

<http://www.urokiistorii.ru/memory/ex/51669>

Часть общей картины: 75 лет выставке «Дегенеративная музыка» / Интервью с композитором Владимиром Тарнопольским

10/01/2013



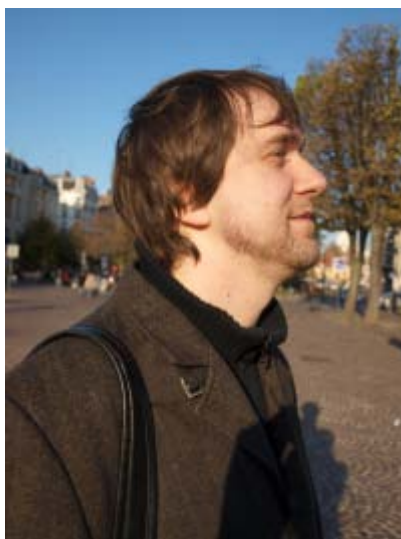
Что демонстрировалось на дюссельдорфской выставке «Дегенеративная музыка» и как – технически – происходил процесс «публичного осуждения»? Было ли физическое уничтожение «дегенератов» от музыки самостоятельной ветвью гитлеровского культтеррора или же произошедшее вписывалось в общую картину истребления евреев нацистской властью? Как уничтожение композиторов сказалось на дальнейшем развитии немецкой и мировой музыки? Какова была судьба композиторов-беженцев? На эти и многие другие

вопросы в интервью Антону Дубину отвечает композитор, педагог Владимир Тарнопольский.

Автор – Антон Дубин



[Владимир Тарнопольский.](#)
[Фотография Фёдора Софронова](#)



[Антон Дубин](#)

– Владимир Григорьевич, как вам кажется, физическое уничтожение «дегенератов» от музыки – это самостоятельная ветвь гитлеровского культтеррора? Или же – произошедшее вписывается в общую картину истребления евреев нацистской властью? Ведь многие из убитых композиторов были евреями. Да, их музыка

очевидно противоречила провозглашенному арийскому канону. Да, у Гитлера был собственный музыкальный вкус, он известен. Однако сильно сомневаюсь в том, что фюрер лично отслушивал все «неугодные» произведения перед тем, как их создатели отправлялись в лагерь смерти...

– Наверное, сначала я попытаюсь ответить на ваш вопрос относительно связи нацистской борьбы с «дегенеративным искусством» и гитлеровским «окончательным решением еврейского вопроса». Для нацизма – это две взаимосвязанные и взаимопересекающиеся идеологемы, почти синонимы. Ведь нацистская идеология, сформировавшись после страшного поражения Германии в Первой мировой войне, вместо анализа подлинных причин поражения, сосредоточилась на поисках «внутренних врагов», коих она нашла в лице коммунистов и евреев. По Гитлеру, «еврейский заговор» против немецкого народа заключался также и в распространении «культурной отравы» – «дегенеративного искусства». Именно еврейские художники (артисты, композиторы), по мысли фюрера, так и не сумевшего поступить в Академию искусств, разлагали нацию своими «дегенеративными» работами.

Реальная же действительность радикально отличалась от маниакальных гитлеровских представлений. Достаточно сказать, что на печально знаменитой выставке 1937 года «Дегенеративное искусство», при всех стараниях составителей, им удалось наскрести лишь 5% художников еврейской национальности, остальные же художники, представленные на выставке, не имели к еврейству никакого отношения. Ну, например, «зачисленные в евреи» русский дворянин Василий Кандинский или происходивший из знатного польского рода Игорь Стравинский, которого трудно заподозрить в сочувствии еврейским проблемам (в 1933 г. он даже отказался подписать петицию, присланную ему Клемперером в защиту изгоняемых с государственной службы музыкантов-евреев).

Конечно, фюрер не мог «отслушивать» и «отсматривать» лично все «неугодные» произведения, но, тем не менее, он не только формулировал принципиальные эстетические установки, но и принимал активное участие в окончательном отборе экспонатов «истинно арийских» художников, что оказалось, в общем-то, весьма непростым делом. Проблема заключалась в том, что из профессиональных немецких художников находились лишь очень немногие, соответствовавшие эстетическим идеалам нацизма, большинство же сразу выбраковывалось как «вырожденцы». В какой-то момент фюрер в ярости даже решил перенести выставку на год за недостатком достойных экспонатов.

И конечно, личные вкусы Гитлера, как и любого диктатора, играли определяющую роль. Один лишь пример: Геббельс, главный руководитель нацистской пропаганды, очень увлекался немецким экспрессионизмом и даже планировал объявить именно экспрессионизм официальным искусством Третьего рейха. Геббельс коллекционировал работы Эмиля Нольде, крупнейшего художника-акварелиста экспрессионистского направления, кстати, убежденного члена нацистской партии. Однако Гитлер в своей речи на партийном съезде 1934 года «Единство и Сила» расставил точки над «i», объявив все без разбору направления авангарда безумием. И три года спустя работы Нольде, этого несостоявшегося геббельсовского «эталона нацистского искусства», красовались уже не на образцовой Большой выставке немецкого искусства в Доме немецкого искусства Мюнхена, а в здании напротив – в Институте археологии, в залах которого и была развернута [выставка «Дегенеративное искусство»](#). Бывший же патрон экспрессионизма Геббельс как раз и возглавил борьбу со ставшими сразу враждебными вырожденцами-экспрессионистами.

Но было бы большой ошибкой думать, что все это мракобесие явилось результатом маниакальных представлений лишь одного фюрера или узкой группы лиц из его окружения. Статистика свидетельствует о том, что выставка «Дегенеративное искусство» оказалась самой популярной и посещаемой выставкой всех времен и народов. Ее посетило около 2 миллионов человек. Эта выставка была очень востребованной «широкой общественностью».

– Надо вспомнить, что проведение этой выставки было далеко не первой ступенью падения нацистского режима в бездну безумия.

– Да, тогда события развивались очень быстро. Гитлер пришел к власти 30 января 1933 г. 7 апреля издается расовый закон о запрете неарийцам занимать должности в государственных учреждениях, вызвавший увольнение тысяч музыкантов оркестров и преподавателей. 22 сентября учреждается Имперская палата культуры, которая должна была полностью контролировать всю культурную жизнь страны и выдавать разрешение гражданам на занятия в сфере искусства (художникам, не состоящим членами этой палаты, объявлялся запрет на профессию).

В обществе еще теплилась очень осторожная скрытая дискуссия о судьбе хотя бы той части искусства модерна, которая пока оставалась в культурном поле Германии после очищения от «коммунистической заразы» и «еврейства». Здесь даже Президент Имперской палаты культуры Геббельс занимал относительно осторожную позицию, однако, как я уже говорил, фюрер в своей речи на VI съезде партии в 1934 г. окончательно похоронил ВСЕ современное искусство. После этого съезда Имперская палата начинает строго контролировать весь концертный репертуар страны и, в помощь ей, геббельсовская канцелярия в 1935-м издает для закрытого пользования список из 108 имен запрещенных композиторов, в котором, конечно, представлены все композиторы, заподозренные в принадлежности к еврейской расе, но также и некоторые чистые «арийцы», например, Берг, Кренек, Казелла или Хауэр.

В поисках долей еврейской крови нацистские активисты доходят до полного безумия. Еще один яркий пример с тем же Геббельсом – он был вынужден наложить запрет на исследования родословной Рихарда Штрауса, первого Президента Имперской палаты музыки, у которого якобы обнаруживалось на четверть еврейское происхождение. Геббельс, всесильный Министр пропаганды и просвещения, Президент Имперской палаты культуры пишет в своем дневнике о культурной политике возглавляемого им учреждения: «Имперская палата доставляет мне большие заботы». И в другом месте: «Один хитрец утверждает, что Штраус на четверть еврей. Если такого рода исследования будут продолжаться и дальше, то от немецкого искусства вообще ничего не останется».

– А что было представлено на дюссельдорфской выставке «Дегенеративная музыка»?

– Выставка «Дегенеративная музыка» / Entartete Musik проходила в 1938 году. Она была достаточно импровизационно организована, и, как это часто бывает, когда государственная машина уже заведена, дальше возникают вещи, не только не вполне контролируемые, но и попросту бьющие по интересам организаторов. Инициатором же выставки был вовсе не Геббельс. В отличие от ее знаменитой предшественницы 1937 года, эта выставка не была спущена «сверху», ее идея родилась «снизу», это была практически частная инициатива государственного советника Циглера. Он был подозреваем в гомосексуализме, а в Уголовном кодексе Германии содержался параграф, согласно

которому обвиненные в гомосексуальных связях могли теперь угодить не только в тюрьму, но и в концлагерь.

[Программа выставки в Дюссельдорфе. Источник: www.nrw2000.de](http://www.nrw2000.de)

Вероятнее всего, желая максимально откреститься от этого подозрения, Циглер – путем устройства выставки – решил продемонстрировать свою верность режиму. Такое поведение было, кстати, очень типичным для конформистов всех мастей, подобных историй случалось множество, на эту тему было снято несколько замечательных фильмов в 60-70 годы. Название «Дегенеративная музыка» родилось в самый последний момент, первоначально предполагалось использовать словосочетание «помягче» – «Вырождающаяся музыка». Выставка была настолько быстро организована, что от нее и документов, в общем-то, почти не осталось – буклет, разве что, да и то – сделанный уже позже, на испанском языке, когда выставку повезли по разным городам, а поначалу была лишь наспех сверстанная программка... К счастью, к тому времени большинство композиторов, осужденных на этой выставке, находились уже за пределами Германии – Шенберг, Хиндемит, Эйслер, Кшенек, Вайль, Тох...



Министр пропаганды Геббельс планировал проводить выставку ежегодно. Но в 1939 году началась война, и всем было уже не до музыкальных выставок.

– Это – интересная предыстория. А что все-таки демонстрировалось на выставке, как – технически – происходил процесс «публичного осуждения»?

– Там были записи образцов «дегенеративной музыки». Каждый мог подойти к устройству воспроизведения и послушать порцию «дегенеративной музыки».

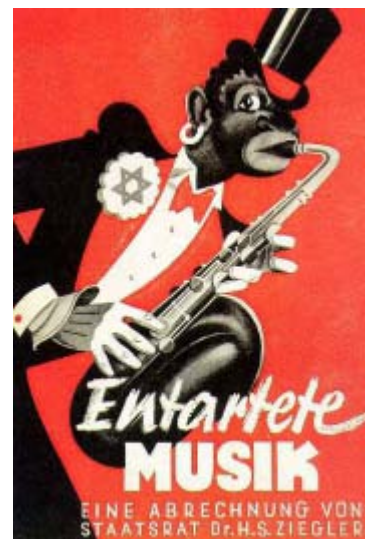
– Подобраны были, конечно же, самые «чудовищные» фрагменты?

– Ну, разумеется. Шенберг – «еврейская» музыка, Эйслер – «пролетарская», и так далее. Управление людьми, пришедшими на выставку, шло умело. Выставка хорошо посещалась.

[Источник: www.jazzinstitut.de](http://www.jazzinstitut.de)

На обложке буклета был изображен персонаж оперы Эрнста Кшенека «Джонни наигрывает». Это темнокожий (важно!) саксофонист (тоже важно!), отчего-то, с желтой Звездой Давида (неплохое сочетание!). Саксофон понимался двояко: как инструмент «черных» и как «еврейский инструмент». Почему – непонятно.

Показательно, что в начале гитлеровского режима борьба была направлена, в основном, против «внутренних врагов», но на выставке 1938 года зоркий взгляд нацистов распространялся уже за пределы родины, и здесь уже «дегенератами» от музыки были названы не только композиторы Германии и присоединившейся к тому времени Австрии, но и граждане других стран, например,



венгр Бела Барток и француз Эрик Сати. О ставшем в 1934 году гражданином Франции И. Стравинском я уже говорил. Любопытно, кстати, что Стравинский немедленно обратился в Министерство иностранных дел Германии с протестом относительно зачисления его в евреи, и этот протест был удовлетворен при ходатайстве Вилли Штреккера, директора издательства «Шотт». Таким образом, произведения Стравинского все-таки время от времени исполнялись и в нацистской Германии, и в фашистской Италии.

В том же геббельсовском списке оказались и несколько россиян. Кроме легко объяснимых по национальному признаку имен М. Гнесина, А. Веприка и А. Крейна, там почему-то фигурировал и В. Золотарев. Конечно, значился в списке запрещенных и выходец из России Ефим Голышев, вероятно, самый первый композитор, пришедший к идее 12-тоновой музыки. В 1914 году он написал Струнное трио под названием Zwölftondauermusik, изданное в 1925-м в Берлине, где композитор и проживал с 1909 года. Однако в 33-м Голышев был вынужден бежать из Германии сначала в Португалию, потом в Барселону. Во время войны скрывался во Франции, периодически попадая под аресты, затем уехал на 10 лет в Сан-Паоло и умер в 1970 году в Париже. Помимо визионерского Струнного трио, все его творческое наследие, по-видимому, безвозвратно утрачено.

Также был осужден в рамках «Дегенеративной музыки» другой россиянин по рождению – Владимир Фогель. Его биография особенно интересна: наполовину немец, родился в Москве в 1896 году, в юности испытал влияние Скрябина, затем – во время Первой мировой войны – как этнический немец был сослан куда-то на Урал, далее – в 1918-м – его обменяли вместе с группой немецких граждан на русских военнопленных, и он попал в Германию, где стал очень успешным композитором. В 33-м Фогель покинул Германию и – через Страсбург, Брюссель, Париж и Лондон – в 1939 году оказался в Швейцарии, где 15 лет проживал нелегально, меняя место жительства. Лишь в 1954 году он получил, наконец, швейцарское гражданство и сегодня считается классиком швейцарской музыки.

Любопытно, что в Москве родился также и другой видный немецкий композитор – Ханс Пфицнер (1869), ставший успешным культур-националистом, принципиальным антимодернистом в музыке. Совсем иная судьба в сравнении с «земляком» Фогелем или, скажем, с Карлом Орфом, который, поначалу был также вписан режимом в когорту Entartete Kunst, но затем своей кантатой Carmina Burana завоевал симпатии нацистского руководства и популярность у слушателей. После войны Орфу удалось полностью реабилитироваться, ссылаясь на злоключения на начальном этапе своей карьеры.

Говоря о композиторах – жертвах фашизма, мы, конечно, обязательно должны вспомнить, пожалуй, самую дьявольскую акцию нацистов в области уничтожения еврейской культуры, акцию, выделяющуюся даже в контексте всей нацистской дьявольщины, – организацию показательного еврейского города-гетто в чешском [Терезине \(нем. Терезиенштадт\)](#), который нацисты использовали в качестве пропаганды, [сняв для этого специальный фильм](#) «Фюрер дарит евреям город». На самом же деле город представлял собой перевалочный пункт на пути к газовым камерам. Сначала фашисты свезли в Терезин 60 тысяч человек со всей Европы, но больше всего – еврейское население Чехии. Всего за время существования гетто здесь умерло 150 тысяч человек, и около 90 тысяч были переправлены в концлагеря. Из нескольких тысяч детей погибли практически все.

[Афиша выступления "Студии новой музыки" в Терезине](#)

Среди заключенных Терезина было множество выдающихся артистов. Еврейские музыканты организовали очень насыщенную музыкально-концертную жизнь, исполняли оратории Гайдна, Реквием Верди, оперы Моцарта и Сметаны. В гетто музыканты организовали специальный ансамбль, название которого мистически совпадает с названием ансамбля, которым я сейчас руковожу – «Студия новой музыки». Пражский композитор Ханс Краса специально для свезенных в Терезин детей сделал версию своей детской оперы «Брундибар» и несколько раз эту оперу исполнил. Только исполнители все время менялись – одну партию увозили в концлагеря и газовые камеры, а новую привозили. Один из самых многообещающих молодых композиторов – Гидеон Кляйн – написал в чешском гетто свои наиболее яркие сочинения. Его Струнное трио было закончено за девять дней до отправки композитора в Освенцим. Виктор Ульман написал в Терезине свою оперу «Император Атлантиды», в которой Смерть отказывается забирать людей к себе. Терезин стал последним пунктом нескольких замечательных чешских композиторов еврейской национальности – Ханса Красы, Павла Хааса, Гидеона Кляйна, Виктора Ульмана и ряда других. Все они были отправлены в газовые печи Освенцима.



– Тот факт, что были уничтожены именно такие фигуры, как Павел Хаас, Ханс Краса, Гидеон Кляйн, Виктор Ульман, Эрвин Шульхоф, – сказался на дальнейшей немецкой и мировой музыке?

– Мне кажется, что для развития музыки в Чехии и Словакии уничтожение таких сильных и столь разных композиторов обернулось настоящей трагедией. Это были композиторы совершенно разных направлений: кто-то активно обращался к элементам джаза, другие – к фольклору, а некоторые тяготели к 12-тоновому письму. Все это не получило своего развития, и, может быть, музыкальная культура потеряла своих будущих Стравинских или Шенбергов. Во всяком случае, во второй половине XX века чешские композиторы, игравшие такую важную роль в европейской музыкальной истории, проявили себя несопоставимо мало.

А для самой Германии борьба с «дегенеративным искусством» обернулась в конце концов резким отторжением следующего поколения немецких композиторов от своей истории (в том числе и от музыкальной истории) и предельной радикализацией авангарда в послевоенные десятилетия. Это стало своего рода «трибуналом детей». Если сравнить развитие авангарда немецкого и, скажем, французского, не знавшего запретов, или даже итальянского, пережившего свой фашизм, то мы увидим, как отличается динамика их формирования. Развитие французской музыки – Дебюсси – Мессиаан – Булез – представляется единой линией, немецкий же послевоенный авангард после полутора десятилетий застоя словно начинается с пункта нуль. Его радикализм объясняется в большой степени многочисленными табу, связанными с отречением от полностью дискредитировавшей себя в глазах нового поколения традиционной немецкой культуры. В музыке Германии с 50-х годов отказ от истории – одна из самых доминирующих идей, эта эстетическая установка получила замечательную формулировку в одной из статей Лахенмана: «Красота – это отказ от привычки».

– **Соответственно, в основе жесткости немецкого послевоенного авангарда, его музыкальной отсеченности (за редкими исключениями) от предшественников лежит конкретный период немецкой истории?**

– Да, это одна из причин. Адорно в своей статье [«Что значит освоение прошлого»](#) очень точно пишет о невротичном отношении немцев к прошлому.

– **Красота воспринимается как продолжение того, что насаждалось Гитлером?**

– Схематически, наверное, это можно передать так: романтизм с его культом национального своеобразия привел к нацизму, и все, что связано с романтизмом, с историзмом, с красотой в традиционном ее понимании стало для современного композитора (художника, писателя) реакционным или, в лучшем случае, отжитым, отработанным материалом. Подчеркиваю, это взгляд достаточно схематичный, реальная жизнь – гораздо многообразней, всегда есть особые случаи. Из композиторов, получивших признание в последние годы, – Йорг Видман, например...

– **А какова была судьба композиторов-беженцев? Куда они бежали, и ждало ли их признание на новой родине?**

– Большинство композиторов-беженцев оказалось в конце концов в США – Шенберг, Хиндемит, Стравинский, Барток, Эйслер, Кшенек, Вайль, Вольпе, Тох, Корнгольд и многие другие. Если у композиторов-эмигрантов не немецкой национальности все-таки был какой-то выбор – можно было попробовать эмигрировать во Францию (как оказалось, лишь на некоторое время), а можно – в Великобританию (куда переехали, например, Э. Велец и Б. Гольдшмидт), то этническим немцам рассчитывать на место в Европе не приходилось. Хиндемит и Кренек вынуждены были бежать на другой континент. Конечно, попав в сравнительно бедный классическими музыкальными традициями англоязычный мир, практически все эти композиторы большого творческого счастья не испытывали, но Америка спасла их жизни. В свою очередь, Америка получила более чем фантастический ресурс для развития собственной музыкальной культуры.

Говоря о массовом исходе европейских композиторов, необходимо, конечно, вспомнить и тех, кто бежал от нацизма не на Запад, а на Восток, в СССР. Как известно, одно время Шенберг рассматривал возможность переезда в СССР, и, по рассказам Г. Фрида, такую возможность в середине 30-х с интересом обсуждала профессура Московской консерватории. Из известных композиторов – переселенцев в СССР необходимо упомянуть в первую очередь «уцелевшего из Варшавы» Мечислава Вайнберга, талант которого сразу же был высоко оценен Шостаковичем, хлопотавшим за молодого композитора, арестованного в 1953 году по «делу врачей», т.е., в принципе, по «той же статье», из-за которой он вынужден был бежать из оккупированной Польши. Очень важную роль в формировании советского авангарда 60-х сыграл другой восточноевропейский беженец – ученик Берга и Веберна Филипп Гершкович, ставший настоящим апостолом шенберговского учения в СССР. Достаточно сказать, что Гершкович был неформальным учителем А. Волконского, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, В. Сильвестрова, В. Суслина, Е. Фирсовой, Д. Смирнова, А. Вустина.

– **Если сопоставить сталинский Советский Союз и гитлеровскую Германию – согласитесь ли вы с тем, что методы травли людей искусства различались? Там – [процитирую Семена Файбисовича](#) – «можно усмотреть "доверие" нацистской власти своему нацистскому народу: уж они-то, "правильные арийцы", разберутся и сделают "правильный выбор"». Здесь же – народ как бы в стороне. Либо – гневные**

анонимки в прессе «от лица партии». Либо – постановочная критика «своих» «своими», например, композиторов композиторами: вспомним Первый Всесоюзный съезд композиторов СССР 1948 года, на котором от Хренникова и «компании» досталось (кому-то заочно, а кому-то – вполне очно) тутошним и тамошним «формалистам»: Шостаковичу, Прокофьеву, Стравинскому, Мясковскому, Хачатуряну, Хиндемиту, Бергу, Кшенеку...

Совершенно очевидно (мне, во всяком случае), что эта модель – «со "своими" мы разберемся сами, а вы не лезьте» – воспроизводится и в сегодняшней России. Если только для политической расправы конкретных людей с конкретными людьми не требуется – специально – участие агрессивно настроенной «общественности» (как вариант – «православной»). Случай с «двушечкой» хорошо известен...

– Ну, да, в Германии в основном все идеи реализовывались последовательно и «прямо», нам же всегда и во всем свойственна эдакая витиеватая «византийщина». Сталинский стиль – «уходить» от прямой ответственности, сваливать на кого-то и вообще все делать «от имени народа»... А относительно первой части вашего вопроса – методика, может быть, действительно разная, но суть одна и та же – государство отождествляет себя с обществом, все индивидуальное ставит в полное подчинение этому «обществу», а точнее – в подчинение некой символизирующей эту строгую иерархию персоне, которая вдохновляет своих подданных на выполнение ее личных «мессианских» задач.

– Николая Жилыева расстреляли в 1938-м по обвинению в «контрреволюционной деятельности» и «шпионаже»... Борис Прозоровский был арестован в 1933-м как дворянин и сочинитель «мещанской музыки», отправлен в лагерь, а в 1937-м – расстрелян... В том же 37-м Александр Мосолов был осужден на 8 лет лагерей за «антисоветскую пропаганду» (в 38-м, благодаря вступившимся коллегам Николаю Мясковскому и Рейнгольду Глиэру, приговор был заменен ссылкой)... Александр Веприк, встречавшийся в 1927-м в зарубежной командировке с Хиндемиту, Шенбергом, Онеггером, Равелем, в 1950-м был арестован как «еврейский буржуазный националист», а в 51-м – осужден на 8 лет лагерей, в частности, «за хранение антисоветских произведений» (отсидел 4 года)... У Всеволода Задерацкого еще при первом аресте в 1926-м изъяли и уничтожили все рукописи, два года он провел в тюрьме, где пытался покончить с собой. В 37-м при обыске у Задерацкого дома нашли афишу с Вагнером и Рихардом Штраусом, произведениями которых Задерацкий дирижировал; теперь его арестовали за «распространение фашистской музыки» и отправили в лагерь, где он пробыл 2 года (был освобожден «ввиду закрытия дела»)... Моисея (Мечислава) Вайнберга – зятя Соломона Михоэлса – арестовали в 53-м и обвинили в «заговоре еврейских буржуазных националистов», но, как известно, в тот год умер Сталин, и Вайнбергу посчастливилось выйти на свободу... Михаилу Носыреву в 1943-м за «антисоветскую пропаганду» вынесли смертный приговор, который затем был заменен на 10 лет лагерей...

Как вам кажется, почему этих композиторов, условно, не первого медийного ряда коснулось то, что коснулось, а Прокофьеву и Шостаковичу власть лишь публично щекотала нервы? Понятно, что здоровья это композиторам, мягко говоря, не прибавляло, но все же – вещи несравнимые, согласитесь...

– Перед ответом на этот вопрос задам себе другой: а почему в литературе все обстояло ровно наоборот – уничтожались первые фигуры: Гумилев, Мандельштам?.. Может, потому, что русская литература – какой бы сильной, влиятельной, «неудобной» и «неугодной» она ни была – не обладала еще тогда тем высоким международным статусом,

которым обладала музыка (в лице всемирно известных Прокофьева и Шостаковича), и с не столь известными еще на Западе писателями можно было творить все что угодно?..

Музыка – «интернациональное» искусство, не требующее перевода. В плане «медийности» музыке очень повезло в 30-е годы. Главным медиаканалом в то время стало радио, и трансляция серьезной музыки занимала большую часть эфирного времени. При этом радио тогда являлось самым мощным каналом международной связи, и концерт с симфонией Шостаковича, исполненной, скажем, в Нью-Йорке, мог довольно быстро распространиться по всему миру, в отличие от литературы, которую еще надо было перевести, издать, доставить, продать...

И Прокофьев, и Шостакович к 30-м годам уже были широко известны в мире, и, может быть, поэтому Сталин предпочел использовать их авторитет в качестве эффективного средства пропаганды, нежели просто их уничтожить. Хотя – все это домыслы, я уверен, что мышление маньяка имеет совсем иную структуру, и диктаторы мыслят как-то совсем по-другому. Мне кажется, что сталинская «мясорубка» была в немалой степени случайна, иррациональна, и в этом ее особый, почти inferнальный ужас.