

На правах рукописи

Сорокина Светлана Павловна

**Городской уличный театр
в России XIX – первой трети XX века: формы, бытование,
отражение в литературе и пластических искусствах**

Специальность: 10.01.09 – фольклористика

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва

2022

Работа выполнена в отделе фольклора Федерального государственного бюджетного учреждения науки «Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук».

Официальные оппоненты:

Абашева Диана Владимировна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы Института филологии ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»;

Алпатов Сергей Викторович, доктор филологических наук, доцент кафедры русского устного народного творчества филологического факультета ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»;

Поздеев Вячеслав Алексеевич, доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора фольклора Института языка, литературы и истории ФИЦ Коми научный центр Уральского отделения Российской академии наук;

Ведущая организация:

ФГБУН Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук.

Защита состоится 8 июня 2022 г. на заседании диссертационного совета Д 002.209.04 при ФГБУН «Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук» по адресу: 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке и на сайте Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Автореферат разослан

Ученый секретарь диссертационного совета,

кандидат филологических наук

Т.В. Говенько

Общая характеристика диссертационной работы

Русский народный театр – сложное, многосоставное и исторически изменяющееся явление. В настоящее время исследователи включают в него формы, объединенные такими признаками, как перевоплощение и игровое поведение, наличие развлекательной функции, обращенность искусства исполнителя к публике. При этом в разных формах эти признаки выражены с разной степенью интенсивности. Наиболее отчетливо проявляются они в собственно драматических представлениях – при исполнении народных драм и в народном кукольном театре.

К области театральной культуры собственно фольклорного происхождения относят ряд элементов обрядового действия, и прежде всего ряженье, а также игровые песни и хороводы. До середины XVII в. существенную роль в народном лицедействе играли скоморохи. Однако в связи с крайней скудостью сведений о них, их роль в формировании фольклорной театральной традиции остается не вполне ясной.

С конца XVII в. народный театр испытывает значительное влияние придворного, а затем «охотничьего»¹ театров. Именно под их влиянием сформировалась народная драма «Царь Максимилиан», которая, тем не менее, не просто глубоко и органично вошла в фольклорную культуру, но и стала частью святочной обрядности.² Следует при этом отметить, что профессиональная русская театрально-развлекательная культура, как элитарная³, так и массовая (балаганы, цирки), в свою очередь формировалась во многом под воздействием европейских образцов. При помощи иностранных

¹ Софронова Л.А. Российский феатрон: Московский любительский театр XVIII в. М.: Индрик, 2007.

² Особенно заметным этот факт оказывается при ее проникновении за пределы русской традиции, где она не просто разыгрывается в рождественский период, но и наделяется собственно обрядовыми функциями (см. об этом: Миненок Е.В., Сорокина С.П. Белорусский обряд-представление «Колядные Цари» // Традиционная культура. 2015. № 2. С. 54-63; Сорокина С.П. Современное состояние обряда «Маланка» в Окницком районе Молдавии // Живая старина. 2020. № 3. С. 58, 60-61).

³ Значительность европейского, и прежде всего немецкого, вклада в становление русского придворного театра показано в недавно вышедшей работе: Дженсен К., Майер И. Придворный театр в России XVII века. Новые источники. М.: Индрик, 2016. 200 с.

мастеров и антрепренеров в Москве, а затем и других крупных городах появились театры (в том числе кукольные⁴), балаганы, цирки⁵. Таким образом, фольклорный театр на позднем этапе своего существования, был тесно связан с городом и европейской культурой.

Низовая демократическая театральная-развлекательная культура города к началу XIX в. включала довольно широкий набор форм. Как показала в своем исследовании А.Ф. Некрылова⁶, все эти формы были представлены на городской праздничной ярмарочной площади. Именно на ней профессиональные коммерческие предприятия, организованные предпринимателями-антрепренерами (балаганы, цирки), соседствовали с выступлениями «самоучек», не имевших никакого официального статуса: вожаков медведей, шарманщиков, музыкантов, петрушечников, раешников и т.п. Эти бродячие исполнители по окончании праздников возвращались на будничную улицу. Ведь в отличие, например, от балагана, для устройства которого необходимы специальное место и время: вне праздничной площади, без большого стечения народа он просто нерентабелен,⁷ «сценой» для уличного артиста может служить любая улица или двор. Уличное исполнительство, основной целью которого также является заработок, все же в меньшей степени профессиональное и коммерческое искусство, чем балаган, где вложение капитала и его приращение обязательны. Но в то же время уличные актеры в большей степени профессионалы и коммерсанты, чем,

4 Голдовский Б.П. Историческое развитие и сценическая жизнь русской драматургии театра кукол XVII–XX вв.: диссертация... доктора искусствоведения: 17.00.01. СПб., 2007. 307 с.; Голдовский Б.П. Театр кукол в России XVII–XVIII вв.: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.01. М., 1986. 202 с.; Кукольники в Петербурге / Сост. и отв. ред. А.П. Кулиш. СПб.: СПАТИ, 1995. 136 с.

5 Дмитриев Ю. [А]. Цирк в России. От истоков до 1917 года. М.: Искусство, 1977. 415 с. Отметим, что первый опыт организации при помощи иностранцев цирковых представлений для царевича Алексея Михайловича относится еще к первой половине XVII в. (см. об этом: Шамин С. М. Цирк царевича Алексея Михайловича // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana* (Петербургские славянские и балканские исследования). 2016. № 2. С. 141-145).

6 Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. Л.: «Искусство», 1984 (1-е изд.). 191 с.

7 Так, А.А. Бахтиаров приводит следующие данные об устройстве балаганов в Петербурге на Марсовом поле в 1880-е гг.: «Места для балаганов покупаются с аукциона на два праздника: на масленую неделю и на пасху. Для каждого балагана требуется от 200 до 300 квадратных сажений» (Бахтиаров А.А. Брюхо Петербурга. Очерки столичной жизни. СПб.: РИА «Ферт», 1994. С. 207).

например, исполнители народной драмы. По сравнению с последней, городской уличный театр в большей степени стремится «произвести» продукцию на заказ; это практика, близкая к ремесленничеству, так как основной способ заставить потребителя заплатить – понравиться ему. В случае с народной драмой отношение зрителя к представлению во многом предопределяется обрядовым контекстом.

В своей совокупности уличные артисты составляли явление низовой культуры, которое можно обозначить словосочетанием *городской уличный театр*. Этот феномен, несмотря на свою непритязательность, занимал и продолжает занимать немалое место в жизни города. По словам В.Н. Топорова, его функция в значительной степени в том, чтобы преобразовать обычную жизнь «в минутный праздник», который дает человеку «выход из быта в сторону бытия и бытийственности»⁸. Однако, хотя словосочетание уличный артист вызывает у каждого довольно определенный круг ассоциаций, сколько-нибудь подробное исследование феномена городского уличного театра отсутствует.

В своей работе мы ограничиваемся временным отрезком XIX – первой трети XX в. Нижняя граница определяется тем, что сколько-нибудь достоверные развернутые материалы, характеризующие более ранний период бытования данного феномена, отсутствуют. Кроме того, именно в начале XIX в. изменяется конфигурация уличного исполнительства: центральное место в нем начинает занимать пришедшая в Россию из Западной Европы шарманка; вокруг фигуры шарманщика в основном и группируются прочие уличные актеры. Верхняя граница объясняется тем, что в начале 1930-х гг. в ходе кампании по борьбе с нищенством и попрошайничеством уличный театр был практически уничтожен. Новая его страница открылась в период перестройки, во второй половине 1980-х гг., однако эта тема может составить предмет самостоятельного исследования.

8 Топоров В.Н. Проза будней и поэзия праздников («Петербургские шарманщики» Григоровича) // Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. С. 159.

Отсутствие записей⁹, сделанных со специальными фольклорно-этнографическими целями и тем более осуществленных профессиональными специалистами, обусловило привлечение в качестве основных – мемуарных, очерковых, публицистических источников, а также изобразительных материалов (журнальная иллюстрация, жанровая живопись XIX в.). К их анализу мы обратимся во второй главе, чтобы изучить феномен городского уличного театра как явления народной культуры изучаемого периода.

Ограниченность и перечисленных выше источников заставляет нас исследовать отражение уличного театра в искусстве XIX – первой трети XX вв.: литературе, живописи, театрално-драматургических опытах. Таким образом, мы вступаем в область фольклоризма, но в той его части, которую С.Г. Лазутин характеризует как «фольклористический подход», позволяющий решать проблемы науки о народном творчестве, такие как «бытование фольклора, жизнеспособность его отдельных жанров, формы и виды исполнения фольклорных произведений, отношение к фольклору его исполнителей и слушателей, процесс создания новых фольклорных произведений, особенности содержания и формы отдельных жанров фольклора, подмеченные писателем закономерности развития народной поэзии, принципов варьирования фольклорных произведений»¹⁰.

Обращение в последующих главах к литературным, живописным и театрално-драматургическим произведениям позволит нам проверить, а в чем-то расширить и углубить данные второй главы; мы попытаемся также ответить на вопрос, какими художественными функциями наделяются образы уличного театра в художественных произведениях XIX – первой трети XX в., как меняется отношение к нему и его отражение в разные моменты обозначенного временного периода. Подчеркнем при этом, что для анализа мы

9 Специально осуществлялись записи только текстов петрушечных представлений, но и те были сделаны преимущественно любителями. Ряд таких текстов опубликован А.Ф. Некрыловой в сборниках «Фольклорный театр» (1988) и «Народный театр» (1991). В настоящее время остается насущной задача научной публикации всех хранящихся в российских архивах текстов театра Петрушки.

10 Лазутин С.Г. Взаимодействие литературы и фольклора: Аспекты и методы изучения // Фольклор в современном мире. Аспекты и пути исследования. М.: Наука, 1991. С. 108.

отобрали наиболее репрезентативные в плане исследуемой темы художественные произведения, а именно те, в которых феномен городского уличного театра или отдельных его составляющих отражен наиболее прямо и отчетливо. За пределами нашего внимания остается большой ряд произведений, созданных представителями различных художественных направлений, и прежде всего неоромантиками и символистами, в которых воплощен условно-обобщенный образ непрофессионального, «старинного», близкого к народному театру, типа комедии дель арте, и артиста, его представляющего. Данный пласт культуры может составить предмет самостоятельного масштабного исследования.

Степень разработанности проблемы. Последовательное изучение городского уличного театра в России было начато на рубеже XIX – XX в., однако долгое время он ассоциировался преимущественно с театром Петрушки. Толчком к формированию такого подхода послужили работы французского исследователя Ш. Маньена, который изучал происхождение кукольного театра, видя его корни в античной культуре, и специфику его национальных форм. В России одним из первых упомянул о театре Петрушки Алексей Н. Веселовский, который считал, что этот вид представлений был занесен к нам немецкими кукольниками¹¹. Однако для Веселовского данная область творчества не представляла первостепенного интереса, так как его исследование было посвящено истории возникновения европейского театра из религиозных представлений. Начало изучения собственно театра Петрушки было положено трудами А.Д. Алферова¹² и В.Н. Перетца¹³, которые, опираясь на концепцию Маньена относительно происхождения кукольного театра в целом, в то же время, развивали идеи Веселовского и связывали формирование русских народных кукольных комедий с репертуаром и содержанием пьес заезжих, в основном немецких трупп, которые часто выступали в России

11 Веселовский А.Н. Старинный театр в Европе. М.: тип. П. Бахметева, 1870. С. 159.

12 Алферов А.Д. Петрушка и его предки. М.: тип. А.И. Мамонтова, 1895. 32 с.

13 Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1894–1895. Приложения. Кн. 1. СПб.: Дирекция Императорских театров, 1895. С. 85–184.

начиная с XVIII в.

Начиная с 1920-х гг. основное внимание исследователей было перенесено на изучение художественных особенностей театра Петрушки, что на начальном этапе было связано с попытками использовать его форму в идеологических культурно-просветительских целях. Однако и в дальнейшем исследовательское направление, связанное с изучением поэтики фольклорного кукольного театра, оставалось одним из ведущих. В работах таких ученых, как П.Г. Богатырев, О.В. Цехновицер, И.П. Еремин, П.Н. Берков, В.Н. Всеволодский-Гернгросс, В.Е. Гусев, А.Ф. Некрылова и др. были подробно рассмотрены сюжетно-композиционные и речевые особенности театра Петрушки, образная система, театральная специфика, исполнительские приемы. В результате именно театр Петрушки оказался в настоящее время наиболее глубоко разработанной областью городской уличной театральной культуры.

Важным, с точки зрения нашего исследования, моментом в изучении уличного театра стала постановка вопроса об объеме понятия *народный театр* и, соответственно, соотношении включаемых в него элементов. Эта проблема, поднятая еще П.Г. Богатыревым и Р.О. Якобсоном в книге «Чешский кукольный и русский народный театр» (1923), стала активно разрабатываться с конца 1930-х гг. Народный театр был осознан как система, включающая ряд феноменов, имеющих сходные функции, однако объем понятия разными учеными истолковывался по-разному. Наиболее очевидным было выделение явлений народного театра, обладающих развитой театральной и вербальной составляющими, таких как «Царь Максимилиан», «Лодка», кукольная комедия, вертеп. Наряду с этими, имеющим большую драматургическую оформленность явлениям, обозначалась область с расплывчатыми границами: игрища, драматические обрядовые элементы, зрелищные формы ярмарочных увеселений и т. д. При этом, если первые изучались довольно интенсивно, то вторые долго оставались в тени. В плане изучения городской театрально-развлекательной культуры важным этапом стала книга Н.И. Савушкиной

«Народный театр» (1976), где была сформулирована мысль о необходимости изучения театра Петрушки как части исполнительской традиции городских низов. Следующим шагом явилась монография А.Ф. Некрыловой «Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века» (Л., 1984), в которой группа театрально-развлекательных феноменов анализировалась как целое, объединенное «местом действия» – праздничной городской площадью. Таким образом, только в работах последней трети XX в. городская театрально-развлекательная культура была осмыслена как многосоставный комплекс тесно связанных между собой элементов, требующий целостного рассмотрения.

Актуальность темы исследования заключается в том, что городской уличный театр XIX – первой трети XX в. не был предметом специальных работ. В то же время уличный театр является одним из «фрагментов» городской народной культуры, изучение которой, в силу ее малой исследованности, в настоящее время относится к числу приоритетных задач фольклористики. Актуальность представляемой работы определяется также тем, что она обращена к проблематике одного из перспективных научных направлений последних десятилетий – исследованиям феноменов, находящихся на границе фольклора и таких форм человеческой деятельности как ремесло, наивное творчество, профессиональное искусство. В работе применена продуктивно развивающаяся методика междисциплинарных исследований.

Отметим, наконец, что уличное исполнительство и сегодня продолжает оставаться одной из активно бытующих форм городской культуры, что говорит о необходимости осмысления ее истоков и функций.

Объектом исследования является русская народная театрально-развлекательная культура XIX – первой трети XX в.

Предмет исследования – городской уличный театр в России XIX – первой трети XX в., его формы, бытование, отражение в литературе и пластических искусствах.

Цель диссертационной работы состоит в исследовании состава, особенностей организации и функционирования уличного театра, а также выяснении характера обращения к данному феномену и специфики его воссоздания в художественных произведениях разных жанров и видов искусства.

Достижение этой цели предполагает решение ряда основных **задач**:

- выявить в очерках, мемуарах, изобразительных источниках, художественной литературе, театрально-драматургических произведениях XIX – первой трети XX в. материалы, запечатлевшие феномен народного городского уличного театра;
- систематизировать выявленные материалы, определив наиболее значимые для исследования;
- рассмотреть историю изучения данного явления;
- исследовать состав и репертуар уличных исполнителей; характер их взаимодействия со зрителем;
- определить социальную, национальную, поло-возрастную структуру уличного исполнительства;
- выяснить особенности организации и функционирования уличного театра;
- определить соотношение уличного театра XIX – первой трети XX в. с традиционными формами фольклора;
- рассмотреть, как отразился феномен уличного театра в художественных произведениях разных жанров и видов искусства;
- выяснить степень и характер знакомства авторов данных произведений с феноменом уличного исполнительства;
- сопоставить сведения об уличном исполнительстве, полученные из не художественных и художественных источников;
- изучить, какие компоненты исследуемого феномена и каким образом включаются в художественные произведения;
- выяснить, какими художественными функциями наделяются образы

уличного театра в художественных произведениях XIX – первой трети XX в., как меняется отношение к нему и его отражение в разные моменты обозначенного временного периода.

Теоретико-методологическая база исследования. На начальном этапе работы использовалась методика сквозного исследования мемуарной и очерковой литературы, журналов, произведений русской живописи, художественной литературы и театрально-драматургических произведений, охватывающих временной промежуток XIX – первой трети XX в., с целью выявления материалов по рассматриваемой теме. При анализе обнаруженного материала применялись сравнительно-исторический, культурно-типологический, текстологический, биографический методы. Важное значение имели для нас работы ученых, наметивших теоретические подходы к изучению пограничных с фольклором областей, таких как «третья культура» (В.Н. Прокофьев), постфольклор (С.Ю. Неклюдов). Методологической опорой служили работы по народному театру П.Н. Беркова, П.Г. Богатырева, В.Н. Всеволодского-Гернгросса, В.Е. Гусева, Н.И., А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. Поскольку значительное место в исследовании занимает изучение отражения феномена уличного театра в произведениях различных видов искусств, теоретическим ориентиром были монографии и статьи П.Г. Богатырева, В.Е. Гусева, А.А. Горелова, С.Г. Лазутина, В.И. Плотникова, В.Н. Топорова, посвященные взаимодействию фольклора и авторских, профессиональных форм творчества, а также фундаментальные исследования искусствоведов и театроведов Б.П. Голдовского, Т.Н. Гориной, В.П. Даркевича, Г.Н. Добровольской, В.М. Красовской, А.П. Кулиша, Е.В. Нестеровой, Д.В. Сарабьянова, Г.О. Стернина.

Источники исследования – очерковая и мемуарная литература (А.А. Бахтиаров, И.А. Белоусов, Д.В. Григорович, Н.В. Давыдов, В.И. Даль, Д.А. Засосов, И.Т. Кокорев, А.Ф. Кони, А.И. Левитов, Н.А. Лейкин, М.М. Марина, К.Г. Паустовский, Е.И. Расторгуев, Е.В. Сперанский, Н.Д. Телешов), журнальная иллюстрация и жанровая живопись (А.И. Корзухин, В.Е.

Маковский, А.И. Корзухин, К.Е. Маковский, А.И. Морозов, В.Г. Перов, Л.И. Соломаткин, А.Ф. Чернышев), художественная литература (Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, И.Т. Кокорев, В.В. Крестовский, А.И. Куприн, И.П. Мятлев, М.Ю. Лермонтов, Н.С. Лесков, И.П. Мятлев, Н.А. Некрасов, В.Ф. Одоевский, Ю.К. Олеша, А.Н. Толстой) и театрально-драматургические произведения XIX – начала XX в. (балет «Петрушка», агитационно-просветительские пьесы, С.Я. Маршак, А. Черный), в которых в том или ином виде запечатлен феномен уличного театра или его элементы.

- Научная новизна** исследования заключается в том, что в нем впервые
- рассмотрен городской уличный театр как целостный феномен;
 - в очерковой и мемуарной литературе XIX – первой трети XX в. выявлены сведения о составе и бытовании данного явления в городской среде;
 - выявлены визуальные источники (журнальная иллюстрация, русская жанровая живопись XIX в.), запечатлевшие рассматриваемое явление;
 - выявлены и отобраны репрезентативные для изучения феномена уличного исполнительства тексты русской литературы и театрально-драматургические произведения;
 - исследованы социальная, национальная, поло-возрастная структура уличного исполнительства, особенности его организации и функционирования;
 - показана связь данного феномена с явлениями «третьей культуры» и постфольклора;
 - рассмотрено отражение уличного театра в произведениях различных видов искусства.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Городской уличный театр в России XIX – первой трети XX в. – явление, характеризующееся определенным составом, особенностями организации и функционирования. В его состав входили шарманщики, музыканты, играющие на разных инструментах, кукольники, танцовщики, дрессировщики различных животных, акробаты, фокусники. Центральную

роль в уличном исполнительстве данного периода играли шарманка и шарманщик, вокруг которых, как правило, группировались другие артисты. Литературные и изобразительные источники показывают, что шарманка, занесенная в Россию из Западной Европы шарманщиком-иностранцем на рубеже XVIII – XIX в., в 40-е годы XIX столетия воспринимается как типичная и неотрывная часть «простонародной» культуры города. Часто один исполнитель совмещал несколько артистических «профессий»; была также распространена кооперация исполнителей вплоть до создания небольших бродячих трупп. Уличное исполнительство могло быть как временным занятием оказавшегося в неблагоприятных жизненных обстоятельствах человека, так и более или менее постоянным ремеслом. Среди уличных исполнителей были люди разных национальностей, помимо русских, чаще всего, особенно в начальный период, встречались итальянцы и немцы, упоминаются также французы, болгары, сербы и др. Данным видом деятельности занимались мужчины, женщины и дети; она могла становиться и семейным ремеслом.

2. Местом выступлений уличных артистов были преимущественно городские улицы, дворы, летом – дачи. Тяготение к городу объясняется тем, что последний дает перспективы большего заработка. При этом уличный театр не пренебрегает возможностями праздничной площади или сельской ярмарки, где в силу многолюдности возрастает вероятность хорошей прибыли. Специфика состава исполнителей, а также укорененность данного явления в городской культуре обусловили определенную «интернациональность» репертуара уличного театра, его тяготение к авторским ресурсам, несвязанность с какой бы то ни было идеологией.

3. Повторяемость и вариативность форм уличного исполнительства, импровизационность, устный характер передачи (от исполнителя к исполнителю), анонимность (автор исполняемого произведения, номера не важен), отсутствие строгого разграничения на исполнителей и воспринимающую сторону (тот, кто сегодня является зрителем, завтра может

стать артистом) характеризуют данный феномен как явление фольклора. В то же время уличное исполнительство обладает чертами, заставляющими рассматривать его и как явление пограничное. Для уличных исполнителей характерна тенденция к «цеховому» объединению вокруг лидера-предпринимателя с целью распределения территории и обобществления заработанных денег для их последующего разделения. Данный признак, а также включенность в условия рынка, профессионализация, тяготение к городу и в то же время отсутствие такой характеристики, как локальность, сближают рассматриваемый феномен с «третьей культурой». В то же время городской уличный театр в описанной нами конфигурации можно рассматривать как зарождение новой «формации» народной культуры, начавшей складываться в XIX в. и называемой ныне «постфольклором». Как явление постфольклора он принадлежит урбанистической традиции населения, постземледельческой культуре. Реализуется в этом феномене и свойственная постфольклору тенденция к возрастанию такого способа удовлетворения потребности человека в развлечении и творчестве, при котором происходит более последовательное, чем ранее, разделение на исполнителя и слушателя. Обратим внимание на уже упоминавшееся центральное место в системе уличного исполнительства шарманщика и шарманки. Поскольку коммуникативный аспект, а именно появление принципиально новых по сравнению с письменностью информационно-коммуникационных технологий, имеет решающее значение при возникновении постфольклора, то пограничное положение шарманки между естественным музицированием и техническим средством воспроизведения музыки и ее популярность в культуре уличного исполнительства XIX в. как раз и отражают, на наш взгляд, это изменение тенденций культурной коммуникации (от естественного к техническому), происходящее в народной культуре в период перехода от классического фольклора к постфольклору.

4. В художественных произведениях шарманщики и группирующиеся вокруг них прочие уличные артисты появляются в 1840-е гг. в связи с

формированием в русской литературе «натуральной школы» и реалистического метода, хотя авторы рассмотренных произведений не всегда целиком вписываются в названное творческое направление. Исследуемый фольклорно-этнографический материал оказывается востребован в литературе 1840–1860-х гг. в разных своих ипостасях. Во-первых, писатели изображают самих носителей рассматриваемой культуры; во-вторых, в литературных произведениях находит отражение «продукция» уличных артистов – цитируются тексты песен, упоминаются исполняемые ими номера, художественно осваиваются образы, речь, структура театра Петрушки; наиболее сложную переработку материала последнего находим у Ф.М. Достоевского; в-третьих, в круг внимания писателей попадает сам инструментарий уличных исполнителей – прежде всего шарманка.

5. В художественных произведениях уличные исполнители становятся действующими лицами жанровых сцен и изображаются как определенный социально-этнографический феномен; при этом градация отношений к ним и их занятию разных авторов весьма широка: бродячие артисты выступают то как представители мира порока и пошлости, то как честные труженики, не нашедшие другого способа заработать на хлеб насущный, то как истинные художники.

6. В произведениях для детей, в отличие от произведений для взрослых, уличный артист может становиться главным героем, а сам материал городского уличного театра в связи с этим приобретает сюжетобразующую роль. При этом, если в литературе XIX в. образ уличного артиста сопрягается с темой тяжелой жизни бедного человека, то в произведениях начала XX в., написанных накануне Первой русской и после Октябрьской революций, данный образ героизируется. Уличный артист приобретает черты борца за справедливость. В то же время в детской литературе начала XX в. появляется тенденция использования материала городского уличного театра в жанре сказки.

7. Создавая произведения для детей, писатели обращаются к разным

уровням явления: героями их произведений становятся как сами носители низовой театральной культуры, так и персонаж народного кукольного театра Петрушка. В зависимости от жанра произведений в одних дается вполне правдоподобное изображение жизни уличных артистов, тогда как в других материал народного городского уличного театра подвергается значительной переработке, преобразуясь в сказочный мир.

8. Основная масса живописных полотен с изображением бродячих артистов и театра Петрушки появляется в 60-е гг. XIX в. в рамках становления в изобразительном искусстве (во многом под влиянием литературы) критического реализма. На жанровых картинах художников-реалистов бродячий артист, народный кукольный театр предстает как типичная примета современной действительности, ремесло простолюдинов. Характер освоения данной темы на их холстах можно рассматривать в ряду таких свойственных изобразительному искусству критического реализма свойств как социологизм и этнографизм.

9. В начале XX в. интерес к теме русского народного театра в живописи слабеет, а характер его воспроизведения меняется, что в значительной степени связано с утверждением в отечественном искусстве стиля модерн. На полотнах А.М. Васнецова образы народного уличного театра предстают как поэтическая реальность, отсылающая зрителя к далекому прошлому.

10. В театрально-драматургических опытах начала XX в. интерес перемещается с художественного освоения целостного феномена русского народного городского уличного театра, к такой его части, как театр Петрушки, что вполне закономерно, так как кукольная комедия может быть наиболее прямо соотнесена с развитыми авторскими театрально-драматургическими формами. Образ Петрушки и форму народного кукольного театра используют представители разных мировоззренческих и художественных установок, что объясняется, с одной стороны, популярностью данного явления культуры в обозначенный период, а с другой стороны, тем, что как форма петрушечных пьес, так и образ Петрушки, являясь, по сути, открытыми структурами,

представляют широкие возможности их интерпретации. В соответствии со своими задачами, опираясь на формальные особенности театра Петрушки, интерпретаторы данного феномена в то же время существенно перерабатывают традиционную форму и насыщают образ Петрушки не характерным для него содержанием.

11. Исследование показало, что в целом не художественные и художественные ресурсы дают сходное представление о феномене городского уличного театра в плане социального и национального состава исполнителей, функционирования трупп, характера предлагаемой зрителю «продукции», взаимоотношений исполнителей и публики, соотношения с другими формами низовой зрелищной культуры, места в географическом, культурном и социальном пространстве.

Теоретическая значимость исследования. Основные положения и выводы диссертации позволяют уточнить понимание структуры и характера феномена народного театра. Полученные в работе результаты могут быть использованы в процессе изучения современного уличного театра (в сравнительном аспекте). Примененные в диссертации подходы будут полезны для дальнейших исследований разновидностей народного театра, форм городского фольклора XIX – начала XX в., а также для рассмотрения проблем отражения фольклора в различных жанрах и видах искусства.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы при разработке учебных курсов по фольклору на филологических факультетах высших учебных заведений, при разработке спецкурсов по народному театру, а также проблемам взаимодействия фольклора с другими видами искусства.

Апробация работы. Диссертационное исследование обсуждено на заседании отдела фольклора Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН от 26 января 2022 г. и рекомендовано к защите в диссертационном совете по специальности 10.01.09 – Фольклористика.

Основные положения диссертации и результаты исследования нашли

отражение более чем в 70 опубликованных работах, в том числе 22 статьях, опубликованных в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК, и 3 статьях – в изданиях, входящих в международные реферативные базы данных и системы цитирования Scopus. Исследованию народного театра посвящены монография автора «Народная драма «Царь Максимилиан» у восточных славян (театрально-драматургическая специфика)» (Москва: ИМЛИ РАН, 2013. 352 с.) и сборник «Народная драма «Царь Максимилиан». Тексты» / Подготовка, вступит. ст., коммент., приложения С.П. Сорокиной (Москва: ИМЛИ РАН, 2019. 672 с.).

Результаты исследования были представлены также в виде докладов на международных конференциях: XIX Международной научной конференции «Славянская традиционная культура и современный мир: Фольклорные традиции в поликультурных зонах России» (Торжок, 2014), Международной научной конференции XIV Виноградовские чтения «Текст, контекст, интертекст» (Москва, 2015), XXI Международной научной конференции «Славянская традиционная культура и современный мир: Фольклорное пограничье: география, история, духовная культура» (Москва, 2016), XXII Международной научной конференции «Славянская традиционная культура и современный мир: Образ – предмет – человек – ремесло в фольклоре и традиционной культуре» (Москва, 2017), Международной научной конференции, посвященной памяти Виктора Михайловича Гацака «Традиции во времени» (Москва, 2018), «Петр Григорьевич Богатырев и его время: Международные научные чтения к 125-летию со дня рождения ученого» (Москва, 2018), Международной научной конференции «Литература и философия: от романтизма к XX веку. К 150-летию со дня рождения В.Ф. Одоевского» (Москва, 2019), Международной научной конференции «Феномен детской литературы: генезис, эволюция, перспективы» (Москва, 2020), Международной научной конференции «Национальные картины мира в литературе и фольклоре народов Российской Федерации» (Москва, 2021); а

также всероссийских научных конференциях: «Фольклор и Великая российская революция» (Москва, 2017), «Сказка, чудо, утопия в фольклоре и художественной культуре России и Европы» (Москва, 2017), «Фольклор и современность», посвященная 90-летию со дня рождения профессора Н.И. Савушкиной (Москва, 2019), «Богатырёвские чтения – 2021: Мастер и традиция» (Москва, 2021).

Структура диссертации. Работа состоит из введения, 6 глав, заключения, списка литературы, списка иллюстраций, иллюстраций.

Введение. Во введении дается общая характеристика работы; обосновывается актуальность темы; формулируются цели и задачи диссертации; определяется объект и предмет исследования; представляются основные положения, выносимые на защиту; характеризуются методологические принципы, степень научной новизны, теоретическая и практическая значимость труда; даются сведения об апробации результатов работы.

Первая глава **«Городской уличный театр в научном дискурсе»** состоит из трех разделов. В первом разделе **«Начальный этап изучения»** освещается ранний период изучения городского уличного театра (до 1917 г.). Отмечается, что первые русские исследователи А.Д. Алферов и В.Н. Перетц опирались на концепцию французского ученого Ш. Маньена, основным интересом которого был кукольный театр разных народов и проблема его происхождения. Таким образом, и в отечественной науке первоначально уличный театр ассоциировался преимущественно с представлениями кукольников, а в числе главных рассматривались проблемы его возникновения. Решая вопрос о происхождении русского народного кукольного театра, ученые развивали идеи Алексея Н. Веселовского о немецких истоках театра Петрушки, считая при этом, что заимствованная форма наслонилась на уже имевшуюся у нас традицию скоморошских кукольных представлений. По мнению исследователей, влияние иностранных кукольников, гастролировавших в России, на русскую традицию сохранялось и в XVIII, и в

XIX в. Важным шагом к пониманию уличного театра как многосоставного явления было рассмотрение, помимо театра Петрушки, вертепа, а также (в работе В.Н. Перетца) райка.

Второй раздел **«Изучение поэтики театра Петрушки»** посвящен периоду 1920–1930-х гг. В эти годы был сделан значительный шаг вперед в изучении художественных особенностей театра Петрушки. Исследования тех лет (О. Цехновицера и И. Еремина, Н. Симонович-Ефимовой, Г. Тарасова и др.) носили не только научно-теоретический, но и практический характер, что объясняется актуальными потребностями времени. Послереволюционные преобразования всех сфер жизни неожиданно, хотя во многом и вполне предсказуемо выдвинули народные кукольные представления на авансцену начатого культурно-идеологического строительства. Театр Петрушки как любимое развлечение в прошлом угнетенных классов, понятный и «свой» для простого человека вполне закономерно оказался востребован в просветительских целях. При этом как исследователи традиционного, так и зачинатели советского Петрушки достаточно объективно оценивали специфику фольклорного образа, видя в нем сугубо комический персонаж, отнюдь не выражающий социально-критических идей «эксплуатируемого» класса. Однако эта кукла, как и сама форма кукольного театра, представлялась перспективной для применения ее в культурно-просветительских и идеологических целях. Использование Петрушки по новому назначению в высокой степени и предопределило необходимость изучения поэтики и техники этого театра. В основе театра Петрушки, по мнению исследователей этого периода, лежит принцип функциональности, который определяет внешний вид Петрушки, характер движений и жестов, голоса, фабулы и диалогов пьес, комический жанр представлений и в целом особую условность данной театральной формы. В работах 1920–1930-х гг. были выявлены особенности сюжетно-композиционной структуры текстов театра Петрушки; как существенные признаки народного кукольного театра были осмыслены такие факторы, как импровизация и вступление «актера» в прямой контакт со

зрителями.

Особое внимание в этом разделе диссертации обращается на книгу П.Г. Богатырева «Чешский кукольный и русский народный театр» (1923) и опубликованную в ней «Программу для собирания сведений по народному театру» (написана совместно с Якобсоном). В «Программе» кукольный театр мыслится как один из элементов разносоставного феномена, обозначаемого словосочетанием «народный театр», на что указывают разделы, по которым распределены 220 вопросов. Таким образом, в научный дискурс были введены задачи кристаллизации понятия «народный театр», определения объема понятия, изучения разных видов фольклорного театра как единой системы.

В третьем разделе **«От изучения театра Петрушки к осмыслению городского уличного театра как целостного феномена»** показывается, что в работах середины – второй половины XX в. (П.Н. Берков, В.Н. Всеволодский-Гернгросс, В.Е. Гусев, А.Ф. Некрылова, Н.И. Савушкина и др.) продолжается изучение таких аспектов русского народного кукольного театра, как его происхождение и роль скоморошества в становлении данного феномена, функции, структура текстов, театральнo-драматургические особенности.

Важным моментом в исследовании народного театра стала постановка вопроса об объеме этого понятия и, соответственно, соотношении включаемых в него элементов. Театр Петрушки теперь стал рассматриваться в его взаимосвязях с другими явлениями народной театральной культуры, что в 1970-е гг. привело к преодолению тенденции к обособленному изучению театра Петрушки и постановке задачи рассмотрения его как части театрально-исполнительской культуры городских низов¹⁴. Наиболее последовательно анализ театра Петрушки в ряду элементов городской исполнительской культуры, объединенных локусом – праздничной площадью, был осуществлен А.Ф. Некрыловой в монографии «Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века» (Л., 1984). В

14 Савушкина Н.И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976. С. 122–123.

заклучении раздела отмечается, что на протяжении долгого времени внимание исследователей привлекала в основном такая составляющая уличного исполнительства, как театр Петрушки. Только в работах последней трети XX в. городская театрально-зрелищная культура была осознана как многосоставный комплекс тесно связанных между собой элементов, который может быть рассмотрен как целостность.

Во второй главе **«Городской уличный театр XIX – первой трети XX в. как феномен культуры и его отражение в мемуарах, очерках, визуальных источниках того времени»** в первом разделе **«Характеристика источников»** содержится обзор источников, из которых были извлечены сведения, послужившие основой исследования. Во-первых, это мемуаристика XIX–начала XX в. Отмечается, что мемуаристы, как правило, описывают события более или менее отдаленного прошлого с достаточно высокой степенью объективности изложения фактов, но субъективности оценок. Поскольку все авторы использованных в исследовании воспоминаний были на момент их создания представителями интеллигенции, можно сказать, что в рассматриваемых мемуарах отражен преимущественно взгляд именно этого слоя населения на уличную театрально-развлекательную народную культуру. Во-вторых, это очерки, характеризующиеся как литературный жанр большей сосредоточенностью на определенном факте, лице, моменте действительности, которые в нем описываются и подвергаются анализу. Отмечается особое значение для рассматриваемой темы очерка Д.В. Григоровича «Петербургские шарманщики» (1845), остающегося по сей день самым полным свидетельством о жизни уличных артистов 40-х гг. XIX в. В-третьих, это русская реалистическая жанровая живопись второй половины XIX в., позволяющая подтвердить, проиллюстрировать, а в чем-то и дополнить словесные описания. Оправданность привлечения данного ресурса подтверждается тем, что, как подчеркивает Д.В. Сарабьянов, реализм в живописи этого периода «добился максимальной конкретизации явления действительности как предмета изображения и выдвинул задачу

художественного обобщения на основе почти исключительно конкретного явления жизни»¹⁵. В-четвертых, это иллюстрированные журналы, альманахи, литографированные листы XIX – начала XX в., ставившие своей целью познакомить образованную публику с различными типами городской среды. В этих изданиях также можно найти визуальные образы народной городской зрелищно-развлекательной культуры.

Во втором разделе главы «**Состав и репертуар**» рассматривается структура уличного исполнительства. Отмечается, что на рубеже XVIII–XIX в. данный пласт народной театрально-зрелищной культуры претерпевает определенные изменения, так как в это время в России появляется шарманка и, соответственно, фигура шарманщика, которые начиная с 40-х гг. XIX столетия и до 20-х гг. XX в. останутся чрезвычайно значимыми для исследуемой традиции. Вокруг артиста с шарманкой часто группируются другие представители уличной исполнительской культуры. Помимо шарманщиков, в репертуаре которых были чаще европейские мелодии, среди уличных артистов наиболее часто упоминаются певцы, исполнявшие в основном русские поздние песни литературного происхождения; танцовщики. Значительный пласт уличного исполнительства составляли музыканты-инструменталисты. Наиболее часто упоминаются скрипачи и исполнители, играющие на духовых инструментах; отмечаются также арфисты, волынщики, рожечники, гармонисты, гитаристы. Особое место среди музыкальных номеров занимали выступления «человека-оркестра». Пласт уличного исполнительства, близкого к цирковому искусству, был представлен фокусниками, акробатами, дрессировщиками. Последние выступали чаще всего с обезьянами и собаками, встречались на улицах городов XIX и даже начала XX в. вожаки медведей. Номера с этими животными обладали определенным сходством и строились на имитации зверями человеческого поведения. Кроме того, уличные исполнители нередко брали деньги за показ

15 Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. С. 109.

животного; упоминаются как мелкие (ежи, сурки, белые мыши), так и крупные (лошади, козы) животные; в Петербурге возили в бадьях тюленей или звали смотреть их на барки. Особым видом дрессуры были номера с животными-предсказателями судьбы, которых чаще всего имели при себе шарманщики. Изредка на улицах городов появлялись раешники, но чаще они выступали на ярмарках или в дачной местности. Большой популярностью пользовались петрушечники.

Часто один уличный артист выступал сразу в нескольких ролях, например, играл на музыкальном инструменте и пел или танцевал и т. п. Распространена также была кооперация уличных исполнителей: шарманщики выступали совместно с петрушечниками, певцами, танцовщиками, акробатами, дрессировщиками и т. п.

В третьем разделе **«Социальная, национальная, поло-возрастная структура»** показано, что уличные исполнители принадлежали к беднейшему слою населения. При этом внутри бродячего исполнительства имелась своя градация: наиболее низкое положение занимали исполнители-одиночки, вынужденные заниматься этого рода деятельностью в связи с неблагоприятными жизненными обстоятельствами. Такие артисты воспринимают свою деятельность как временную и стремятся уйти «с улицы». Более высокое положение занимают кооперации уличных артистов. Такое объединение может перерасти в балаганную труппу, имеющую своего лидера. Отмечается, что на уличной «сцене» артиста удерживает не только невозможность заработать другим путем, но и предрасположенность человека к данному ремеслу-искусству. В разряд уличных исполнителей могли попадать люди разных социальных групп: крестьяне, пришедшие на заработок в город, мастеровые, музыканты, потерявшие работу (отставники военных оркестров, выходцы из крепостных оркестров и т.п.).

Среди уличных артистов в России встречались люди разных национальностей: помимо русских, болгары, сербы, чехи, румыны, французы, латыши, шведы. Первоначально в качестве шарманщиков у нас появились

итальянцы и немцы, однако впоследствии этот инструмент получил широкое распространение и у русских.

Разнообразным был поло-возрастной состав уличных исполнителей. Среди них находим мужчин, женщин, детей; этим ремеслом-искусством могли заниматься семьи; в то же время нередки были случаи, когда уличные артисты использовали для выступлений чужих детей, беря их в своего рода «аренду».

В четвертом разделе **«Место и время представлений; организационные особенности деятельности уличных исполнителей»** собраны сведения о том, где и когда выступали уличные артисты, как регулировалась их деятельность. Отмечается, что уличные исполнители работали в любое время года, с утра до вечера. Основными площадками их представлений были городские улицы и дворы, летом – дачи, хотя в периоды праздничных ярмарок и гуляний они выступали и здесь, поскольку их привлекали места скопления народа, где имелись перспективы большего заработка. Таким образом, уличное исполнительство в XIX–начале XX в. выступало прежде всего как явление, тесно связанное с будничной городской средой. Именно городская культура оказала на уличных исполнителей самое значительное влияние: в основном авторскими источниками сформирован их репертуар. В городской жизни со значительной разобщенностью людей и меньшей долей коллективного времяпрепровождения ощущалась бóльшая потребность в том, по словам В.Н. Топорова, «минутном празднике»¹⁶, который, вырастая из повседневности, дарил горожанину уличный театр.

Сведения об организационной стороне уличного исполнительства немногочисленны. Можно говорить о тенденции к своего рода «цеховому» объединению уличных артистов. Из этой среды нередко выделялись предприимчивые «лидеры», которые возглавляли группу исполнителей, распределяли территорию, а также вырученные за выступления деньги. Имеются сведения о компактном проживании уличных артистов. Подобное

16 Топоров В.Н. Проза будней и поэзия праздников («Петербургские шарманщики» Григоровича) // Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. С. 159.

проживание интенсифицировало обмен навыками, репертуаром, исполнительскими приемами.

В пятом разделе «**Восприятие современниками**» отмечается, что чаще всего уличное исполнительство воспринималось как вид артистического нищенства, а «продукт», предлагаемый зрителю, как немудреный, не имеющий отношения к настоящему искусству, хотя и по-своему любопытный. Оценка представления нередко соединяется с тем чувством, которое вызывал у зрителя сам исполнитель. А эти эмоции были достаточно контрастны: от презрительно-снисходительных до благосклонных и сострадательных. В описаниях чувство раздражения иногда ассоциируется с уличными артистами не русского происхождения (очевидным исключением здесь были итальянцы); в то время как сострадание неизменно вызывают дети и животные. Хотя нередко сами уличные артисты намеренно старались вызвать чувство жалости у своих зрителей, однако все же их репертуар показывает, что в первую очередь они стремились удивить и развеселить публику. Для того чтобы вызвать любую из упомянутых эмоций у зрителей, уличному артисту, безусловно, так или иначе приходилось прибегать к перевоплощению и игровому поведению. Причем чем виртуознее он владел этими средствами, тем большего успеха добивался.

Рассмотренные в главе источники говорят об устойчивости и традиционности рассматриваемого культурного явления в русской действительности XIX–начала XX в., повторяемости и вариативности его форм, устном характере передачи, анонимности, отсутствии строгого разграничения на исполнителей и зрителей, что характеризует данный феномен как явление фольклора. В то же время такие его свойства, как включенность в условия рынка, профессионализация, «артельность», тяготение к городу, использование такого в некоторой степени технического средства воспроизведения музыки, как шарманка, и в то же время отсутствие такой характеристики, как локальность, сближают данный феномен с «третьей культурой» и постфольклором.

В третьей главе «**Городской уличный театр в литературе XIX века**» анализируются произведения русских писателей, важные в плане отражения в них темы и образов уличного исполнительства. В первом разделе «**Шарманка в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»**» отмечается, что на рубеже 1830-х – 1840-х гг. шарманщики и странствующие с ними уличные актеры начинают упоминаться в художественной литературе. В связи с этим возникает задача рассмотреть, как вышеобозначенное явление городской низовой культуры «осваивается» этого рода литературой, с какими целями привлекается писателями, какими функциями наделяется, а с другой стороны, в какой степени оно сохраняет в контексте художественного произведения свою сущность как определенного фольклорно-этнографического феномена. Одним из первых писателей, кто придал шарманке характер значимой художественной детали, был Н.В. Гоголь. Шарманка появляется в первом томе поэмы «Мертвые души» (окончен осенью 1841 г., опубликован в 1842 г.), в главе четвертой, посвященной Ноздреву. По мнению исследователей, Гоголь, как правило наделяет бытовые детали символическими функциями, «мыслит подробности — бытовые, исторические, временные и т. д. — не как фон, а как часть образа»¹⁷. В разделе ставится задача выяснить, с какими значениями соотносит писатель шарманку. На основе текстологического анализа автор диссертации приходит к выводу, что Гоголем шарманка интерпретируется как предмет не уникальный, но и не совсем тривиальный, известный своими монотонными, навязчивыми мелодиями, несколько чужеродный русской действительности и ненужный здесь, связанный с бродячей неустроенной жизнью.

Во втором разделе «**Звуки шарманки в незаконченной повести М.Ю. Лермонтова «Штосс»**» анализируется произведение писателя, характеризующееся особой спаянностью бытовых деталей и романтично-фантастического стиля, что позволяет исследователями говорить о данном

17 Манн Ю.В. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. С. 241.

тексте как предтече повестей «натуральной школы»¹⁸. В разделе показано, что это специфическое сцепление романтического и бытового в повести наиболее выпукло выступает именно в сцене с шарманкой. Этот эпизод, во-первых, становится границей, после которой повествование целиком переходит в область фантастического. Во-вторых, сам фрагмент с шарманщиком построен на сочетании вполне обыденного и необычного. С одной стороны, шарманка, играющая в петербургском дворе немецкий вальс, для начала 1840-х гг. – довольно рутинная ситуация. С другой стороны, Лермонтов нагнетает впечатление таинственности, погружая происходящее в сумерки, переходящие в темноту, подчеркивая отсутствие свечей в комнате, тусклый свет в окнах напротив. Загадочно изменение состояния героя под действием в общем-то незамысловатого музыкального впечатления — от лени, рассредоточенности, болезненности к небывалому беспокойству, крайнему возбуждению, исступленному самоанализу. В поэтической системе повести Лермонтова, в которой автор соединил (а возможно – столкнул) фантастическое и будничное, звуковой образ шарманки оказался востребован тем своим качеством, что он отсылает к романтическому представлению о музыке, конкретизированному в данном случае в мотиве «акустического сигнала»¹⁹, и одновременно являет ее банальный, сниженный вариант.

В третьем разделе «**”Катерина-шарманка” И.П. Мятлева**» отмечается, что в названии стихотворения поэт запечатлел употреблявшееся начиная с рубежа XVIII–XIX в. наименование самого музыкального инструмента. В разделе показывается, что шарманщик и шарманка включаются Мятлевым в ряд явлений низовой народной культуры, наряду с райком; куплетное построение стихотворения передает впечатление от повторяющихся мотивов, исполняемых шарманками. Фигура шарманщика связывается поэтом с представлениями о судьбе, ее превратностях и

18 Нейман Б.В. Лермонтов и Гоголь // Ученые записки Московского гос. ун-та им. М.В. Ломоносова. М., 1946. Вып. 118. Кн. 3. С. 124-138; Чистова И.С. Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Русская литература. 1978. № 1. С. 116-121.

19 Вайскопф М. Влюбленный демиург: метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 524-525, 586.

изменчивости. Используя прием социальной маски и макаронический стих, Мятлев создает образ обрусевшего иностранца, человека авантюрного и, может быть, даже артистического склада, неунывающего неудачника. Сходный облик шарманщика нарисован Григоровичем в очерке «Петербургские шарманщики».

В четвертом разделе «Уличные артисты в повести И.Т. Кокорева “Саввушка”» рассматривается произведение писателя, близкого к «натуральной школе». В разделе показано, что Кокорев включает в повествование множество подробностей об организационно-экономической стороне уличного исполнительства: «артельном» характере деятельности бродячих артистов, их взаимоотношениях с хозяином, способе получения и размере заработка, распределении мест работы. Особого внимания заслуживают отраженные в повести представления Кокорева о ремесле уличных исполнителей и их положении в обществе. Отношение писателя к данному роду деятельности негативно. Кокорев связывает его с миром порока, что демонстрируется и через отношение к этому занятию главного героя, и в размышлениях героини о своем будущем. Таким образом, восприятие уличного исполнительства Кокоревым прямо противоположно отношению Григоровича, для которого бродячий артист – совестливый бедняк, стыдящийся просить милостыню и честно зарабатывающий на жизнь. С точки зрения автора диссертации, разница в изображении уличных артистов Кокоревым и Григоровичем – писателями тесно связанными с «натуральной школой» – объясняется тем, что каждый из них по-своему интерпретирует центральную для «натуральной школы» тему маленького человека. Для Григоровича маленьким человеком оказывается уличный артист, которому сопереживает сам автор, стараясь те же эмоции пробудить в читателе. Для Кокорева данный тип воплощен в Саввушке, а история с уличной актрисой необходима писателю для демонстрации такого важного качества героя, как способность, несмотря на тяготы собственной жизни, не очерстветь душой. Мир уличных артистов для Кокорева – то дно жизни, порожденное

социальным неравенством, которое активно изображали многие представители «натуральной школы». Кроме того, негативное отношение Кокорева к уличному искусству, по-видимому, было продиктовано его склонностью видеть в нем явление, проникшее к нам с Запада и отрицательно сказывающееся на духовной жизни русского человека.

Пятый раздел **«Уличный театр в произведениях Ф.М. Достоевского»** посвящен анализу ряда произведений писателя. Отмечается, что образы народной городской театрально-зрелищной культуры и связанные с ней мотивы неоднократно встречаются в произведениях Ф.М. Достоевского. Уже в первом романе – «Бедные люди» (1846) появляется образ шарманщика. Помимо личных бытовых впечатлений этот образ скорее всего был навеян общением с Д.В. Григоровичем и его очерком «Петербургские шарманщики». Жанровая сцена, созданная Достоевским, интересна тем, что показывает контекст уличного выступления. Однако писатель вплетает эпизод с шарманщиком в свое повествование не с сугубо бытописательскими целями. Для него чрезвычайно востребованным оказывается тот взгляд на шарманщика, который был сформулирован Григоровичем: уличный артист – благородный, честный, хоть и нищий труженик. При этом сцена, изображающая наблюдающего выступление шарманщика Макара Девушкина, у Достоевского наделена значительно большей психологической нагрузкой, чем повествование об уличных артистов у Григоровича, она становится способом подчеркнуть трагизм чувствующего, но не имеющего возможности реализовать свое чувство в гуманном действии бедного человека.

Следующее обращение к теме городского уличного театра находим в рассказе «Господин Прохарчин» (1846). Хотя прямое сравнение Прохарчина с персонажем народных представлений появляется в рассказе единожды, параллель Прохарчин-кукла оказывается лейтмотивом повествования, а переключки со стилистикой, речевыми клише, образами народного кукольного театра пронизывают весь текст. Ассоциации с театром Петрушки и его главным героем вызывают такие элементы художественной структуры

рассказа, как эпизод сна-бреда Прохарчина, отсылающий к петрушечным представлениям; мотив жизни героя за ширмой, его малоподвижность и молчаливость, сменяющаяся косноязычным многословием; своеобразное окружение героя (Зимовейкин и Ремнев могут быть соотнесены с кукловодом и шарманщиком); его связь с областью комического; мотив «мнимости» смерти Прохарчина. Отсутствие фабульной внятности, характерное для организации повествования в «Господине Прохарчине», напоминает так же не имеющую единого сюжета структуру петрушечной пьесы. Таким образом, Достоевский, уподобляя Прохарчина театральной кукле, создавая героя, одна из существенных граней которого – человеческая ущербность, использует сложную форму фольклоризма. Писатель подвергает материал народного кукольного театра глубокой переработке, как бы расщепляя его на структурные элементы и выстраивая разноуровневые ассоциативные ряды (на уровне речевом, образном, сюжетно-композиционном), что дает ему возможность не просто включить в произведение описания или отсылки к реалиям фольклорного феномена, но создать на его основе новую художественно-повествовательную ткань.

В романе «Преступление и наказание» (закончен в 1867 г.). сцены с уличными артистами, так же как в «Бедных людях», имеют характер жанровых зарисовок. Так же как в первом романе писателя, наряду с другими многочисленными бытовыми деталями петербургской действительности середины XIX в., включенными Достоевским в свое произведение, они создают достоверный социально-этнографический фон происходящего и одновременно являются средством раскрытия психологического состояния героев. В то же время, в отличие от первого романа, в «Преступлении и наказании» образ уличного искусства скорее не привлекателен. Изображение уличных артистов здесь можно рассматривать в ряду многочисленных в романе картин униженного, извращающего человеческое в человеке положения городской бедноты, которое, по общепринятой среди исследователей Достоевского мысли, представляется писателю одной из

субстанций, порождающих феномен Раскольникова. Помимо жанровых зарисовок, тема уличного театра возникает в романе в эпизоде сумасшествия Катерины Ивановны. Сцена уличного «выступления» Мармеладовых – одна из самых трагических и экспрессивных в романе. Из уст героини мы слышим несколько характеристик уличного актерства. Она воспринимает это занятие как, безусловно, низкое, недостойное «благородных» людей и как своего рода мечь сильным мира сего, шире – устройству мира, уже – генералу, бывшему начальнику Семена Захаровича, выгнавшему Катерину Ивановну, прибежавшую к нему просить о помощи. Свою «артистическую труппу» Катерина Ивановна противопоставляет обычным уличным артистам: настаивает, чтобы Поля говорила по-французски, жалеет, что Леня знает только «Хуторок» и намеревается представлять не «какого-нибудь» «Петрушку», «как все шарманщики», или петь «Гусар на саблю опираясь», а исполнять «благородный романс» или французские песенки. Отношение Катерины Ивановны к уличному исполнительству вряд ли совпадает с позицией самого автора. Скорее это способ обнаружения одного из значимых свойств героини – ее гордыни, стремления противопоставить себя окружающим и даже возвыситься над ними. Именно в рассматриваемой главе тема бунта Катерины Ивановны против мироустройства звучит наиболее отчетливо. Интересно, что тема уличного театра в романе связана с героями, так или иначе не желающими подчиниться общепринятым нормам мироустройства (Раскольников, Свидригайлов, Катерина Ивановна). В заключении раздела формулируется вывод о том, что уличные представления воспринимались писателем как очень сильный по своему выразительному потенциалу ресурс, который может обеспечить художественному произведению или его фрагменту необходимую экспрессию и в то же время смысловую неоднозначность: под тем, что делается на потеху зрителям, часто скрывается трагедия человеческой жизни, порок и невинность не отделены непроницаемой стеной.

В шестом разделе **«Бродячие артисты в поэме Н.А. Некрасова “Кому**

на Руси жить хорошо» и повести Н.С. Лескова **«Островитяне»** рассматриваются два произведения, в которых образ народного уличного городского театра, хотя и не занимает значительного места, но интересен характером интерпретации данного явления. В поэме Некрасова жанровая зарисовка, изображающая посещение крестьянами выступления бродячих артистов, помещена в конце главы «Сельская ярмонка» (написана в середине 1860-х гг.; впервые опубликована в 1869 г. в журнале «Отечественные записки»). Эта небольшая жанровая зарисовка необычна тем, что в ней содержится намек на критическую направленность петрушечной комедии²⁰, свидетельств о чем в других источниках практически не обнаруживается.

В повести Лескова «Островитяне» (закончена в 1866 и в том же году опубликована в «Отечественных записках») впервые отчетливо звучат две мысли: понимание уличного исполнительства как настоящего, хотя и «голодного» искусства и представление об уличных актерах как о людях, воспринимающих свое занятие как высокое служение. Фрагмент, изображающий выступление уличных артистов, является своего рода прологом к повести и сюжетно с дальнейшим развитием действия не связан. Однако этот эпизод имеет важное содержательное значение, так как автор уподобляет уличную артистку главной героине повести Мане Норк в плане присущей обеим силе духа. Кажется, что, подталкивая читателя к неизбежному сопоставлению поведения героини повести и обездоленных артистов, автор стремится еще более возвысить образ последних. Однако позиция Лескова не столь однозначна. В эпизоде соблазнения героини автор вновь использует образ уличного представления. В данном фрагменте этот образ соотносим скорее с миром житейской пошлости. Для Лескова, по-видимому, важно было подчеркнуть значимость субъективного отношения человека к своему делу или поступку.

В четвертой главе **«Городской уличный театр в литературе для**

20 Еще К.И. Чуковский, анализируя фольклоризм Некрасова отмечал, что писатель нередко корректировал фольклорный материал так, чтобы он мог «послужить целям революционной борьбы» (Чуковский К.[И.] Мастерство Некрасова. М. Гослитиздат, 1962. С. 447).

детей» рассматриваются произведения, в которых бродячие артисты выступают в качестве главных героев. В первом разделе «Уличный артист в рассказе В.Ф. Одоевского “Шарманщик”» отмечается, что впервые в качестве главного действующего лица бродячий исполнитель появляется у писателя-романтика. В целом Одоевский редко избирал для своих произведений сюжеты из жизни представителей низших слоев общества. Выбор такого сюжета в рассказе для детей может объясняться следующими мотивами. Во-первых, Одоевский видит одну из главных задач детской литературы в том, чтобы заложить в душе юного человека нравственные основы, что в значительной степени перекликается с близкой ему филантропической идеей помощи нуждающемуся ближнему. Отсюда вполне естественно обращение писателя в одном из детских рассказов к герою из социально низкой среды, к такому, кого живущие в довольстве часто просто не замечают, хотя видят ежедневно. Во-вторых, в поисках подобного героя Одоевский закономерно обращается к образу уличного музыканта, поскольку музыка занимает особое место как в духовном мире самого писателя, так и в его творчестве. Задумывая произведение для детей, в котором главный герой должен быть бедным, страдающим, но привлекательным для читателя и к тому же еще воплощающим в себе идею добра, Одоевский вполне предсказуемо обратился к фигуре уличного артиста-музыканта. При этом в рассказе для детей писатель по-иному, чем в прозе для взрослых, комбинирует традиционные для романтизма мотивы, переосмысляя их в «Шарманщике» в сентиментально-нравоучительном ключе и гораздо более «приземленном» варианте. Таким образом, «Шарманщик», как и многие другие детские рассказы писателя, вписывается в характерное для рассматриваемого периода направление детской литературы, не избавленное от прямолинейной дидактики. Большой интерес представляет то, как Одоевский описывает ремесло уличных актеров. Писатель наделяет героя следующей биографией: отец семейства – немец, учитель музыки, из-за болезни теряет место и становится уличным музыкантом, вовлекая в это занятие жену и сына. У

Одоевского шарманка – стержень, к которому присоединяются в разных комбинациях другие формы городской зрелищной культуры. Сам главный герой, Ваня, то поет, то показывает вместе с отцом кукольные представления («марионетки»). Мать Вани учит плясать собачек, «вертит орган» или играет на арфе. Отец, помимо всего прочего, играет на скрипке. Одоевский подчеркивает передвижной характер уличного исполнительства: семья Вани, купив лошадь и повозку, переезжает с места на место, так как на одной территории «сборы быстро падают». Находясь в Петербурге, Ваня с родителями кооперируются с другими уличными артистами, живут в одном районе и вносят деньги «в общий котел». Таким образом, Одоевский создает реалистичную картину жизни уличных исполнителей, которую мог неоднократно наблюдать в действительности.

Во втором разделе **«Бродячие артисты в рассказе А.И. Куприна “Белый пудель”»** анализируется одно из самых известных произведений в творчестве писателя. Рассказ, опубликованный в 1904 г. в журнале «Юный читатель»²¹, до настоящего времени с интересом воспринимается детской аудиторией и остается в числе наиболее издаваемых произведений Куприна. На основе биографических источников, мемуаров о писателе в разделе показывается, как формировалась основная повествовательная ткань рассказа – история из жизни бродячих артистов, каково было отношение Куприна к низовому театральному искусству. Отмечается, что центральной коллизии произведения, связанной с попыткой богатой дачницы купить у бродячих артистов собаку, Куприн придает ярко выраженный моральный смысл. Анализ характера главного действующего лица, а также структуры сюжета позволяют сделать вывод о том, что писатель создал новый для детской литературы рубежа XIX–XX в. тип героя: решительный, ловкий, преодолевающий страхи подросток, способный бороться за свое человеческое достоинство. Такой герой оказался чрезвычайно востребован в детской литературе, поскольку с ним юному читателю, безусловно, хочется себя идентифицировать. В разделе

21 Журнал издавался в Санкт-Петербурге, рассказ вышел в №№ 2, 3.

осмысляются причины того, почему Куприн «находит» нового героя в среде бродячих исполнителей. Отмечается, что само время в значительной мере предопределило поиск положительного персонажа среди бесправных «босяков», к коим относились странствующие актеры. Важно при этом, что они, по-видимому, воплощали для Куприна, также склонного к перемене мест, дух вольности, свободы творческой личности. Тот факт, что героический, смелый характер, которым писатель награждает своего маленького героя, в сознании автора ассоциировался с бродячими артистами, в определенной мере можно объяснить увлечением писателя цирковыми профессиями, многие из которых действительно связаны с постоянным риском для жизни. Кроме того, ремесло ловкого уличного гимнаста удачно соединилось с идейным и сюжетным замыслом произведения: именно профессиональные навыки помогают герою осуществить задуманное – пробраться на дачу и освободить четвероногого друга. Наконец, для Куприна было характерно высокое представление об искусстве низов общества, которое он воспринимал как символ истинного искусства, воплощающий неистребимую потребность человека в творчестве.

Для детской литературы рубежа XIX–XX в. юный герой-борец был довольно нов, однако вскоре, после революции 1917 г., он окажется чрезвычайно актуален и займет в произведениях для подрастающих читателей едва ли не ведущее место. Интересно, что уже в 1920-х гг. такой герой, вернее герои, снова будут найдены среди уличных артистов. Речь идет о произведении для детей, которому посвящен третий раздел работы **«Бродячие артисты в романе Ю.К. Олеша “Три толстяка”»**. Роман был завершен в 1924 г. (опубликован в 1928 г.). В разделе показывается, что выбор в пользу жанра сказки в первом крупном произведении был сделан Олешей в связи как с его литературными, так и стилистическими предпочтениями. В произведении данного жанра была уместна та повышенная экспрессивность, метафоричность языка, которая, с одной стороны, несомненно привлекала Олешу, а, с другой, – казалась ему неоправданной в реалистической прозе.

Жанр детского романа-сказки с сюжетом, повествующим о революционной борьбе, требовал подходящего образного материала. Рассказывая в таком жанре о революционных событиях, нужно было избежать мрачного колорита, тяжеловесности. Введение в роман-сказку театрального пласта позволяло писателю решить данные жанровые задачи. В то же время формирование «театрального» слоя произведения тесно сопряжено с детскими и юношескими привязанностями Олеси. Одесские театральные впечатления писателя – это, так называемый, «низовой» театр (уличные исполнители, балаганы, цирк). В разделе на основе биографических изысканий и текстологического анализа устанавливается, что именно эти впечатления нашли отражение в романе.

Применительно к рассматриваемой теме немаловажное значение имеет произведение, которому посвящен четвертый раздел **«Петрушка и образ Буратино в романе А.Н. Толстого “Золотой ключик”»**. Это произведение, написанное в 1935 г., имеет предысторию, уходящую в начало XX в., и представляет собой один из интереснейших примеров непрямого освоения материала театра Петрушки. В разделе рассматривается творческая история романа; показаны различия в развитии образа Пиноккио и Буратино; отмечается, что последний изначально задумывался Толстым как весельчак и безрассудный авантюрист, принципиально не укладывающийся в какие бы то ни было рамки. Оставаясь вне нормы, Буратино, что характерно и для Петрушки, выпутывается из всех сложных ситуаций и одерживает победу над всеми врагами. Однако Толстой не делает Буратино героем. В этом писатель также ориентируется на Петрушку. Последний обычно побеждает своих противников почти случайно: колотит их и убивает, иногда сам не осознавая, что произошло. Буратино, так же как и Петрушка, остается в значительной степени шутовским персонажем, и все его победы поданы писателем иронически, несколько снижены, лишены трагического пафоса («почти гибель» в пруду, случайное спасение героем Мальвины и Пьеро из лап губернатора Лиса, своеобразно изображенные схватки с Карабасом

Барабасом). Роднит Буратино и Петрушку необычный голос, который при этом помогает первому спастись. Создавая своего героя детской сказки, Толстой отказывается от привычного для литературы, предназначенной юному читателю, морализаторства. В разделе высказывается предположение, что образ, предложенный писателем, был отчасти и откликом на распространенные в 1920–1930-е гг. попытки сделать Петрушку положительным героем агитационно-просветительских произведений, в том числе и для детей.

Пятая глава **«Театр Петрушки и бродячие артисты в живописи XIX – начала XX века»** посвящена изучению картин В.Г. Перова, К.Е. Маковского, Л.И. Соломаткина, А.И. Корзухина, В.Е. Маковского, А.М. Васнецова.

В первом разделе **«Театр Петрушки в реалистической жанровой живописи»** рассматриваются полотна художников-реалистов второй половины XIX в., которые запечатлели такую значимую часть народной театрально-зрелищной городской культуры, как театр Петрушки. Отмечается, что все художники, оставившие живописные свидетельства об этом явлении народного искусства, были близки друг другу по творческим позициям (входили в объединение передвижников или были близки к нему). Этим объясняется тот факт, что и сюжеты, связанные с изображением петрушечников, на картинах данных художников перекликаются. Общность наблюдается и в восприятии живописцами феномена фольклорного кукольного театра. Театр Петрушки изображен на картинах русских художников-реалистов, прежде всего, как характерная примета современной им действительности, типичная ситуация уличной или дачной жизни. Герой кукольной комедии как характер, а тем более как символ их не интересует. Они не воспринимают Петрушку и как явление *поэтической* области народной жизни, напротив, он для них скорее часть простонародного *быта*. Картины художников-реалистов с Петрушкой – это картины не о нем, а, в гораздо

большой степени, о людях, выступающих с ним и пришедших его смотреть.

В то же время разные мастера, создавая полотна, посвященные Петрушке, привносили в них свои смысловые нюансы. В.Г. Перов интерпретирует данную тему с точки зрения близкой ему в тот период социальной проблематики. К.Е. Маковский изображает героя народного театра как своего рода рекламный образ. Л.И. Соломаткин при всей объективности фиксации ситуаций, связанных с театром Петрушки, выражает наиболее субъективную позицию по отношению к самому явлению, подавая его как размышление о судьбе художника, о роли искусства в жизни людей. Чувство личной приобщенности к миру свободных, но нищих художников, по-видимому, и определило неоднократное обращение этого живописца к теме Петрушки и его творцов. Возможно, также, что и сама эстетика театра Петрушки была близка Соломаткину. Стиль его живописи, воспринятый некоторыми из современников как грубый и неточный, обладал качеством художественной обобщенности и гротескности, когда «минуя детали» художник выражает «сущность»²². Тот же эстетический принцип лежит и в основе театра Петрушки.

В конце 1880-х гг. в русском искусстве приближается к завершению период критического реализма; тенденция к натуралистически спокойной трактовке темы театра Петрушки видим мы в это время и на картинах русских мастеров – А.И. Корзухина и В.Е. Маковского. Причем, Маковский оказался одним из последних отечественных художников, реалистически воспроизведшим на своем полотне бытование театра Петрушки, в то время как представители уже народившегося русского модернизма предлагали совершенно иную трактовку темы народного кукольного театра и образа Петрушки.

Во втором разделе **«Бродячие артисты на картинах А.М. Васнецова»** отмечается, что в творчестве художника образы городского уличного театра

22 Савицкая Т.А. Леонид Иванович Соломаткин. М.: Изобразительное искусство, 1971. С. 8.

появляются в связи с его обращением к теме древней Москвы. При этом Васнецов намеренно наделяет бродячих актеров ореолом необычного, чудесного. В разделе показывается, что такое изменение угла зрения на уличный театр, которое представлено у Васнецова, имеет причины как объективного, так и субъективного характера. К первым относятся те изменения в творческой практике, которые наметились еще во второй половине 1870-х гг., когда реалистическое, социально ангажированное искусство, продолжая активно развиваться и даже доминировать, в то же время стало вызывать в среде творческой интеллигенции ощущение некоторой усталости от засилья на живописных полотнах картин тяжелой действительности, прозы жизни, серой обыденности. Это новое ощущение в живописи выразилось, в частности, в изменении отношения к фольклорной теме. Художников начинает интересовать *поэзия фольклорного произведения*, у них возникает желание воспроизвести зачаровывающий, диковинный, не имеющий ничего общего с реальностью мир народной сказки, легенды, былины. При этом «для художников-реалистов, основное внимание уделявших современности, в овладении фольклорной традицией возникали особые сложности. Народной поэзии надо было найти точный художественный эквивалент в русле метода новой реалистической живописи»²³. Поиск подобного «эквивалента» стал одним из стимулов формирования такого масштабного и разнородного явления, как русский модерн, одной из задач которого стало создать поэтичный самобытный национальный образ и найти соответствующие этой цели художественные выразительные средства. К причинам субъективного характера относятся факты биографии художника, определившие его обращение к теме фольклорного театра: опыты в области книжной и журнальной иллюстрации, сближение с мамонтовским кружком и деятельность в качестве театрального художника, работа над визуальными реконструкциями архитектурного облика древней Москвы. Анализ

23 Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX в. Л.: Художник РСФСР, 1987. С. 85.

литературного и живописного наследия Васнецова показал, что поиск нового, не вполне укладывающегося в рамки реализма художественного языка и обращение к теме древней Москвы в его творчестве тесно переплетены. В разделе анализируются четыре картины художника, на которых уличные актеры стали чрезвычайно удачным стаффажем, «оживляющим» воссозданный на полотнах архитектурный облик старой Москвы. Стремясь к документально точной реконструкции облика древней российской столицы, в воссоздании образов народного театра художник опирался на зарисовку XVII в. А. Олеария, приведенную последним в книге «Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно». Образы уличного театра позволили Васнецову добиться ощущения сопричастности зрителя происходящему, не только изобразить архитектуру города, но и передать атмосферу жизни в нем.

В шестой главе **«Театр Петрушки в театрально-драматургических опытах первой трети XX века»** показывается, что данное фольклорное явление привлекло внимание художников, далеких друг от друга по идейным и эстетическим установкам. В первом разделе **«Балет “Петрушка”»** рассматривается хореографическое произведение (музыка И. Стравинского, либретто И. Стравинского и А. Бенуа, постановка М. Фокина, оформление А. Бенуа), созданное в 1911 г. в рамках «Русских сезонов» С. Дягилева. Отмечается, что в основу создания балета был положен характерный для представителей творческого объединения «Мир искусства» принцип «исторической иллюзии, основанной на прямом наблюдении реальности, совмещенном с исторической реконструкцией»²⁴. В разделе даются ответы на вопросы, в какой мере творцы «Петрушки» стремились по возможности точно отразить в нем фольклорно-этнографический материал, а в какой балет был условной стилизацией национального, созданной с учетом восприятия европейского зрителя; как и с каким аутентичным материалом работала группа

24 Бенуа А. Художественные письма. 1930–1936. Газета «Последние новости», Париж. М.: ГАЛАРТ, 1997. С. 38.

художников-новаторов. Подчеркивается, что для самих создателей «Русских сезонов» «"русскость" с самого начала не поддавалась строгому определению: она имела оттенок ориентализма, который был общим знаменателем для России и Востока в понимании Парижа»²⁵. В разделе рассматривается история создания балета, показывается, как в ходе работы над либретто менялся замысел. На основе проведенного исследования делаются следующие выводы. Толчком к созданию балета «Петрушка» послужило в значительной степени стремление его авторов предложить европейскому зрителю эффектный национально-самобытный образ. На начальном этапе создателями двигал замысел, отталкиваясь от аутентичного материала, хорошо известного им по личным наблюдениям и впечатлениям, показать на сцене яркие зарисовки петербургской масленичной ярмарки с театром Петрушки. Впоследствии, однако, этот замысел значительно обогатился привнесением в него идей, восходящих к русской литературе XIX в. с ее обращением к теме «маленького человека», к европейскому романтизму и, прежде всего, – Гофману, к модернистским исканиям рубежа XIX–XX в. Балет, в результате, больше, чем это замыслилось его создателями вначале, ушел от задач фольклорно-этнографической реконструкции, что отмечал А. Бенуа, который в итоге склонен был видеть фольклорно-этнографическую достоверность «Петрушки», прежде всего, в массовых сценах балета. Однако, как показывается в разделе, психологизация и наделение образа Петрушки символическими смыслами иногда парадоксальным образом как бы помимо стремления авторов сочеталась со стилистикой традиционного театра, что можно объяснить хорошим знакомством создателей хореографического произведения с театром Петрушки, который был в то время еще живым фольклорным явлением, в связи с чем мог неосознанно становится опорой для воплощения тех или иных художественных идей творцов балета.

Во втором разделе «Театр Петрушки в агитационно-просветительских пьесах 1920 – 1930-х гг.» отмечается, что активное

25 Там же. С. 35.

привлечение данного фольклорного материала в идеологических целях было связано с представлениями о несложности организации такого рода театров, изготовления для них кукол и написания текстов; важное значение для решения актуальных задач имела их мобильность. С начала 1920-х гг. опыты создания нового театра Петрушки приобрели массовый характер. В разделе систематизированы направления, по которым шла переработка образа Петрушки. Во-первых, это наделение Петрушки ролью критика общественных пороков и положительного героя; во-вторых, использование его как отрицательного персонажа, чьи негативные черты подвергаются критическому осмеянию; в-третьих, превращение Петрушки в своего рода комментатора событий, «проводника по сюжету», рассказчика или резонера. Показывается, что, с одной стороны, авторы пьес были хорошо знакомы с поэтикой театра Петрушки и активно использовали при создании своих текстов его речевые приемы, с другой стороны, идеологически нагруженное содержание далеко не всегда согласовывались с сутью фольклорного явления: необходимость длинных монологов оттеснила выразительный жест и динамику, свойственную традиционному театру, на второй план; авторам пьес пришлось отказаться от самодовлеющей языковой игры, «утяжелить» вербальную структуру, которая должна была теперь передавать серьезные смыслы, и, как следствие, лишним стал пищик; главного героя теперь невозможно стало воспринимать в знаковой системе фольклорного кукольного театра. Отмечается, что наиболее удачным опытом претворения в авторском творчестве фольклорного материала был кукольный театр Н. Симонович-Ефимовой.

В третьем разделе **«Театр Петрушки и пьесы С.Я. Маршака»** анализируются два произведения писателя – «Петрушка» (1921) и «Петрушка-иностранец» (1927). Премьера пьесы «Петрушка» состоялась 25 октября 1921 г. на сцене театра для детей в Краснодаре. В разделе раскрываются причины обращения Маршака к творчеству для детей, характеризуются его взгляды на детскую драматургию, рассматривается история написания пьесы «Петрушка», отмечается особая роль в ее создании личного знакомства

писателя с народным кукольником И.А. Зайцевым. Анализ как текста пьесы, так и принципов постановки показывают их значительную близость к театру Петрушки.

В отличие от первой пьесы, «Петрушка-иностранец» по своему построению и сюжету гораздо дальше отстоит от фольклорной комедии. Вместо набора слабо связанных между собой сцен, характерного для народного театра и первого опыта Маршака, писатель теперь строит сюжет по типу цепочной сказки. Не остается в «Петрушке-иностранце» персонажей фольклорной комедии (кроме главного героя). Маршак создает произведение о новой жизни, с отражающими современные реалии действующими лицами, вкладывая в нее больше назидательности. Само главное действующее лицо, хотя и сохраняет некоторое сходство в своем характере с фольклорным прообразом, в то же время сильно изменяется: теперь это мальчишка – лентяй и озорник, не задумывающийся о последствиях своих поступков. В плане вербальной структуры новая пьеса в гораздо меньшей степени опирается на собственно фольклорные речевые приемы, писатель отказывается от использования в ней традиционных формул. Две пьесы Маршака отразили наиболее характерные тенденции обращения к этому фольклорному явлению в детском искусстве в их развитии от первых послереволюционных лет и до конца 1920-х гг.

В четвертом разделе «**“Петрушка” А. Черного**» исследуется произведение, написанное поэтом в период эмиграции и опубликованное в 1925 г. в журнале «Иллюстрированная Россия». Отмечается, что обращение к фольклору было характерно для А. Черного на протяжении всей его творческой биографии. Освещаются события жизни поэта, послужившие толчком к созданию стихотворения-пьесы «Петрушка». На основе сравнительного и текстологического анализов показывается соотношение произведения А. Черного с аутентичным фольклорным материалом. Устанавливается, что поэт, сохраняя многие элементы поэтики народной кукольной комедии (речевые приемы, система персонажей, набор сцен),

полностью преобразует стратегию развертывания действия традиционного представления и суть главного героя: победоносное шествие никогда не терпящего поражения Петрушки, заключающееся энергичной пуантой – герой лупит дубинкой своих врагов, – заменяется историей тотального проигрыша. Анализ произведения А. Черного показал, что писатель был хорошо знаком с содержанием и поэтикой пьес театра Петрушки, но интерпретировал их в соответствии со своими задачами. Используя традиционные комические стилистические приемы театра Петрушки (и шире – фольклорного театра), он создал образ трагический. Хотя такой подход – «синтез комического и трагического», по мнению Л.А. Спиридоновой, «едва ли не самая характерная черта эмигрантской сатиры»²⁶ А. Черного, с точки зрения автора диссертации, выбор образа Петрушки для рассказа об эмигрантской жизни продиктован не только стремлением соединить «смех и слезы». Фольклорный Петрушка – странное существо, он не конкретизирован социально, более того, его нельзя полностью идентифицировать с человеком. Это кукла, только «претворяющаяся» живой. Так и эмигрант: вырванный из родной почвы, он не может чувствовать себя органично в чужой действительности, не способен укорениться в ней. Его жизнь утратила полноту, и в этом смысле он человечески неполноценен. Чтобы рассказать о таком герое, образ Петрушки, безусловно, подходил как нельзя лучше.

В заключении подводятся итоги и формулируются основные выводы исследования.

Бродячий актер, развлекающий случайную публику и посредством этого зарабатывающий на пропитание, был частью традиционной культуры задолго до XIX в. Однако в силу определенной маргинальности уличного исполнительского искусства-ремесла сведения о нем в документальных источниках крайне ограничены, не становилось оно и предметом внимания в художественных текстах. Только в XIX в. ситуация несколько изменилась.

26 Спиридонова Л.А. Смех — волшебный алкоголь (А. Черный) // Спиридонова Л.А. Бессмертие смеха: комическое в литературе русского зарубежья. М.: Наследие, 1999. С. 30.

Причем, если в начале столетия упоминаний об уличных артистах и описаний их выступлений еще крайне мало, то в 1840-е гг. интерес к данной теме значительно повышается. В этот период внимание к феномену народного городского уличного театра проявляет как публицистика, так и художественная литература, в меньшей степени – изобразительное искусство.

В числе главных причин, породивших такую ситуацию, следует назвать происходившие в этот период изменения в самом литературном процессе: формирование натуральной школы и становление реалистического метода определили потребность в подробном воспроизведении жизни того или иного социального организма, прежде всего, через изображение наиболее характерных социальных типов. А стремление к расширению охвата сфер действительности, доступных воссозданию и осмыслению средствами искусства, обусловило актуальность запечатления жизни низших слоев населения – деревенской и, особенно, городской бедноты. В ряду этих представлений и появляется уличный артист в произведениях искусства и очерках. Особо значимым стало обращение к данной теме Д.В. Григоровича, чей очерк «Петербургские шарманщики» (1845) занял ключевое место в ее развитии не только в 1840-е, но и последующие годы. В то же время, как показало наше исследование, обращение к образам уличных артистов (как в 1840-е, так и в последующие годы) было основано во многом на личных наблюдениях художников, литераторов, театральных деятелей.

Начало XIX в. связано с заметным изменением структуры народного городского уличного театра. Именно в это время в России бродячие артисты начинают активно использовать шарманку, и через три–четыре десятилетия человек с шарманкой становится центральной фигурой уличного исполнительства, что отразила литература этого периода. В то же время сам интерес, возникший у представителей высокого искусства в 1840-е гг. к уличному артисту и, прежде всего, шарманщику, был связан с тем, что это была еще относительно новая, не ставшая абсолютно банальной и потому не утратившая экспрессивного потенциала конфигурация народного

артистического ремесла.

В 1860–1880-е гг. тема уличного театра находит широкое распространение в жанровой живописи. Для изобразительного искусства именно эти годы – период становления и расцвета реалистического метода, наиболее полно выразившегося в творчестве передвижников. Таким образом, подтверждается вывод о связи интереса к указанной теме с идейно-художественными установками авторов произведений.

В начале XX в. отношение к теме народного городского уличного театра претерпевает существенные изменения. Если ранее он осмыслялся художниками как социально-этнографический феномен, отображался в составе жанровых сценок, то теперь становится материалом для создания поэтизированных картин прошлого России или фантастического сказочного мира (А. Васнецов, балет «Петрушка», Ю. Олеша, А. Толстой). Наблюдается тенденция перемещения темы в искусство для детей. В рассказах для юного читателя странствующий артист становится главным героем, а форма такого явления уличного театрального искусства, как представления Петрушки, активно используется в детском театре, где она оказывается более органична, чем в агитационно-просветительских пьесах для взрослых. Изменение подхода к изображению уличного исполнительского искусства в начале XX в. связано, с одной стороны, с формированием стиля модерн, а с другой стороны, с тем, что уличный театр начинает восприниматься как явление, постепенно уходящее в прошлое. В послереволюционный период оно обусловлено потребностями новой социальной и идеологической ситуаций.

В целом в XIX – первой трети XX в. феномен народного городского уличного театра оказывается востребован в искусстве в разных своих ипостасях: изображаются как сами носители рассматриваемой традиции, так и «продукция» уличных артистов – цитируются тексты песен, упоминаются исполняемые актерами номера, художественно осваиваются образы, речь, структура театра Петрушки; в круг внимания попадает и сам инструментальный уличных исполнителей – прежде всего шарманка.

Отправным источником для изучения городского уличного театра являлись, помимо публицистики, мемуары и воспоминания разных лиц, относящиеся к XIX – началу XX в., которые содержат не препарированную художественно и в связи с этим более объективную информацию о рассматриваемом явлении. Исследование показало, что в целом нехудожественные и художественные ресурсы дают сходное представление о феномене городского уличного театра в плане социального и национального состава исполнителей, функционирования исполнителей и трупп, характера предлагаемой зрителю «продукции», взаимоотношений артистов и публики, соотношения с другими формами низовой зрелищной культуры, места в географическом, культурном и социальном пространстве. Художественные источники более разнообразны с точки зрения оценок данного явления: оно предстает в них и как артистическое нищенство, и как единственно возможный для бедняка честный способ заработка, и как занятие, граничащее с пороком, и как истинное искусство и высокое служение.

В начале 1930-х гг. в ходе борьбы с нищенством и попрошайничеством уличный театр в СССР был уничтожен и, казалось, навсегда прекратил свое существование. Однако как только свобода самовыражения снова получила право на существование, во второй половине 1980-х гг., артисты вновь появились на улицах российских городов. Городской уличный театр сегодня – одна из наиболее активно бытующих и динамично развивающихся областей исполнительской народной традиции, что ставит перед исследователями задачу осмысления не только его прошлого, но и настоящего.

Заключение содержит соображения, касающиеся перспектив исследования:

1. Используемая в диссертации методика показала свою плодотворность и может быть применена при изучении других, в первую очередь мало документированных, областей фольклора;

2. Городской уличный театр XIX – первой трети XX в. – фольклорное явление, сформировавшееся в постземледельческой культуре; отсюда

проистекают своеобразие его форм и репертуара, присущие ему черты «третьей культуры» и постфольклора. Изучение подобных данному пограничных явлений, безусловно, должно быть продолжено;

3. Слово *театр* относительно рассмотренного в работе феномена употребляется расширительно – как исполнительские практики, обращенные к публике с целью представить ей свой нематериальный творческий «продукт». Более точно соотносится с рассматриваемым материалом словосочетание *исполнительские практики* или слово *паратеатр* (имея в виду значение морфемы *пара* – находящийся рядом, связанный с тем, что названо во второй части слова). Дальнейшие как историко-фольклорные, так и теоретические исследования, возможно, позволят утвердить в научном обороте один из предложенных терминов применительно к обозначенной области народной культуры.

Основные публикации автора по теме исследования

Статьи, опубликованные в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК:

1. Сорокина С.П. Фестиваль наивных театров «Русский балаган» // Традиционная культура. 2004. № 4. С. 108–109.
2. Сорокина С.П. Народная драма «Царь Максимилиан» в обработке А. М. Ремизова // Традиционная культура. 2008. № 1. С. 28–37.
3. Сорокина С.П. Рассказы о новых чудесах (К проблеме текстообразования в фольклоре) // Традиционная культура. 2008. № 2. С. 80–88.
4. Сорокина С.П. От театра к фольклору // Традиционная культура. 2009. № 2. С. 138–140.
5. Сорокина С.П. Украинский краевед Иван Спиридонович Абрамов // Традиционная культура. 2010. № 3. С. 98–107.
6. Сорокина С.П. Религиозный конфликт в народной драме «Царь Максимилиан» (Сюжетная линия «Суд царя Максимилиана над Адольфом») // Традиционная культура. 2010. № 4. С. 77–86.

7. Сорокина С. П. «Тебе какую дверь?» – «Да в балаган». Из истории фольклорного театра // Литература в школе. 2011. № 6. С. 7–10.

8. Сорокина С.П. Образ доктора в ранней русской драматургии и в народной драме «Царь Максимилиан» // Традиционная культура. 2012. № 2. С. 147–156.

9. Самоделова Е.А., Сорокина С.П. Член-корреспондент РАН Виктор Михайлович Гацак (К 80-летию со дня рождения) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2013. Т. 72. № 4. С. 77–79.

10. Сорокина С.П. Русская поэзия в народной драме «Царь Максимилиан» // Традиционная культура. 2013. № 4. С. 24–31.

11. Миненок Е.В., Сорокина С.П. Белорусский обряд-представление «Колядные Цари» // Традиционная культура. 2015. № 2. С. 54–63.

12. Сорокина С.П. Превращения Петрушки // Традиционная культура. 2015. № 3. С. 101–111.

13. Сорокина С.П. Петрушка на картинах В.Г. Перова и К.Е. Маковского // Традиционная культура. 2015. № 4. С. 147 – 154.

14. Крашенинникова Ю.А., Сорокина С.П. Печорский «Царь Максимилиан» в записи первой трети XX в. (Из рукописного собрания Национального музея Республики Коми) // Традиционная культура. 2016. № 3. С. 137 – 153.

15. «Маланка», или «Богатырское представление на религиозных праздниках». Из архива В.М. Гацака / Вступит. ст., подготовка текста и коммент. С.П. Сорокиной // Традиционная культура. 2017. № 2. С. 167–180.

16. Сорокина С.П. А.Н. Веселовский как исследователь средневековой европейской драмы // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2018. № 3 (31). С. 14–23.

17. Сорокина С.П. Петрушка в детском театре первого послереволюционного десятилетия (две пьесы С.Я. Маршак) // Studia Litterarum. 2018. № 3. С. 254–277.

18. Сорокина С.П. Изображение святочных традиций на картинах Л.И. Соломаткина как фольклорно-этнографический источник // *Studia Litterarum*. 2019. № 1. С. 330–344.

19. Сорокина С.П. Театрально-игровой язык липницкой Маланки // *Традиционная культура*. 2019. № 3. С. 82–92.

20. Сорокина С.П. Шарманка и шарманщики в русской литературе 1840-х гг. // *Studia Litterarum*. 2021. № 1. С. 206–227.

21. Сорокина С.П. В поисках героя детской литературы: рассказ А.И. Куприна «Белый пудель» // *Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*. 2021. № 1 (41). С. 24–31.

22. Сорокина С.П. «Святочный театр» черниговского села Воронеж // *Традиционная культура*. 2021. №. 2. С. 163–172.

Монографии и сборники:

1. П.Г. Богатырев. Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы) / Составление, вступительная статья и комментарии С. П. Сорокиной. М.: ИМЛИ РАН, 2006. 288 с.

2. Сорокина С.П. Народная драма «Царь Максимилиан» у восточных славян (театрально-драматургическая специфика). М.: ИМЛИ РАН, 2013. 352 с.

3. Народная драма «Царь Максимилиан». Тексты / Составление, вступительная статья, приложение, подготовка текстов и комментарии С.П. Сорокиной. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 672 с.

Статьи

1. Сорокина С.П. Фольклорная поэтика вне фольклорной традиции // *Славянская традиционная культура и современный мир. Сб. материалов научно-практической конференции. Вып. 4.* М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2002. С. 157–165.

2. Сорокина С.П. Переписка П.Г. Богатырева. // Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи. Спб: Алетейя, 2002. С. 120–136.
3. Сорокина С.П. Канонические религиозные тексты и обряды и их народная интерпретация: конфликт или сотворчество? // Славянская традиционная культура и современный мир. Сб. материалов научной конференции. Вып. 5. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2003. С. 230–237.
4. Сорокина С.П. Виктору Михайловичу Гацаку – 70 лет // Живая старина. 2003. № 2. С. 45–46.
5. Сорокина С.П. Судьба ученого как отражение истории науки (конец 1940-х – начало 1950-х гг. в биографии московского фольклориста П.Г. Богатырева) // Москва и «московский» текст в русской литературе и фольклоре. Седьмые международные Виноградовские чтения, 23–25 марта 2003 г. М.: МГПУ, 2004. С. 61–71.
6. Сорокина С.П. П.Г. Богатырев и В.Я. Пропп: два взгляда на проблему специфики фольклора // Этнопоэтика и традиция. К 70-летию члена-корреспондента РАН Виктора Михайловича Гацака. М.: Наука, 2004. С. 357–363.
7. Сорокина С.П. Современный вертеп на фоне традиции // Восьмые международные Виноградовские чтения. Проблемы истории и теории литературы и фольклора. Материалы конференции. 23–25 марта 2004 г. М.: МГПУ, 2004. С. 19–27.
8. Сорокина С.П. Сказка и жизнь (Письма Е.И. Сороковикова-Магая к М. К. Азадовскому) // Живая старина. 2004. № 4. С. 10–12.
9. Сорокина С.П. Проблема специфики фольклорного образа в трудах П. Г. Богатырева // Славянская традиционная культура и современный мир. Сб. материалов научной конференции. Вып. 7. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. С. 153–161.
10. Сорокина С.П. Некоторые особенности формирования народных

традиций в современных условиях // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 9. Сб. Научных статей по материалам конференции. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. С. 17–24.

11. Сорокина С.П. Современный вертеп (К вопросу об актуализации фольклорной традиции) // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 10. Сб. Научных статей по материалам конференции. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2007. С. 339–349.

12. Сорокина С.П. Сюжет «Аника-воин и Смерть» в русских, украинских и белорусских вариантах народной драмы «Царь Максимилиан» // Российская славистическая фольклористика. Пути развития и исследовательские перспективы. Материалы Международной научной конференции в 100-летию со дня рождения проф. Н. И. Кравцова. М.: Изд-во МГУ, 2007. С. 129–136.

13. Сорокина С.П. История одного неудавшегося приобретения // Из истории русской фольклористики. Спб.: Наука, 2007. С. 55–61.

14. Сорокина С.П. Случайные свидетельства о народной драме «Царь Максимилиан» как фольклористический источник // Проблемы филологии. 2010. № 4. С. 27–34.

15. Сорокина С.П. Вертеп в современных постановках // Фольклор и фольклоризм в меняющемся мире. М.: Государственный институт искусствознания, 2010. С. 157–167.

16. Сорокина С.П. Принципы построения и особенности сюжетно-композиционного варьирования в народной драме «Царь Максимилиан» // От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сборник статей. Т. 2. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011. С. 51–63.

17. Кукольный вертеп Западной Украины в записи В. И. Шагалы / Предисловие и публикация А. Э. Грефа; подготовка текста и примечания С. П.

Сорокиной // Живая старина. 2011. № 3. С. 15–19.

18. Svetlana Sorokina, «Les carnets d'expédition de Bogatyrev », in : S. Tchougounnikov, C. Trautmann-Waller (éd.), Pëtr Bogatyrëv et les débuts du Cercle de Prague. Recherche ethnographiques et théâtrales, Paris, Université de Paris–3, 2012, pp. 117–122.

19. Сорокина С.П. Сюжет о споре жизни и смерти в письменной и устной традициях Русского Севера // XVII век в истории и культуре Русского Севера: к 400-летию отражения осады польско-литовских интервентов защитниками Каргопольской крепости: материалы XII Каргопольской научной конференции. Каргополь: Каргопольский гос. историко-архитектурный и художественный музей, 2012. С. 161–169.

20. Сорокина С.П. Идеи формальной школы и концепция фольклорного театра П. Г. Богатырева // Русский формализм. Международный конгресс к 100-летию русской формальной школы. Тезисы докладов. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 249–251.

21. Сорокина С.П. Первые собиратели народной драмы // Личность в культурной традиции. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. С. 216–230.

22. Сорокина С.П. Народная драма «Царь Максимилиан» в Ярославской губернии // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 16: Мультикультурное пространство Поволжья: сб. научных статей. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2014. С. 33–43.

23. Сорокина С.П. «Хорошо, да не больно» (К проблеме восприятия фольклорной драматургии) // Текст, контекст, интертекст. Сборник научных статей. Виноградовские чтения. Т. 2. М.: МГПУ, 2014. С. 110–117.

24. Сорокина С.П. Петрушка // Большая Российская энциклопедия. Т. 26. М., Большая Российская энциклопедия, 2014. С. 134, стб. 3 – с. 135, стб. 1.

25. Сорокина С.П. П.Г. Богатырев — исследователь фольклорного театра // Неизвестные страницы русской фольклористики. М.: Индрик, 2015.

С.142–165.

26. Сорокина С.П. Подход П.Г. Богатырева к изучению фольклорного театра на фоне театральной теории и практики начала XX века // Функционально-структуральный метод П.Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С. 34–41.

27. Сорокина С.П. Сценический жест и движение в народном театре // Логический анализ языка. Информационная структура текстов разных жанров и эпох. М.: Гнозис, 2016. С. 548–559.

28. Сорокина С.П., Фадеева Л.В. Конференция «Театр и театральность в народной культуре» // Живая старина. 2016. № 2. С. 67–70.

29. Сорокина С.П. Петрушка в русской живописи второй половины XIX века: фольклорное явление в «тексте» изобразительного искусства // Текст, контекст, интертекст. Сборник научных статей. XIV Виноградовские чтения Т. 4. Русская литература. М.: МГПУ, 2016. С. 214–230.

30. Сорокина С.П. Васильев Михаил Калинович // Русские фольклористы: Библиографический словарь XVIII-XIX вв.: В 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. Т. 1: А–Г. С. 544–545.

31. Иванова Т.Г., Сорокина С.П. Грузинский Алексей Евгеньевич // Русские фольклористы: Библиографический словарь XVIII-XIX вв.: В 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. Т. 1: А–Г. С. 917–923.

32. Сорокина С.П. Белорусский обряд-представление «Колядные цари»: от «брэнда» деревни к «бренду» страны // Брендинг территорий: между маркетингом и фольклором. Материалы международной научной конференции. Москва, 2–3 декабря 2016 г. М.: Дело, 2016. С. 77.

33. Сорокина С.П. Идеи А.Н. Веселовского в работах П.Г. Богатырева и Р.О. Якобсона 1920-1930-х годов // Наследие Александра Веселовского в мировом контексте. Исследования и материалы. М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 201–216.

34. Сорокина С.П. Идеи формальной школы и концепция

фольклорного театра П.Г. Богатырева // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 431–438.

35. Сорокина С.П. Каллаш Владимир Владимирович // Русские фольклористы: Библиографический словарь XVIII–XIX вв.: В 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. Т. 2: Д – Кошурников. С. 487–491.

36. Сорокина С.П. «Память» фольклорного текста (об одном онежском варианте народной драмы «Царь Максимилиан») // Человек и событие в исторической памяти: Сборник статей. Сыктывкар: Институт языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН, 2017. С. 77–88.

37. Сорокина С.П. О Ларисе Павловне Солнцевой // Театр и театральность в народной культуре. М.: Государственный институт искусствознания, 2017. С. 25–27.

38. Миненок Е.В., Сорокина С.П. Экспериментальное исследование белорусского обряда-представления «Колядные Цари» // Фольклор. Традиция и эксперимент. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 472–510.

39. Сорокина С.П. Морозов Петр Осипович // Русские фольклористы: Библиографический словарь XVIII–XIX вв.: В 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 2018. Т. 3: Краинский – О. С. 635–638.

40. Сорокина С.П. Ровинский Дмитрий Александрович // Русские фольклористы: Библиографический словарь XVIII–XIX вв.: В 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 2019. Т. 4: П–Софронов А.В. С. 490–496.

41. Сорокина С.П. Образ уличного артиста в рассказе В.Ф. Одоевского «Шарманщик» // Литература и философия: от романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского. М.: Водолей, 2019. С. 171–183.

42. Сорокина С.П. Развлечение как ремесло: Жизнь уличных артистов в изображении Д.В. Григоровича и Л.И. Соломаткина // Фольклор в культуре повседневности. М.: Государственный институт искусствознания, 2019. С. 36–55.

43. Сорокина С.П. Современное состояние обряда «Маланка» в

Окницком районе Молдавии // Живая старина. 2020. № 3. С. 58–62.

44. Сорокина С.П. «Точно сказка выглядит этот дикий город...»
Образы уличных актеров в исторических пейзажах А.М. Васнецова
московского цикла // Сказка в фольклоре, литературе и искусстве.
Традиционное и новое. М: Государственный институт искусствознания, 2020.
С. 275–289.

45. Сорокина С.П. Театр Петрушки в научном дискурсе // Наука о
фольклоре в XX веке: традиция и метод. М.: Государственный институт
искусствознания, 2021. С. 51–68.

46. Сорокина С.П. Петрушка в послереволюционных культурно-
просветительских и театральных проектах // Русский фольклор. XXXVIII.
Материалы и исследования. Памяти Виктора Евгеньевича Гусева. Спб.: Наука,
2021. С. 294–306.