

TOTALITĀRISMS UN MŪZIKA 20. GADSIMTA KONTEKSTĀ

Totalitarianism and music in the context of the 20th century

Andris Vecumnieks

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Kr. Barona 1, Rīga, Latvija,

e-pasts: andris.vecumnieks@jvlma.lv

Baiba Kurpniece

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Kr. Barona 1, Rīga, Latvija,

e-pasts: baiba@sinfoniettariga.lv

Abstract. *The article Totalitarianism and Music evaluates the system of totalitarianism and realization of its ideologies in arts. The article does not aspire to provide comprehensive and detailed analysis of totalitarianism, its purpose is to create an informed impetus for further in-depth studies of totalitarianism, the objectives are to (1) comprehend the totalitarian systems and the musical culture politics established in 1930ies by the most notable examples of totalitarianism – USSR and Germany (3rd Reich), (2) to compare these examples, highlighting the main ideological conceptions of the realization of the aforementioned culture politics (socialistic realism, songs of masses, degenerate music, censorship, ceremonial, music outside the law, et al), (3) to observe differences and similarities in the perceptions of the ideological criteria of “correct” art (principle of party and principle of nationalism), (4) to define the place and role of the artist – creative personality – in these systems. The work employs methods based on research of scientific and journalistic sources, audio and video documents that capture processes of the given time period, personal competencies of composer and conductor, as well as other available materials.*

The conclusion of the article offers a comparison of similarities and differences of music politics in totalitarian systems. Fundamentally, several similar totalitarian ideologies and mechanisms of artistic control exist; differences hide within their realization and concept of priorities, as well as in the general perception and view of culture politics.

Music and arts are subject to control exerted by party and ruling elite; the term music outside the law is clearly defined. Musical and ideological upbringing objectives facilitate its purpose for wide social strata (music in factories, for town squares, for working people, etc). The relative competence of the leaders (Y. Stalin and A. Hitler) in music history and musical processes, their general interest in music and arts, as well as desire and pleasure to act as “enlightened rulers” facilitated spreading of specific musical taste and comparatively proficient evaluation of musical tendencies, as well as valid concept definitions. The “ideological” composer of both systems was Beethoven, confirming the universal nature of his music.

In the Soviet Union the mass musical education was realized through new music of social realism, reflecting the ideology of the regime. The culture politics of the 3rd Reich prioritized values of classical music. The USSR differentiated music and art according to their ideological characteristics, declaring the aesthetics of social realism and mass songs the cornerstones of its culture ideology. In Germany, however, music and arts were differentiated according to national characteristics (degenerate art). In contrast with the communist ideology of ceremonial and commissioned music, Germany forbids composition of dedications to individuals or to party. The juxtaposition of mass song and academic music, as well as the contrasting attitudes towards innovative elements in art are the most significant differences between both totalitarian culture politic systems.

Keywords: *Anti-Semitism, Censorship, Ceremonial, Degenerate Music, Language of Art, Music Outside the Law, Party Nature, Social Realism, Song of Masses, Folk, System of Signs, Text and Subtext, Totalitarianism.*

Ievads

20. gadsimta mūzikas vēsture piedāvā ļoti daudzveidīgu, kontrastainu un savstarpēji izslēdzošu panorāmu. Tā jutekliski pārkarsušo ekspresionismu nomaina antiemocionālais un racionālais neoklasicisms, nereālo vīziju un izjūtu pārņemto impresionismu noraida skaudrais, lietišķais un pat brutālais futūrisms, fovisms un urbānisms. Taču 20. gadsimta mūzikas kontekstā īpaša vieta ir 20.-30. gadu mūzikas un mākslas virzieniem, kas divu pasaules starpkaru posmā provocēja un iniciēja gan totalitāro politisko sistēmu rašanos, gan arī šo sistēmu saistīto mūzikas un mākslas procesus, kad politikas ietekme uz mākslu bija

noteicošāka par individuālajām mākslinieciski estētiskajām nostādnēm. Fašisms Itālijā (B. Musolini), nacionālsociālisms Vācijā (Ā. Hitlers) un komunisms Padomju Savienībā (J. Staļins) sekmēja un rosināja savdabīgas mūzikas kultūras un mūzikas politikas rašanos, kur diktatoru un vadoņu noteiktās „mākslinieciskās prasības” daudzas mūzikas un mākslas vērtības padarīja „ārpus likuma” (Meri, 2011).

Raksts „Totalitārisms un mūzika 20. gadsimta kontekstā” izvērtē totalitārisma sistēmas un tās ideoloģijas realizāciju mākslā. Raksts nepretendē uz vispusīgu un detalizētu totalitārisma analīzi, tā **mērķis** ir radīt informatīvu impulsu tālākām un detalizētākām totalitārisma studijām; **uzdevumi**: 1) rast priekšstatu par totalitārisma sistēmas un tās spilgtāko izpausmju, PSRS un Vācijas (3. Reiha), 30. gadu veidoto mūzikas kultūrpolitiku, 2) veidot to salīdzinājumu, norādot uz galvenajām tās realizācijas ideoloģiskajām nostādnēm (sociālistiskais reālisms, masu dziesma, deģenerātu mūzika, cenzūra, ceremoniāls, *mūzika ārpus likuma* u. c.), 3) veidot salīdzinājumu, norādot uz kopīgajām un atšķirīgajām izpausmēm mākslas „pareizuma” ideoloģiskajā kritērijā (partejiskuma princips un nacionālais princips), 4) aktualizēt mākslinieka – radošas personības vietu un lomu šajās sistēmās. Darbā izmantotās **metodes** balstās uz zinātniskās un publicistiskās literatūras materiālu pētniecību, audio un video dokumentiem, kas liecina par attiecīgā laikmeta norisēm, kā arī uz komponista un diriģenta kompetenci un pieejamajiem materiāliem.

Totalitārisma definīcija

Totalitāro sistēmu un totalitārisma definīcija ir nodarbinājusi zinātnieku un politologu prātus jau tūlīt pēc Otrā pasaules kara, kura noslēgums iezīmēja radikālu pasaules pārdales un ietekmes sfēras modeli. Totalitārismu, kā norāda Dž. Talmons, ir pētījuši tādi pasaulslaveni prāti kā Hanna Ārente, Karls Popers, Ludvigs fon Mizess, Kārltons Heiss, Ernsts Nolte, Huans u. c. (Talmons, 1993), kuri definē totalitārismu un norāda uz piecām galvenajām tā pazīmēm: „Totalitārisms ir režīms, kurā valsti pārvalda bez sabiedrības līdzdalības, lēmumi totalitārisma tiek pieņemti bez saskaņošanas ar sabiedrības vairākumu; nozīmīgākās sociālās, ekonomiskās un politiskās darbības totalitārā režīmā kontrolē valsts.” (Totalitārisms, 2013). Būtisku ieguldījumu un papildinājumu totalitārisma izpētē piedāvā politologs K. J. Frīdrihs un poļu izcelsmes ASV sabiedriskais darbinieks, „aukstā kara” ideologs, bijušais ASV valsts sekretārs Z. Bžezinskis, kurš blakus politiskajām un sociālajām totalitārisma pazīmēm iezīmē arī mākslas un kultūras jomu skarošas problēmiezīmes (Friedrich, Brezezinski, 1956: 7). Šīs pazīmes raksturo totalitārās sistēmas kā milzīgu radošās un mākslinieciskās dzīves un sfēras kontroles aparātu, padarot aktuālu jautājumu par mākslinieka un **radošās personības** eksistences nosacījumiem šajās sistēmās.

Mākslinieka vieta, sūtība un loma totalitārajās sistēmās

Savā fundamentālajā pētījumā „Staļins un rakstnieki” krievu rakstnieks B. Sarnovs (Сарнов, 2011) analizē ne tikai Staļina laika rakstnieku un dzejnieku daiļrades vietu un ievirzi PSRS totalitārās sistēmas kontekstā¹, bet arī norāda uz īpašo radošo profesiju pārstāvju vietu un darbības nosacījumiem, norādot uz mūžīgo neatrisināmo konfliktu starp mākslinieku un varu un varas centieniem virzīt mākslinieku „pareizajā gultnē”. Viņš norāda, ka māksliniekam visu laiku jālaipo starp popularitāti vai godīgumu, starp konfrontāciju vai kompromisu, izmantojot gan īpašo mūzikas *Ēzopa valodu*, gan zemtekstus un muzikālos slepenrakstus, uz ko norāda arī izcilais krievu semiotiķis J. Lotmans (Лотман, 2010). Mūzikas izteiksmes līdzekļu un satura piedāvājuma konfrontācija tieši mūzikā ir iespējama visspilgtāk, jo

¹ Totalitārisma izpratnes būtību tuvāk skat. „Marxism: The New Grove Dictionary of Music and Musicians” vol. 16 (2013).

muzikālais saturs pats par sevi ir neatšifrējams vēstījums; var konstatēt tikai „pretvalstiskas” kompozīcijas tehnikas, bet ne to saturu (ne velti vislielāko kritiku izpelnījās tieši skatuves darbi, nevis instrumentālā mūzika, jo tajā nav iespējams precīzi noteikt „ideoloģiskā vēstījuma” pareizumu). Protams, daudzas B. Sarnova tēzes var tikt diskutētas un apšaubītas to pārlietu lielā esejiskā emocionālā īpatsvara dēļ. Taču četru sējumu apjomīgais pētījums, kurš balstīts gan uz rakstnieku daiļrades analīzi, gan uz fundamentālu arhīvu un dokumentu materiālu izpēti, ļauj spriest par totalitārās sistēmas darbības mehānismu ne tikai PSRS, bet arī citās valstīs, t. sk. Ā. Hitlera laika Vācijā. Turklāt līdzīgus vērtējumus par mākslinieku un radošā cilvēku vietu totalitārajā sistēmā piedāvā arī A. Ross: „Komponisti necēlās vienotā frontē pret totalitārismu, tieši otrādi: daudzi no viņiem to aktīvi atbalstīja. Divdesmitajos, kapitālisma gados, kad viss bija pieejams visiem, nopietnās mūzikas komponistiem bija jākonkurē ar masu kultūru, ko izplatīja jaunie masu saziņas līdzekļi, radīdami jaunu aristokrātiju – kinozvaigznes, populārus mūziķus un visādas citādas slavenības „bez portfeļa”. Komponisti, kuru eksistence gadsimtu gaitā bija bijusi atkarīga no baznīcas, aristokrātijas un bagātās vidusšķiras dāsnuma, dzeza laikmetā piepeši palika bez droša finansiāla atbalsta. Tā nu daži no viņiem sāka sapņot par politikas bruņinieku baltā zirgā, kas ieradīsies un viņus glābs. Diktatori šai lomai lieliski derēja. J. Staļins un Ā. Hitlers, sagrābuši savās rokās varu, atgādināja agrāko gadsimtu monarhus – mākslu mīļotājus (...), sevi uzskatīja par vislabākajiem tautas gaumes un vēlmju pazinējiem, vienlaikus paši savās acīs būdami intelektuāļi un mākslu baudītāji, sabiedrības progresīvākās daļas pārstāvji. Prasmīgi izmantodami radošu personību rakstura vājības, viņi, no vienas puses, kārdināja šos cilvēkus ar varu, no otras – biedēja ar iznīcību. Un komponisti cits pēc cita padevās un stājās vienotā ierindā. Diktatūras ēnu zemē nevar spriest melnbaltās kategorijās” (Ross, 2012).

PSRS kultūrpolitika

Lai īstenotu šādu ideoloģisko kultūrpolitiku, 30. un 40. gados tika leģitimizēti vairāki normatīvie akti, kurus izsmeloši apraksta un analizē S. Kruks savā pētījumā „Par mūziku skaistu un melodisku”, centrējot un lokalizējot to Padomju Latvijas kontekstā (Kruks, 2008). Turklāt šie normatīvie akti tā vai citādi ir krasā pretrunā ar pašas PSRS sludināto „inovatīvo strādnieku šķiras mūziku”, kas radīja iespēju gan aktuālas ārzemju mūzikas piedāvājumam (A. Berga „Voceks” u. c.), gan arī futuristiskiem pašu Krievijas komponistu muzikāliem meklējumiem (D. Šostakoviča „Otrā simfonija” un „Trešā simfonija”, A. Mosolova balets „Rūda” u. c.). Būtiski ir divi raksti. Viens no tiem – „Сумбур вместо музыки!” (no krievu valodas – „Nevis mūzika, bet jucekļis”), publicēts 1936. gada 28. janvārī, tas bija redakcijas raksts avīzē „Pravda” par D. Šostakoviča operu „Menskās aprīņa lēdija Makbeta”. Otrs bija redakcijas raksts „БАЛЕТНАЯ ФАЛЬШЬ” (no krievu valodas – „Neīstais balets”), publicēts avīzē „Pravda” 1936. gada 6. aprīlī, un tas bija par D. Šostakoviča baletu „Gaišais strauts” („Светлый ручей”). Abi šie raksti pēc būtības bija autoritāra partijas kultūras kritika, – „mūzika, kas apzināti izveidota otrādi (krievu valodā – „шиворот навыворот”), būtībā nozīmēja stingras partijas kontroles aizsākumu un autora uzdrīkstēšanos neieklausīties šajos partijas norādījumos. Interesanti, ka raksts „Сумбур вместо музыки” norādīja uz D. Šostakoviča pārāk sarežģīto, savukārt „Балетная фальшь” – uz pārāk vienkāršo un primitīvo mūzikas valodu (Kruks, 2008). Varai bija nepieciešams sākt ar tādas personas māksliniecisko kontroli, kura līdz tam baudīja vislielāko varas atbalstu un labvēlību. „Šostakoviča lieta” iezīmēja jaunu kultūras vadības stilu – nekāda radoša patstāvība, personību nepieciešams nomelnot, iebiedēt un ievirzīt citās slīdēs ar cenzūras, cietuma un nāves draudiem. „Ar kādu taču bija jāsāk”, – tādēļ sāka ar ģēniju, kas atbalsosjās visos citos māksliniekos un kuru varēja un vajadzēja glābt no daiļrades pagrimuma. Tā sākās cīņa par jaunu morāli, – cīņa pret “inteliģences” mākslu, kas sekmēja un motivēja PSRS Komponistu

Savienības un žurnāla *Советская музыка* nodibināšanos. Visu šo kampaņu papildināja darbaļaužu spriedumi par patiesas mākslas nepieciešamību, presi pārņēma citāti no darbaļaužu kolektīvu sapulcēs paustajām kaislīgajām runām, kuri vairumā pārsteidz un pat šokē ar savu traģikomisko ievirzi (Kruks, 2008). Valsts sāka veikt ideoloģiskā pedagoga funkcijas un pielietot „īsā pavada principu” (krievu valodā – „кнут и пряник”) – metodiska atzinība un slavinājums (pedagoga darbs, prēmijas, apbalvojumi, deputāts u. c.). Vara lepojas ar D. Šostakoviča ģenialitāti un izmanto viņa pasaules slavu. Visas šīs kampaņas vainagojums bija 1936. gada PSKP CK plēnums, kurš pasludināja sociālistisko reālismu kā vienīgo īsteno sociālistiskās sabiedrības estētisko ideoloģiju un aizsāka nežēlīgu cīņu pret formālismu mākslā un mūzikā, kas izvērtās par teroru pret mākslas un kultūras darbiniekiem, formālismu pielīdzinot kontrrevolūcijai (Socialist realism, 2013). 1941. gadā tika izveidota J. Staļina prēmija mākslā, kultūrā un zinātnē, lai diferencētu un sekmētu radošo personu inovatīvās aktivitātes. Būtībā tas bija mākslas etalons un žņaugis.

Otrā pasaules kara laikā varas uzraudzība pār mākslu it kā atvirzījās otrajā plānā, lai gan vara visādā ziņā sekmēja tos mākslas darbus, kas patriotiski un heroiski motivējoši uzrunāja tautu kara laikā, tika sekmēti un atbalstīti arī darbi, kuros inovatīvais elements bija noteicošāks par saturisko (piemēram, S. Prokofjeva t. s. „Kara klavieru sonātes” – Sestā, Septītā un Astotā, kas tika apbalvotas ar Staļina prēmiju). Taču pēc kara cīņa par ideoloģiski korektu mākslu atsākās no jauna. To zināmā mērā sekmēja strauja avangarda kustības izplatīšanās un attīstība Rietumeiropā (piemēram, Darmštadtes vasaras kursi u. c.), un padomju vara nevarēja pieļaut šo idejisko vēsmu izplatību PSRS. Par *vēsturisku dekrētu* nodēvētais dokuments (VK(b)P CK politbiroja lēmums par V. Muradeli operu „Lielā draudzība” (no krievu valodas – Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об опере „Великая дружба” В. Мурадели) uzsāka nežēlīgu cīņu pret formālismu. Turklāt, ja 1936. gadā partija tikai mācīja, kā vajag rakstīt mūziku, tad 1948. gadā PSKP CK ideoloģiskā sekretāra A. Ždanova vadībā jau sāka sodīt par to, ka komponisti nerakstīja pēc partijas norādījumiem. Pie formālistiem tika pieskaitītas tādas personības kā D. Šostakovičs, S. Prokofjevs, A. Hačaturjans, V. Šebaļins, G. Popovs, N. Mjaskovskis, D. Kabaļevskis, J. Šaporins u. c. Tika veidoti saraksti ar aizliegtiem uzvārdiem un aizliegtiem skaņdarbiem, komponisti nosodīja paši sevi un cits citu. Pats „vaininieks” V. Muradeli bija aktīvākais lēmuma atbalstītājs, atzīstot sevi par vainīgu. Komponisti tika pakļauti represijām, kas sekmēja maksimālu mūzikas patriotizācijas un demokratizācijas vilni, ko perfekti savā parodijā „Antiformalistiskā paradīzīte” (no krievu valodas – „Антиформалистический паёк”) atspoguļoja D. Šostakovičs. Parādījās jauna estētiska kategorija – smalkums, kompozīcijas fakultātes studenti bailēs no represijām „svītvoja” savās partitūrās visus disonējošos intervālus. A. Ross to dēvēja par *baiļu mākslu*: „Bailes, ko dzejnieks izjūt rakstīdams, vēl nav nekas salīdzinājumā ar tām bailēm, kas stindzina slepenpolicijas klātbūtnē. Mūsu mistiskās bailes no eksistences noslēpuma kā tāda vienmēr pārmāc primitīvās bailes no varmācības un nogalināšanas (Nadežda Mandelštama). Padomju varas gados cilvēkiem bija vairs atlikušas tikai šīs, otrā veida bailes (Osips Mandelšams).” (Ross, 2012).

1948. gadā notika PSRS Komponistu savienības kongress, kurā, neraugoties uz vairuma komponistu *klusēšanas sazvērestību* (aizbildinoties ar slimību, neieradās lielākā daļa komponistu), par Komponistu savienības priekšsēdētāju tika ievēlēts T. Hreņņikovs, kurš vadīja šo institūciju līdz pat tās sabrukumam kopā ar PSRS 1991. gadā, demonstrēdams izcilu hameleona prasmi un spējas pielāgoties visām varām visos laikos.

Ja 1936. gada notikumi Latvijā neskāra, tad 1946. un 1948. gads ienesa būtiskas pārmaiņas arī Latvijas mūzikas un mākslas domāšanā. 1948. gada atbalsis Latvijā skāra J. Ivanova, R. Grīnblata u. c. komponistu daiļradi, par ko sīkāk jau pieminētajā S. Kruka vēstījumā un A. Klotiņa fundamentālajā pētījumā (Klotiņš, 2011).

Sociālistiskais reālisms un tā principi

Sociālistiskā reālisma rašanās saistīta gan ar iepriekšējo mākslas virzienu izvērtējuma un novērtējuma pārskatīšanu un pārvērtēšanu (to, ko traktēja kā pozitīvu, tagad vērtē kā krasi negatīvu un otrādi), gan ar *profesionālisma mākslā* jēdziena savdabīgu izpratni – mākslai nav jābūt inovatīvo ideju ģenerācijai, jo visi inovatīvie virzieni un idejas rosina domāt, bet Padomju cilvēkam nav jādomā, viņa vietā domā partija un valdība, nosakot, kas viņam būs jā dara. Sociālistiskais reālisms ir mākslas virziens un daiļrades metode, kas 1932. gadā padomju savienībā tika pasludināta par vienīgo pareizo mākslas izteiksmes veidu. Sociālistiskā reālisma un padomju estētikas definīcija nosaka, ka sociālistiskais reālisms ir paties un vēsturiski konkrēts īstenības atveidojums, apvienots ar uzdevumu veikt strādniecības / zemniecības (resp., tautas) pārveidi sociālisma garā. Tika noteikti galvenie Sociālistiskā reālisma principi – mākslas profesionālisma un profesionalitātes kritēriji: sociālistiskās dzīves īstenības attēlojums; partejiskums, valdošās partijas slavinājums; tautiskums (krievu valodā – „народность”); optimisms, dzīvesprieks, „pozitīvisma kampaņa” – visi ir laimīgi; demokrātiskums; vienkāršība un skaidrība; vispārējā pieejamība un visiem saprotama māksla; tipveidība, balstīšanās uz klasiskajām tradīcijām (kanons un etalons); formas un satura vienotība.

Par sociālistiskā reālisma ideālu kļuva *masu dziesma* un tās vizuālās mākslas ekvivalents – *plakāts*. Tādejādi sociālistiskais reālisms noveda pie estētiskās domas unifikācijas, regulācijas un kontroles, kļūstot par alternatīvu avangardam, kas tika plaši izplatīts, pielietots un sekmēts 20. gados – Padomju varas realizētā vecās valsts graušana un jaunas celšana pats par sevi bija avangards! Kad avangards vairs nebija modē, par avangardu kļuva sociālistiskais reālisms, jo vecā valsts bija sagrauta.

Taču sociālistiskā reālisma uzstādījums bija attēlot nevis to, kas ir patiesībā, bet to, kam ir jābūt pēc partijas priekšrakstiem un priekšstatiem, ievērojot ideoloģisko korektumu un saulainās dzīves īstenības izgaismojumu. Tas balstījās uz klasicisma tradīcijām – ievērot kanonus, etalonus, ideālus, nevis realitāti. Līdz ar to sociālistiskais reālisms faktiski tuvinās sirreālisma mākslas virzienam, kurš arī atveido nevis dzīves īstenību, bet ilūziju par to, kas nemaz nav, vēlamību, sapni, *nerēāla realitāte* (Umblija, 2012). Padomju ideologi, noraidot un aizliedzot reliģiju, sludinot ateismu kā alternatīvu reliģiju paši sevi identificēja ar dievību (politbiroja locekļu plakātu un ikonu saturiskā līdzība). Arī sociālistiskais reālisms un tā „normatīvais uzstādījums” būtībā kļuva par reliģiju, narkozi dzīves īstenības piedāvājuma un realizācijas kontekstā.

Rietumu teorētiķi izvirza tēzi par socreālismu arī kā par grandiozu *reklāmas kampaņu*, kuras mērķis – komunisma uzcelšana. 20. gadsimta pēdējos gados parādījās publikācijas, kurās šī „sapņu fabrika” tika nopietni analizēta, un izvirzīta tēze, ka šīs varenās „reklāmas kampaņas” tēli – gaišās nākotnes, jaunā cilvēka portreti, urbānistiskas ainavas (gleznas un reprodukcijas presē, filmas un plakāti) – „no augšas” tika raidīti uz tautu, lai pēc tam iesakņotos masu apziņā. Nereti kādu komponistu izmantoja kā ideoloģiskās reklāmas kampaņas līdzekli un elementu, sava veida „brendu” kādas patiesības paušanai un „iestāstīšanai”. Te lieliski ir kalpojies D. Šostakovičs kā sabiedrisko attiecību instruments vadošās ideoloģijas rokās. D. Šostakoviča sakarā būtiska un raksturīga ir tā sabiedrisko attiecību akcija, ko Otrā pasaules kara laikā veica ar viņa jau pieminēto Septīto *Ļeņingradas* simfoniju. To padomju propaganda glorificēja kā pretošanās cīņu simbolu un māksliniecisko etalonu. Tā tika slepeni pārrakstīta un ne mazāk spieģveidīgi ar speciālo kurjerpastu izsūtīta pa visu pasauli, lai tiktu atskaņota visās „saudraudzības” valstīs, ieskaitot ASV. Var iedomāties tās sajūtas un izjūtas, ko piedzīvoja klausītāji, Ļeņingradas blokādes laikā to klausoties! Tai pat laikā citi komponisti, kuri arī pauda savu kara notikumu vērtējumu (S. Raḥmaņinovs,

B. Bartoks, A. Onegērs, S. Prokofjevs, I. Stravinskis, A. Šēnbergs u. c.), nemaz „netika pie vārda”.

Sociālistiskā reālisma deklarētie principi aktualizē arī jautājumu par *cenzūras* lomu un *ceremoniāla* nozīmi ideoloģiskajā sistēmā (Meri, 2011). Šī raksta kontekstā tikai vēlreiz tiek akcentēts, ka cenzūra un ceremoniāls ir neatņemamas totalitāras sistēmas kultūrpolitikas sastāvdaļa un mākslinieciskās radošās eksistences pamats. Ja cenzūru uztver un traktē kā *troksni* informācijas slāpēšanai (antiinformācija) un *klusumu* kā šīs informācijas nesēju, tad paveras filozofiskas diskusijas par totalitārisma laika māksliniecisko *klusējošo vēstījumu* „mūzu un lielgabalu” klusuma attiecībām un pārdomas par mākslas darba izpratnes un vērtējuma noklusējumu. Atbildes uz šiem jautājumiem sniedz daudzi socreālisma laika mākslas darbu vērtējumi un to duālisms. Spilgts piemērs tam, kā sociālistiskā reālisma estētikas uzstādījumu „praktiskā realizācija” nonāca pretrunā ar sociālistiskā reālisma „praktisko izpausmi”, ir S. Prokofjeva „Kantāte Oktobra XX gadadienai”, op. 74 (1936-1937), kuru A. Meri izsmeloši analizē maģistra darba pētījumā „Mūzika ārpus likuma” (Meri, 2011).

Trešā Reiha kultūrpolitika Vācijā no 1933. līdz 1945. gadam

Nacisms bija Vācijas nacionālsociālistiskās strādnieku partijas doktrīna, kura dominēja Vācijas valdībā no 1933. gada līdz 1945. gadam. Nacisms iekļuva visās kultūras jomās, arī mūzikā. Daudzas no Vācijas mūzikas parādībām asociējās ar nacismu, piemēram, masu dalība, tautas folklorā, nacionālisms, antisemitisms – tomēr jāatzīst, ka šīm parādībām bija ietekmes pilnas pozīcijas Vācijas mūzikas dzīvē ilgi pirms Ā. Hitlers nāca pie varas. Nacisma laikā tika pilnībā reformēta, restrukturizēta muzikālo organizāciju ķēde un Vācijas mūzikas sabiedrība tika „iztīrīta” no politiskajiem oponentiem un ebrejiem. Mūzika, nešaubīgi, ir centrālā identitāte Vācijas kultūrā (kā krievu mūzika tautu draudzīgajā PSRS) un nacistu darboņi to lieliski apzinājās, tāpēc klasiskai (akadēmiskai) mūzikai Trešā Reihā bija ierādīta īpaša vieta, tādēļ mūziķiem, ja vien tie bija lojāli, tika garantēta sociālā un ekonomiskā labklājība.

Tika izveidota organizācija ar nosaukumu „Reichsmusikkammer” (no vācu valodas – Reiha mūzikas kamera), kas nodrošināja mūziķu profesionālo un ekonomisko drošību. Sākotnēji (1933-1935) šīs organizācijas prezidents bija slavenais komponists R. Štrauss, pēc tam P. Rābe. Relatīvi īsā laikā organizācija panāca, ka profesionālie mūziķi tika nodrošināti ar pabalstiem, tā regulēja mūziķu sertifikāciju, kā arī cīnījās par to, lai uz samaksu par padarīto darbu varētu pretendēt tikai profesionāli mūziķi. Šī organizācija rīkoja pārbaudījumus un meistarklases privātskolotājiem, kā arī nodibināja pensiju gados vecajiem mūziķiem. Blakus šīm pozitīvajām lietām organizācija centās mazināt ebreju ietekmi uz Vācijas mūzikas dzīvi.

Nacisti piešķīra augstu prioritāti Vāciju reprezentējošo kolektīvu atbalstam, tā piemēram, „Berlīnes filharmoniekiem” – orķestrim, kas bija dibināts 1882. gadā un līdz 1933. gadam darbojās kā privāta kompānija. Taču ekonomiskā lejupslīde un inflācija 20.-30. gados noveda to pie maksātspējas robežas. Nacionālsociālistu valdība piedāvāja orķestrim savu glābšanas plānu, atpērkot orķestra mūziķiem piederošās akcijas. Uz to brīdi 51 % akciju piederēja mūziķiem, attiecīgi demokrātiskā sarunu ceļa mūziķi nolēma, ka šajā finansiāli sarežģītajā situācijā ir jāpiekrīt valdības piedāvājumam. Ar Ā. Hitlera lēmumu akcijas no mūziķiem tika atpirktas, par katru maksājot 600 Reihmarkas. Tā bija pārsteidzoši augsta summa. No 1933. gada 1. novembra Berlīnes filharmonieki kļuva par oficiālo Reiha orķestri un darbojās J. Gebelsa vadītās Propagandas ministrijas pakļautībā, baudot īpašu varas atbalstu (Truempi, 2011).

Šis izredzēto statuss gan uzlika zināmus pienākumus (ieskaitot ikgadēju dalību Ā. Hitlera dzimšanas dienas koncertā)², gan arī deva būtiskas priekšrocības (piemēram, ar J. Gebelsa 1944. gada rīkojumu Berlīnes filharmoniki tika izslēgti no militārā dienesta, un attiecīgi nevarēja tikt nosūtīti uz fronti).

Orķestri tika uzticēts vadīt un diriģēt tikai augstas klases „pārbaudītiem” meistariem³. Pie diriģenta pulsts stājās tādi diriģēšanas korifeji kā H. Knapercbušs, K. Krauss, K. Bēms, H. Karajans (nacistu partijas biedrs)⁴ u. c. Taču sevišķi nozīmīga, būtiska un ievērojama figūra šajā sakarā bija V. Furtvenglers (1886-1954), kurš vadīja Berlīnes filharmonikus no 1920. līdz 1945. gadam un no 1952. līdz 1954. gadam. Būdams izcils L. Van Bēthovena, R. Vāgnera, R. Štrausa, A. Bruknera⁵ interprets, V. Furtvenglers uz to brīdi līdzās itālim A. Toskanini bija pasaulē ievērojamākais diriģents – harizmātiska, ekscentriskā personība. Gara auguma, zilām acīm, atbilstoši nacistu āriskās rases pārākuma ideoloģijai teicams un ideāli atbilstošs mākslinieks – diženās vācu kultūras *Vēstnesis*. Viņa izredzētā statuss izpaudās kā „brīvākas rokas” attiecībā uz programmas izvēli – viņš varēja atļauties reizēm spēlēt arī B. Bartoku, F. Mendelszonu, I. Stravinski u. c. krievu komponistus, kas citiem diriģentiem ne tikai bija liegts, bet pat draudēja ar sankcijām. Ebreju jautājumā varas attieksme arī bija ne tik strikta – vadonis bieži ieklausījās V. Furtvenglera argumentētajos spriedumos, t. sk. konfliktā ar R. Štrausu. Turklāt, lai gan *de jure* orķestri vadīja direktoru padome (tās sastāvā varas orgānu ierēdņi), *de facto* to veica V. Furtvenglers, kļūdams par īstenu orķestra karali⁶. Strikti noteikta bija arī orķestra repertuāra politika – etniskie un ideoloģiskie uzstādījumi koncerta programmu akceptēšanai arī noteica īpašo orķestra statusu.

Arī Baireitas festivāls Trešā Reiha laikā ieguva ievērojamu finansējuma daļu no nacistu vadības – šis atbalsts, kā arī Hitlera relatīvi tuvās attiecības ar Vāgneru ģimeni⁷ glāba festivālu no finansiālām grūtībām, garantēja jaunu iestudējumu rašanos.

Nacistu darboņi atzina un saprata mūzikas potenciālu – tā veicina entuziasmu un ceļ nacionālo lepnumu. Tika veiktas reformas skolās, notika koncentrēšanās uz pieaugušo muzikālo apmācību.

Nacisti nodrošināja neierobežotu atbalstu muzikoloģijai, lai izskaustu jebkuru ebreju mūzikas klātesamību vācu mūzikā, kā arī lai padziļināti pētītu ģermāņu tautu folkloru. Zīmīgi, ka, lai arī Hitlers savas grāmatas „Mein Kampf” nosaukumu pārņēma no R. Vāgnera grāmatas „Mein Leben”, kā arī fakts, ka gan Ā. Hitleris, gan A. Rozenbergs un J. Gēbelss bija R. Vāgnera mūzikas piekritēji, viņi nebija cieši saistīti ar mākslu. Mākslinieks pēc Ā. Hitlera uzskatiem nebija iekļaujams tuvāko domubiedru un līdzgaitnieku kopā, jo viņaprāt mākslinieka psihei bija raksturīgas pēkšņas neprognozējamās svārstības. Tomēr, lieliski apzinoties mākslas un it īpaši mūzikas spēku, viņš tiecās tos izmantot, dažiem piedodot politisko nekonsekvenci.

Nacisti veidoja savu muzikālo estētiku, kuras galvenais priekšnoteikums bija nacionālisms un antisemitisms. Daži no šiem ideāliem sakņojas konservatīvajā nacionālismā ko pārstāvēja, piemēram, H. Pficners, kurš uzsvēra vācu mūzikas diženumu un mēģināja novērst aizvien pieaugušo amerikāņu (džezs) un ebreju („Jaunā Vīnes skola”) ietekmi. Tajā pašā laikā nacisti vērsās pret virtuoziātāti un individuālismu, kas asociējās ar romantismu, kurš savukārt bieži tika pielīdzināts apzīmējumam „ebrejisks”. Tika veicināta „mūzika – tautai”, lai

² Tiesa – atšķirībā no PSRS programmā ir vācu izredzētās akadēmiskās mūzikas šedevri nevis mazvērtīgi veltījumi fireram.

³ Par orķestra darbību šajā laikā var spriest, iepazīstot dokumentālās filmas „Das Reichorchester. Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus” (2007, DVD, reg. Enrique Sanchez Lansch) un „Great Conductors of the Third Reich. Art in the Service of Evil” (2007, DVD), kas ir pieejamas interneta vietnēs.

⁴ Hitleram nepatika H. Karajana iedomība – „diriģēt no galvas”.

⁵ Tie bija Ā. Hitlera iemīļotie komponisti.

⁶ Šis statuss V. Furtvengleram maksāja diriģenta karjeru pēc Otrā pasaules kara.

⁷ R. Vāgnera īpaša vieta Ā. Hitlera politisko uzskatu veidošanā un „Mein Kampf” tapšanā šeit netiek komentēta.

tādējādi izglītotu un iedvesmotu vācu tautu. Šī mūzika bija domāta strādnieku klasei, kā arī konservatīvās vidusšķiras jaunatnes daļai. Visi tika iedrošināti kolektīvai dalībai, tādējādi veidojot koncepciju par tautas apvienošanas idejas labā.

Ja PSRS komponisti un mākslinieki tika šķīroti pēc ideoloģiskiem principiem (neformālisti), tad Vācijā prioritāte tika izvirzīta nacionālajai un rases „korektumam”. Šajā sakarā tika pielietots termins *entartete Musik*, kas nozīmēja – deģenerējusies mūzika. Šo terminu 19. gadsimtā izdomāja itāļu kriminologs Č. Lombrozo un tas apzīmēja garīgu un morālu pagrimumu. Nacistu ideologi pārņēma šo terminu, lai varētu definēt nevēlamas ievirzes (Nolte, 1987). Antisemitisms kļuva par oficiālu valsts ideoloģiju (Antisemitisms, 2013). Tās pamatā ir F. Nīčes un K. Šopenhauera filozofija, bet mūzikā „iedvesmu varēja smelties J. S. Baha, L. Bēthovena, R. Vāgnera un A. Bruknera daiļradē”. Tas nozīmēja, ka atonālā mūzika, džezs un ebreju komponistu skaņdarbi tika apzīmēti kā „deģenerējušies”, kā arī tad, ja komponists pārstāvēja citus politiskos uzskatus.

Sākotnēji šis termins tika pielietots sakarā ar izstādi Minhenē 1937. gadā „Entartete Kunst”. Nākamajā gadā Diseldorfā izstādei „Reiha mūzikas dienas” (no vācu valodas – „Reichsmusiktage”) sekoja izstāde „Deģenerējusies mūzika”, kuras ekspozīcijā atradās nežēlībā kritušo komponistu portreti – A. Šēnbergs, A. Veberns, P. Hindemits, I. Stravinskis, K. Veils, E. Kršeneks un F. Reiters. Zem viņu portretiem bija nežēlīgi komentāri, kuros tika kritizēti un pelti ne tikai viņu teorētiskie uzskati un darbi, bet arī tika nievātas viņu rakstura un rases īpašības. Tika izstādīti gan teorētiski darbi, gan notis, tika diskreditēti modernās mūzikas žurnāli, piemēram „Melos” un „Anbruch”. Izstāžu zāles vidū bija speciāla klausītava, kur varēja iepazīties ar mūzikas piemēriem. Šīs izstādes autors bija H. Cīglers – Veimāras nacionālā teātra direktors, kurš publicēja ugunīgu pamfletu „Entartete Musik – eine Abrechnung”, kurā šī izstāde aprakstīta kā ragānu sabatam līdzvērtīgs notikums.

Lai arī nacistu funkcionāri vērsās pret džezu un „Jauno Vīnes skolu”, viņi koncentrējās uz personībām. Piemēram, vērsšanās pret „vācu tonalitātes” grāvējiem Jauno Vīnes skolu” aprobežojās ar uzbrukumiem A. Šēnbergam un viņa skolniekiem, citi komponisti šajā laikā radīja skaņdarbus, kuros bija sastopama, gan atonalitāte, gan sēriju tehnika pat Trešā Reiha laikā. Daudziem no likumu pieņēmējiem bija visai aptuvenus priekšstats par mūziku, tādēļ reizēm gadījās, ka tika atskaņoti skaņdarbi, kas bija klajā pretrunā ar Vācijas mūzikas politiku. Piemēram, P. Hindemits ar V. Furtvenglera atbalstu pārliecināja nacistu varasvīrus par to, ka viņa opera „Gleznotājs Matiss” ir atbilstoša Trešā Reiha muzikālās ideoloģijas vadlīnijām. Šis fakts liecina par to, ka galvenais joprojām bija individuālais kontakts, un tad pat atsevišķi ebreju izcelsmes mūziķi varēja cerēt uz veiksmīgu karjeru līdz pat 30. gadu beigām.

Cenzūra kontrolēja ne tikai komponistus un koncertus, bet arī radiotranslācijas, amatierkolektīvu aktivitātes un ierakstu biznesu. Nacisti, fokusējot uzmanību uz ebrejiem, vajāja cilvēkus, kuru ādas krāsa nebija balta (piem., čigānus), sociālus un seksuālus dīvaiņus. 1935. gadā visi „ne-ārieši” tika izslēgti no Reiha mūzikas kameras. 1937. gadā ebrejiem tika oficiāli aizliegts piedalīties publiskos kultūras pasākumos. Saraksts ar mūziķiem, kuri pameta Vāciju pirmajos nacistu režīma gados, ir apjomīgs un iekļauj tādus vārdus kā H. Eislers, O. Klemperers, Ē. Korngolds, H. Šerhens, B. Valters, K. Vails u. c. Daudzi mūziķi pameta arī Vācijas okupētās valstis otrā pasaules kara priekšnojautās, it īpaši Austriju, Ungāriju, Čehiju.

Tikai daži mūziķi ieguva atzinību un popularitāti, turpināja savu darbību arī Ā. Hitlera laikā. No ievērojamākajiem jāmin K. Bēms, E. Švarckopa, V. Egks, K. Orfs, arī P. Hindemits u. c. Sadarbošanos ar Nacionālsociālistisko partiju viņi izskaidroja kā nežēlīgu kompromisu, kas bija nepieciešams, lai varētu kalpot patiesajam aicinājumam – mūzikai. Katrs no šiem gadījumiem ir atšķirīgs, tomēr negribas ticēt iepriekšminēto personu apolitiskumam un absolūtajam naivumam. Sadarbība ar nacistiem deva iespējas būt ietekmīgam, iegūt ilgi kāroto posteni, sasniegt atzīstamu popularitāti.

Visslavenākā un reizē vispretrunīgākā, sevišķi zīmīga šajā kontekstā ir R. Štrausa personība, kuru var salīdzināt ar D. Šostakoviča personību Padomju savienībā. R. Štrausa liktenis spilgts piemērs kā vara izmanto mākslinieka rakstura vājības. Ā. Hitleram (tāpat kā J. Staļinam) patika tēlot apgaismotu valdnieku, attiecībās ar favorītiem viņš izrādīja kāpinātu interesi un glaimoju. Pirmo reizi R. Štrauss ar Ā. Hitleru satikās 1933. gadā Baireitā, kur R. Štrauss diriģēja R. Vāgnera „Parsifālu”. Sajūsmināts par interpretāciju, R. Štrauss tika celts godā un kļuva par pirmo Reiha mūzikas kameras priekšsēdētāju (1933-1935)⁸. Pēc strīda ar vadoni un atstādināšanas no amata 1936. gadā viņš atkal parādījās “uz skatuves” – Olimpiādei Berlīnē viņš bija sacerējis un pats diriģēja „Olimpisko himnu”. Turpmāk un vienmēr viņš atradās opozīcijā varai un pat konfliktēja ar to, pozicionējot sevi kā neatkarīgu un principiālu radošu personību, par kuru J. Gebelss ir teicis: „Viņš ir kaut kas liels un neērts – ne ar viņu varēja ko iesākt, ne dabūt projām” (Aster, 2007). R. Štrausa pēdējie darbi – „Metamorfozes”⁹ (pabeigtas 1945. gada 12. aprīlī) un „Četras pēdējās dziesmas balsij ar orķestri” (1948) liecina par šīs spēcīgās personības patieso veidolu – saturīgs, nopietns, pat traģisks vēstījums par personības un cilvēces likteņiem kara un pēckara laikā.¹⁰

Savdabīgu vērtējumu Hitlera kultūrpolitikai un tās klasiskās akadēmiskās mūzikas glorificēšanai sniedz A. Ross, norādot uz tās paradoksālo morālo ļaunumu: „Klasiskā mūzika populārajā kultūrā ieguva draudīgu, baisu auru (...). Holivuda mūziķiem piešķīra sadista vaibstus; diža mūzika tiek saistīta ar nežēlību (piem., R. Vāgners „Valkīras lidojums”). Mūsdienās jebkurš sevi cenošs cilvēces ienaidnieks, Holivudas produkts, pirms došanas paverdzināt pasauli nedaudz paklausās klasisko mūziku, lai iedvesmotos saviem briesmu darbiem” (Ross, 2012).

Totalitāro sistēmu salīdzinājums

Abu totalitāro sistēmu aprakstīto totalitāro sistēmu – PSRS un Vācijas – apskats ļauj secināt, ka totalitārajā sistēmā mākslai un kultūrai tiek piešķirta būtiska loma vispārējā ideoloģiskās audzināšanas sistēmā. Pamatā ir vairāki kopīgas totalitārisma ideoloģijas un mākslas kontroles mehānismi, atšķirīga ir to realizācija un uzstādījuma prioritātes, vispārējais kultūrpolitikas skatījums un redzējums. Mūzika un māksla tiek pakļauta partijas un valdošās šķiras kontrolei, skaidri tiek definēts jēdziens *mūzika ārpus likuma*, tās muzikālās un ideoloģiskās audzināšanas uzdevums sekmē tās adresātu plašām sociālām masām (mūzika fabrikās, laukumos, strādnieku šķirai utt.). Vadoņu (J. Staļins un Ā. Hitlers) diezgan laba orientēšanās mūzikas vēsturē un mūzikas procesos, vispārēja interese par mūziku un mākslu, vēlme un patika tēlot „apgaismotu valdnieku” veicināja savdabīgas muzikālās gaumes izplatību un samērā kvalitatīvu mūzikas tendenču izvērtējumu un uzstādījumu formulējumus.

Taču ne mazāk svarīgas ir arī abu totalitāro sistēmu un to vadoņu atšķirības. 1. tabulā tiek piedāvāts koncentrēts un lakonisks totalitāro sistēmu galveno atšķirīgo pazīmju un izpausmju raksturojums.

⁸ Propagandas ministrijā ir *Kulturkammer*, kuras sastāvā ir Mūzikas kamera.

⁹ Šajā darbā izmantots L. van Bēthovena Trešās simfonijas II daļas Sēru marša citāts.

¹⁰ Šos skaņdarbus pēc to satura dziļuma un intensitātes var salīdzināt ar D. Šostakoviča Astoto un 14. simfonijām.

Totalitāro sistēmu salīdzinājums

Staļins	Hitlers
Pieprasa, lai padomju māksla atspoguļo režīma ideoloģiju.	<i>Labpatīk uzturēt mākslas patstāvīguma ilūziju; nopietnā mūzika = absolūtā mūzika, kas stāv „pāri pār vēstures notikumiem”.</i>
<i>Sociālistiskā reālisma estētika un masu dziesma</i> – cīņa pret formālismu un kosmopolitismu; mūziku un mākslu diferencē pēc ideoloģiskām pazīmēm.	Cīņa pret ebrejiem un ebreju mākslu – <i>deģenerātu māksla</i> ; mūziku un mākslu diferencē pēc nacionālām pazīmēm (antisemitisms).
Partijas „tīrība”; mūzikas un mākslas partejiskums.	Nācijas „tīrība”; mūzikas un mākslas <i>āriešu rases</i> piederība.
Masu muzikālā audzināšana caur jauno sociālistiskā reālisma mūziku.	Masu muzikālā audzināšana caur klasiskām mūzikas vērtībām.
Pret formālismu un muzikālās valodas tehnikas inovācijām.	Nacisms spēj paciest arī atonalitāti, ja komponista ideoloģiskā nostāja ir nevainojama.
Prioritāte ir masu dziesmas (plakāts).	Prioritāte – akadēmiskā klasiskā, bet ne vieglā un masu mūzika.
Vadoņa un partijas slavinājumi, <i>personālie un partejiskie vēltījumi</i> (spēlē sev un partijai vēltītus darbus) – ceremoniāls un pasūtījuma mūzika.	Aizliedz vēltīt darbus sev un partijai (spēlē Bēthoveni, Brukneru, Vāgneru) – anticeremoniāls.
Daudz jaunu pasūtījuma darbu.	Maz jaunu pasūtījuma darbu.

Secinājumi

1. Totalitārisma sistēmu ideoloģiskais uzstādījums balstās uz pilnīgu un visaptverošu kultūras un mākslas, t. sk. mūzikas kontroli, kas nepieciešama vadošās un valdošās partijas uzskatu glorifikācijai, kas rada mākslas cenzūras un ceremoniāla uzstādījumu.
2. Atšķirīgie uzstādījumi un mākslas „pareizuma” kritēriji liecina par vienu vai otru ideoloģisko sistēmu.
3. Mākslinieka un radošās personības eksistence totalitārisma apstākļos ir nemitīga cīņa starp konformismu un nonkonformismu, starp kompromisu un konfrontāciju, izmantojot mākslas un it īpaši mūzikas valodas teksta / zemteksta attiecības un specifisko mūzikas valodas zīmju sistēmu.

Literatūra un avoti

1. *Antisemitisms* (2013). <http://en.wikipedia.org/wiki/Anti-Semitism>; <http://lv.wikipedia.org/wiki/Antisem%C4%ABtisms>; <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC>. Skatīts 15.06.2013.
2. Aster, M. (2007). *Das Reichsorchester: Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*. Munich: Siedler Verlag.
3. Friedrich, C. J., Brzezinski, Z. (1956). *The Permanent Purge: Politics in Soviet Totalitarianism*. Cambridge: Harvard University Press.
4. Klotiņš, A. (2011). *Mūzika okupācijā*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts.
5. Kruks, S. (2008). *Par mūziku skaistu un melodisku*. Rīga: Neptuns.
6. Meri, A. (2011). *Mūzika ārpus likuma*. Maģistra diplomreferāts. Rokraksts atrodas JVLMA bibliotēkā.
7. Ross, A. (2012). *Viss cits ir troksnis*. Rīga: SIA Jāņa Rozes apgāds.
8. *Socialist realism*. (2013). The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. 23. New York : Grove.

9. *Totalitārisms* (2013). Skatīts 15.06.2013. <http://en.wikipedia.org/wiki/Totalitarianism>;
<http://lv.wikipedia.org/wiki/Totalit%C4%81risms>.
10. Truemp, F. (2011). *Politierte Orchester: die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*. Wien: Boehlau Verlag.
11. Лотман, Ю. М. (2010). *Семиосфера*. Санктпетербург: Искусство.
12. Сарнов, Б. М. (2011). *Сталин и писатели*. Москва: Эксмо (4 том). Стр. 1167-1180.
13. Талмон, Дж. Л. (1993). *Истоки тоталитарной демократии / Тоталитаризм: что это такое* (исследования зарубежных политологов). Сборник статей, обзоров, рефератов, переводов. Ч. 1. Москва: ИНИОН.