**Глава 2. Компаративный анализ идеологем СССР и Третьего Рейха**

**Раздел 1. Сравнение методов создания идеологем в тоталитарных дискурсах**

* 1. **Способы создания бинарных оппозиций**

По мнению Н.А. Купиной, семантическая оппозиция – есть яркое средство отражения идеологического примитивизма, свойственного любому тоталитарному режиму. Каждый элемент оппозиционной пары обретает однозначное стереотипное толкование, закрепляющееся в языковой памяти. Д.Вайс называет такое противопоставление «принципом аксиологической поляризации»[Вайс, с. 38] Он выделяет два принципа структурирования, свойственного для этого способа конструирования идеологемы,: аксиологическое расщепление понятий и монополизация определенных понятий. Аксиологическое расщепление понятий делится, в свою очередь, на три категории: расщепление синонимов, создание неологизмов в пару уже существующему слову и отнесение слова к определенному имагологическому классу с отсутствием пары.

В ходе анализа музыкальных текстов в тоталитарных дискурсах СССР и Третьего Рейха были выявлены следующие методы создания бинарных оппозиций: использование неологизмов и расщепление понятий. Монополизации понятий, как таковой, выявлено не было, сложно сказать, можно ли трактовать это как характеристику музыкальных текстов в общем, или же этот факт лишь указывает на недостаточность источников.

Существующая в тоталитарном обществе проблема с отсутствием развлекательной или легкой музыки, танцевальных стилей, неокрашенных идеологически, отразилась и в поле идеологем: перенося названия танцевальных стилей таких как «свинг», «румба» и «фокстрот» в класс с коннотацией «чужой», пропаганда не предлагала им замены, что подтверждается отсутствием в языке идеологем-танцевальных жанров с коннотацией «свой».

В романе-антиутопии Е. Замятина «Мы» природа танца описана так: «Почему танец красив? Ответ: потому что это [несвободное] движение, потому что весь глубокий смысл танца именно в абсолютной, эстетической подчиненности, идеальной несвободе». Свободный характер танца как жанра искусства и как одного из видов развлечений стал причиной, по которой упоминания о нем в печати практически избегали. Танец в СССР – это, в первую очередь, балет и народные танцы. В заметке «Больше музыки – веселой и разнообразной» от 9 апреля 1952 года Л. Утесов обращает внимание на проблему отсутствия танцевальной культуры: «Молодежь хочет танцевать, а танцевать нечего», несмотря на это «танцевальные вечера», как и «танцевальная музыка» имеют в советском социо-культурном дискурсе негативную окраску. Например, в записке Отдела науки и культуры ЦК КПСС об «отрицательной роли в деле коммунистического воспитания» западной песенно-танцевальной музыки от 1 августа 1954 «танцевальная музыка» противопоставляется «серьезной». В записке утверждается, что «подобное явление может сыграть отрицательную роль в деле коммунистического воспитания молодежи», в связи с чем рекомендуется снизить ее исполнение во всех возможных форматах.

В связи с прямой связью «танго», «буги-вуги», «шимми» и прочих танцев с западной упаднической культурой, эти термины становятся идеологемами. Идеологизация терминов происходит через их эротизацию: в прессе встречаются коллокации «эротические и упадочные танго»[74], танцы называют «вульгарными», «неприличными», «непристойными». Таким образом, главной составляющей оценочного компонента структуры значения этих лексем становится «пошлость», которая противопоставляется «здоровой советской лирике, светлому, оптимистичному мироощущению советских людей?»[68]. Танец приравнивается к наркотическому опьянению, в непосредственной близости от идеологем упоминаются негативно окрашенные лексемы «гипноз», «сонное обалдение» и «дикость»[Городинский, 1950, 83].

Несмотря на эти примеры, выделить этот прием как регулярный для идеологизации музыкальных терминов было бы ошибкой, во-первых, из-за относительно небольшого количества выявленных идеологем, образованных таким образом, а, во-вторых, из-за специфики танцев как области культуры (возникает вопрос, а может ли *советский человек* увлекаться танцами вообще?).

**1.1.1 Создание неологизмов в пару существующему слову**

В музыкальных текстах в Третьем рейхе особенно популярным было создание экспрессивно окрашенных неологизмов, которые, за счет негативного компонента значения и яркой метафорической природы, запоминались и быстро приживались в языке. Особенно ярко это прослеживается в словарях музыкального лексикона. Например, в книге Мозера «Музыкальный лесикон» словарная статья «танго» отсутствовала, перенаправляя читателя к статье «Kreolentänze», который, в свою очередь, определялся как «североамериканский гротескный танец негров»[1] Эффект, достигаемый таким способом очевидный. В массовом сознании выстраивалась связь между «танго» и «танцем креолов», имеющим негативную окраску и принадлежащим к аксиологическому классу «чужой».

Намного сложнее дело обстояло с идеологемой «джаз». В Третьем рейхе джаз наряду с атональным искусством и авангардом считался одним из «вырожденных» жанров. Начиная с 30-х годов 20 века джаз был популярен среди городской молодежи, для которых были чужды представители высокого искусства такие, как Штраусс и Фуртвенгелер. Джаз исполняли в кофехаусах и ночных клубах, аудитория в основном принадлежала к кругу молодой, культурной богемы.

Джаз критиковали за его модерновость и его основное качество как музыкального жанра – импровизационность. Джаз сравнивали с инфекцией «jazzbazillus»[2]. Апеллируя к принципу «чистой крови» немецкие пропагандисты отказывали джазу в его связи с «белыми»: «музыка, существовавшая до завоевания белыми в основном религиозные гимны красной расы» [1].

В словаре английского лексикона в языке Третьего Рейха[10] можно отследить следующие наименования этого музыкального жанра:

***Hottmusik.*** *Jitterbug, jazz. See also Swing.*

***Negermusik.*** *Nigger music. Derogatory. Hostile for modern music, especially jazz.*

***Schrage-Musik.*** *Hot, heavy (jazz) music.*

Очевидно, что эти имена джаза служили тем же целям, что и синонимы для других музыкальных терминов: сконструировать связь между джазом и «расово грязной» музыкой. Особый характер этой идеологемы объясняется положением джаза в обществе. Несмотря на запрет свинга и хотта: «вопрос джаза все еще не решен, только его продукты: свинг и хотт четко запрещены», - так описывается ситуация с джазом в словаре музыкального лексикона, вышедшего в 1943 году. Полный запрет джаза невозможно было организовать, в первую очередь потому, что не существовало четкого определения этого понятия. Ведущий пропагандист третьего рейха – Геббельс, изначально выступая против джаза, сменил свою точку зрения, осознав, что он может стать мощным идеологическим оружием. М. Цверин в монографии «La Tristesse de Saint Louis: Swing Under the Nazis» отмечает, что «степень запрета и определения музыки были расплывчаты в любом случае»[6]

В связи с нечеткой государственной политикой относительно джаза, нельзя отследить и четкие паттерны в идеологизации этого понятия: наравне с крайне негативными оценками критиков: «только негры в джунглях будут так трястись»[11], появляется «die neue Musik» - немецкий аналог джаза. Объявив радио – восьмой великой силой[12], Геббельс начинает использовать «новую» старую музыку в целях пропаганды. Так, с помощью аксиологической поляризации, в музыкальных текстах появляется еще один термин для того же понятия.

Как отмечает М. Катер в книге «Джаз в третьем рейхе», «джаз был одной из тех парадоксальных сущностей, которые могли служить и тем, кто поддерживал режим и тем, кто протестовал против него, и, несомненно, мог представлять собой «идеологический микс», оставаясь полностью нейтральным»[5]

1.1.2 **Тенденция к противопоставлению синонимов**

Одна из важнейших оппозиций в тоталитарнос дискурсе: «старое»/«новое» нашла отражение в музыкальных текстах Советского Союза и Третьего рейха . Изначально это противопоставление должно выступать как понятийная пара, соответствующая дихотомии «свой»/«чужой». Обычно тоталитарный дискурс предполагает однозначно позитивную оценку «нового» и отрицательную характеристику «старого». В случае с искусством такой подход не работает, ведь Нацистская Германия, как и СССР, отсекала любые проявления «модерна» и «авангарда».

Подобно нацистской идеологии, национал-социалистический дискурс пропаганды был охвачен неразрешимым противоречием между ретроградными и модернистскими элементами; как следствие этого, аксиологическая оппозиция «старое»/«новое» не воспринимается как бинарное множество, а, скорее, представляется многогранной единицей, концептулизирующейся в зависимости от конкретного контекста. Такие же отношения функционируют и внутри музыкальных понятий, принадлежащих одному из этого класса. Лексемы «moderne Musik» и «moderne Kunst» изначально не имели политических коннотаций и, с аксиологической точки зрения, скорее принадлежали к положительно окрашенному классу (см. использование Геббельсом в Мюнхене в 1936: «Национал-социализм есть самое современное состояние. Существует множество лейтмотивов для современного искусства в духе этого мировоззрения»). Модерновость искусства в общем и музыки в частности соответствовала концепции движения вперед, столь важной для тоталитарного общества: Д. Вайс, например, неоднократно отмечает важность динамизмов в дискурсе Третьего Рейха: «тесно связаны с милитарными метафорами многочисленные динамизмы: здесь ярким разнообразием отличается нацистская пропаганда, ведь не зря НСДАП была по своей сути движением» [Вайс]. Подобная подвижность во взглядах позволила в первые годы существования Третьего Рейха свободно творить некоторым модернистским композиторам (Карл Офф, Вернер Эгк). К моменту формирования четкой культурной политики, стало понятно, что должна быть сформирована новая музыка, но из старых форм. В этой формуле и кроется двоякость, которая впоследствии становится ключевой при определении идеологемы «moderne Musik». Как отмечает М. Катер, ведущий специалист по изучению музыки во времена Третьего рейха, «нацисты всегда сомневались по поводу слова «moderne», по их мнению, оно ассоциировалось с ненавистным им модерном»[Kater, 1999].

Синонимичное прилагательное «neu», напротив, имело положительную окраску, что подтверждается, например, его использованием в терминах: «Europäische Neuordnung» (новый порядок Европы, территория Европы, оккупированная нацистской Германией). Тенденция к противопоставлению синонимов характерна для тоталитарного дискурса в общем (Verstand (разум) / Intellekt (интеллект), где интеллект негативно окрашен). Д. Вайс утверждает, что этот способ, хотя и использовался в пропаганде Третьего Рейха, не был регулярен: «Тем не менее, для национал-социалистической пропаганды характерна скорее другая разновидность»[Вайс, с. 38].

Анализ музыкальных текстов СССР показал, что противопоставление синонимов – регулярный способ создания идеологем. Примером такого противопоставления может служить идеологема «легкая музыка».

Идеологема «легкая музыка» является в какой-то степени уникальной, потому что в ней выделяются противопоставленные по иммагологическому модусу когнитивные признаки. Другими словами, «легкая музыка» - это идеологический феномен со смешанным аксиологическим модусом, по-разному понимаемый и диаметрально противоположно оцениваемый носителями языка в зависимости от контекста.

В контекстах, где идеологема «легкая музыка» используется как антоним музыки программной, классической, оркестровой, в ядре лексемы выделяются такие идеологически маркированные признаки как «безыдейность», «простота», «развлекательность». Например в статье Рено де Жувенеля «Музыкальная жизнь современной Франции» «легкой музыке» отказано в способности быть полезной народу: «Трудно рассчитывать, что "композиторы", работающие в области "легкой музыки", смогут выполнить благородную миссию»[53].

Ввиду отсутствия подходящего термина, которым было бы возможно заменить идеологически окрашенный, запрещенный «джаз» «легкая музыка» становится идеологемой, но уже принадлежащей к другому полю – «свой-советский». Статья Д. Ухова «Еще раз о джазе», которая представляет собой ответы на вопросы читателей газеты «Советское искусство» об этом музыкальном стиле, соотносит легкую музыку с эстрадной музыкой советских оркестров, при этом подчеркивая, что последняя ничего общего с джазом не имеет: «Очевидно, в силу существующей по сей день терминологической путаницы читатели подразумевают под "советским джазом" эстрадный оркестр <...> так называемая "легкая" музыка»[65].

**1.1.3 Однородность**

После известной выставки дегенеративного искусства в 1937 году, модерн в музыке Третьего Рейха ставится в один ряд с такими понятиями как «атональность», «еврей». Таким образом идеологема «moderne Musik» вбирает в себя смысл «дегенеративный», становясь квазиидеологемой. Достигается это, например, с помощью такого приема как **однородность**. Как отмечает А. Мирошниченко[Мирошниченко, 1995]: «форма однородности позволяет придать значение однородности неоднородным по содержанию элементам». В «Словаре евреев в музыке», выпущенном в 1940 году неоднократно встречается пара однородных членов: «die moderne jüdische Musik». Подобное «соседство» непосредственно влияет на семный состав идеологемы «moderne Musik»: компонент значения «еврей» и все негативные смыслы, присущие дискурсу фашистской Германии, переносятся и на нее.

Однородность как средство конструирования идеологемы в дискурсе СССР не является регулярным средством, хотя, безусловно, встречается. Например, при создании идеологемы «формализм» рядом появляется лексема с компонентом значения «болезнь»: «Откликнутся ли они на этот зов, будет ли спасена музыка от болезненных формалистических эксцессов,— вопрос первостепенного значения»[Музыка духовной нищеты, 11]

**1.1.4 Межфреймовый переход**

В случае с идеологемой «moderne Musik» можно говорить и о межфреймовом переходе. Концепт «moderne Musik» структурирован фреймом, в котором один из слотов актуализируется как «нетрадиционный». Репрезентируя этот концепт, автор текста, переходит во фрейм, актуализированный как «чужой, еврейский» через общий слот «нетрадиционности». Подобный прием описывает, например, О.Л. Михалева в монографии «Политический дискурс: специфика манипулятивного воздействия »[Михалева, 2009]. Этот же прием был выделен и при анализе идеологем «мелодичность» и «ритм» в советском дискурсе.

В феврале 1948 года в газете «Правда» опубликовано постановление об опере «Великая Дружба» В. Мурадели, которое привело к появлению в медиа-дискурсе широких дискуссий о формализме, натурализме и «западничестве» в музыке. Можно с полной уверенностью утверждать, что лексема «формализм», до этого не имевшая дополнительной коннотативной окраски, становится идеологемой, получая все необходимые для этого характеристики, как то размытие границ смысла, повышение аксиологичности и, безусловно, частотность употребления. Появление данной идеологемы дает толчок к усилению внимания к сфере музыки вообще, в том числе и музыки эстрадной и бытовой. Сама лексема «формализм» в контексте настоящей работы рассматриваться не будет, так как не является музыкальным термином.

Параллельно с обвинениями авторов «Великой дружбы» в формализме, авторы газетных статей утверждали, что в произведениях композиторов-структуралистов не хватает мелодичности. Данный термин появился в связке с формализмом, став его контекстным антонимом, необходимым при описании «правильных» музыкальных произведений. «В этой опере, оперируя приемами модернистического искусства и грубого натурализма, отказавшись от мелодичности, С. Прокофьев исказил идейное содержание повести»[23]. Постепенная идеологизация термина проходит под влиянием противопоставления формализму, во-первых, а во-вторых, за счет выделения мелодичности как главного, основополагающего в музыке. «Мелодия в музыке не ест

ь рядовое средство выражения, ее нельзя ставить в один ряд с ритмом, гармонией, инструментовкой» [36]. Постановление Политбюро является катализатором для изменения всей системы музыкального образования, ставится вопрос о появлении новых учебников, где центром музыкальной науки будет являться именно мелодичность.

С другой стороны, мелодичность, которая должна быть присуща музыкальным произведениям советских авторов, противопоставляется ритму, характерному западноевропейской и американской музыки. «Их» музыка описывается через понятия такта и ритма, а также скорости и громкости: «По уверению самого Спико, оркестр исполняет " самую быструю и самую громкую музыку в мире", чему не трудно поверить» [12]. То есть, складывается такой контекст, когда «правильная советская» музыка ставит эстетическую составляющую (мелодичность), то есть качество выше численной составляющей: скорости, такта и так далее, то есть количества. В связи с этим при описании ритмичности американской музыкой является метафора механичности, подобия машине. Таким образом, в идеологеме «ритм» актуализируется компонент «механистичность», который однозначно относится к классу «чужой».

**1.1.5 Иронические кавычки**

Еще один способ, с помощью которого коллокация «moderne Musik» становится частью отрицательно окрашенного аксиологического класса, – **иронические кавычки**. Автор «Словаря музыкального лексикона», выпущенного в 1943 году так отзывается о любителях Barockmusik*:* «меланхоличные души, стремящиеся прочувствовать «Модерновость»( Modernität)»[1]. Стоит отметить, что ирония достигается и с помощью использования возвышенного стиля, не свойственного для лексикографического стиля. В одной этой словарной статье иронические кавычки используются пять раз, что подтверждает слова Клемперера: «В LTI же иронические кавычки встречаются во много раз чаще обычных. Ведь для LTI нейтральность невыносима, ему всегда необходим противник, которого надо унизить» [Клемперер].

Вопрос об отнесении иронических кавычек к методам создания идеологем или, собственно, к идеологемам коррелирует с одним из ключевых вопросов в определение идеологемы как лингвистического термина - это вопрос о форме языкового знака, который имеет право называться этой лексической единицей. В то время как О.И. Воробьева, С.А. Журавлев говорят о лексеме, лексическом словосочетании или цитате, Г. Гусейнов считает, что «Поскольку ее референтом не является ни обобщение или абстракция, ни предметная реальность, идеологема может быть представлена любым элементом естественного языка — от буквы до устойчивого словосочетания: семантика знака в языке идеологии исчерпывается прагматикой» [Гусейнов, 2003, 27].

А. Зализняк в статье «Семантика кавычек» выделяет оценочную функцию кавычек, в которую включают иронические и «полемические» кавычки, которые подразумевают ложность высказывания, взятого в них. В советском социо-культурном дискурсе оценочные кавычки – одно из средств идеологизации языка. Например, в отрывке из выступления М. Храпченко, напечатанного в апреле 1947 года в газете «Советское искусство» иронические кавычки выполняют идеологическую функцию: «Эти тенденции выражаются в характере репертуара отдельных филармоний, которые, ориентируются на узкий круг слушателей, так называемых «ценителей», стремятся исполнять произведения, представляющие интерес только для небольшого числа профессионалов-музыкантов». Лексема «ценители» без кавычек является нейтральной лексемой, кавычки же создают такой контекст, в котором «ценителем» называют людей, идущих против принятых порядков и индивидуалистов.

Нельзя не согласиться с Гусейновым в том, что единственным значимым элементом идеологического сообщения является «интуитивная оценка правильности, точно угаданный подтекст слова, обычно реализуемый через контраст или борьбу» [Гусейнов, 2003, 26]. Кавычки в политических текстах выполняют именно эту функцию – отсылают к подтексту слова, переводя текст в ментальное идеологическое пространство. В статье В. Городинского «Музыка буржуазного запада» слово творчество, взятое в кавычки, получает дополнительный компонент лексического значения – сему «буржуазный», «разрушение», «диссонанс»: «Диссонанс и атональность, полный отказ от мелодичности являются отличительной чертой "творчества" <…> большинства буржуазных композиторов Америки». Натыкаясь на кавычки адресант должен переосмыслить только что прочитанный текст, по-другому считывая контекст, искать в нем идеологические маркеры и, ориентируясь на них, получить нужное определение идеологемы.

Как и язык LTI, так и советский массовый дискурс не допускает нейтральности, он весь построен на противопоставлении «свой -чужой». Кавычки позволяют перевести лексему из одного иммагологического поля в другое, при этом не объясняя в чем конкретно заключается «неправильность» и «антисоветскость» явления. Такой прием в пропагандистских практиках называется «размытостью»( ср. оруэлловский пример "наращивание ускоре­ния темпов развития")[Михеев, 132]. В заметке Рено де Жувенель «Музыкальная жизнь современной Франции» французские композиторы лишаются права называться ими, видимо, из-за приверженности «легкой музыке». Так, не давая пояснений, автор статьи причисляет этих композиторов к лексическому полю «чужой», практически, одним росчерком пера. Безусловно, подобная идеологема в тоталитарном дискурсе легко считывалась, в том числе и в связи с ее частотностью.

**1.3 Принцип языкового экстремизма**

«Если ты написал "отражают", нужно прибавить "ярко"; если "протест", то "резкий", если "сатира", то "злая и острая". Десятка полтора таких готовеньких формул зачастую навязываются учащимся еще на школьной скамье...» - так явление языкового экстремизма описал К.И. Чуковский в статье литературной газеты от 25.12.1954. Суть этого явления по Д. Вайсу состоит в следующем: «если значение вершинного имени или модифицируемого глагола представляет собой шкалируемую величину, то модификатор состоит из одного или более лексических либо грамматических (= суперлатив) интенсификаторов, которые показывают экстремум шкалы». Исследователь отмечает, что чрезмерное использование интенсификаторов приводит к тому, что одного усилителя бывает недостаточно. В. Клемперер говорил в этом отношении о смешении количества и качества, отмечая, что особенность такого приема в Третьем рейхе состоит в его «сознательной злонамеренности, ибо суперлатив повсюду нацелен на беззастенчивый обман и одурманивание людей»[Клемперер].

Для пропагандистов в Третьем рейхе почти не было границ, поэтому они достаточно свободно оперировали лексемами со значением полноты действия и крайней степени. Интересно, что третий рейх ставил перед своими пропагандистами задачу получить монополию на подобного рода «язык превосходства»: Клемперер отмечает, что «в Дрездене инструктивным письмом было запрещено использование превосходной степени в рекламных объявлениях; например, «самые квалифицированные специалисты» сокращалось до «квалифицированные кадры»[Вайс].

Суперлатив используется и на морфологическом уровне в прилагательных в превосходной: «он (джаз) отражает низшие человеческий инстинкты» [4] и в сравнительной степени «более абсолютная музыка» [6]. Интересно, что идеологема «absolute Musik» воспринимается как единое целое, потому что само по себе прилагательное «абсолютный» не градуальное. Это подтверждает факт о неконвенциональном характере идеологемы и об ее имплицитности как основной характеристике :получается, что термин «absolute Musik» есть лишь внешняя сторона языкового знака, глубинный же смысл – представляет собой градуальную отрицательную характеристику. Эстетика «абсолютной музыки» провозглашает музыку, которая не содержит в себе никаких социокультурных и идеологических следов, чистое искусство. Музыкальные критики обвиняли ее «обманчивой» и «невозможной к восприятию»[5]. Другим аргументом против «абсолютной музыки» был тот факт, что ее основной идеолог Э. Ганслик был евреем. Более того, в работах Вагнера – музыкального Бога Третьего рейха – абсолютная музыка предстает в негативном свете. Несмотря на это, борьба с абсолютной музыкой не становится первичной задачей RMK, так как она, по сути, неопасна. Отсюда и появляется пространство для усиления идеологемы. Языковой экстремизм проявляется и на семантическом уровне, например, в следующем случае: «джаз был всем, чем не была германская музыка»[4].

К этому же принципу можно отнести описанный А. Мирошниченко **эффект семантического усиления**[Мирошниченко, 1995]. Заключается он в том, что слова с несколькими похожими или совпадающими семами (коннотативными или периферийными) используются в коллокации, в результате чего их семантические поля наслаиваются, в связи с чем увеличивается акцентуация значения на этих семах. Подобная актуализация семантического признака происходит в следующих примерах из музыкального дискурса нацистской Германии: джаз как причина «полной идиотификации»[5] , «свинг и хотт однозначно запрещены». Последний пример – устойчивое выражение, активно использующееся в прессе и постановлениях третьего рейха. Как уже было отмечено в разделе «Принцип аксиологической поляризации», джаз как политическая единица не был определен однозначно, в связи с чем его запрещенность ставилась под сомнение. Свинг и хотт, напротив, были запрещены настолько, что им не полагалось даже словарной статьи. Таким образом, семантические акцент на «полной запрещенности» коррелирует со сложившейся в обществе того времени ситуацией.

1.4 Ме**тафора как средство создания идеологемы**

Метафора по праву считается одним из самых действенных средств манипуляции. В социокультурном дискурсе, метафора выходит за границы тропа как приема изображения и начинает восприниматься как «способ мышления, облегчающий движение к неизвестному, что позволяет мыслить его в категориях известного»[Михалева, 2009]. Связь мышления и метафоры отражается, например, в подходе Дж. Лакоффа и М. Джонсона, которые утверждают, что «истоки языковой метафоры связаны с особенностями человеческого мышления и мировосприятия»[Михалева, 2009]. Именно когнитивный потенциал метафоры наряду с ее креативными свойствами и обеспечивает возможность ее креативного использования. Как отмечает О.В. Харькова : «Национал-социализм как политическая идеология, основанная на иррациональном восприятии мира, как мировоззрение, границы которо-го сильно размыты, отличается особенной страстью к метафорам». [Чудинов, 2001]

Удобным для описания метафор как способа манипуляции сознанием можно считать подход метафорического моделирования. А.П. Чудинов, например, отмечает, что «использование системы взаимосвязанных метафор позволяет создать модель политической реальности при помощи системы концептов, относящейся к совершенно иной понятийной области. В результате этого политическая ситуация, которая требует осознания, представляется как нечто хорошо знакомое, для нее как бы уже существует готовая оценка»[Чудинов, 2001]. Чудинов же предлагает классификацию политической метафоры, на который опирался и представленный ниже анализ идеологем, функционирующих в музыкальных текстах Третьего Рейха и СССР. В монографии «Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации» представлены следующие разряды политической метафоры: антропоморфная метафора ("анатомия", "кровь", "болезнь"), природоморфная метафора ("животные", "растения"),социоморфная метафора ("театр", "война") и артефактная метафора("механизм", "дом (здание)").

**1.4.1 Метафора болезни**

Историки отмечают, что в тоталитарных государствах существует «своего рода культ молодости, чистоты и здоровья» [Вайс]. В Третьем рейхе физическое здоровье и закалка являлись необходимыми атрибутами настоящего арийца. Здоровье как противоположность болезням и слабости врагов было «неотъемлемой частью политических ритуалов и олицетворяли пышущую здоровьем сплоченность собственных рядов»[Вайс]. Подобное противопоставление легко выводится из общего ряда референциальной оппозиции «свой-чужой».

Образ здоровья актуализировался, например, в массовых спортивных мероприятиях. Д. Вайс приводит в доказательство этому следующую цитату из «Майн Кампф»: «Принимая все это во внимание, народническое государство будет видеть главную свою задачу не в том, чтобы накачивать наших детей возможно большим количеством "знаний", а прежде всего в том, чтобы вырастить вполне здоровых людей»[Вайс]. «Правильная» музыка, соответственно, также направляет нацию по «здоровому» пути («gesunder Weg»)[3]. Правильный танец, который должен был заменить большевистский балет и негроидный джаз, также называется «здоровым»[6].

Музыка, которая не отвечает требования национал-социалистической партии, обретала весь спектр значений, связанных с болезнью и разложением, как антонимом жизни. Музыкальный критик М. Фридланд в статье, посвященной еврейскому композитору Шонбергу, называет его «больным человеком, который превратил музыкальный холл в кабинет психиатра» и утверждает, что музыку подобного было бы уместнее слушать в частной психиатрической клинике[5]. Обращается к сравнению с психиатрической больницей и композитор Ганц Пфитцнер, который предупреждает, что «современная музыка превращает храм искусства в сумасшедший дом»[7], а также, в книге «Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz»(«Новая эстетика музыкальной импотенции») ставит еврейской музыке диагноз «импотенция»[12]. Музыковед А. Розенберг в статье «Искусство и Национальность»[10] сравнивает «новую» музыку (что конкретно имел ввиду критик, понять сложно, здесь используется прием «иронических кавычек» когда автор, не поясняя термина, переводит его в негативную аксиологическую плоскость «чужой») с «бациллой, которая производит лень, имплантированную в культурное тело враждебными агентами». Связь между еврейством и патологией была отражена и в речи Геббельса на музыкальном фестивале в 1938 году, где он предложил избавиться и «от причины, и от симптомов»[13].

Крайней степени метафора болезни достигает в статье Бушманна «Swing and Nigger Music Must Disappear» от 1938 года. Описывая танцы молодежи, автор сравнивает свинг с муками боли: «можно увидеть людей танцующих так, будто они страдают от боли в животе <…> Пандемия свинга должна быть остановлена»[11].

Д. Вайс[Вайс] отмечает, что для нацистской пропаганды также характерно активное использование лексемы «кровь» в значении «сущность». В основе этого, по его мнению, лежит «облеченная в высшую степень «святости» науки расовая доктрина Х. Чемберлена и А. Розенберга». Широко использование этой экспрессивной лексемы и в музыкальной сфере: так, революция «вливает новую кровь в культуру»[3], а «атональность» как одна из ключевых отрицательно окрашенных идеологем нацистского музыкального дискурса «загрязняет кровь и душу германского народа»[5].

Таким образом, в нацистском дискурсе оппозиция «здоровый-больной» приобретает свое прямое значение, «в оправдание ригористичной программы, направленной на селекционирование путем выращивания так называемого полноценного и искоренения так называемого неполноценного наследственного материала»[Вайс], а метафора болезни становится инструментом создания идеологемы.

Использование метафоры болезни в дискурсе советского государства значительно уступает использованию этого метода в дискурсе Третьего Рейха. В целом можно заметить, что в СССР болезнь как характеристика «чужой» музыки лишь один из методов, который нельзя назвать ключевым. Например, в описании музыкального произведения американского производства возникает уже знакомый образ психиатрической лечебницы: «произведение, которое бы сделало честь любой психиатрической больнице» [Музыка духовной нищеты, 26], человека, которому эта музыка импонирует приписывают болезни рассудка: «нормальный человек с неискалеченным музыкальным вкусом, не невропат, который предпочитает режущий ухо диссонанс благозвучию консонанса, естественно, не может согласиться…»[ Музыка духовной нищеты, 75]. Джаз сравнивают с наркотиками-опиатами и трансцендентными практиками: «джазовая музыка с ее гипнотизирующими судорожными ритмами, больным эротизмом, одуряющими, как опиум» [ Музыка духовной нищеты, 30] Эта болезнь имеет влияние, в первую очередь, на подрастающее поколение: «Непрестанное звучание этой музыки вызвало появление особой нервной болезни среди подростков и юношей 12—18 лет. Болезнь эта проявляется в непроизвольных конвульсивных движениях, длящихся во время звучания джазовой пьесы. Больные выделывают какие-то странные «па», не в силах остановиться, не слыша ни окриков, ни увещаний» [ Музыка духовной нищеты, 30]

1.4.2 **Метафора механизма**

Метафора машины или механизма является типичной для тоталитарного дискурса: народные массы должны действовать слаженно, как механизм, технический прогресс как верхняя ступень достижения человечества и т.д.[Разинкина, 2011]. В метафорике нацизма техницизмы имеют особое значение, так Д. Вейс отмечает, что «глаголы, заимствованные из области механики, но имеющие одушевленные объектные актанты, как, например: ankurbeln (заводить), gleichschalten (подключать), aufladen (заряжать), auflaufen (всходить), auf Hochtouren laufen/bringen (идти полным ходом; привести в полный ход), – оказывают прежде всего эффект дегуманизации».

Это же явление можно проследить и в музыкальной лексике. Атональная музыкальная школа не только «полна диссонанса», но и отражает «примитивные машинные ритмы»[3]. Обездушивание и дегуманизация дегенеративной музыки и искусства в целом позволяет избежать сострадания, присущего зрителю. Те же приемы применялись нацистской пропаганды и по отношению к евреям, например, у Клемперера: «я имею в виду захлестывание техническими выражениями областей, не связанных с техникой, где они как раз и вносят механизирующее начало»[Клемперер].

Механистичность становится чертой буржуазной, а значит и чужой музыки и в СССР. Описывая творчества Эдгара Вареза, американского модернистского музыканта, автор книги «Музыка духовной нищеты», В Городинский проводит прямую параллель между этой самой музыкой и все системой Америки: «очень типично для «эстетики американизма» с ее тяготением к механическим стандартам, к голому автоматизму, к бездушному «машинизму»[МДН, 119] Художник-модернист в попытках создать лирического героя человека может создать только «механического робота»[МДН, 116] Следует отметить, что Городинский умело оперирует приемами нарратологии, превращая любое музыкальное событие буржуазной Америки в трогательную драму, наполненную необходимыми для аксиологического противопоставления метафорами. Так, актуализируя компонент значения «механистичность», он рассказывает историю о джазовом музыканте Генри Кауэлле, который изобрел музыкальный инструмент «Ритмикон» после того, как кошка вспрыгнула на клавиатуру фортепиано. ПовествованиЕ снабжается яркими машинистическими эпитетами: «до такой степени, что по временам музыка исчезает вовсе и остается только голый ритмический каркас, что, впрочем, характерно для многих произведений американских авторов»[МДН, 13]

**1.5 Идеологема как стереотип**

Идеологемы, будучи регулярными устойчивыми лингво-идеологическими образованиями, обладающими свойством вопроизводимости, «экономят усилия коммуникаторов по определению референциальной (предметной или понятийной) соотнесенности высказывания»[Мирошниченко, 1995]. Суть феномена стереотипизации заключается в заданности связи между знаком и референтом. Идеологема как яркое проявление этого феномена задает поле коннотативных сем определенных единиц языка.

При стереотипизация закрепленность знака и референта устраняет «возможность аналитических и синтетических операций с понятиями и образами действительности в сознании»[Мирошниченко, 1995]. Подобной эффект есть цель пропаганды в тоталитарном государстве, конечная цель манипулятивного воздействия.

На основании изучения стереотипа в музыкальных текстах Третьего рейха можно сделать вывод о референциальных связях, существовавших в этой социокультурной парадигме. Стереотипы, существующие в обществе, коррелируют с когнитивными реакциями народных масс. В музыкальной сфере Нацистской Германии можно выделить, например, следующие паттерны стереотипизации: стереотип о «еврейской» музыке как о музыке дегенеративной, стереотип об «атональности» как об отрицательной характеристике музыкального произведения, стереотип о «бездушевности» джаза.

Рассмотрим подробнее стереотипизацию атональности как музыкальной характеристике. Как можно заметить, в речевой модели рассматриваемого общества употребляется избыточное количество, идеологических стереотипов. Природа стереотипа кроется в регулярности. Чем больше лексическая единица появляется в социокультурном дискурсе, чем лучше она запоминается. Ключевым моментом является ее использование в одном конкретном значении. Использование «атональности» в нацистский газетах и документах отличалось выделением одной и той же коннотативной семы «дегенеративность». В 1938 году на выставке дегенеративного искусства в Дюссельдорфе, чиновник Ганз Циглер отметил, что «Атональность в музыке означает дегенеративность и художественный большевизм»[8]. Известно также высказывание А. Розенберга все атональное движение в «противопоставлении крови немецкой нации». Как отмечают современные музыковеды, большинство музыкальных произведений и композиторов, которых нацистские чиновники и критики относили к движение атональности, таковыми не являются [Kater]. Это лишь доказывает тот факт, что идеологема «атональность» в процессе стереотипизации потеряла какие-либо семные компоненты кроме коннотативно окрашенного. Из музыкального термина «атональность» переходит в множество оценочных адвербиалов.

По мнению А. Мирошниченко в случае, когда стереотипы используются в определенной сфере регулярно, можно говорить о породившей такую модель лингво-идеологической парадигме как о «замкнутой, нерефлексивной, неспособной к эвристическим прорывам <…> автоматической»[Мирошниченко, 1995].