

«УТВЕРЖДАЮ»

Директор ФГБУН

«Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

д. ф. н.

В. В. Головин

2022 г.



ОТЗЫВ ВЕДУЩЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ –

федерального государственного бюджетного учреждения науки

«Институт русской литературы (Пушкинский Дом)

Российской Академии наук»

о диссертационном исследовании Светланы Павловны Сорокиной
«Городской уличный театр в России XIX – первой трети XX века: формы,
бытование, отражение в литературе и пластических искусствах»,
представленном на соискание ученой степени доктора филологических наук
по специальности 10.01.09 «Фольклористика»

Фольклорный театр – особая область русской традиционной культуры. Формировавшийся в новых исторических, культурных условиях примерно с XVII века, он вобрал в себя, переработав и зачастую переосмыслив многие существовавшие задолго до этого времени виды отечественного народного зрелищно-игрового искусства и включив в свою орбиту театральные и театрализованные формы иноземных гастролеров, хлынувших в Россию с начала XVIII столетия. Фольклорный театр – явление сложное, многозначное и многогранное, привлекавшее ученых, людей творческих профессий, практиков и историков, представителей и потребителей так называемой «низовой культуры» – словом, на протяжении последних трех столетий занимавшее заметное место в культурном пространстве России. Однако фольклорный театр далеко не изучен. Поэтому любое научное исследование, касающееся данной области традиционной культуры, должно приветствоваться.

У Светланы Павловны имеется большой и очень удачный опыт изучения русского фольклорного театра. Так что переключение ее интереса с народной драмы на уличный театр кажется абсолютно закономерным. Помимо личной заинтересованности (на что каждый ученый имеет полное право), очевидно

понимание необходимости углубленного изучения выбранного феномена традиционной культуры с позиций фольклористики.

Актуальность диссертационного исследования С. П. Сорокиной обусловлена несколькими положениями: 1. Городской уличный театр в России XVIII – начала XX вв. мало изучен, а значит, плохо осмыслен в своей полноте и целостности. 2. До сих пор отсутствует общепринятое определение термина *фольклорный театр*, ведутся споры и о том, что следует включать в понятия *городской уличный театр*, *ярмарочно-площадная культура*. Одна из задач, поставленных Сорокиной, - внести ясность в этот вопрос. 3. Своевременность обращения к традиционному уличному театру подтверждается и тем, что сегодня стали чрезвычайно популярны различные виды и формы городской уличной культуры, в том числе и, казалось бы, оставшиеся в прошлом. Практика нынче опережает научную мысль, отчего возникает много ошибок, необоснованных трактовок, прямых искажений уже известного материала и до обидного малое использование давно выработанных, апробированных мотивов, приемов в таких современных театрализованных формах, как квесты, перформансы, «речёвки», иммерсивный театр, фестивали ремесел и т. п. 4. Литературоведческие и искусствоведческие исследования последних лет свидетельствуют о недостаточном (и нередко поверхностном) внимании к теме фольклоризма, касается ли это творчества отдельных писателей, художников или целых художественных направлений. В немалой степени это относится как раз к использованию зрелищно-игровых, театрализованных форм традиционной культуры. Диссертация С. П. Сорокиной существенно восполняет этот пробел.

Теоретическая значимость исследования С. П. Сорокиной вытекает из поставленных задач и указанной выше актуальности работы. Для фольклористики как науки важно и полезно подтверждение необходимости комплексного подхода к явлениям традиционной культуры, в данном случае – к городскому уличному театру: изучение его в широком контексте фольклорной культуры российского города XIX – первой трети XX вв., на фоне разнообразно представленной тогда театрализованной развлекательной индустрии.

Избранный в качестве основного междисциплинарный метод позволил сопоставить, соотнести два принципиально разных явления – городской фольклор и профессиональное искусство. Кроме того, сам уличный фольклор представлен как феномен, относящийся и к собственно фольклору, и к ремеслу, и к области устной рекламы, т. е. являющийся одновременно искусством и товаром. Исследование С. П. Сорокиной вносит весомую лепту

в изучение и обоснование таких спорных и чрезвычайно актуальных для современной фольклористики и культурологии явлений, как *постфольклор*, *неофольклор*, *низовая массовая культура*, *третья культура*, *наивное искусство* и т. д.

Особая ценность диссертации С. П. Сорокиной видится и в том, что за счет привлечения большого количества нефольклорно-этнографических источников (мемораты, очерки, художественные произведения, изобразительное искусство, театральные постановки) удалось значительно расширить сведения о городских уличных увеселителях, получить ценнейшие новые данные о разных сторонах жизни, быта, особенностях «профессии» фигурантов уличной сцены, об отношении к ним различных слоев населения. Важно также подчеркнуть, что анализ использования городского развлекательного фольклорно-этнографического материала писателями, художниками, деятелями театра позволил раскрыть общие и индивидуальные причины обращения к уличному театру, проанализировать сугубо авторские интерпретации. Высветились важные нюансы подтекста и художественного языка ряда произведений, до того не замеченные биографами, исследователями творчества писателей, художников, драматургов.

Объектом исследования является русская народная театрально-развлекательная культура XIX – первой трети XX в. **Предметом** – городской уличный театр в России XIX – первой трети XX в.; его формы, бытование, отражение в литературе и пластических искусствах. Точно сформулирована **цель** диссертационной работы – «исследование состава, особенностей организации и функционирования уличного театра, а также выяснение характера обращения к данному феномену и специфики его воссоздания в художественных произведениях разных жанров и видов искусства» (с. 10).

Структура диссертации: введение, 6 глав, заключение, список литературы, список иллюстраций, иллюстрации.

Как положено, во **введении** обозначены цели и задачи исследования, дано обоснование темы и охарактеризована степень изученности материала, аргументировано использование главных методов исследования.

Указанные хронологические рамки обоснованы. Действительно, с конца XVIII в. в крупных городах России и на солидных ярмарках начинает формироваться и стремительно развиваться так называемая «третья культура» – урбанический фольклор, достигший своего расцвета к середине – второй половине XIX столетия, но под напором глобальных факторов социального, культурного, идеологического характера в 1930-е годы

прекративший свое существование. К тому же наибольшее количество достоверного материала зафиксировано именно в это время. Став очень заметным явлением жизни, городской уличный фольклор обратил на себя внимание исследователей и деятелей культуры.

Нельзя не согласиться с С. П. Сорокиной в отношении выбора в качестве главного объекта внимания фигуры шарманщика и кукольника. Целесообразность выбора очевидна: во-первых, пестрота, многоликость, разнообразие уличного театра таковы, что изучить с подобающей полнотой весь этот мир в рамках даже докторской диссертации невозможно; во-вторых, законы и главные характеристики уличного актерства лучше всего проявлены в наиболее устоявшихся, популярных, «работавших» на протяжении более полутора столетий видах городского зрелищно-игрового фольклора. Таковыми оказались шарманка и кукольники, вокруг которых обычно группировались другие уличные актеры. Не случайно именно шарманщики и петрушечники чаще других увеселителей попадали на страницы литературных произведений и мемуаров, на полотна живописцев, становились предметом описания и изучения авторами этнографических очерков, а позднее использовались едва ли не как главные атрибуты национального, правда, нередко псевдорусского, искусства. Не случаен и всплеск интереса к комедии с Петрушкой в первые постреволюционные годы.

Первая глава **«Городской уличный театр в научном дискурсе»** состоит из трех разделов. В открывающем главу разделе **«Начальный этап изучения»**, по существу, впервые воздается должное французскому ученому Шарлю Маньену, чья статья и монография оказали огромное влияние на русских исследователей искусства играющих кукол. Как убедительно пишет Сорокина, концепция Ш. Маньена легла в основу первых отечественных научных трудов о народном кукольном театре – А. Д. Алферова и В. Н. Перетца. Подробный анализ взглядов отечественных исследователей народного кукольного театра и их публикаций, увидевших свет до 1917 г., не вызывает никаких возражений. Безусловно, это необходимый научный пролог к последующему описанию и осмыслению уличного театра, в котором фигуры кукольника и шарманщика играли главную роль.

В качестве предложения выскажем следующее: 1) хотелось бы напомнить, что на Ш. Маньена ссылались не только ученые, но и практики, например, Ю. Слонимская в объемной статье «Марионетка» (опубликована в 1916 г.); 2) еще одним важным источником сведений о европейской кукольной традиции послужила книга итальянского критика Петро Феррини (псевдоним Йорик), изданная в Италии в 1874 г. О ней С. П. Сорокина

упоминает лишь вскользь, в сноске 8 на с. 20. Стоит напомнить, что книга Маньена до 2017 г. не переводилась полностью на русский язык, а отрывки, напечатанные в 1850 г., не произвели на широкий круг русского читателя такого впечатления, как перевод «A History of puppets» Йорика, осуществленный В. Н. Перетцем. Опубликованный в 1913–1914 гг. в бесплатном приложении к журналу «Театр и искусство», именно он стал событием в российском театральном мире. В дополнение к сноске 15 на с. 26, где автор ссылается на Даркевича, опубликовавшего миниатюры из средневекового романа об Александре, отметим, что эти картинки историкам европейского театра кукол (и российским в том числе) были хорошо известны и раньше, в частности, они приведены в книге Х. Юрковского (Jurkowski H. Dzieje teatru lalek. T. 1. Od antyku do romantyzmu. Warszawa, 1970. Ил. 18, 19), откуда, вероятно и заимствованы Даркевичем.

Второй и третий разделы главы (**«Изучение поэтики театра Петрушки»** и **«От изучения театра Петрушки к осмыслению городского уличного театра как целостного феномена»**) посвящены соответственно периоду 1920–1930-х гг. и второй половине XX в. В этих разделах дана точная, объективная оценка вклада ученых, последовательно, с необходимой степенью подробности раскрываются направления, подходы, трактовки, проблемы в изучении художественных особенностей театра Петрушки, происхождении основных видов традиционного кукольного театра, роли скоморошества в становлении данного феномена и таких аспектов, как функции, структура текстов, театральнo-драматургические особенности петрушечных спектаклей, представлений вертепного театра и прочих, менее популярных видов театральнoх кукол. Пожалуй, стоило бы особо подчеркнуть значение рукописных собраний текстов «Петрушки». Да, они сделаны любителями, даже полуграмотными кукольниками, но это достоверный материал, отражающий реальное бытование, стилистику, структуру представлений. Особенно ценны две коллекции таких материалов по театру Петрушки – Тихановский (в Российской национальной библиотеке) и Ереминский (в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН) фонды. Во многом опираясь на них, И. П. Еремин, а затем и В. Н. Всеволодский-Гернгросс описывали типичную комедию с Петрушкой, отмечали общие закономерности и варианты представлений, строили свои выводы. Помимо этого, нельзя недооценить тех сведений о сценическом воплощении комедии, игровых приемах петрушечников, реакции зрителей, которые сопровождали рукописные тексты представлений. Подобных сведений мало, но тем они ценнее (например, данные учителя Розенберга, полученные от кукольника из Майкопа, приведенные еще П. Н. Берковым).

Пять разделов второй главы объединены общей темой **«Городской уличный театр XIX – первой трети XX в. как феномен культуры и его отражение в мемуарах, очерках, визуальных источниках того времени»**. Обращение к такому материалу мотивируется отсутствием записей, «сделанных со специальными фольклорно-этнографическими целями и тем более осуществленных профессиональными специалистами», и в то же время наличием разнообразного материала по уличному театральному и зрелищно-игровому «сервису» в произведениях деятелей профессионального искусства. Соответственно, в первом разделе предложен обзор источников, «из которых были извлечены сведения, послужившие основой исследования». Несомненной заслугой С. П. Сорокиной является системный подход к профессиональному искусству с целью нахождения в нем данных по уличному театру. Разумеется, и раньше приводились примеры использования городского фольклора в произведениях писателей, художников, авторов воспоминаний, композиторов. Но, как правило, это были единичные примеры, касающиеся какого-либо одного вида уличного театра или одного художника слова, кисти, пластического искусства. Сорокина впервые обратилась ко многим авторам, что придало собранному ей материалу особый масштаб, серьезно пополнило наши представления о традиционной театрально-зрелищной культуре, высветило важные подробности. Должное внимание уделено очерку Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики», к которому обращались все, кто так или иначе занимался историей шарманки в России и кукольным театром Петрушки. В диссертации показано, каким образом этот очерк побудил и других представителей «натуральной школы» не просто описать, но изучить театрально-зрелищную составляющую русской традиционной культуры в ее городском варианте.

Каждый из разделов главы посвящен определенной стороне уличного исполнительства – составу и репертуару; месту и времени представлений; социальной структуре, национальной принадлежности, поло-возрастному составу уличных комедиантов; организационным особенностям их деятельности; наконец, восприятию современниками уличного исполнительства. Столь детальное описание всех компонентов уличного лицедейства сделано впервые, за что диссертантке отдельное спасибо.

По пятому разделу – **«Восприятие современниками»** – можно посоветовать обратиться к работе А. П. Кулиша «Театр кукол в России XIX века. События и факты» (СПб., РГИСИ, 2007), где собраны уникальные материалы, почерпнутые из архивных источников и российской периодики, в том числе касающиеся отношения к уличному театру современников, представителей разных социальных групп, разных городов, корреспондентов

столичных и провинциальных изданий.

Третья глава «Городской уличный театр в литературе XIX века» включает произведения русских писателей, наиболее ярко и «документально» отразивших феномен уличного исполнительства. Анализируются «Мертвые души» Н. В. Гоголя (эпизод с шарманкой), незаконченная повесть М. Ю. Лермонтова «Штос», в которой важная роль отведена звукам шарманки; стихотворение И. П. Мятлева «Катерина-шарманка»; повесть И. Т. Кокорева «Саввушка», где в качестве главных героев выведены уличные артисты; несколько произведений Ф. М. Достоевского, в которых писатель обращается к персонажам кукольного театра и к уличным исполнителям; главы из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и повесть Н. С. Лескова «Островитяне». Единственное, что можно поставить в упрек С. П. Сорокиной, это некоторое увлечение собственно литературоведческим анализом. Понятно, что трудно обойтись без биографических данных, без выяснения внешних и индивидуальных творческих причин, побуждавших писателей к включению в свои произведения элементов уличной зрелищно-театральной повседневности. Но иной раз эти подробности уводят от основной темы и предмета исследования. Имеем в виду чересчур обстоятельный пересказ сюжета повести И.Т.Кокорева, рассуждения о Мане Норк в повести Н.Лескова, слишком детальный анализ «Господина Прохарчина» Ф. М. Достоевского. Относительно последнего – не мешало бы обратить внимание на важный момент: уподобление Прохарчина не Петрушке, а Пульчинелю. Вероятно, не случайно Пульчинель в рассказе представлен продавшим душу черту. В «Дневнике писателя» Достоевский говорит только о Петрушке. Интересно, что ту же дуальность (Пульчинель – Петрушка) встречаем и в очерке Григоровича. Стоит ли за этим особый петербургский вариант комедии, или определенный этап обрусения Петрушки, или намеренное сравнение Прохарчина с итальянским кукольным персонажем? И еще одно соображение: хотелось бы чуть подробнее остановиться на явном влиянии на Достоевского Гофмана с его восприятием деревянной и «живой» куклы, неприятием механики, механизированного мира.

С одной стороны, именно вдумчивое прочтение известных произведений в ракурсе собственных исследовательских задач дает замечательные результаты по отношению к фольклорной традиции уличного развлечения и высвечивает важные нюансы в творческом осмыслении этой традиции у разных писателей. С другой – в литературоведческий анализ хочется вставить и нечто упущенное автором диссертации. Например, упоминание Лермонтовым Кокушкина моста имеет, как кажется, прямое

отношение к описываемому настроению Штоса и к шарманке, вызвавшей такое настроение. Отнюдь не случайно именно на этом мосту начинали развиваться события в «Преступлении и наказании»: по нему проходит Раскольников, его пересекает и герой гоголевских «Записок сумасшедшего». Кстати, у Крестовского шарманщики, уличные артисты тоже связаны с пространством Сенной площади, рядом с которой находится Кокушкин мост. Вообще этот мост, расположенный в глухой части города, у петербуржцев был окружен ореолом таинственности, мистики, воспринимался как своего рода «бермудский треугольник». Шарманщику с тоскливым звучанием его инструмента тут самое место в будни, вне праздничной площади. Плюс шарманщик еще и судьбу предсказывает, что отмечено при анализе стихотворения Мятлева.

На с. 122 читаем: «Небольшая жанровая зарисовка Некрасова уникальна тем, что в ней содержится намек на критическую направленность петрушечной комедии». Отсылка к мнению К. И. Чуковского о намеренной корректировке Некрасовым материала с целью придать ему революционный колорит подтверждает такое наблюдение. Однако это не совсем верно. Стоит вспомнить стихотворение Г. Н. Жулева, где есть строки: *«Петька не робеет: / взявши палку, хлоп! / Мудрое начальство в деревянный лоб. / Хохот одобрения, слышны голоса: / - Не сробел начальства! / Эки чудеса!»*. Добавим и слова Д. А. Ровинского об эпизоде, где Петрушка избивает «фатального офицера»: «кукольный протест против полиции», производил «в публике, обыкновенно, настоящий фурор» (Ровинский Д. А. Русские народные картинки. М., 1881. Т. 5. С. 226). По всей видимости, у некоторых кукольников Петрушка наделялся откровенно бунтарским характером.

В четвертой главе **«Городской уличный театр в литературе для детей»** рассматриваются произведения, в которых бродячие артисты выступают в качестве главных героев. Исследований детской литературы в таком ракурсе еще не было, если не считать отдельные статьи, посвященные конкретным образам или коллизиям в «детских» произведениях Ю. К. Олеси, С. Я. Маршака, и то, что преимущественное внимание в них уделялось отнюдь не искусству бродячих актеров, а идеологическим установкам, сюжетным поворотам.

Первый раздел посвящен рассказу В. Ф. Одоевского «Шарманщик». И это оправдано, поскольку рассказ – первое произведение, адресованное детям, где главным героем является уличный шарманщик. Хорошо бы упомянуть, что перу Одоевского принадлежит и одна из первых русских пьес для театра кукол – «Царь-девица» («трагедия для театра марионеток»), увидевшая свет в 1841 г.

Размышляя об особенностях изображения и осмысления уличного театра в рассказе А. И. Куприна «Белый пудель» и романе Ю. К. Олеси «Три толстяка» (второй и третий разделы главы), С. П. Сорокина замечает, что для детской литературы рубежа XIX – XX вв. 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 (с. 149). С этим нельзя спорить. Действительно, в русской детской дореволюционной литературе не хватало героя-подростка решительного, ловкого, преодолевающего трудности, готового бороться за свое человеческое достоинство. Но это в отечественной детской литературе, а в европейской, американской таких героев было немало. И тогдашние юные читатели, особенно мальчики, зачитывались Стивенсоном, Буссенаром, Хаггардом. Их книги переводились на русский язык, и не кем-нибудь, а К. Бальмонтом, Ю. Балтрушайтисом и другими известными писателями, издавались значительными тиражами («Остров сокровищ» Стивенсона появился на русском языке в 1883, 1916 гг., «Черная стрела» в 1889 г., «Копи царя Соломона» Хаггарда – в 1903 г., «Капитан Сорви-голова» Буссенара – в 1901 г.). Приключенческая литература была известна и востребована. Мальчики играли в индейцев, зачитывались «Принцем и нищим», «Томом Сойером» Марка Твена, «Вождем краснокожих» О'Генри. Насколько это учитывалось, например, Ю. Олешей, – трудно сказать. Но в 1920-е гг., справедливо пишет Сорокина, смелому, честному герою все чаще посвящаются отечественные романы, рассказы, повести. К их числу относятся и «Три толстяка» Ю. Олеси, где главными персонажами являются не просто уличные артисты, а артисты бродячего цирка, и Сорокина верно указывает на идейный и художественный смысл, который вложил Олеша в профессиональную принадлежность своих героев.

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 С. П. Сорокина характеризовала как один из интереснейших примеров непрямого освоения материала театра Петрушки, и детальный анализ романа полностью подтверждает эту мысль. Кстати, к сходным выводам приходит и И. В. Вдовенко, рассматривающий «Золотой ключик» А. Толстого как яркий пример удачного «культурного перевода» итальянского романа на русский язык, точнее, не с языка на язык, а из культуры в культуру (Вдовенко И. В. Стратегии культурного перевода. СПб., РИИИ, 2007. С. 23 – 46).

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, запечатлевших различные стороны традиционного уличного увеселения. Даже к наиболее частым «фигурантам уличной сцены» – шарманщикам и петрушечникам – художники относились не одинаково, в зависимости от собственного взгляда по подобное ремесло, следуя сугубо художественным задачам. В первом разделе «Театр Петрушки в реалистической жанровой живописи» рассматриваются полотна художников-реалистов второй половины XIX в. с изображением главного героя народной театрально-зрелищной городской культуры – Петрушки, моментов разыгрывания спектаклей с ним, часто – с шарманщиком и зрителями, окружавшими ширму петрушечник. Следующий раздел посвящен изображению бродячих артистов на картинах А. М. Васнецова».

Разумеется, можно было увеличить число писателей, художников, обращавшихся к уличному театру, но С. П. Сорокина поступила мудро, выбрав тех авторов, которые наиболее ярко и своеобразно прибегали к этому слою фольклорной культуры. Не менее значимо и то, что они представители разных направлений, школ, разного времени, в течение которого менялись взгляды на городской фольклор, менялся и сам этот фольклор. В результате получилась практически полная объективная картина бытования городского уличного театра в своем постоянстве и в динамике; дан полноценный обзор мнений и приоритетов в области профессионального искусства относительно уличных увеселителей, с учетом авторских предпочтений, с индивидуальным стилем и характером использования фольклорного материала.

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.

Особого внимания заслуживает второй раздел главы – «Театр Петрушки в агитационно-просветительских пьесах 1920–1930-х гг.». Впервые за много лет после Н. И. Смирновой (1963 г.) эта тема становится предметом научного исследования. С. П. Сорокина останавливается на нескольких наиболее показательных пьесах этого времени, раскрывая причины обращения к петрушечному театру, идеологические цели, которыми руководствовались создатели пьес, методических брошюр, всякого рода практических пособий по созданию театра Петрушки и работе с куклами. Важно, что авторы подобных книжек во многом опирались на фольклорный материал, правда,

переиначивая его в связи с требованиями времени. Очень важным выводом Сорокиной следует признать невозможность превратить Петрушку в положительного персонажа. Такие попытки вели к полному искажению образа героя народной уличной комедии и смысла самого петрушечного представления. Если относительно удачным было временное превращение этого героя в пропагандиста революционной идеологии, то попытки сделать из него воспитателя, резонера, морализатора, в конечном счете, привели к исчезновению этого героя, потери интереса к нему у советских писателей. Один из примеров – две пьесы Маршака, которым посвящен третий раздел главы. Если «Петрушка» 1921 г. сохранял черты традиционного кукольного героя и потому пьеса и постановка пользовались пусть недолгим, но успехом, то «Петрушка-иностранец», написанный в 1927 г., – явная неудача. Последний раздел шестой главы посвящен «Петрушке» Саши Черного, произведения откровенно литературного, не предполагающего театральной реализации.

В **заключении** представлены главные выводы диссертационного исследования, которые не вызывают вопросов, ибо действительно вытекают из предпринятого всестороннего анализа материала. Все поставленные цели и задачи исследования полностью реализованы в представленных главах и разделах диссертации.

Высказанные замечания и вопросы не влияют на высокую оценку диссертации С. П. Сорокиной. Они вызваны в хорошем смысле слова «провокационным» характером научного труда, его новаторским подходом и впечатляющим объемом анализируемого материала. Именно перспективность и актуальность диссертации вызывают желание думать в том же направлении и надеяться на то, что Светлана Павловна продолжит исследование заявленной темы.

Научную **апробацию** основные положения диссертации прошли при публикации книг и статей автора, в том числе входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК (см. список работ в автореферате), а также в докладах на научных конференциях. Автореферат диссертации полностью отражает основные положения исследования.

Диссертация Светланы Павловны Сорокиной «Городской уличный театр в России XIX – первой трети XX века: формы, бытование, отражение в литературе и пластических искусствах» соответствует всем требованиям Положения о присуждении ученых степеней, утвержденным постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 г. № 842, предъявляемым к докторским диссертациям, в том числе пп. 9-14

«Положения о порядке присуждения ученых степеней», а ее автор Сорокина Светлана Павловна заслуживает присуждения ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.09 «Фольклористика».

Отзыв ведущей организации на диссертационное исследование С. П. Сорокиной «Городской уличный театр в России XIX – первой трети XX века: формы, бытование, отражение в литературе и пластических искусствах» составлен доктором филологических наук, главным научным сотрудником Отдела русского фольклора ФГБУН «Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук» Ереминой Валерией Игоревной и кандидатом искусствоведения, научным сотрудником ФГБУН «Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук» Некрыловой Анной Федоровной.

Отзыв обсужден и одобрен на заседании Отдела русского фольклора ФГБУН «Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук», протокол № 5 от 19 мая 2022 г.

Зав. отделом русского фольклора
ФГБУН «Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) Российской академии наук»,
доктор филологических наук



А. Н. Власов

