

М.А. Моїсєєва
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики і хореографії
Інституту педагогіки
Житомирський державний університет імені Івана Франка

Свобода творчості і творчість бранців

У статті визначається роль мистецького витвору як прояву внутрішньої свободи митця та як історичного свідчення про злочини тоталітаризму, розглядаються особливості творчості композиторів в умовах утисків та репресій з боку влади. Наведені факти з життя композиторів – яскравих представників російського авангарду початку ХХ ст. В. Задерацького і О. Мосолова, відомих діячів національної школи єврейської музики в Росії М. Вайнберга і О. Вєприка, талановитих європейських музикантів Г. Кляйна, Г. Краси, В. Ульманна, П. Хааса – на тлі культурної політики сталінського та нацистського режимів.

В статье определяется роль произведения искусства как проявления внутренней свободы творца и как исторического свидетельства о злодеяниях тоталитаризма, рассматриваются особенности творчества композиторов в условиях притеснений со стороны власти. Приведены факты из жизни композиторов – ярких представителей русского авангарда начала ХХ в. В. Задерацкого и А. Мосолова, известных деятелей национальной школы еврейской музыки в России М. Вайнберга и А. Вєприка, талантливых европейских композиторов Г. Кляйна, Г. Красы, В. Ульманна, П. Хааса – на фоне культурной политики сталинского и нацистского режимов.

The article defines the role of art as a manifestation of inner freedom of the creator and as a historical evidence of the totalitarianism crimes, and considers peculiarities of composers' creative activity under the authorities' oppression. Some facts from the life of the brightest representatives of Russian avant-garde of the early twentieth century V. Zaderatsky and A. Mosolov, the well-known figures of the national school of Jewish music in Russia M. Weinberg and A. Vєpryk, the talented European composers G. Klein, H. Krasa, V. Ullmann, P. Haas against the background of the cultural policy of Stalin and Nazi regimes are presented.

Як відомо, художня творчість є високосвідомою діяльністю людини, що породжує об'єктивно нові суспільно значущі мистецькі витвори. Однією з важливих об'єктивних закономірностей художньої

творчості є співвідношення свободи і конвенційності у творчому процесі. Адже для творчої особистості свобода є життєво важливою цінністю, запорукою досягнення найвищої мети – вияву власної унікальності, внутрішньої сутнісної неповторності, цілісному творчому самоствердженню.

Мистецький витвір, який відображає світоглядний, моральний, психологічний смисл людського буття, здатний бути носієм етико-естетичних ідеалів суспільства. Проте існує й об'єктивна залежність митця від рівня розвитку суспільної свідомості, панівної ідеології, які зумовлюють формування в нього відповідних (або протилежних) світоглядних позицій – адже для побудови художнього образу використовуються визначені соціально-історичним розвитком культури знакові засоби (мовленнєві, візуальні, звукові тощо). Тому наявність соціального замовлення і його впливу на свободу творчості є наріжним каменем з точки зору осягнення взаємостосунків між творчою особистістю і владними структурами.

Неможливо заперечувати наявність у будь-якої влади специфічного апарату примусу. Це стає зовнішньою регулюючою силою, яка вартує панівні нормативи і політичні настанови цієї влади та намагається підпорядкувати митця. Особливо небезпечним для митця стає вияв творчої самостійності та ініціативи в умовах тоталітарного режиму – адже його творчість заперечує існуючий усталений порядок речей та протидіє узурпації влади. Закономірна опозиція митця до влади стає наслідком внутрішньої свободи духу, мислення, уяви – цих неминущих цінностей творчої особистості [11, с. 18].

Так, відомо, що комуністичний режим намагався поставити мистецтво на службу панівної ідеології. Достойне гасло «Мистецтво належить народові» розчинилося у прагненні цілковитого підпорядкування мистецтва владі. Більшовики намагалися вирішити багато дійсно важливих проблем: відбудувати руїни Першої світової та Громадянської війн, подолати голод, компенсувати нестачу кваліфікованих кадрів (паралельно з утисками культурної еліти), заповнити духовний вакуум суспільства на тлі заперечення виховної ролі церкви, ліквідувати неписьменність, подолати бідність (чомусь через репресії проти заможних та працьовитих) тощо. Цінність окремої особистості, родинні зв'язки, культурний досвід – все було виголошено другорядним перед грандіозними планами соціалістичного будівництва. Влада намагалася керувати численними творчими ініціативами, які відбивали ці суперечливі

процеси. Почуття митців, спричинені стрімкими тогочасними подіями, були також надзвичайно протирічними – революційний підйом і песимізм, ентузіазм і розчарування, ідейний запал і спротив, ідилічна мрійливість і настирлива механістичність, – мистецькі витвори красномовно свідчили про парадоксальну реальність, у якій жили музиканти, художники, письменники.

То ж цілком природно, що на тлі таких бурхливих творчих проявів митців виникає численна кількість різноманітних спілок та об'єднань. Найактивнішим творчим об'єднанням стала Асоціація сучасної музики (АСМ, 1923–1932), яка об'єднувала новаторів та авангардистів, що ставили собі за мету ознайомлення з найновішими музичними творами усіх напрямків, створеними як у СРСР, так і за кордоном. До цього ідейно-естетичного напрямку належали, серед інших, такі талановиті композитори, як Дмитрій Шостакович, Олександр Мосолов, Ніколай Рославець, Ніколай Мясковський, Всеволод Задерацький [7, с. 7]. На противагу цій творчій спільноті було створено Російську асоціацію пролетарської музики (РАПМ), яка пропагувала масову і загальнодоступну музику та активно засуджувала не лише джаз, фокстрот, а й численні «ідеологічно шкідливі» класичні твори. Зокрема, у відношенні до класичної спадщини був застосований критерій співзвучності революційній добі, за яким найбільш «близькими» до пролетаріату визнавались лише Бетховен та Мусоргський. Учасники іншої організації – «Проколл» («Производственный коллектив», 1925), до якої увійшли студенти-композитори Московської консерваторії Олександр Давиденко, Віктор Бєлий, Маріан Коваль, Зара Левіна, Борис Шехтер, Генріх Літінський, Дмитрій Кабалевський, Владімір Фере, Зиновій Компанієць та ін. – відзначалися прямолінійним тлумаченням творчості як «виробництва», переймалися соціалістичною тематикою, писали музику масових жанрів (хори, пісні) [14, с. 17].

Аналогічні процеси відбувалися і в Україні. Так, 1 лютого 1921 року за ініціативою Кирила Стеценка було засновано Комітет пам'яті Леонтовича (у відповідь на злочинне вбивство композитора), до складу якого увійшли музичні діячі різного профілю – композитори Кирило Стеценко, Михайло Вериківський, Пилип Козицький, Порфірій Демущький, професори Болеслав Яворський, А. Буцький, Фелікс Блуменфельд, інші представники мистецьких кіл і громадських установ. Невдовзі Комітет перейменували на Всеукраїнське музичне товариство імені Леонтовича (26 лютого 1922 року) [8]. У 1926 у

межах цього товариства в Києві виникла Асоціація сучасної музики України (АСМУ), до якої увійшли професіональні композитори Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, Григорій Верьовка, Федір Надененко, Ігор Белза, Матвій Гозенпуд, Маркіян Фролов, Микола Радзівєвський, В. Дембський. АСМУ контактувала з московським і лєнінградським відділеннями Міжнародного товариства сучасної музики і ставила за мету вивчення найновіших зразків усіх напрямків новітньої творчості та ознайомлення з нею музичної громадськості [8]. Серед інших пріоритетних завдань музичного товариства ім. Леонтовича були розвиток традицій вітчизняної класики та народнопісенної творчості, активне розгортання діяльності вже існуючих хорових колективів і народження нових, створення камерних ансамблів, проведення концертів, конференцій, фольклорних експедицій, налагодження нотодруку. Провадилася полеміка з численними ідейними супротивниками, зокрема, з учасниками створеної в Харкові Асоціації революційних композиторів України (АРКУ, 1927–1929). На жаль, ця Асоціація стала інструментом потужного тиску влади, який призвів до припинення діяльності Товариства ім. Леонтовича в 1928 році [8].

Замість нього було сформоване Всеукраїнське товариство революційних музик (ВУТОРМ), яке стало опікуватися і журналом «Музика» (видавався за ініціативою діячів Товариства ім. Леонтовича у 1923–1927 рр.). Журнал було перейменовано у відповідності до панівних ідеологічних настанов радянської влади («Музика – масам», а з 1932 року – «Музика мас», згодом – «Радянська музика»). Незабаром ВУТОРМ розділилося ще на дві організації: «Пролетарських музикантів» («Пролетмуз») у Києві та Асоціацію пролетарських музикантів України (АПМУ) в Харкові з філіями у Києві, Одесі, Дніпропетровську (1929–1932). АПМУ була ідейно й організаційно пов'язана з діяльністю Російської асоціації пролетарських музикантів (РАПМ) та аналогічних літературних угруповань. АПМівці обстоювали першорядність жанру масової пісні, ігнорували усталені жанри опери, балету, симфонії, квартету тощо, зневажали більшість здобутків світової класики, не визнавали значення творчості Миколи Лисенка та його послідовників, спрощено розуміли поняття професіональної майстерності [8].

Звісно, між представниками цих антагоністичних напрямків велися запеклі дискусії щодо шляхів розвитку музичного мистецтва. Проте ці дискусії були не єдиним способом впровадження владної політики

приборкання норавливих талантів та переконання незгодних з лінією партії... Відтак, вже на початку 30-х років не могло йтися про жодні дискусії: у 1932 році було створено Союз радянських композиторів, який поклав край плюралізму, – адже його керівні посади обіймали учорашні РАПМівці. Діяльність творчих спілок стала остаточно підпорядкованою владі – адже в умовах радянської дійсності вони були одним із слухняних знарядь проведення політичної лінії компартії, нав'язування творчим працівникам пролеткультівської риторики і стилістики. Так, у відомій Постанові ЦК ВКП(б) 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій», яка була обов'язковою і для КП(б)У, було ухвалено ліквідувати Асоціацію пролетарських письменників (ВАПП, РАПП), «об'єднати всіх письменників, що підтримують платформу радянської влади й прагнуть брати участь у соціалістичному будівництві, в єдину спілку радянських письменників із комуністичною фракцією в ній». Пропонувалося провести аналогічну зміну лінії розвитку інших видів мистецтва.

Трагічними супутниками цього процесу стали й голод 1932–1933 рр., і серія політичних процесів, і страхітливий масовий терор, що досягнув свого піку в 1937 році. Серед жертв численних репресій опинилися і члени Спілки радянських музикантів України (СРМУ) Василь Верховинець (1880–1938), Гнат Хоткевич (1877–1938) та інші [8]. Паралельно владою був випробуваний метод психологічного тиску, продемонстрований на прикладі жорсткої критики творчості Д. Шостаковича в редакційних статтях газети «Правда» (28 січня 1936 року, «Сумбур вместо музики»), де було засуджено оперу «Леді Макбет Мценського повіту» за «ангінародний», «формалістичний» характер.

На жаль, жертвою такої політики стала і музика одного з найвизначніших представників російського музичного модерну Всеволода Задерацького (1891, Рівне – 1953, Львів) та яскравого представника російського музичного авангарду Олександра Мосолова (1900, Київ – 1973, Москва). Фатальні наслідки боротьби влади з музикою відбилися і на долях композиторів. Так, твори В. Задерацького взагалі не були надруковані і не виконувалися публічно, а йому самому довелося пережити і тюремне ув'язнення (1926–1928), і знищення рукописів, і ГУЛАГ (1937–1939), де він написав «24 прелюдії і фуги» для фортепіано. О. Мосолов був підданий ідеологічному цькуванню та публічним наклепам за свої найбільш

вдалі твори – симфонічний епізод «Завод. Музика машин» (1928) та вокальні п'єси «Чотири газетних оголошення» (1926), ув'язнений (1937–1938), засланий; йому самому вдалося вціліти, але як митець він був розчавлений владою [7, с. 5-18; 9].

Відтак, творчі процеси остаточно опинилися під тиском панівної ідеології. Перший з'їзд української спілки композиторів (лютий 1939 року) керівними принципами музичного мистецтва виголосив необхідність служіння радянському народові, вірність творчому методу соціалістичного реалізму і боротьбу з проявами формалізму, поліпшення музичної пропаганди і зміцнення зв'язків з братніми республіками [8]. У такому ж дусі пройшов і Другий з'їзд СК УРСР (квітень 1941 року), але цькування небажаних композиторів стало гучнішим. Так, зазнала критики нова редакція Другої симфонії Бориса Лятошинського, яка була визнана «формалістичною» [8].

За роки війни й у перші повоєнні роки українська музична спільнота зазнала істотних кадрових втрат, хоча музична творчість була інтенсивною й плідною. Проте ті, хто вціліли, але перебували на окупованій території, – Георгій і Платон Майбороди, Герман Жуковський, Микола Гордійчук, Микола Колесса, Остап Лисенко, Федір Надененко, Микола Радзівеський, Онисія Шреер-Ткаченко, – оточувалися підозрою. Деяким композиторам висувалися безпідставні політичні звинувачення, що призвели до тривалих ув'язнень і заслань. Серед них – Борис Кудрик (1897–1952, помер у таборі), Василь Барвінський (1888–1963), Валентин Костенко (1895–1960), Георгій (Юрій) Фоменко (1902–1951, помер у таборі), Микола Чернятинський (1897–1961), Володимир Флис (1924–1987) [8; 13].

Продовжувалася боротьба радянського керівництва проти «розтінних впливів буржуазного модернізму» і проти проявів «антинародного формалізму» – зокрема, у творчості Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна... 10 лютого 1948 року з'явилася сумнозвісна постанова ЦК ВКП(б) «Про оперу В. Мураделі «Велика дружба». До прийнятого на Першому Всесоюзному з'їзді радянських композиторів (квітень 1948 року) статуту Спілки композиторів увійшли ключові тези постанови про «панівний творчий метод радянського музичного мистецтва – соціалістичний реалізм», котрий «вимагає непримиренної боротьби проти антинародних модерністичних напрямів, що виражають занепад і розклад сучасного буржуазного мистецтва, проти схиляння і плазування перед сучасною буржуазною культурою». Цілком логічно, що у травні 1948 року ЦК КП(б)У, в свою

чергу, прийняв постанову «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні в зв'язку з рішенням ЦК ВКП(б) «Про оперу В. Мураделі «Велика дружба». Було відзначено вплив «антинародного формалістичного напрямку» на творчість Бориса Лятошинського і його наступників – Гліба Таранова, Михайла Тица, Матвія Гозенпуда та інших, а «особливо завзятим вихвалителем і теоретичним зброносецем формалізму на Україні» був виголошений Ігор Белза. У творах Михайла Вериківського відзначалися прояви «буржуазно-націоналістичної ідеології», у Миколи Колесси, Романа Сімовича – «особливо гострий» вплив «західноєвропейської та американської» музики. Третю симфонію Б. Лятошинського було також оголошено «порочним твором» (1951). Того ж року в центральній пресі піддали суворому осуду вистави опер «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича і «Від щирого серця» Германа Жуковського, незважаючи на те, що вони не суперечили офіційним канонам соціалістичного реалізму [8].

Під час нової кампанії – вже проти «безродного космополітизму» – постраждали композитори і музикознавці єврейської національності. Так, Матвій Гозенпуд, Маріанна Гейліг, Лія Хінчин змушені були залишити Україну, видатний дослідник єврейського фольклору Мойсей Береговський (1892, с. Термахівка нині Іванківського р-ну Київської обл. – 1961, Київ) був засуджений і відправлений на заслання (1950–1955) [2, с. 15-17; 5; 8]. Відомий діяч національної школи єврейської музики в Росії Олександр Веприк (1899, м. Балта нині Одеської обл. – 1958, Москва) заарештований як «єврейський націоналіст» і ув'язнений в таборі на Уралі (1950–1954), де працював музичним керівником і займався творчою роботою [7, с. 19-24; 9]. Талановитому композитору Мойсею Вайнбергу (1919, Варшава – 1996, Москва), який у 1939 році перейшов до Радянського Союзу з окупованої нацистами Польщі, інкримінували пропаганду єврейської музики та участь у «єврейському буржуазно-націоналістичному закороті» (з лютого по червень 1953 утримували в слідчому ізоляторі у Москві) [7, с. 25-28; 9].

Численні утиски з боку влади суттєво обмежували свободу творчості, але музика стала красномовним висловлюванням особистого ставлення композиторів до життя, документом радянської доби. Численні витвори мистецтва засвідчують і страшну долю митців, які жили в різних країнах Європи і були репресовані іншою тоталітарною машиною ХХ століття – нацистською Германією. Неможливо досягнути джерела натхнення письменників, музикантів,

художників, зважаючи на глибину тих моральних і фізичних тортур, яких зазнали вони, опинившись у фашистській смертельній пастці – хай навіть і «зразковій».

Гетто у старовинному місті Терезині (північна Чехія, листопад 1941 – травень 1945) було саме такою пасткою. Туди доправляли євреїв – ветеранів Першої світової війни, які мали урядові нагороди та впливових родичів-арійців [1, с. 36]. Серед ув'язнених у Терезієнштадті було чимало людей творчих професій: музикантів, художників, письменників, акторів. Зокрема, там перебували відомий австрійський психіатр і психолог Віктор Франкл (Viktor Emil Frankl; 1905–1997) [15; 16], німецький актор і режисер Курт Геррон (Kurt Gerron; 1897, Берлін – 1944, Аушвіц), творили відомі митці, серед яких художники Лео Хаас, Отто Унгар, Фердинанд Блох та інші представники інтелектуальної еліти Центральної та Західної Європи [6, с. 22].

В'язнями Терезієнштадту були і композитори: Ханс Краса (Hans Krása; 1899, Прага – 1944, Аушвіц) [7, с. 35; 19], Гідеон Кляйн (Gideon Klein; 1919, Пршеров, Моравія, Чехословачія – 1945, концтабір Фюрстенгрубе) [7, с. 41-43; 18], Павел Хаас (Pavel Haas; 1899, Брно – 1944, Аушвіц) [7, с. 37-40; 20], Віктор Ульманн (Viktor Ullmann; 1898, Тешен, Австрія [нині Цешин, Польща] – 1944, Аушвіц) [7, с. 44-47; 21]. Вони активно займалися творчістю – адже вона була дозволеною у гетто діяльністю. Культурне життя в гетто координував «Відділ дозвілля», і воно було змістовним і активним: там було організовано кілька оркестрів, оперна і драматична трупи, студія художників, студія сучасної музики, працювала бібліотека (60 тис. томів) [6, с. 22], вчені та письменники читали цикли лекцій.

Незважаючи на те, що в Терезині утримувалися «привілейовані» групи євреїв з Чехії, Германії, Нідерландів, Данії та інших країн, мешканці гетто страждали від важкої праці, голоду, повної відсутності медикаментів і відчували постійний подих смерті: з метою вирішення проблеми перенаселення і епідемії проводилися щотижневі планові депортації населення гетто в табори смерті. Тривалий час катам удавалося обманювати громадськість щодо дійсного стану справ у подібних «населених пунктах». Зокрема, професійне музичне мистецтво Терезієнштадта було частиною програми дезінформації світової громадської думки про «гуманне ставлення» нацистів до євреїв [7, с. 29-36].

Проте наприкінці 1943 року Європою розповсюдились чутки про існування й діяльність таборів смерті, і нацисти вирішили

перетворити гетто Терезин на «зразкове», для чого спершу додатково депортували частину населення в Аушвіц, а потім організували магазини, кафе, дитсадки, школу. Важливою частиною плану замилування очей громадськості був також прийом комісії Червоного Хреста 23 липня 1944 року, до якого встигли навіть зняти пропагандистський фільм (звісно, силами в'язнів, режисер Курт Геррон) про чудове нове життя євреїв під патронатом Третього рейху. Невдовзі після закінчення зйомок усі актори, лідери єврейського самоврядування гетто, діти (які зіграли перед гостями оперу «Brundibár» («Джміль»)) композитора Г. Краси були депортовані до таборів смерті [6, с. 23; 7, с. 29-36]. За час існування гетто Терезин (три з половиною роки) його мешканцями були біля 140 тисяч євреїв, з яких 88 тисяч були депортовані до таборів смерті і знищені. Ще майже 33 тисячі померли в Терезині внаслідок епідемії, що виникали внаслідок надзвичайної скупченості населення. Бійці Радянської армії, що вступили до Терезина 8 травня 1945 року, застали живими 11068 в'язнів [6, с. 23].

Лише наприкінці 80-х років ХХ ст. стали знову виконуватися твори композиторів, знищених нацистами. Хоча велика кількість творів, написаних Гансом Красною в Терезині, були втрачені, останнім часом його твори активно виконуються. Зокрема, його дитяча опера, перекладена багатьма європейськими мовами, користується особливою популярністю. Твори Г. Кляйна зібрані та видані його сестрою Лізою Кляйн (Eliška Kleinová, 1912–1999), яка була піаністкою, музикознавцем, композитором, заснувала та очолювала Фонд Гідеона Кляйна, і нарешті знайшли свій шлях до слухачів. Твори Павла Хааса також неодноразово виконувалися, а в 2002 році у Празі був створений струнний квартет Павла Хааса, який з успіхом виступає в Чехії та гастролює Європою. Починаючи з 90-х років ХХ ст. твори Віктора Ульманна, серед яких опери «Падіння Антихриста», «Пісня про любов і смерть», «Імператор Атлантиди», активно виконуються в Австрії, Великій Британії, Німеччині, США, Чехії [18-21].

Так само десятиріччями була забута музика російського авангарду початку ХХ століття та творчість єврейських композиторів радянської доби. Лише сучасні дослідження про композиторів, що переслідувалися в період сталінізму, відкривають сторінки їхнього життя та їхню музику для нащадків [3-5; 7; 9; 13].

Націонал-соціалізм і сталінізм, відомі своєю надзвичайною жорстокістю, стали катами музики, яка лише через тривалий час повертається до слухача. Принципове ігнорування цінності людського життя

і трактування мистецтва виключно як засобу маніпуляції людськими ресурсами було притаманне обом цим політичним режимам Європи ХХ століття, – і нацистському, і комуністичному. Проте багатьом людям мистецтво допомагало жити – вони писали музику, грали на сцені, малювали всупереч страшній оточуючій реальності. Творчість у таких репресивних умовах була не лише звичним для митців, які опинилися у край непридатних для життя обставинах, способом самовияву, висловлювання власних переживань і особистого досвіду, але важливим свідомством, що увічнило події тих часів.

Неминуучий науковий інтерес становить вивчення внутрішнього духовного світу митця, що знаходить своє втілення у витворі мистецтва, дослідження джерел творчого натхнення людини в умовах тоталітарного режиму. З іншого боку, потребують з'ясування зовнішні та внутрішні умови соціалізації (зокрема, і роль творчості у цьому процесі) окремої особистості, якій вдалося віділіти, – адже траплялося, що повернення митців із місць позбавлення волі (де вони плідно працювали всупереч усьому) призводило до «зламу» творчої індивідуальності, що унеможливлювало створення нового творчого «продукту», гідного митця певного рівня таланту. Грунтовне вивчення історичних джерел про факти життя окремих митців, чий витвори ще очікують на зустріч із шанувальниками, дасть змогу повернути їхній творчий доробок слухачам.

Список використаних джерел та літератури

1. Арад И. Холокост: Катастрофа европейского еврейства (1933–1945): Сборник статей / Ицхак Арад. – Иерусалим: Яд Ва-Шем, 1990. – 166 с.
2. Береговская Э. Арфы на вербах: Призвание и судьба Моисея Береговского / Э. Береговская. – М. – Иерусалим, 1994. – 232 с.
3. Гольдштейн М. Композитор Александр Веприк / Михаил Гольдштейн // Менора. – 1977. – № 14. – режим доступа к источнику: <http://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer15/MGoldshtejn1.php#top>.
4. Принципы освещения Катастрофы в программе курса «Тема Холокоста в академической музыке» для музыкальных колледжей (училищ): Четырнадцатая ежегодная Международная Междисциплинарная конференция по иудаике / Двужильная И. – Москва, 2007. – режим доступа к источнику: <http://www.muzfond.lv/site/pics/friends/dvuzuil/doklad/id2.htm>.
5. Зинькевич Е. В объятиях государства. Музыкаведение и государственная идеология / Е. Зинкевич. – режим доступа к источнику: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Zinkevich.pdf>.

6. Искусство периода Холокоста (Шоа): [учебно-методическое пособие] / П. Розенберг, Б. Гильад, П. Агмон, И. Трампольская. – Изд-во музея Бейт Лохамей ха-Гетаот (Израиль), 2001. – 45 с.
7. Калужский М. Репрессированная музыка / М. Калужский. – М.: Классика-XXI, 2007. – 56 с.
8. Муха А. Національна Спілка Композиторів України (історико-аналітичний нарис) / А. Муха. – режим доступу до джерела: <http://www.composersukraine.org/index.php?id=115>.
9. Немцов Я. Я давно уже умер. Композиторы в ГУЛАГе: Всеволод Задерацкий и Александр Веприк / Я. Немцов. – режим доступу до джерела: <http://shalamov.ru/research/61/14.html>.
10. Рожок В. Музыка і сучасність: Монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / В. Рожок. – К.: Книга пам'яті України, 2003. – 220 с.
11. Рубан Л.О. Професійна етика в процесі творчої самореалізації митця: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук / Л.О. Рубан. – К., 1997. – 20 с.
12. Рубан О.М. Естетична діяльність: вияв унікальності особистості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук / О.М. Рубан. – К., 1997. – 18 с.
13. Смирнов В.А. Унесённые ветром / В.А. Смирнов // Musica Ukrainica: інтернет-журнал. – режим доступу до джерела: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-smirnov-wind.html.
14. Советская музыкальная литература. Вып. 1. / [М.С. Брук, Б.В. Левик, М.Э. Риттих, К.К. Розеншильд, Р.К. Шириян и др.] – [5-е изд.] – М.: Музыка, 1981. – 559 с.
15. Франкл В. Человек в поисках смысла: Сб. трудов: [пер. с англ. и нем.] / общ. ред. Л.Я. Гозмана и Д.А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
16. http://en.wikipedia.org/wiki/Viktor_Frankl.
17. <http://gulagmuseum.org/start.do>.
18. http://ru.wikipedia.org/wiki/Кляйн,_Гидеон.
19. http://ru.wikipedia.org/wiki/Краса,_Ханс.
20. http://ru.wikipedia.org/wiki/Хаас,_Павел.
21. http://ru.wikipedia.org/wiki/Ульманн,_Виктор.