

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-12-3.5>

Киселева Анна Сергеевна

[РЕЦЕПЦИЯ ДВУХ ТЕАТРАЛЬНЫХ СКАНДАЛОВ \(ПРЕМЬЕРА "ЧАЙКИ" НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА И ПРЕМЬЕРА "ПЕРЕД ВОСХОДОМ СОЛНЦА" НА "СВОБОДНОЙ СЦЕНЕ" БЕРЛИНА\)](#)

В статье представлен критический обзор двух театральных скандалов, произошедших на рубеже XIX-XX вв. Работа обращена к творчеству драматургов, объединенных общим направлением "новая драма", и предлагает принципиально новый взгляд компаративистского исследования их драматургического наследия: обращение к первым театральным постановкам пьес Г. Гауптмана и А. Чехова О. Брамом и Е. Карповым на сценах Берлина и Петербурга. Острый критический тон, объединивший поистине различные как по тематике, так и по сценическому воплощению произведения, дает обширное представление о "застое", поглотившем театральную сцену Европы и России периода рубежа веков, и об острой необходимости обновления художественной эстетики.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/12-3/5.html

Источник

[Филологические науки. Вопросы теории и практики](#)

Тамбов: Грамота, 2018. № 12(90). Ч. 3. С. 445-448. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/12-3/

© **[Издательство "Грамота"](#)**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 8; 82-2

Дата поступления рукописи: 08.10.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-12-3.5>

В статье представлен критический обзор двух театральных скандалов, произошедших на рубеже XIX–XX вв. Работа обращена к творчеству драматургов, объединенных общим направлением «новая драма», и предлагает принципиально новый взгляд компаративистского исследования их драматургического наследия: обращение к первым театральным постановкам пьес Г. Гауптмана и А. Чехова О. Брамом и Е. Карповым на сценах Берлина и Петербурга. Острый критический тон, объединивший поистине различные как по тематике, так и по сценическому воплощению произведения, дает обширное представление о «застое», поглотившем театральную сцену Европы и России периода рубежа веков, и об острой необходимости обновления художественной эстетики.

Ключевые слова и фразы: Г. Гауптман; А. Чехов; театр; новая драма; скандал; культурный хеппинг; рубеж веков.

Киселева Анна Сергеевна

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
annaqiseleva@gmail.com

РЕЦЕПЦИЯ ДВУХ ТЕАТРАЛЬНЫХ СКАНДАЛОВ (ПРЕМЬЕРА «ЧАЙКИ» НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА И ПРЕМЬЕРА «ПЕРЕД ВОСХОДОМ СОЛНЦА» НА «СВОБОДНОЙ СЦЕНЕ» БЕРЛИНА)

Два культурных происшествия сотрясают культурную жизнь Европы конца XIX века – постановка пьесы Г. Гауптмана «Перед восходом солнца» и широко исследованная постановка «Чайки» А. П. Чехова на сцене Александрийского театра. Причины произошедшего кроются в процессах, поглотивших театральную сцену на рубеже веков. Немецкая и русская театральные традиции, представленные в XIX столетии в рамках классицизма, романтизма и реализма, переживают в этот период серьезный кризис, связанный в первую очередь с потребностью зрителя в обновлении художественной эстетики и художественного содержания. Поиски сценического воплощения принципиально иных драматических содержаний явились отражением эстетической борьбы нового и старого и служат важным свидетельством радикальных культурных изменений, произошедших на рубеже веков.

В конце 80-х годов в «Кафе Шиллер» собирается плеяда молодых литераторов – Т. Вольф, П. Шленгер, братья Гарт, О. Брам и Г. Гауптман. Предметом дискуссий становится вопрос ориентации нового искусства, целью – создание театра, свободного от государственного влияния. Прототипом оказывается «Свободный театр» А. Антуана, прогремевший на весь Париж постановками Ибсена и Толстого. Свободный от цензуры театр должен был служить только художественным задачам и существовал за счет зрительского взноса, что позволило его руководителю Отто Брамму воплотить на сцене свою главную идею: «Истина и истина, истина на каждом жизненном попреще» [13].

20 октября 1889 года «Свободная сцена» Берлина дает показ «социальной драмы» «Перед восходом солнца». Премьера вызвала бурю – публика разделилась на два лагеря: часть зала поддерживала тезисы, звучащие на сцене одобрительными возгласами, часть – не стесняясь, выражала свое возмущение: «В полдень этого солнечного воскресенья на сцене Лессинг-театра Берлина велась борьба между старым и новым, которую можно сравнить только с самой великой битвой за всю историю театра: в 1830 году по случаю премьеры “Эрнани” Виктора Гюго...». Брам впоследствии вспоминал, что «спор о произведении разгорелся еще до премьеры, актеры получали письма с угрозами о планируемом скандале» [27, S. 1773].

17 октября 1896 года Александрийский театр заполняется бенефисной публикой, пришедшей посмотреть комедию молодого драматурга Чехова. «Чайка» не имела ничего общего с нецензурной бранью и табуированностью тем постановки Отто Брами, однако версия «срежиссированности» провала также задокументирована свидетелями: «...за кулисами поползли неизвестно откуда взявшиеся слухи, что “молодежь” ошибается пьесу» [10]. Атмосфера, царившая в зрительном зале, послужила отчетливым сигналом к провалу: «Точно миллионы ос, пчел, шмелей наполнили воздух зрительного зала. Так сильно, ядовито было шиканье» [4, с. 409].

Похожая атмосфера царит на премьере постановки Брами: «...зал взорвался смехом и ликованием, зрители топтали ногами и глумились над постановкой прямо во время спектакля, по мере приближения кульминации неистовость зрителей также достигла своего апогея» [19, S. 170].

Абсолютным шоком для исполнителей становится выходка берлинского врача Исидора Каштана: 5 акт открылся сценой схваток жены Гофмана, стоны на сцене были настолько натуралистичны, что доктор встал на своем месте в зрительном зале, достал акушерские щипцы и попытался предложить услуги врача [26, S. 14].

Наиболее подробный портрет публики, пришедшей на премьеру пьесы молодого драматурга, представлен в диссертации А. А. Чепурова, развивающего тезис о том, что подробное изображение критикой реакции публики сделало ее чуть ли не более важной частью премьеры, чем сама постановка: «Спектакль, разворачивающийся в зрительном зале и в кулуарах театра, спектакль, выносимый в литературные и светские кружки и салоны, спектакль, экстраполируемый в жизнь, приобретает черты грандиозного хэппенинга» [10].

Рецепция постановки Брами отличалась полярностью мнения пришедших, не стеснявшихся выражать его прямо во время спектакля: «На одной стороне выступали “страстные противники” постановки, а на другой

восторженные почитатели» [25, S. 3]. Попытка рецепции произошедшего указывает на консерватизм [15] пришедших посмотреть «социальную драму». Уже упомянутый доктор Каштан вопрошал из зрительного зала: «Разве мы в борделе?» [Цит. по: Ibidem]. Журнал “Der Reichsbote” пишет о Гауптмане: «Самый аморальный драматург столетия!» [21, S. 75].

Частью мифа становится реакция драматургов – так, Чехов клялся больше не писать для сцены [4, с. 410]. Брам уехал после премьеры из Берлина в Швейцарию. Гауптман встретил друга на вокзале словами: «Я рад, что ты не участвовал в этом ведьмовском шабаше» [22, S. 98]. Впоследствии режиссер сокрушался и говорил, что с ним «обошлись как с преступником и негодяем» [20].

«Перед восходом солнца» – пьеса, избобилующая табуированными темами (алкоголизм, кровосмешение, нищета), однако и в случае с Чеховым, не ушедшим столь далеко в обличении современных ему нравов, цензоры были вынуждены оспорить ряд готовых сцен: «На “распущенность” семьи Аркадиной – Сорина – Треплева указывал даже А. С. Суворин, защищавший пьесу, понимая, конечно, под этой распущенностью отсутствие положительного смысла в их жизни» [10].

Важна и печатная рецепция произошедшего, частью которой были карикатуры: «На обложке сатирического журнала “Осколки” Н. А. Лейкин поместил карикатуру: летящего на чайке Чехова со всех сторон обстреливают охотники-критики» [Там же]. Сатирический еженедельник “Kladderadatsch” сразу после премьеры изображает Лессинг-Театр утопающим в мусоре, на его крыше «свободная баба» издевается над своим мужем, с другой от нее стороны отец и сын пьют шнапс прямо из бутылки, венчает карикатуру выдуманная фреска «натурализм». Однако отклик зрителей заставил Брама увериться в верности заявленного им манифеста: «Живые люди обмениваются своим мнением о глубочайших диалогах Лота и его друга Гофмана и Шimmelпфеннинга, они говорят о социальных вопросах, о наследственности, эмансипации. И когда одна часть публики начинает высмеивать эти теории, аплодировать начинает другая ее часть» [14, S. 60].

Конец девятнадцатого века в Германии, помимо национального подъема, связан также с формированием новых политических сил и новых политических требований, носителем которых становятся Лот. Убежденный социалист приезжает к Гофману писать диссертацию про угнетенных углекопов. Стронник евгеники, он оказывается в чуждой и жуткой для него среде, где единственным человеком, пытающимся бороться с душащей ее средой, является Елена. Кульминацией произведения является сцена самоубийства героини, переживающей отказ своего любимого после его разговора с доктором Шimmelпфеннингом, считающим алкоголизм наследственной болезнью семьи Краузе. Зритель посчитал поступок героя аморальным: «То, что он покидает свою любимую, которая кажется ему всем, и безжалостно отдает ее на растерзание судьбе, в лучшем случае можно ожидать от жестокого, фантастически зависимого от своих убеждений догматика, но не от человека, которого Гауптман вводит в повествование под именем Альфреда Лота» [11, S. 303].

Критика уверенно утверждает, что произведение Гауптмана наплевало на мораль немецкого общества, принявшего Лота за героя-резонера: «Социальная драма Гауптмана серьезно нарушила... установленные нормы как формально-эстетического, так и материально-нравственного» [Ibidem, S. 304]. Тема, вынесенная Чеховым в лейтмотив произведения, вызвала не меньшую бурю недовольства среди той самой публики, которой она должна была быть как минимум близка – судьба литератора, проблематика жизни художественной среды. Однако именно фиксация неуспеха представителя этой среды становится краеугольным психологическим триггером к неуспеху произведения: «Автор “Чайки”... взорвал благодушные художественные среды, живущие понятиями признания и успеха» [4, с. 412].

Процесс рецепции произведения связан с горизонтом ожидания зрителя. Чехов выносит в название своего произведения поджанр – комедия. Зритель, ожидающий от происходящего на сцене юмора, попадает в ситуацию полного непонимания фактического действия, что подробно отражено в заметках критиков: «...в этой “комедии” одно покушение на самоубийство, одно настоящее самоубийство и вообще мрачное отчаяние на всех лицах, хороша комедия!» [3]. Гауптман вводит термин «социальная драма». Критика, очевидно, проигнорировавшая введенную автором характеристику, определяет содержание пьесы, руководствуясь принципами эстетики натурализма: «...натурализм, убивающий красоту и видящий истину только в помоях» [27, S. 1742]. Однако рассуждения героев в рамках натуралистической эстетики находят в том числе положительный отклик среди немецкой критики: Ю. Гезельхофен отмечает, что главным в постановке Брама были «острые и соответствующие действительности сцены, полные богатых по содержанию и полных жизни диалогов» [Цит. по: Ibidem, S. 1755]. В случае с «Чайкой» критика также пытается найти общее определение для произведения, однако отсутствие очевидной художественной эстетики становится поводом для негативных отзывов: «...для символизма в пьесе много реальных подробностей, а для реализма – слишком много символического вздора» [10].

Трудность восприятия вызывают и представленные в пьесах характеры. Очевидно, что фокус Гауптмана лежит на фигурах Лота и Елены, наделенных драматургом характерными признаками натуралистической драмы, а точнее очевидного спора драматурга с натуралистическими принципами – является ли Елена, всеми своими силами борющаяся со средой, ее воспитавшей, частью этой системы: «Сложность заключается в создании фигуры, чудесно смешанной по своему характеру и воспитанию... которая пала жертвой обстоятельств. Строгая, страстная, но в то же время мягкая и гибкая, поглощенная благородной тоской, правдой, миром и любовью; кроме того, ребенок крестьян и дочь пьяницы...» [17, S. 17].

Острую реакцию вызывал и выведенный на сцену силезский диалект (действие происходит в Силезии, большая часть территорий которой сегодня принадлежит Польше) и полное соответствие речи героев углекопам (невиданная для немецкого театра дерзость), которые тем не менее, по мнению Ю. Гезельхофена, представляют «кусочек настоящей жизни, которая разворачивается на улице и людей из мяса и крови» [18, S. 175].

Недоумение вызвало и развитие действий пьес, названное одним из чеховских критиков «*каким-то сумбуром в плохой драматической форме*» [7]. Критика сходится во мнении, что «Чайка» отходит от привычного драматургического канона, однако понимает это изменение как плохо выстроенную систему развития действия, неприемлемую для драмы для сцены. Кугель утверждает, что пьесе не хватает динамичности: «*С замечательной яркостью сказались роковое заблуждение, будто рамки драматического произведения совпадают с рамками романа*» [3]. Вопросы вызывала и структура драматического действия пьесы немецкого автора – критика упорно отрицала драматургическую ценность произведения и упрекала драматурга в отсутствии динамики: «*Сюжет драмы яйца выеденного не стоит, это просто глупость, которую дилетантская смелость осмелилась предложить публике... И теперь, чтобы привлечь внимание к этой ерунде, к этому ребячеству и безумию, Гауптман изображает на сцене смесь грубости, жестокости, подлости, грязи до сих пор неслыханной в Германии*» [25, S. 3].

Критика с удивительным упорством путает понятие темы произведения, его действия и конфликта: «*Вся нецензурица и скабрёзность, которой пьеса напичкана, не может преодолеть недостатка действия и отсутствие мысли*» [24, S. 47].

Анализ драматургического действия свелся к анализу внутреннего конфликта Лота. Его сложные взаимоотношения с Еленой, Гофманом и средой, в которой его возлюбленная выросла, сводятся на нет, и потому кульминация произведения в 5 акте в трактовке критики не несет динамики: «*Конфликт в душе героя был преодолен через несколько минут: все то, что остальные могли бы сделать в начале или середине действия, было сделано в финале*» [16, S. 38].

Серьезные противоречия вызвало и режиссерское решение Брама и Карпова. Первый работал в рамках казенной сцены столичного Петербурга, второй – создал театр независимый, лишенный государственного влияния. Однако ряд сцен критика посчитала мало живыми и неприспособленными для сцены, переполненными натуралистическими подробностями: «*Но мало ли какие излишества бывают на натуралистической сцене! Уж лучше пусть на сцене целуются, хотя бы дольше условного времени, чем чешутся по всему телу или обвариваются кипятком*» [2, с. 10]. Игра жестов и действий без слов становится главным выразителем драматургии нового типа, не нуждавшейся в театральной условности классицизма: «*В театре Гауптмана возрастает значение “неговорящих” компонентов – движений, жестов, немых сцен, пауз. Они подчас более двойственные, чем произнесенные слова*» [6, с. 4].

Суворин одним из первых понимает, что Чехов создает в своем произведении драматургию, подчиняющуюся новым эстетическим законам, а сама динамика действия строится «*без эффектов, без кричащих монологов, без особенной борьбы*» [8]. Отсутствие традиционной условности становится определяющим фактором провала на сцене – зритель не смог перейти на новый культурный код, отрицающий всякую искусственность и старающийся приблизить происходящее на сцене к жизни реальной: «*Дай сейчас эту пьесу драматургу-портному... для исправлений. Он посидит над ней только один вечер и такую из нее пьесу сделает, что вся даже бенефисная публика пальчики оближет*» [3, с. 27].

«Кризис генерализирующих эстетических направлений» [10] запустил постепенный процесс изменения европейской сцены. Обновление художественных концепций развивается в одном времени и в одном пространстве с активными изменениями в науке и общественной жизни. Искусство больше не могло игнорировать стремительно преобразующуюся картину мира. Скандал – явление, наиболее динамично отражающее эти изменения. «Переход от одной системы к другой» [26, S. 242], задокументированный в хронике критики, отчетливо указывает на неразрывную связь драматургов, новаторство которых создает новую парадигму развития европейского театра.

Новая художественная эстетика драматургов потребовала и нового сценического решения, свободного от театральных клише классической сцены. Смена парадигмы сценического канона, однако, не смогла произойти мгновенно и вызвала болезненную реакцию как со стороны зрителя, так и со стороны профессионального читателя, проигнорировавших очевидность необходимости изменений. Принципиальное содержательное различие произведений лишь подтверждает тезис о некорректности представленных в обзоре оценок.

Список источников

1. А. П. Чехов в воспоминаниях современников / сост. А. Л. Костин, А. В. Амфитеатров. М.: Гелиос АРВ, 2004. 142 с.
2. Евлахов А. М. Герхарт Гауптман. Путь его творческих исканий. Ростов-на-Дону: Типография Н. А. Пастуха, 1917. 28 с.
3. Кугель А. Р. (Ното повус) Александринский театр. Бенефис г-жи Левкеевой. «Чайка», ком. в 4 д. Ант. Чехова // Петербургская газета. 1896. 19 октября.
4. Лакшин В. Я. Театральное эхо. М.: Время, 2013. 571 с.
5. Любитель (Россиев П. А.). Александринский театр. «Чайка». Комедия А. Чехова. Бенефис г-жи Левкеевой // Сын Отечества. 1896. 19 октября.
6. Мандель Е. М. Драматургия Гауптмана конца XIX – начала XX века (Метод. Вопросы поэтики). Л.: ЛГУ им. А. А. Жданова, 1978. 31 с.
7. Н. Р-ий (Россовский Н. А.). Александринский театр // Петербургский листок. 1896. 18 октября.
8. Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 октября.
9. Фингал (Потапенко И. Н.). Звание и избранные // Новое время. 1896. 27 октября.
10. Чепуров А. А. А. П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX-XX веков [Электронный ресурс]. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Chepurov/chehov/> (дата обращения: 21.10.2018).
11. Bartl A., Kraus M. Skandalouren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorisierung. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2014. 978 S.

12. **Brahm O.** Die Freie Bühne in Berlin [Электронный ресурс] // Berliner Tageblatt. 1909. № 527. URL: [http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=55&set\[image\]=64&set\[mets\]=http://content.staatsbibliothek-berlin.de/zefys/SNP27646518-190910101-0-0-0.xml&set\[zoom\]=default&set\[debug\]=0&set\[double\]=0](http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=55&set[image]=64&set[mets]=http://content.staatsbibliothek-berlin.de/zefys/SNP27646518-190910101-0-0-0.xml&set[zoom]=default&set[debug]=0&set[double]=0) (дата обращения: 21.10.2018).
13. **Brahm O.** Freie Bühne für Modernes Leben [Электронный ресурс]. URL: <https://friedrichshagener-dichterkreis.de/2010/05/03/zum-beginn-1890/> (дата обращения: 21.10.2018).
14. **Brahm O.** Theater. Die Nation // Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur. 1889-1890. № 7. S. 57-65.
15. **Eller C.** Intellektuelles Bordell. Drastische Sozialkritik: der Theaterskandal um Gerhart Hauptmann [Электронный ресурс]. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/d-96654027.html> (дата обращения: 21.10.2018).
16. **Erdmann K.** Über die Erstaufführung von Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ // Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. 1889-1890. № 3. S. 37-38.
17. **Fontane T.** Gerhart Hauptmann „Vor Sonnenaufgang“ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0500-04.pdf> (дата обращения: 21.10.2016).
18. **Gesellhofen J.** Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama von Gerhard Hauptmann // Monatsblätter. Organ des Vereins Breslauer Dichterschule. 1889. № 15. S. 170-176.
19. **Hahnstein A. von.** Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebte Literaturgeschichte. Leipzig: Voigtländers Verlag, 1901. 375 S.
20. <http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/index-2013-3.html> (дата обращения: 21.10.2018).
21. **Müller C.** Bühnenradikalismus // Der Reichsbote. 1889. 12. November.
22. **Otto Brahm – Gerhart Hauptmann. Briefwechsel 1989-1912** / hrsg. von P. Sprenkel. Tübingen: Narr, 1985. 314 S.
23. **Retemeyer E.** Freie Bühne // Kladderadatsch. 1890. № 17.
24. **Schley G.** Die Freie Bühne in Berlin. Die Vorläufer der Volksbühnenbewegung. Ein Beitrag zur Theatergeschichte in Deutschland. Berlin: Haude & Spencersche Verlagsbuchhandlung, 1967. 163 S.
25. **Sotalu S.** Vor Sonnenaufgang. Analyse eines Theaterskandals. Hamburg: Diplom.de, 2014. 23 S.
26. **Tschörtner H. D.** Ungeheureres erhofft. Zu Gerhard Hauptmann – Werk und Wirkung. Berlin: Buchverlag Der Morgen, 1896. 320 S.
27. **Wolzoger E. von.** Freie Bühne. Berlins Publikum und Presse über Hauptmanns Drama „Vor Sonnenaufgang“ // Die Gesellschaft. Münchener Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur. 1889. № 5. S. 1735-1790.

**RECEPTION OF TWO THEATRICAL SCANDALS
(THE FIRST PERFORMANCE OF “THE SEAGULL” ON THE STAGE OF ALEXANDRINSKY THEATRE
AND THE FIRST PERFORMANCE OF “BEFORE SUNRISE” ON “THE FREE STAGE” IN BERLIN)**

Kiseleva Anna Sergeevna
Lomonosov Moscow State University
annaqiseleva@gmail.com

The article presents the critical survey of two theatrical scandals that occurred at the turn of the XIX-XX centuries. The paper analyses the creative work of the dramatists belonging to the “new drama” trend and proposes a cardinal new perspective for the comparative studies of their dramaturgic heritage: a retrospective view on the first performances of G. Hauptmann’s and A. Chekhov’s plays staged by O. Brahm and E. Karpov in Berlin and Petersburg. Sharply critical attitude characterizes these works, extremely different both in subject matter and scenic implementation, and clearly indicates “stagnation”, which dominated on the European and Russian stage at the turn of the centuries, and urgent necessity to renew artistic aesthetics.

Key words and phrases: G. Hauptmann; A. Chekhov; theatre; new drama; scandal; cultural happening; turn of centuries.

УДК 82; 81-2

Дата поступления рукописи: 26.08.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-12-3.6>

Статья посвящена анализу карнавализации как одного из основных механизмов создания метафоры в детской поэзии в когнитивном аспекте. В работе используется относительно малоизвестный, но перспективный метод анализа метафор в языке и тексте при помощи семантических баз. Основными целями работы являются классификация и анализ контекстов использования карнавализации в стихотворениях современных американских поэтов о школе. В результате исследования автор приходит к выводу, что в детской поэзии, помимо чисто эстетической функции, использование метафор, строящихся на принципе карнавализации, выполняет дидактическую, психотерапевтическую и социализирующую функции.

Ключевые слова и фразы: англоязычная поэзия; современная детская поэзия; карнавализация; стихотворения о школе; метафора; семантическая база; когнитивная теория метафоры.

Пахомова Марина Александровна
Англо-американская школа, г. Санкт-Петербург
marinapakhomova@yandex.ru

**КАРНАВАЛИЗАЦИЯ ОТНОШЕНИЙ «УЧИТЕЛЬ-УЧЕНИК»
В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ДЕТСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ О ШКОЛЕ**

Актуальность настоящей работы обусловлена тем, что в современной лингвистике исследования метафоры касаются не столько ее стилистической функции в тексте, сколько ее роли в когнитивных процессах.