Киреева Наталья Юрьевна

НЕТРАДИЦИОННЫЕ КОМПОЗИТОРСКИЕ ФОРМЫ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО **МАТЕРИАЛА**

Статья посвящена исследованию специфики театрализации музыкального материала. Основное внимание сосредоточено на анализе вопросов композиторской театрализации музыкального сочинения, композиторской режиссуры, рефлексии коммуникативной формулы музыкально-театрального искусства: автор-исполнительзритель. В статье представлена оригинальная классификация композиторских форм театрализации музыкального материала. Данные формы основываются на главных действенных средствах выразительности: звукоизобразительном начале, визуально-статичном начале, визуально-действенном начале, театре на театре.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/18.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2014. № 9 (47): в 2-х ч. Ч. II. С. 78-82. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/

© Издательство "Грамота"
Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

- **5. Недосекин В. И.** Организация власти и управления в Черномории в конце XVIII первой половине XIX в. // Дон и Степное Предкавказье. XVIII первая половина XIX в. Социальные отношения, управление, классовая борьба. Ростов-на-Дону, 1977. С. 64-71.
- **6.** Покровский М. В. Из истории адыгов в конце XVIII первой половине XIX века: Социально-экономические очерки [Электронный ресурс] // Кавказский узел. URL: http://www.kavkaz-uzel.ru/articles/198649 (дата обращения: 15.05.2014).
- 7. Ратушняк В. Н. История Кубани XVI начала XX в. в отечественной историографии 1920-1980 гг. // Проблемы историографии и истории Кубани. Краснодар, 1994. С. 14-28.
- 8. Ратушняк В. Н. Отечественная историография заселения и освоения казачеством прикубанских степей в конце XYIII I половине XIX в. [Электронный ресурс]. URL: http://www.slavakubani.ru/land-management/development-of-military-lands/detail.php?ID=2278 (дата обращения: 01.04.2014).
- 9. Фадеев А. В. Очерки экономического развития степного Предкавказья в дореформенный период. М., 1957. 260 с.
- 10. Фролов Б. Е. Институт наемничества в Черноморском казачьем войске [Электронный ресурс]. URL: http://www.cossackdom.com/articles/f/frolov_institut.htm (дата обращения: 01.04.2014).
- **11. Юрченко И. Ю.** Историографический анализ актуальных научных исследований феномена казачества Юга России (На материале диссертаций смежных гуманитарных и общественных наук) // Культурная жизнь юга России. 2010. № 3. С. 54-58.

INSTITUTION OF KUBAN STANITSA ATAMANS: HISTORIOGRAPHY OF THE SOVIET PERIOD

Kas'yanova Irina Vladimirovna, Ph. D. in Pedagogy Kuban State Technological University Iri3897@yandex.ru

In the article the historiography of the institution of the stanitsa atamans of Kuban in the soviet period, which is not rich in research works on the mentioned subject matter, is considered. In the soviet period historiography was based on Marxism-Leninism methodology that aroused interest in material production, economic factors influencing the Cossacks' community life. The striking examples of such works are monographic researches by V. A. Golobutskii, V. I. Nedosekin and M. V. Pokrovskii.

Key words and phrases: institution of stanitsa atamans; Kuban; Cossacks' community; Cossacks' society; Cossacks' gathering.

УДК 781.5

Искусствоведение

Статья посвящена исследованию специфики театрализации музыкального материала. Основное внимание сосредоточено на анализе вопросов композиторской театрализации музыкального сочинения, композиторской режиссуры, рефлексии коммуникативной формулы музыкально-театрального искусства: авторисполнитель-зритель. В статье представлена оригинальная классификация композиторских форм театрализации музыкального материала. Данные формы основываются на главных действенных средствах выразительности: звукоизобразительном начале, визуально-статичном начале, визуально-действенном начале, театре на театре.

Ключевые слова и фразы: театрализация; автор; искусство; коммуникация; классификация; средства выразительности; визуализация; синтез; интеграция.

Киреева Наталья Юрьевна, к. искусствоведения

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова sanata1004@yandex.ru

НЕТРАДИЦИОННЫЕ КОМПОЗИТОРСКИЕ ФОРМЫ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА $^{\circ}$

Современное академическое музыкальное искусство, отвечая на социальные запросы времени, развивается как музыкально-коммуникативная деятельность, в которой процесс коммуникации-общения проявляется в триединой практике сочинения – исполнения – восприятия музыки. Музыкально-коммуникативная деятельность представляет собой возможность контактирования создателей произведения искусства и тех, кому оно адресовано, в связи с этим остаются актуальными проблемы активизации слушательского, зрительского интереса и расширения аудитории искусства. «Поскольку новая музыкальная интенция исходит из либеральных, плюралистических установок нынешней духовной жизни общества..., она может быть определена как многополярная, культурно диалогическая, коммуникативно-открытая. Такая интенция —ностулирует" в музыке новые, актуальные... смыслы, предписывает академическому искусству находить изоморфные этим смыслам устойчивые комплексы выразительных средств», — подчеркивает Г. А. Демешко [4, с. 11]. Развитие музыкального материала обретает новые средства выражения в сфере театрального творчества,

-

[©] Киреева Н. Ю., 2014

т.е. театральная (действенная) составляющая начинает активно проявляться в тех формах музыкального искусства, в которых она уже давно утратила свои права, например, в хоровом и инструментальном. В этом случае происходит неоинтеграция музыкального и театрального начал, что находит свое выражение в нетрадиционных композиторских формах реализации музыкального материала. Говоря о взаимоотношении различных выразительных средств в театральном искусстве, исследователь С. К. Каржаубаева, подчеркивает, что их соединение не должно сводиться к простому сложению. Синтез должен создавать «новое эстетическое качество, новое, более широкое и многогранное видение, возможность рассмотреть действительность по-новому» [5, с. 72]. Именно о таких новых художественных формах пойдет речь в дальнейшем.

Так, общую картину состояния современного музыкально-театрального искусства с отражением присущих ему коммуникативных выразительных средств можно представить следующим образом:

композиторские и исполнительские виды музыкальной театрализации			
звукоизобразительное начало	визуально-статичное начало	визуально-действенное начало	театр на театре (участие музыкального театра в академическом театре)
тембровая дифференциация, тембровая персонификация, включение чтецов, использование необычных инструментов	костюмы, картины, слайды, световые эффекты, добавление театральных атрибутов	танец, пантомима, хореография, жестикуляция, перемещения по сцене и залу	тембровая дифференциация, тембровая персонификация; картины, слайды, костюмы; танец, пантомима, хореография, жестикуляция, перемещения по сцене и залу

Создание ориентированного на театральную интерпретацию музыкального произведения связано с решением композитором ряда художественных задач, т.е. написание нотной партитуры с режиссерскими указаниями. Автор подлинного сочинения предчувствует, как бы «просчитывает каждый шаг исполнителя, четко очерчивает художественные границы пространства, внутри которого тот должен существовать и внутри которого может при должном актерском самочувствии свободно импровизировать» [1, с. 43]. Творческое послание композитора предполагает существование получателя – благодарного слушателя; оно (послание) облекается в музыкальнотеатральную форму, направленную на восприятие зрителем-слушателем; «благодарность» последнего проявляется в налаживании, установлении элементов обратной духовной связи с автором и исполнителями. Так складывается полный коммуникативный цикл, который воспроизводится в художественной практике.

Общеизвестно, что сфера проявления театрального мышления композитора может быть очерчена не только кругом сценических произведений, но также и произведениями нетеатральных жанров. В композиторском процессе визуальные образы, элементы сценографического решения рождаются в звуковизуальном контрапункте с музыкальным материалом. Таким образом, свои творческие интенции автор осуществляет параллельно и одновременно в двух «амплуа»: композитора и режиссера.

Режиссерская, литературно-драматургическая часть деятельности композитора, занятого осуществлением театрального замысла, представляет своеобразную область метапоэтического мышления, самоинтерпретации, рефлексии над собственным творчеством; для некоторых современных композиторов она становится потребностью самоосмысления, аналитического взгляда «на себя в зеркале художественной культуры» [8, с. 5]. Метапоэтика является важным коммуникативным средством: высказывания творчески активных художников, композиторов, писателей, материалы интервью, бесед способствуют более полному донесению авторского замысла до исполнителей, других представителей художественных профессий, а главное, настраивает на диалог с публикой.

В таком варианте театрализация имеет двуединую природу: во-первых, она связана с использованием оригинальных, нетрадиционных музыкальных приемов и, во-вторых, с тяготением к зрелищности, сценичности, использованию драматургических законов построения целого, введению игрового начала, мимических моментов, жестов, определяющих пластический рисунок «роли».

Рассмотрение инструментария театрализации, практики его «освоения» современными композиторами предполагает обращение к театрализации, основной заряд которой несут имманентно-музыкальные средства. Музыкальная палитра театрализации включает тембровую персонификацию, позволяющую очертить образ посредством закрепленной за ним тембровой краски, позволяет оперировать уникальными тембро-фоническими ресурсами инструментов, использовать выразительные возможности различной диспозиции звучания, учитывая возможные перемещения исполнителей и источников звука в различные места помимо сцены, эстрады.

Специфическая театрализация средствами музыкальной выразительности проявляется в современной музыке многопланово. Рассматривая феномен театрализации музыки, нельзя не обратиться к так называемой пространственной музыке. В определенном смысле театрализация и пространственная музыка выступают как синонимические понятия. Характеризуя пространственную музыку, исследователи отмечают, что ее исполнение «предполагает возможность свободного и плавного перемещения звучаний определенных инструментов по любым траекториям в плоскости или объеме зала согласно законам музыкальной драматургии» [2]. К подвижным музыкальным параметрам, таким как громкость, высота, тембр, длительность прибавляется еще и такая специфическая динамическая характеристика, как точка звучания. Можно отметить, что практике «движущихся инструментов» в жанрах инструментальной и симфонической музыки в известной

мере близки «Антифоны» С. Слонимского, «Маленький спектакль» Б. Кутавичюса, а в оперном жанре – опера А. Шнитке «Одиннадцатая заповедь».

Творческие искания, эксперименты в области театрализации музыки «укрепили» свои позиции в «хоровом театре», «инструментальном театре», «режиссерском фортепианном театре». История музыкального искусства располагает свидетельствами того, что процесс театрализации нетеатральных музыкальных жанров в европейском искусстве имеет многовековую историю. Отдельные его признаки проявляются и в культовом средневековом искусстве, и в светской культуре (ренессансные хоровые жанры), характерны они и для искусства XIX века. В недавно проведенном исследовании Г. И. Ганзбурга, посвященном творчеству Р. Шумана, доказательно развернут тезис о том, что сферами шумановской театрализации являются не только инструментализм, где разворачивается «фортепианный театр» (например, «Бабочки», «Карнавал»), но и музыкальная критика, а также и вокальная лирика [3].

Театрализация композиторского творчества в западноевропейской традиции выступает в разнообразии своих качественных преломлений. Один из простейших элементов композиторской театрализации представляет собой пересадку исполнителей в «зону публики». Так, например, поиски особых акустических эффектов привели Яниса Ксенакиса к осознанию необходимости пересадить 88 оркестрантов, исполнителей «Терретектора», в зал к зрителям.

Панорама жанров современного музыкального искусства, которую затронула тенденция театрализации, весьма широка. В сфере современной фортепианной музыки о ее проявлениях можно говорить в связи с творчеством К. Штокхаузена. Известно, что свои клавирштюки для фортепиано соло композитор назвал «театральной музыкой», имея ввиду то, что исполнитель в процессе театрализации фортепианного произведения для создания особой образной выразительности должен совмещать собственно исполнительские функции с актерскими.

Метапоэтическая тенденция, отражающая тяготение к театрализации музыкального замысла, отчетливо выступает у Д. Шостаковича. Многочисленными авторскими ремарками насыщена партитура сатирической кантаты «Антиформалистический раек», в которой композитор-режиссер разрабатывает каждый раздел музыки как новую мизансцену.

В современной музыкальной практике используются следующие виды театрализации:

— визуально-статичное начало — тандем музыкального и живописного искусства. В данном виде театрализации имманентно музыкальное начало выступает в синтезе с визуально-живописной компонентой. В качестве образца такого рода синтетизма выступает библейская симфония А. Караманова «Совершишася», российская премьера которой состоялась 18 мая 2008 г. на открытии XXI Собиновского музыкального фестиваля в Саратове. На протяжении всего концертного звучания симфонии экранизировались полотна религиозного содержания, отражающие духовный замысел А. Караманова.

Обращение к метапоэтическому наследию композитора позволяет увидеть проблему театрализации в ее идеальном решении. «Первоначальный замысел симфонического цикла —Свершишася" [также] представлялся... как грандиозное действо на лоне природы, в каком-то специально дворце-храме с движущимися площадками, на которых располагались бы группы оркестра. И так же, как мистерия, это произведение было бы синтетическим. В нем должны были особенным образом сливаться воедино слово (евангельский текст), музыка, театр, живопись... это исполнение... [должно быть] вечно длящимся, многократно повторяющимся, как некое священное действо, молитва, прославление Бога» [6, с. 40]. Концепция А. Караманова созвучна музыкальному замыслу порыва к еще не познанным космическим сферам А. Скрябина;

- визуально-действенное начало модус первый: пространственные компоненты. Театрализация музыки отличается тенденцией демократизации, популяризации так называемой серьезной музыки. Ярким и последовательным в своем пристрастии театральным «аранжировщиком» хоровой музыки является С. Слонимский. Синкретизм его образного мышления проявляется в синтетизме, композитор апеллирует к театральному началу, естественно и органично преломляющемуся в сценической репрезентации хоров. Создание композитором по-режиссерски проработанной, «инсценированной» партитуры обязательно для театрализованного опуса. Многочисленные, детализированные режиссерские комментарии и ремарки содержит партитура Хорового концерта-действа «Покаяние» Калистратова. В ней обозначено, каким образом исполнители должны распределяться по пространству сцены и зрительного зала;
- визуально-действенное начало модус второй: хоровая опера. Одним из видов, раскрывающих многообразные выразительные возможности звучания, является театрализация хоровой музыки. Интересен жанр хорового театра хоровая опера. Московский композитор А. Кулыгин специально для Саратовского губернского театра хоровой музыки написал одноактную хоровую оперу «Самозванец» (либретто Н. Корнеевой), которая была представлена коллективом на международном фестивале современной музыки «Московская осень» XXI;
- визуально-действенное начало модус третий: фольклорные компоненты. Музыкальный фольклор разных народов пронизан театральностью. Молодежные игры, игровые хороводы, всевозможные танцевальные песни предполагают выразительную пантомиму участников, хореографию, яркие самобытные костюмы. «Подобные музыкальные представления, пишет крупный исследователь фольклора В. Щуров, предполагают распределение ролей между действующими лицами, насыщенность всего действа прозаическими либо стихотворными речевыми монологами, диалогами, а главное наличие определенного театрализованного представления, связанного с соответствующим сюжетом и рассчитанного на зрительское восприятие» [9, с. 320].

Таким образом, наряду с прагматическими целями претворения фольклора подобное содержательное выражение выполняет коммуникативную функцию, обладая значительным эстетическим воздействием. В последнее время композиторы все чаще обращаются к фольклорному пласту, используя его различные выразительные возможности, способствуя тем самым формированию слоя сценического фольклора, действующего одновременно по собственным законам и законам сцены. Таким образом, фольклорная театрализация из формы эстетической коммуникации переходит в художественную.

Показательным примером работы в этой области является творчество А. Ларина. Один из ключевых принципов А. Ларина в обработках народных песен состоит в том, чтобы не просто по-своему создать на их основе различные произведения, но и объединить общей идеей, подчинить единой драматургии — выстроить цикл. Это относится как к субциклам, так и к крупным циклам. Цельности также способствуют наличие тональных и интонационных связей, использование приема *attacca*, чем достигается непрерывность движения. Все это можно встретить в кантате «Песни Тамбовского края» для смешанного хора с участием детского хора по мотивам Тамбовского фольклора (без сопровождения);

— звукоизобразительное начало — драматургические приемы повествования, тембровая персонификация. Отдельную область исследования музыкальной театрализации являет рассмотрение вопросов, касающихся ее жанровой спецификализации. Жанровая палитра театрализованных композиций отличается значительным разнообразием, зафиксированным в обозначениях, ведущих свое происхождение от сложившихся, исторически устойчивых жанровых моделей. Так, например, на жанровый прототип инструментальной симфонии указывает название «хоровая симфония», на оперные ориентиры указывают «хоровая опера» и «хоровые сцены», к разновидности концерта можно отнести «концерт в лицах» (названный так, вероятно, по ассоциации с «Небылицей в лицах» Н. Римского-Корсакова).

Наряду с этим возникают сочинения с новыми жанровыми определениями, связанными с отражением фольклорных моментов, например, «хоровое обрядовое действо» или «хоровая симфония-действо». В основе их лежит историческая трансформация хоровой модели, получившей распространение в церковных обрядах, с одной стороны, и развивавшейся на протяжении столетий в рамках оперного спектакля – с другой. Среди ярких примеров хоровой театрализации – характерного направления современного композиторского творчества – оратория К. Волкова «Аввакум» (1990 г.). Вынесенное в заглавие авторское определение «оратория» указывает на исторический первоисточник, в качестве которого выступает ранний образец этого жанра – «духовная драма». Искания композитора, близкие эстетике «новой религиозной волны», «объясняют» многожанровость, синтетичность, присущие данному произведению, взаимопроникновением различных компонентов: «признаков театральности (наличие ролей, персонажей), концертности (хор, солисты, номерная структура) и литургийности (элементы сюжета —Страстного цикла", использование подлинных молитвословий и др.)» [7, с. 22]. Весьма характерно, что партия-роль главного героя возлагается сразу на двух исполнителей – чтеца и певца;

— визуально-статичное и визуально-действенное начала — синтетическое действо. 16 января 2005 года в Национальной опере Украины состоялось исполнение грандиозного произведения Ивана Карабица «Киевские фрески». Идея создания «Киевских фресок» принадлежала Л. Венедиктову и С. Турчаку. Изначально спектакль задумывался как синтез различных искусств — ораториального, театрального, хореографического и кинематографического — и получил жанровое определение «опера-оратория». Произведение, повествующее о жизни великого Киева с древних времен до наших дней, писалось к 1500-летию города по заказу Оперного театра. Сочинение было завершено в 1983 году, но по нескольким причинам полноценное его исполнение не осуществилось. Через некоторое время выяснилось, что рукопись партитуры утеряна. Лишь спустя двадцать с небольшим лет по расписанным голосовым партиям, которые сыну композитора Кириллу удалось с трудом найти в архиве Национальной оперы и фрагментарно у некоторых хористов и оркестрантов, студент И. Карабица Артем Рощенко (молодой композитор, ныне член Союза композиторов) сумел воскресить «Фрески». Полгода спустя, когда партитура была готова, начались творческие поиски средств для сценического ее воплощения. Хореографом Аллой Рубиной были предложены оригинальные развернутые балетные сцены, что, видимо, стало основанием для переименования оперы-оратории в балет-ораторию.

Подводя итоги исследования различных видов музыкальной театрализации, можно констатировать, что все отмеченные выше элементы и формы театрализации находят воплощение в творчестве различных композиторов и постановочных групп. Для реализации своего замысла художники обращаются к сочетанию вокального, музыкального и визуального начал, выливающихся в своеобразное сценическое действие. В подобном сценическом действе объединяются и хореографические, танцевальные, фольклорные динамичные элементы, и статичные средства выразительности — показ слайдов, картин, видеороликов, цветосветовые эффекты. Такого рода спектакли обладают большими коммуникативными возможностями, так как используемый комплекс выразительных средств помогает одновременно прорисовывать несколько смысловых линий произведения. Предстающий перед зрителем во всей внутренней и внешней красоте такой музыкальный театр не может оставить человека равнодушным.

Список литературы

- 1. Воротынцев П. И. Феномен режиссерского сознания в творчестве Верди. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (37). Ч. 1 С. 41-45.
- **2.** Галеев Б. М. Пространственная музыка [Электронный ресурс] // НИИ «Прометей». URL: http://prometheus.kai.ru/pr-mys.htm (дата обращения: 10.06.14).

- 3. Ганзбург Г. И. Театрализация в вокальных циклах Роберта Шумана: исследование. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. 128 с.
- **4.** Демешко Г. А. О Формировании коммуникативных стереотипов в искусстве «постгомофонной» академической традиции // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирск: НГК (академия) им. М. И. Глинки, 2001. С. 10-17.
- Каржаубаева С. К. Онтологические аспекты художественного образа в театральном искусстве // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2009. № 7. Ч. 1. С. 70-74.
- 6. Клочкова Е. В. Библейские симфонии Алемдара Караманова: монография. М.: Композитор, 2005. 228 с.
- 7. Ромашкова О. Н. Действо как жанровый феномен русской музыки XX века: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Тамбов, 2006. 28 с.
- **8.** Соколов А. С. Композиторское слово о музыке // Альфреду Шнитке посвящается. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. Вып. 2. С. 3-9.
- **9. Щуров В. М.** Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пособие в 2-х ч. М.: Музыка, 2007. Ч. 1. История, бытование, музыкально-поэтические особенности. 401 с.

NON-TRADITIONAL COMPOSER"S FORMS OF STAGE ADAPTATION OF MUSICAL MATERIAL

Kireeva Natal'ya Yur'evna, Ph. D. in Art Criticism L. V. Sobinov Saratov State Conservatoire sanata1004@yandex.ru

The article is devoted to investigating the specifics of the stage adaptation of musical material. Special attention is paid to the analysis of the problems of the composer's stage adaptation of musical composition, composer's stage direction, reflection on the communicative formula of musical and theatrical art: author – performer – spectator. The paper introduces an original classification of the composer's forms of the stage adaptation of musical material. These forms are founded on the basic efficient means of expressiveness: sound-representational principle, visual-static principle, visual-effective principle, theatre in theatre.

Key words and phrases: stage adaptation; author; art; communication; classification; means of expressiveness; visualization; synthesis; integration.

УДК 94(47).084.8

Исторические науки и археология

Данная статья посвящена рассмотрению специфического вида деятельности органов НКВД (МВД), МГБ и «Смерш» по проверке (фильтрации) советских граждан, вернувшихся из немецкого плена в годы Великой Отечественной войны, на предмет сотрудничества их с врагом. Дана характеристика особенностей процесса фильтрации, а также описана система фильтрационных органов, входивших в состав НКВД (МВД) и НКО, которые непосредственно занимались проверкой.

Ключевые слова и фразы: военнопленные; фильтрация; спецлагеря; сборно-пересыльный пункт; «Смерш».

Киселев Михаил Андреевич

Пензенский государственный университет micha-kiselev@mail.ru

РАБОТА ОРГАНОВ НКВД (МВД) И «СМЕРШ» ПО ВЫЯВЛЕНИЮ ПРЕДАТЕЛЕЙ СРЕДИ БЫВШИХ СОВЕТСКИХ ВОЕННОПЛЕННЫХ В ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И ПЕРВЫЕ ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ[©]

В современном общественном сознании сложился преимущественно негативный образ НКВД и «Смерш», чему способствовали десятилетия антисоветской пропаганды и откровенной лжи. Сотрудники Народного Комиссариата внутренних дел и советской контрразведки «Смерш» стали восприниматься как «цепные псы» сталинского режима, как давители свободы и виновники гибели сотен тысяч невинно осужденных советских граждан. Зарубежные авторы используют этот стереотип с целью дискредитации нашей страны. К примеру, современный английский автор Кит Лоу в своей работе «Жестокий континент» [9, с. 82] и вовсе назвал НКВД «их тайной полицией», тем самым поставив знак равенства между НКВД и гестапо, а косвенным образом — между сталинским СССР и нацистской Германией. Подобного рода сравнения, на наш взгляд, совершенно недопустимы и опасны.

Конечно, не следует идеализировать органы НКВД и «Смерш». Как и любые другие организации подобного рода, они вовсе не являлись «безгрешными». В их работе допускались серьезные просчеты и ошибки, НКВД нередко использовался партийными чиновниками в качестве инструмента устранения конкурентов, как это было, к примеру, в период репрессий 1930-х годов.

_

[©] Киселев М. А., 2014