

## ТЕХНОЛОГИЯ ШАХМАТНОГО ЭТЮДА

ВЛАДИМИР КОРОЛЬКОВ — ЛЕНИНГРАД.

.. Поверили Я алгеброй  
гармонию... (А. С. Пу-  
шкин. «Моцарт и Са-  
льери»)

Шахматная этюдная композиция прошла долгий путь развития. Этюды, сперва наивные по содержанию, легкие для решения и примитивно построенные, с короткой игрой, зачастую рассчитанной на внешний эффект, постепенно сменились подлинно художественными произведениями. С конца прошлого века, особенно со времени расцвета творческой деятельности А. Троицкого, справедливо признаваемого основоположником современного этюда, развитие этюдной композициишло особенно быстро. Расширился круг идей, родился и получил дальнейшее творческое развитие принцип экономичности, постепенно изжились громоздкость построения и форсированность игры, интереснее стала борьба, глубже и замаскированнее ложные следы, богаче и разнообразнее варианты.

Каждому периоду развития этюда соответствовал свой уровень техники составления. Вначале весьма бедная и примитивная, но достаточная для оформления простейших идей, техника композиции постепенно развивалась и обогащалась. В процессе творчества крупнейших, главным образом наших отечественных этюдистов — А. Троицкого, Л. Куббеля и братьев В. и М. Платовых — вырабатывались все новые и новые технические приемы, открывались и вводились в практику особые, зачастую весьма сложные методы выражения идей.

Советские этюдисты сравнительно быстро освоили как идеиное богатство, так и технику составления, оставленные им классиками русского этюда. Подобно тому, как это произошло в других областях искусства, и, в частности, в области практической игры, первая поросль советских этюдистов — отметим, хотя бы, Ф. Симховича и М. Кляцкина — привнесла в композицию свойственные молодости смелость, задор, революционное новаторство и, плодотворно работая, расширила рамки этюда, во многом обновила его идеиное содержание. Но в первый, сравнительно продолжительный период работы нового отряда этюдистов их необычные, дерзновенно-смелые идеи приходилось оформлять «по-старинке», пользуясь приемами, имеющими многолетнюю давность. Создалось некоторое несоответствие между богатством идеиного содержания произведений и бедностью их технического оформления. Вот чем, до некоторой степени обясняется механистичность ряда этюдов этого периода, периода становления советского этюда — новое вино приходилось лить в старые межи!

Таким образом, перед отрядом советских композиторов возникла новая серьезная задача, задача обогащения техники составления этюда новым приемами. Долгие годы исканий, терпеливой учебы, накопления опыта, а иногда ошибок и заблуждений увенчались определенным успехом. Этюды сейчас составляются не так, как тридцать-сорок лет назад! За эти годы нашими композиторами накоплен богатый опыт составления этюдов. Однако практика работы ведущих этюдистов до сих пор не обобщена, интересные приемы зачастую применяются по интуиции, «стихийно», не подвергаются теоретической разработке и классификации и поэтому не получают дальнейшего развития.

Следует отметить, что в задаче область теории составления разработана значительно полнее. Этюдисты, — кстати сказать, иногда пользующиеся в своей работе техническими приемами, применяемыми проблемистами, — могут и должны использовать все богатство теоретических достижений, имеющихся в области шахматного искусства, столь близкой этюду.

### АНАЛИТИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЭТЮДЫ

Процесс составления этюда резко изменяется в зависимости от того, каково его содержание. По этому принципу все этюды могут быть причислены либо к аналитическим, либо к художественным произведениям.

При работе над аналитическими этюдами композитор тщательно исследует те возможности, которые возникают в борьбе различных материальных сил. Материал обычно берется из области концов партий, и закономерности, найденные в результате кропотливого анализа, обогащают теорию,двигают ее вперед. Интересные позиции, выявленные при этой работе, весьма поучительны, представляют большую практическую ценность, но элементы художественности в них, как правило, мало ощутимы. Крупные достижения советских шахматистов

в этой области общеизвестны: достаточно назвать имена А. Троицкого (кони против пешек, «бешеный» конь), Н. Григорьева (пешечные и ладейные окончания, ферзы против пешек), П. Кереса (ферзевые окончания), В. Раузера (слон с крайней пешкой против пешки), Г. Каспаряна, И. Майзелиса и Н. Копаева (ладейные окончания), В. Чеховера (конь против пешек) и др.

Работая над аналитическим этюдом, композитор как бы «решает» его, но, конечно, в отличие от решателей может изменять позицию с тем, чтобы выразить идею с наибольшей полнотой. В качестве примера можно привести этюд Г. Каспаряна, где черные спасаются тонкими маневрами короля и ладьи.

1... Lg3 2. Lh6 Kрe7 3. h4 Kpf8 4. h5 Kpg8 5. Lh7 Lb3+! 6. Krc1 Lc3+! 7. Kpd1 Ld3+! 8. Kре1 Le3+! 9. Kpf1 Lf3+ 10. Kpg2 La3 — ничья.

В обширной статье автор блестяще проанализировал более тридцати различных позиций с заинтересовавшим его соотношением сил — ладьи и две связанные пешки против ладьи — и выявил весьма поучительные правила и закономерности. Из многих позиций, носящих учебный характер, в результате поиска он отобрал наиболее «этюдные», то есть имеющие единственное решение и с запоминающейся, глубокой игрой. Ясно, что работая над ними, Каспарян пользовался главным образом методом анализа; он изучал те возможности, которые имелись в заинтересовавшей его позиции, то есть «двигался» от начального положения этюда к конечному.

Однако при работе над художественными этюдами наиболее распространенным является другой метод. В этом случае сперва находится интересное заключительное положение, составляющее идею этюда (пат, мат, цугцванг и т. д.), которое и служит отправным пунктом для дальнейшего углубления. В последующей работе к нему добавляется вступительная игра, являющаяся надстройкой над начальной позицией. Таким образом, здесь работу композитора можно схематически представить как «движущиеся» от конца этюда к его началу.

Своеобразие такого метода работы заключается в том, что составитель должен мыслить «ретроаналитически». Если в практической партии шахматист всегда ищет тот ход, то продолжение, которые являются в данный момент сильнейшими, то при указанном методе работы приходится искать тот сильнейший ход, который мог быть перед этим сделан, т.е. сильнейшее продолжение, которое могло привести к данной позиции. При этом композитор должен учесть динамические возможности, скрытые в каждом положении, и логически развернуть их назад — он как бы пускает «в обратном направлении» кино-ленту, сперва отыскивая «последние» ходы этюда и затем постепенно, ход за ходом, переходя к «первым»...

Для решения задач с ретроградным анализом необходимо предварительно найти серию заключительных ходов каждой из сторон, при помощи которых могло получиться данное положение. При этом решателю приходится руководствоваться только формальной логикой, то есть делать «ретроходы» совершенно бессмысленные, нелепые с точки зрения шахматиста-практика. Ясно, что когда мы говорим о том, что этюдисту следует всемерно развивать «ретроаналитическое» воображение, то мы понимаем под этим способность представлять, из какой позиции и каким образом могло получиться каждое данное положение; при этом каждый «взятый обратно» ход должен быть сильнейшим и находиться в соответствии со здравым смыслом в шахматах. Таким образом, с ретроанализом в обычном смысле этого термина подобный процесс творчества не имеет ничего общего.

Следует отметить, что не всегда можно провести четкую грань между аналитическим и художественным этюдом — и в аналитическом этюде есть элементы художественности, в особенности когда он имеет вступление (как это делал А. Троицкий, работая над своими широко известными этюдами, выражавшими борьбу двух коней против пешек), и в художественном этюде существенную роль играет анализ.

## ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ СОСТАВЛЕНИЯ ЭТЮДОВ

Техника осуществления современных глубоких стратегических идей адекватна их сложности. Значительно проще и хорошо разработана техника составления этюдов со «статичным» финалом, то есть на пат, мат, цугцванг и т. д. Для того, чтобы ознакомиться с некоторым элементарными приемами, приведем несложный пример обработки одной патовой позиции.

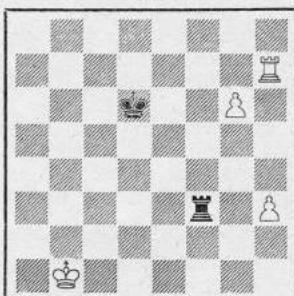
Предположим, что мы хотим построить этюд с таким патовым финалом: белые — Kра1; черные — Ca3, Kс3. В заключительной позиции белым, при их ходе, пат. Каким же образом он получился? Ясно, что ни слон, ни конь черных не пошли на занимаемые ими поля «добровольно»: последний ход они должны были осуществить со взятием. Для того, чтобы облегчить создание вступительной

игры, повернем доску на 90 градусов и получим такую позицию: белые — Кра8; черные — Сс8, Ксб. Переставив слона на поле а8 и добавив белую пешку с7 получим заключительный ход с7—с8Ф и Саб:с8 — пат. Добавив же на поле d7 черную пешку, увидим, что перед этим последний ход черных должен быть Кб8—с6... Продолжая работу аналогичным образом, можем получить такой этюд:

1. Сс2 д3 2. С:d3 С:d3 3. с7 Саб+ 4. Кра8 Ксб 5. с8Ф С:с8 — пат.

### № 1. Г. Каспарян

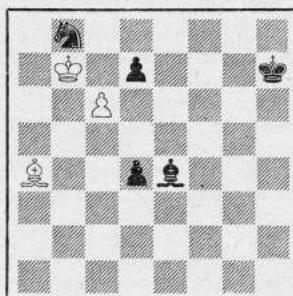
«Шахматы в СССР» — 1948



Код черных. Ничья

### № 2. В. Корольков

«Шахматы» — 1929



Ничья

Итак, мы составили этюд, удовлетворяющий основным принципам построения художественного этюда. Но при работе над ним мы имели возможность пойти по другому пути, использовать для создания вступительной игры другие возможности. Какую возможность избрать, какой дополнительный материал добавить, как развернуть вступительную игру — все это зависит от творческих установок, вкуса, опыта и, наконец, от техники составителя. Десятки возможностей должен он перепробовать, прежде чем найдет удовлетворительную игру. Необходим тщательный анализ, требуется большая дальновидность для того, чтобы в каждом положении избрать «ретропродолжение», открывающее наибольшие возможности для создания вступительной игры.

Конечно, не всегда композитор при работе над этюдом движется так «медленно», отыскивая один за другим «предыдущие» ходы каждой из сторон. Нет, часто — и такой метод является наиболее творческим — он ищет и находит длинную серию ходов, обединенных единым замыслом и составляющую целую комбинацию, иногда весьма сложную и глубокую. Богатое воображение и интуиция играют при этом большую роль, но творческий процесс все же базируется на применении основных технологических приемов составления этюдов.

## ТЕХНОЛОГИЯ ЭТЮДА

При работе над этюдом композитор все время изменяет позицию. Для того, чтобы ограничить, или, наоборот, увеличить силу действия фигур, ему приходится передвигать всю позицию или часть фигур вправо или влево, поднимать или опускать; поворачивая доску на девяносто градусов, он заставляет пешки идти в другой сторону и т. п. Все эти способы относятся к **технике составления** этюда. Не раз наши лучшие композиторы — А. Троицкий, Л. Куббель, А. Герbstман и другие — раскрывали перед читателями многочисленные «секреты» трудной и сложной техники составления. По вопросам **технологии** этюда еще совсем не освещены. Какова же эта технология, как создать вступительную игру, как привести в действие фигуры каждой из сторон и заставить их делать ходы, необходимые композитору?

Рассмотрим, как протекает борьба в этюде, который мы только что рассмотрели. Целью хода 1. Сс2 является развязывание пешки сб с тем, чтобы ее активизировать, — для этого белые жертвуют слона, связывая слона противника и угрожая взять его. Чтобы перевести своего слона на более сильную позицию, черные ходом 1... д3 в свою очередь жертвуют пешку. Ход белых 2. С:d3 логически продолжает начатую ими комбинацию, вызывая ответный ход 2... С:d3, а играя 3. с7, они создают угрозу превращения пешки сразу на двух полях b8 и с8. Посредством 3... Саб+ черные атакуют белого короля и с темпом берут под обстрел одно из полей превращения белой пешки, а после 4. Кра8 ходом 4... Ксб избавляются от второй угрозы превращения. Наконец, играя 5. с8Ф, белые резко

увеличивают свои материальные силы, заставляя черных уничтожить превращенного ферзя, что после 5. ... С:c8 приводит к пату. Замысел белых, заключающийся в том, чтобы ликвидировать свои фигуры, а для короля устроить патовое убежище, они выполнили посредством последовательного ряда «ударов» и тактических угроз.

Конечно, каждый этюд имеет свою особую схему, отличающую ее от других схем. Но отдельные элементы этих схем могут быть одинаковыми у целого ряда произведений, повторяясь в различных ситуациях при разработке разных идей и все же сохранив всюду свои особенности. Эти общие, повторяющиеся элементы схем назовем технологическими приемами.

Каковы же эти приемы? Среди них самыми «сильнодействующими» являются приемы «удара»: они заставляют противника немедленно принять соответствующие меры, причем чем сильнее «удар», тем он действеннее. Применение подобных приемов облегчает работу композитора, требует меньше выдумки и изобретательности, но зато огрубляет игру, делает ее форсированной и очевидной. К приемам «удара» следует отнести: 1) шах и 2) изменение материальных сил, которое подразделяется, в свою очередь, на а) взятие фигуры или пешки и б) превращение пешки.

### ШАХ. ПРОМЕЖУТОЧНЫЙ ШАХ

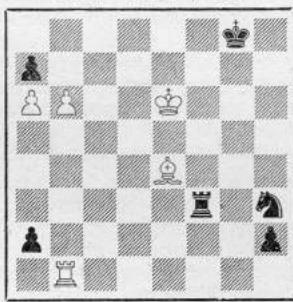
Король, в отличие от других фигур, не может быть «пожертвован», «защищен» или «разменен». Поэтому непосредственная атака короля — шах, является сильным приемом, от которого не может отказаться ни один композитор. Шах королю вынуждает противника к немедленной защите, не дает ему возможности, например, сделать промежуточный ход.

В большинстве этюдов дна из сторон непременно об'являет один или несколько шахов, причем многие произведения начинаются с шаха или даже с серии шахов. Иногда на шах следует контр-шах противника — он является не только защитительным, но и атакующим ходом. В рассмотренных выше этюдах мы уже встречались с этим приемом.

Очень коварен промежуточный шах, то есть шах, которые делается в промежутке между ходами какой-либо комбинации или многократного размена. М. Либуркин весьма удачно применял промежуточный шах конем для перегруппировки фигур, когда хотел выразить идею в двух вариантах.

№ 3. М. Либуркин

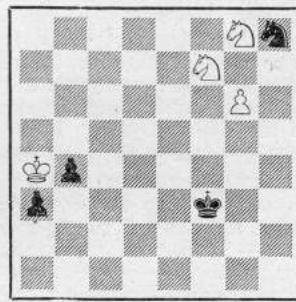
П. с. «CSTV», 1948



Ничья

№ 4. М. Либуркин

1-й пр. «Всесоюзного конк.» — 1950



Выигрыш

1. La1 Kg5+ 2. Kpd5 Ke:e4 3. ba Lf8 4. Kpe:e4 La8 5. Kpf3 L:a7 6. Kpg2 L:a6 7. Kph1 Kpg7 8. L:a2 L:a2 — пат, или 3. ... Ke3+ 4. Krc4 Lf8 5. Krc3 La8 6. Kpb2 L:a7 7. Lh1 L:a6 8. Kpa1 Lh6 9. L:h2 L:h2 — второй пат, симметричный первому.

Здесь первый пат достигается в правом углу. Черные на третьем ходу могут дать промежуточный шах конем и тем самым воспрепятствовать путешествию белого короля в облюбованный угол. Однако это приближает белого короля к левому глу, где и возникает другой пат.

1. Kg5+ Kpf4 2. g7 Kg6 3. Kpb3 Krg5 4. Kra2 (цугцванг) 4. ... Kpf4 (h4) 5. Kf6 (h6) Ke7 6. Kd5 (f5)+, или 2. ... Kf7 3. Ke6+! Kpe5 4. Kpb3 Kpe6 5. Kra2 (цугцванг) 5. ... Kpd6 (e5) 6. Ke7 (f6) Kh6 7. Kf5 (g4)+.

В этом этюде в случае 2. ... Kf7 черные после четвертого хода белых попадают в цугцванг, приводящий к двум эхо-вариантам. Если же черные сыграют 2. ... Kf7, то белые дадут конем промежуточный шах, заставляя черного короля

занять новую позицию: в этом случае цугцванг создается после пятого хода белых и приводит также к двум — но совсем другим — эхо-вариантам.

Отметим, что не всегда шах об'является с целью заставить противника сделать какой-либо строго определенный ход — иногда к шаху прибегают лишь с целью выигрыша темпа (например, для того, чтобы с темпом увести из-под удара фигуру) или для овладения полем (см. ход 3. ... Сa6+ в рассмотренном этюде Королькова).

### ВЗЯТИЕ ФИГУРЫ ИЛИ ПЕШКИ

Взятие фигуры часто резко изменяет соотношение материальных сил и вынуждает противника к строго определенным действиям. А ведь это и необходимо композитору, стремящемуся подчинить движение фигур своим замыслам. Чем сильнее уничтоженная фигура, тем сильнее, вообще говоря, воздействие на игру противника, произведенное взятием; ясно, что наиболее действенным приемом является взятие сильнейшей фигуры — ферзя.

Следует подчеркнуть, что не всегда взятие делается с целью материальных приобретений — иногда цель его заключается лишь в том, чтобы дать больше свободы своему королю, находящемуся в матовой сети. Части взятие приводит к размену — более или менее остроумному: таково, например, взятие белого слона на втором ходу в первом из только рассмотренных этюдов Либуркина. Ответ белых 3. ба является примером промежуточного взятия, аналогичного рассмотренному выше промежуточному шаху.

### ПРЕВРАЩЕНИЕ ПЕШКИ

Превращение пешки обычно существенно изменяет соотношение материальных сил у борющихся сторон; например, превращение пешки в ферзя равносильно взятию ферзя противника. Чаще всего противник вынужден взять превращенного ферзя и тем или иным образом ослабить свою позицию. В рассмотренном этюде королькова это привело к мату белым.

### ПРИЕМЫ УГРОЗЫ

Мы познакомились с некоторыми приемами «удара», находящими применение в практике композитора. По в арсенале этюдиста имеются приемы более тонкие: они не производят непосредственный изменения материальных сил на доске, содержание их более скрыто и выявляется лишь при некотором углублении в позицию. Но требуют они от композитора больше творческой выдумки, фантазии, и игра при этом становится глубже, лишается форсированности, приобретает изящество. К таким приемам следует отнести прием «угрозы». Угроза, в свою очередь, разделяется на а) угрозы мата, б) угрозу выигрыша фигуры или пешки, в) угрозу превращения пешки, г) угрозу пата, д) угрозу вечного шаха и т. д. и т. п.

Прием угрозы — наиболее простой и самый распространенный прием. Белые создают угрозу, и, защищаясь от нее, черные вынуждаются к строго определенным ходам. Однако это создает какое-то ослабление в их позиции, которые белые смогут использовать. Таким образом, защита черных заключает в себе два момента — целью ее является предупреждение выполнения угрозы и неизбежным следствием — ослабление позиции. Оба эти элемента — и момент цели и момент следствия — должны быть найдены композитором.

Итак, ликвидировав какую-то угрозу, черные вызвали ослабление своей позиции; используя это, белые создают новую угрозу, защита от которой вызывает новое ослабление... Эти «ретроходы» или серии «ретроходов» продолжаются до тех пор, пока не создастся положение, которое композитор будет считать начальной позицией этюда.

Отсюда следует, что большинство угроз не находит в этюде реального воплощения. В том же случае, когда угроза выполняется, прием угрозы создает прием «удара»; например, взятие является осуществленной угрозой выигрыща фигуры, превращение пешки — выполненной угрозой превращения... Чередование угроз и «ударов» и защит или контр-угроз и контр-ударов со стороны черных и мотивируется игрой в этюде.

Следует еще отметить, что в современном этюде черные являются вполне полноправной стороной — так же как и белые, они активны и изобретательны и не только защищаются, но и нападают, комбинируют, жертвуют... Однако благодаря специфике этюда, определяемой заданием — «белые выигрывают» или

»белые делают ничью«, — белые всегда находят такой единственный путь, который вызывает в их позиции только временное или только кажущееся ослабление.

### УГРОЗА МАТА

Наподобие шаха, матовая угроза может доставить противнику много неприятностей, так как и в этом случае атаке подвергается »сам« король. Иногда матовая угроза осуществляется без шаха, но, конечно, возможно сочетание обоих приемов — в этом случае белые, об'являя шах, в то же время создают матовую угрозу. Очень сильное средство.

### УГРОЗА ВЫИГРЫША ФИГУРЫ ИЛИ ПЕШКИ

Угроза выигрыша фигуры заставляет противника принять необходимые меры защиты. И здесь, чем сильнее фигура, которой создана угроза, тем сильнее эта угроза. Самой сильной является угроза выигрыша ферзя, но даже угроза выигрыша легкой фигуры очень действенна.

В начале тридцатых годов были »модными« этюды без пешек, причем у каждой из сторон имелись только легкие фигуры; при таком материале для выигрыша был необходим перевес на две фигуры. Борьба в этих этюдах про текала во взаимных атаках легких фигур, и, таким образом, прием этот оказался хорошо изученным советскими композиторами.

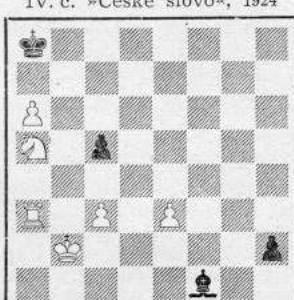
Нередко угроза выигрыша фигуры создается посредством связки, причем, конечно, более слабая фигура связывает более сильную. Если связзывающая фигура не защищена и может быть взята связываемой, налицо жертва фигуры. Наличие жертв не исключает при этом создания угрозы (см. ход 1. Сс2 в рассмотренном этюде королькова).

Угроза выигрыша пешки более изящна, но применение ее связано с некоторыми трудностями. Хотя в этюде тактическая борьба ведется по тем же принципам, что и в практической партии, но имеет все же свою специфику. В практической партии результат одной какой-либо фазы борьбы зачастую бывает не очевиден и часто ведет к неясному положению, которое придется по вкусу одному шахматисту и может не понравиться другому: можно потерять пешку, но взамен этого овладеть вскрытыми, линиями, получить более свободное и активное расположение фигур, создать атаку на короля и т. д. В этюде же, который тоже отображает только одну какую-то фазу борьбы, результат ее должен быть всегда ясным: вне зависимости от индивидуальных вкусов в любом из вариантов при точном и объективном анализе неминуемо должен достигаться заданный результат — выигрыш или ничья. Вот почему угрозы в этюде должны быть, как правило, более сильными, а ослабление позиции противника, вызванное ликвидацией этих угроз, более ощутимым.

Это явление вполне закономерно. В этюде могут быть разработаны лишь те идеи, в результате проведения которых можно добиться очевидного результата. Из творчества этюдиста выпадает таким образом очень широкий круг идей, с которыми все время приходится сталкиваться шахматисту-практику. Нельзя, например, выразить в этюде идею »давления на ослабленную пешку противника«, идею »централизации фигур«, идею »создания пешечного центра« и т. д. Почему? Да потому, что выполнение всех этих и многих других идей не может тотчас же решить исход партии. А этюд без ясного финала перестает быть этюдом ...

№ 5. Л. И. Куббель

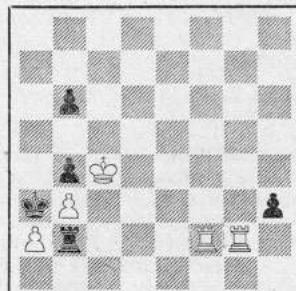
IV. с. »Česke slovo«, 1924



Ничья

№ 6. В. Корольков  
и В. Чеховер

»Шахматы в СССР« — 1947



Выигрыш

Поэтому если в этюде создана угроза выигрыша пешки, то выполнение этой угрозы должно решающим образом повлиять на исход борьбы. Конечно, такая угроза менее груба, чем, например, угроза выигрыша ферзя, но зато и менее действенна. Однако если у противника, стремящегося к победе, атакованная пешка является последней и гибель ее приведет к ничейному соотношению сил, такая угроза вынуждает его играть строго определенным образом.

Выразительно демонстрирует прием »последней пешки« этюд Л. И. Кубеля.

1. Кс4 С:c4 2. Лa1 Cd5 3. e4 С:e4 4. Kpb3 Kра7 (4. ... h1Ф 5. Л:h1 С:h1 6. Krc4) 5. Krc4 Krb6 6. a7 h1Ф 7. a8Ф С:a8 8. Lb1+! Ф:b1 — пат. Жертвуя пешку на третьем ходу, белые расчищают путь своему королю к черной пешке с5. Эта пешка в финале окажется последней пешкой черных. Вот за нее и начинается борьба — достаточно ее выиграть, как лишняя фигура черных станет совершенно бесполезной. На четвертом и пятом ходах каждая из сторон продолжает борьбу за эту пешку и, наконец, она оказывается надежно, казалось бы, защищенной черным королем. Как вдруг блестящий восьмой ход белых снова возобновляет борьбу — в случае 8. ... Krc6 черные теряют ферзя, а любой другой ход королем оставляет без защиты последнюю пешку: после размена ладьи на ферзя она может быть взята королем белых. Не желая терять пешку, черные вынуждены взять ладью, но тогда белым пат.

Конечно, »последней« будет и та пешка, после потери которой выигрыш исчезнет, несмотря на присутствие других пешек, например при наличии слона другого цвета, чем поле превращения оставшейся пешки, и т. д.

Прием »последней пешки« в настоящее время получил самое широкое распространение.

### УГРОЗА ПРЕВРАЩЕНИЯ ПЕШКИ

Угроза превращения пешки наиболее распространенная — это любимое оружие многих композиторов. Уже в рассмотренных нами этюдах мы встречались с этим приемом не раз. В этюде Королькова после 3. с7 белые грозили превратить пешку либо на b8, либо на с8 вынуждая черных к ходам 3. ... Саб+ и 4. ... Кс6. В только что рассмотренном этюде черные на первом ходу вынуждены взять коня, так как после 1. ... h1Ф 2. Kb6+ Kра7 3. Kс8+ угроза превращения пешки не позволяет черным избавиться от вечного шаха их королю: действительно, нельзя ни на втором, ни на третьем ходу играть Krb8 из-за a7+ и т. д.

Злоупотребление этим приемом несколько сужает творческие возможности композитора.

### УГРОЗА ВЕЧНОГО ШАХА

Мы только что упомянули об угрозе вечного шаха конем, созданной в последнем этюде первым ходом: избегая этой угрозы, черные вынуждены взять коня и тем самым вскрыть первую горизонталь. Приводить дополнительные примеры нет необходимости, так как сущность угрозы ясна. Следует только обратить внимание на то, что в данном случае — так же как и в ряде других примеров — речь идет не об идее этого. Нет, мы говорим сейчас о вечном шахе как о технологическом приеме, позволяющем осуществить в этюде совсем другую идею (в данном случае — пат).

### УГРОЗА ПАТА

Идеей многих только что изученных этюдов является пат, а идеей этюда В. Королькова и В. Чеховера — »фронтальное преследование«, то есть преследование по линии движения белой ладьей ладьи противника.

1. Lh2 Ld2 2. Kpb5 Le2 3. Kраб b5 4. Kра5 Ld2 5. Le2 (5. Л:d2 — пат) 5. ... Lc2 6. Ld2 Lb2 7. Lс2 L:c2 8. L:c2 h2 9. Lc1, и выигр.

Пат, возникающий каждый раз при взятии черной ладьи, служит средством, помогающим выразить трудную тему, является лишь приемом, примененным за черных, стремящихся добиться ничьей. Действительно, лишь заключительные паты делают предыдущие позиции этюдами, а если бы не было патов в ложных следах последнего этюда, идея его не претерпела бы изменения. Угроза пата, кроме того, применяется в тех этюдах, идея которых заключается в превращении пешки в слабую фигуру — ладью или слона (реже — при превращении в коня, благодаря своеобразию его скачков).

## ДВОЙНАЯ УГРОЗА

Мы познакомились с некоторыми приемами, основанными на создании угрозы. Однако нередки случаи, когда сделанный ход создает не одну, а две или даже несколько угроз: это сужает защитные возможности противника.

Двойная угроза возникает, например, в том случае, когда пешка, вступив на предпоследнюю горизонталь, нападает при этом на фигуру противника. Но когда атаке пешки подвергается слон, то и пешка в свою очередь бывает атакована им, а когда пешка атакует ладью, то исчезает вторая угроза превращения; при нападении на ферзя эти два неблагоприятных момента складываются. Таким образом, наиболее сильным оказывается положение пешки на предпоследней горизонтали в том случае, если она при этом нападет на коня. С подобным положением мы уже сталкивались при рассмотрении первого этюда Королькова; двойная угроза превращения была неоднократно использована для выражения различных идей.

Не надо думать, что технологические приемы, применяемые в композиции, это нечто искусственное, выдуманное этюдистами-схоластами и поэтому не имеющее непосредственной связи с жизнью шахмат. Отнюдь нет — композиция неразрывно связана с практической игрой: в качестве приемов в этюдах используются те же элементы шахматной борьбы — угроза, взятие, связка и т. д. — которые повседневно встречаются и шахматисту-практику. Пусть термин «прием» не смущает нас. В практической партии приходится сообразовываться с позицией, создавшейся на доске, а также с ходами и замыслами противника, и поэтому шахматист не волен использовать в каждом конкретном случае любой элемент шахматной борьбы. Композитор же свободен в своем творчестве, и в зависимости от необходимости может отбросить одни и остановиться на других элементах. Вот в каком смысле эти элементы называются »приемами«.

Необходимо также учитывать то различие, какое существует между этюдной композицией и практической игрой. Цель шахматиста-практика — выигрыш (или ничья), а средствами для достижения этой цели служат различные шахматные »идеи« (перекрытие, связывание, отвлечение и пр.). А для этюдиста целью являются эти самые идеи (»перекрытие Новотного«, »римская идея« и т. д.), а к какому результату это приведет, его может мало интересовать. Например, в результате проведения систематического движения фигур может возникнуть либо ничья, либо выигрыш в зависимости от того, как наиболее удачно удастся выразить замысел.

Двойная угроза создается и в других случаях: при »вилке« пешка или фигура нападает одновременно на две фигуры противника; при »вскрытом нападении« одна из фигур, образующих батарею, об'являет шах и в то же время вскрывается нападение другой фигуры на фигуру противника. Разновидностью вскрытого нападения является »вскрытый шах«, когда вскрывающая, а не вскрываемая фигура нападает на фигуру противника. Вскрытое нападение весьма схоже с »засадой«, когда какая-нибудь дальнобойная фигура становится позади своей или чужой фигуры и проявляет свою силу лишь впоследствии. Своеборзная двойная угроза создается при рокировке, в том случае, если обе фигуры — и король и ладья — нападают при этом на фигуры противника; этот любопытный прием неоднократно применял Т. Горгиев. Мыслима, конечно, и тройная угроза, когда пешка, нападая сразу на двух коней, грозила бы превратиться в ферзя на одном из трех полей...

### ПРИЕМ »ДВУХ ПЕШЕК«

Этюд латвийского композитора поистине превосходное произведение.

1. Kf7+ Kpg8 2. a7 Leb+ 3. Kpd1 Le8 4. Kd6 Jd8 5. Kf5! Cf8 6. b6 Cc5 7. Ke7+ Kr~ 8. Kc8! L:c8 9. b7, и белые выигрывают. Если белые сыграют сразу 5. b6, то последует 5. ... Cd4 6. Kc8 L:c8 7. b7 Lc1+ 8. Kp:c1 — пожертвовав ладью черные смогли с шахом увести ее из-под удара пешки, после чего две белые пешки потеряли всю свою силу: 8. ... C:a7 и т. д. При правильной игре белые выигрывают, так как черный слон перекрыл вертикаль »с«, и жертва ладьи невозможна.

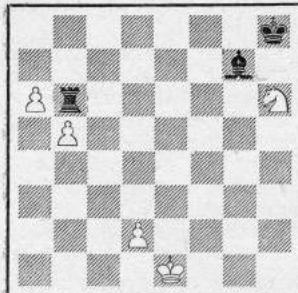
Положение двух пешек, достигших предпоследней горизонтали и атакующих фигуру (ладью) противника, очень сильно, так как при этом создается двойная угроза. Но стоит ладье с темпом уйти из-под удара, как пешки становятся жертвой слона ...

В этюде Г. Каспаряна две черные пешки расположены иначе, чем в предыдущем этюде, и под ударом находятся два слона, а не ладья.

1. Le4++ Kpd5 2. Jd4++ Kpc5 3. Jd5++ Krc6 4. Lc5++ Kpb6 5. Lc6++ Kpb7 6. Lb6++ Kpc8 7. Ch3+ Kpd8 8. Jd6+ и 9. Ca7.

№ 7. Н. Mattison

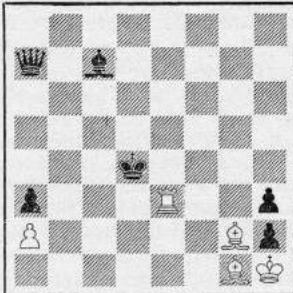
1-й пр. «Шахматный листок»,  
1927



Выигрыш

№ 8. Г. Каспарян

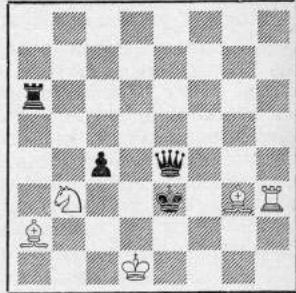
1-й пр. «Конк. XX-летия  
ВЛКСМ», 1938



Выигрыш

№ 9. J. Fritz

«Шахматы в СССР — 1951



Выигрыш

Чернопольный слон белых не может взять ферзя, так как гибнет другой слон, а за ним и ладья. Но стоит белопольному слону с шахом взять атакующую его пешку, как ферзь тотчас же станет жертвой другого слона. Сравнивая два последних этюда, заметим, что в них применен аналогичный прием, который условно можно назвать приемом «двух пешек».

Правда, в каждом из них и пешки и атакуемые ими фигуры расположены несколько иначе, в соответствии с индивидуальными особенностями этюда. И это вполне естественно — любой прием нельзя применять механически, он может и должен быть обогащен еще какими-то дополнительными моментами, теми нюансами, которые делают каждое произведение неповторимым произведением искусства. Разнообразие и оригинальность нюансов придают этюду особый интерес. Вот почему искусство нюансировки является важнейшим элементом мастерства этюдиста.

Полезно также сравнить с этюдом Каспаряна этюд И. Фритца — ведь в обоих произведениях проведена одинаковая идея ступенчатого движения ладьи и короля.

1. Ce1+ Kpf4 2. Lh4+ Kpf5 3. L:e4 cb 4. Cb1 La1 5. Le5+ Kpf6 6. Lf5+ Kpg6 7. Lf6+ Kpg7 8. Lg6+ Kph7 9. Lg7+ Kph8 10. Lh7+ Kpg8 11. Lh8+ Kp:h8 12. Cc3+ Kpg8 13. Ca1, и белые выигрывают.

Чехословацкий композитор составил свое произведение значительно позже Каспаряна, но добился выражения той же идеи без применения такого сложного приема, каким является прием «двух пешек»; это же позволило ему обойтись без таких «сильнодействующих» средств, какими являются двойные шахи.

Вывод напрашивается — не усложнять приемов, прибегать к сложным приемам лишь в случае крайней необходимости и невозможности выразить идею другим более простым способом.

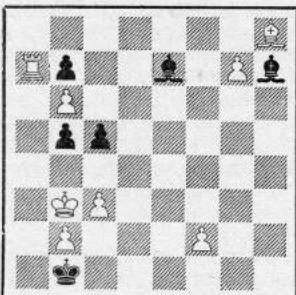
### ПРИЕМ ЗАМУРОВАНИЯ

Все рассмотренные выше технологические приемы находят широкое применение в этюдной композиции и вполне достаточны для оформления идей и тем, характерных «статичным» финалом (пат, мат, цугцванг и т. д.). Трудность значительно увеличивается, если разрабатывается один из современных сложных замыслов, в особенности когда претворяется в жизнь плодотворнейший принцип советского этюда, принцип многократного повторения идеи. Идейная позиция в этих этюдах, как правило, не статична, а полна динамики и борьбы. К таким идеям следует отнести — позиционную ничью, многократное превращение пешек, игру превращенной фигуры, вечную связку, систематическое движение комплекса фигур (см. два последних этюда), комбинационный маневр, перемену плана, многократное распавование и т. д. Здесь уже при составлении заключительной идейной позиции (или позиций) нужны большие выдумка и изобретательность, так как необходимо четко мотивировать тематическое движение фигур. Любопытно, что в некоторых этюдах «динамика» заключительного положения настолько велика, что заполняет все содержание этюда — вступительная игра в нем отсутствует, как это видно, например, в недавно рассмотренном нами этюде Г. Каспаряна.

Рассмотрим этюд В. Королькова, получивший специальный приз на конкурсе журнала «Шахматы в СССР», 1936 г.

### № 10. В. Корольков

»Шахматы в СССР« — 1936



Выигрыш

1. c4 Cf6 2. cb Cg8+ 3. Kра3 C:b2+ 4. Кра4 Кра2 5. Л:b7 Cc3 6. Лf7 Ch7! 7. Лf5 Cg8! 8. Лd5 Ch7 9. Лd3, и если 9. . . C:d3, то 10. g8Ф(+) и т. д.

Вступительная игра в этом этюде заканчивается пятым ходом черных — отли- чающаяся она от идеальной игры тем, что может быть изменена, но основное содержание этюда от этого не изменится. Идеальная игра начинается с шестого хода белых и составляет замысел композитора. Заключается он в «комбинационном маневре» ладьи, смело совершающей зигзагообразное движение по полям f7—f5—d5—d3, находящимся под ударом черного слона. Как же мотивировать неуязвимость ладьи? Для этого на h8 замурован белый слон — ладья не может быть взята слоном противника, так как на это последовало бы g8Ф(+), и размуророванный слон белых вступил бы в игру с большой силой.

Примененный прием замурования слона уже не относится к числу приемов «удара» или угрозы, — это один из приемов «положения». Такие приемы строятся на особенностях игры, обусловленной своеобразием расположения фигур на доске.

Ухо композитора в названии приема сразу уловит знакомый термин, которым определяется известная в этюдной композиции идея. Можно было бы привести в качестве примеров не одну сотню этюдов, где замурование является идеей этюда (а не приемом) ...

Применение одинаковых названий и для этюдных идей и для технологических приемов отнюдь не случайно. Одни и те же элементы шахматной борьбы могут быть использованы и в качестве идеи произведения и в качестве приема для составления этюда с совершенно другой идеей. На это я обратил внимание этюдистов еще в 1936 году в статье «Замурование как прием». Впоследствии замурование в качестве приема было неоднократно с успехом использовано многими композиторами.

### ПРИЕМ ЗАПИРАНИЯ ФИГУРЫ

В качестве приема может быть использовано и запирание фигуры; при этом она не замуровывается, но все же лишается возможности двигаться, потому что любой ход приводит к ослаблению позиции.

### ПРИЕМ ЗАПАТОВАНИЯ ПЕШКИ

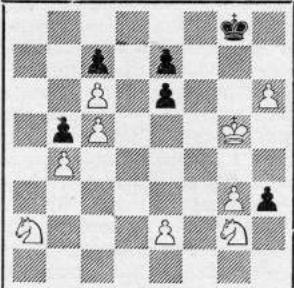
Прием запирания пешки несколько схож с приемом замурования, но если при замуровании лишается подвижности фигура, то здесь то же самое происходит с пешкой. Впервые сложную идею «фронтального преследования» я выразил посредством только что «открытого» мною приема замурования. Впоследствии Т. Горгиеев, а за ним В. Чеховер, заменив прием замурования фигуры приемом запирания пешки, сумели выразить ту же идею в кристалльно чистой форме — дальнейшая разработка идеи представлена в коллективном этюде (В. Королькова и В. Чеховера), рассмотренном выше.

В этом этюде оказывается запиренной черная пешка h3, и черным невыгодно бить белую ладью своей ладьей — тогда пешка распиратывается и попытка черных спастись посредством пата терпит крах.

Прием запирания пешки позволяет осуществить идею с меньшим количеством материала, так как пешку запирать значительно легче, чем замуровать фигуру. Это лишний раз подтверждает сделанный вывод о том, что без острой необходимости прибегать к сложным приемам не следует ...

### № 11. В. Корольков

3-й пр. »Шахматы в СССР« — 1948



Выигрыш

## ПРИЕМ ПОЗИЦИОННОЙ НИЧЬЕЙ

Приемом могут служить и другие шахматные идеи, например позиционная ничья. Как известно, позиционной ничьей называется положение, в котором сильнейшая сторона по причинам позиционного характера лишена возможности использовать свое материальное — зачастую весьма большое — преимущество.

Вспомним уже изученный нами этюд Каспаряна, где проведена любопытная «динамическая» идея — ступенчатое движение белой ладьи и черного короля. Неточная игра белых, после 1. Jd3++ Kp:d3 2. Cf1+ Krc2 3. C:a7 Kpb2 4. Cc4 Cd6, приведет к позиционной ничьей, так как король белых запатован, их белопольный слон привязан к защите пешки a2 (в противном случае она немедленно погибнет — прием «последней пешки»), а одинокий чернопольный слон ничего не сможет сделать с королем противника.

В отличие от этюдов, где позиционная ничья является идеей произведения, здесь она — лишь прием, вынуждающий белых к строго определенным ходам для проведения другой идеи — систематического движения фитур.

## ПРИЕМ «НЕВЫГОДНОЙ СВЯЗКИ»

При изучении приемов угрозы упоминалось о связке как об одном из методов создания угрозы выигрыша фигуры. В этом случае более слабая фигура связывает сильную, угрожая уничтожить ее. Можно связывать и равноценную фигуру противника, например с тем, чтобы лишить ее подвижности.

Совсем другая ситуация возникает тогда, когда более сильной фигурой приходится связывать слабую. Такую связку назовем «невыгодной», так как в этом случае свободы передвижения лишается не только слабая, связываемая, но и сильная связывающая фигура.

Прием невыгодной связки применен в этюде В. Королькова (3 пр. «Шахматы в СССР», 1948).

1. Kh4 h2 2. Kpg6 h1F 3. h7+ Kph8 4. Kph6 e5 5. e3 e4 6. Kc3 e5 7. Ka4 Fh3 8. Kb6 Fh2 9. Kc4 Fh3 10. Kd6 cd 11. c7 Fe6+ 12. Kg6+ F:g6+ 13. Kr:g6, и белые выигрывают. Этот прием позволил провести сложную идею — «комбинационный маневр» коня, осуществляющего при своем движении «многократное распаторование» черных пешек. После 4. Kph6 создается угроза Kg6+, и черный ферзь, вынужденный связывать коня, не может покинуть вертикаль «h»; эта связка невыгодна для черных, так как ферзь теряет значительную часть своей силы и становится по силе как бы равным коню.

Прием этот может быть применен тогда, когда одну из сторон необходимо ограничить в действиях, но нельзя поставить в положение цугцванга; отметим, что немаловажную роль играет при этом то обстоятельство, что связывающая фигура может быть при подходящих обстоятельствах с шахом пожертвована за связываемую.

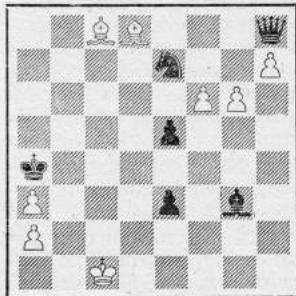
## ПРИЕМ «ЖЕРТВЫ ОБРЕЧЕННОЙ ФИГУРЫ»

«Жертва обреченной фигуры» относится к числу приемов «хода», а не приемов «удара» или приемов положения, либо угрозы. Рассмотрим коллективный этюд А. Гербстмана и В. Королькова (2 пр. «Мадьяр шаккелет», 1949).

1. Cd7+ Kc6! 2. C:c6+ Kr:a3 3. Ce7+ Kr:a2 4. Cd5+ Kpa1 5. Cg8 e2 6. Cb4 e1F+ 7. C:e1 C:e1 8. g7 Ch4 9. ghK!, и выигрывают.

Если черные сразу сыграют 1. ... Kr:a3, то конь их все равно погибнет, и быстро создается безнадежная позиция, например: 2. C:e7+ Kr:a2 3. Ceb+ Kpa1

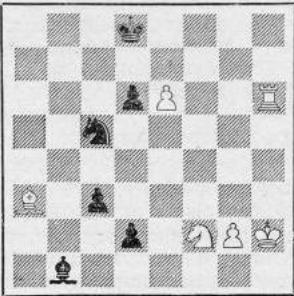
№ 12. А. Гербстман  
и В. Корольков  
»Magyar Sakkélet«, 1949



Выигрыш

№ 13. М. Г. Кляцкин

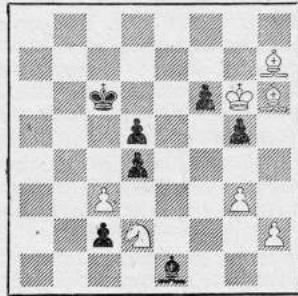
2-й п. о. «Шахматы» — 1924



Ничья

№ 14. В. А. Корольков

»Шахматный листок« — 1930



Ничья

4. Cb4, и у черных нет шаха 4... Fc8+. Конь обречен на гибель, но «жертвуя» его ходом 1. ... Kcb!, черные заставляют белопольного слона противника перейти на другое поле и тем самым снять удар с пункта с8. В результате после 4. ... Kral белые не могут играть 5. Cb4, потому что теперь на это последует 5. ... Fc8+. Выигрыш все же достигается путем 5. Cg8! и т. д. «Пожертвовав» обреченного коня, черные не уменьшили своих сил, но зато весьма затруднили задачу белых.

### ПРЕВРАЩЕНИЕ «ПРОСТОЙ» НИЧЬЕЙ В ПОЗИЦИОННУЮ

В некоторых случаях «простую» «ничью» можно превратить в позиционную ничью, предоставив фигурам противника больше свободы. Сравним два следующих этюда.

1. e7+ Kp:e7 2. L:d6 K:d6 3. Cb4 d1F 4. K:d1 c2 5. Ke3 c1F 6. Cd2 F:d2 7. Kc4+ и 8. K:d2.

1. Kb3 d3 2. C:g5 fg 3. Kph6 c1F 4. K:c1 d2 5. Kb3 d1F 6. Cc2 Fg4 7. Cf5 Fd1 8. Cc2 — позиционная ничья.

В этюде Кляцкина после шестого хода белых черный ферзь неминуемо теряется, а в этюде Королькова ферзю предоставлена большая свобода и белопольный слон «вечно» преследует его. Простая ничья «превратилась» в позиционную ничью, которая вследствие «динаминости» финала значительно интереснее этюда, заканчивающегося ловлей ферзя («статичный» финал).

«В шахматной игре самое привлекательное — это борьба. Ее-то главным образом и нужно изображать» — писал крупнейший шахматный художник нашего времени А. Троицкий. Советский этюд достойно выполняет эту задачу — в художественной форме он не только отображает все богатство шахматной борьбы, великолепные образцы которой создают в своих партиях лучшие представители мастеров практической игры, но и создают новые идеи и комбинации. Все шире становится круг идей, нашедших выражение в этюде. Но в подлинно художественном произведении немаловажную роль играет и вступительная игра: она развивает основную идею, углубляет замысел и в то же время обогащает содержание этюда. Именно во вступлении происходит напряженный поединок фигур, в котором может быть использовано все многообразие элементов шахматной борьбы. Вступление как бы «ведет» решателя от начала к концу этюда, но, как это ни парадоксально, необходимо и для маскировки основной идеи — чем начальное положение больше отличается от конечного, тем глубже скрыта идея, тем труднее решение этюда.

Через композицию к шахматам приобщаются новые отряды трудащейся молодежи — это возлагает на этюдистов особую ответственность. Создание высокожудостенных произведений — трудная, но благодарная задача. Успешно выполнить ее может лишь тот, кто полностью овладеет всем «тайнами» мастерства. А для этого надо хорошо изучить и научиться применять все многочисленные приемы, применяемые в композиции.

Здесь нами впервые проведена классификация этих приемов. Размеры сообщения не позволили осветить еще целый ряд весьма существенных вопросов — в каком случае удобно и рационально применение каждого приема; каковы способы защиты от угроз, а также методы создания контр-угроз и контр-ударов; какие частные цели приходится ставить для выполнения основного замысла, и пути их выполнения; допустимое и целесообразное сочетание приемов и т. д. Многие из этих вопросов еще ждут своего исследователя — к ним необходимо привлечь внимание теоретиков этюда.

Важное значение имеет для этюдиста хорошее знание окончаний игры, умение глубоко проникать в позиции, безошибочно анализировать самые различные положения, с калейдоскопической быстрой меняющиеся на доске во время работы над этюдом. А для этого надо больше играть в шахматы, повысить свою квалификацию в области практической игры. Надо помнить, что хороший шахматист может быть слабым этюдистом, но слабый шахматист никогда не станет хорошим этюдистом! Исключительным мастерством анализа обладает Каспарян — оно помогает ему творить на доске подлинные чудеса.

Большую помощь в деле создания и роста кадров составителей этюдов мог бы оказать учебник, знакомящий в популярной форме с основами этюдного творчества. Следовало бы, наконец, приступить к составлению такого учебника; коллективу советских этюдистов эта задача вполне по плечу.

Этюдисты Страны Советов достигли высоких творческих успехов. Но нужно и можно добиться еще большего. Необходимо, чтобы буквально про каждый этюд, создаваемый нами, можно было бы с гордостью сказать: «Это советский этюд!» Вот почему следует безотлагательно и вплотную заняться вопросами теории этюда, вопросами мастерства. Наши, советские, этюды должны создаваться по самой совершенной технологии!

В. Корольков