

# ФИЛОЛОГИЯ

---

Научная статья

УДК 82-95 + 792.01 + 792.072

## «Ритмизация» и «темперамент» в критике А.Р. Кугеля

**Анна Сергеевна Кириллова**

Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина,

г. Рязань, Российская Федерация, evdokimova-anna@list.ru

*Аннотация.* Деятельность Александра Рафаиловича Кугеля, известного литературно-театрального критика рубежа XIX–XX вв., оказала значительное влияние на формирование культурно-творческой среды эпохи. Активная включенность в литературный и театральный процессы, независимая позиция в издательском окружении, глубокие познания в области истории драматургии и сценического искусства характеризуют его как самостоятельного и истинного знатока русской сцены. Его концепции в оценке драматургических произведений и их сценического воплощения остаются актуальными и для современного театрального мира.

Цель данной статьи заключается в описании понятий «ритмизация» и «темперамент» с точки зрения терминологического аппарата критической системы Кугеля, в изучении специфики функционирования данных терминов в рецензиях критика на страницах журнала «Театр и искусство» и их актуализации для теоретиков и практиков театра сегодняшнего дня.

Путем использования методов сравнительно-типологического и историко-литературного анализа автором была выявлена эффективность применения понятий «ритмизация» и «темперамент», во-первых, для критического осмысления Кугелем произведений драматургии, как со стороны их сценических возможностей, так и литературных достоинств, во-вторых, для попытки критика охарактеризовать творчество драматурга в целом, в-третьих, в качестве пополнения профессионального тезауруса театрального и литературного критика современности.

**Ключевые слова:** А.Р. Кугель, ритмизация и темперамент, русская драматургия, театр конца XIX – начала XX века.

**Для цитирования:** Кириллова А.С. «Ритмизация» и «темперамент» в критике А.Р. Кугеля // Русская филология и национальная культура. 2022. №1(2). С. 1-12. Доступно по ссылке: <https://filolog-rgu.ru/wp-content/uploads/st1-2022.pdf>

Original article

УДК 82-95 + 792.01 + 792.072

## «Rhythmization» and «Temperament» according to A.R. Kugel

**A. Kirillova**

Ryazan State University named for S.A. Yesenin,  
Ryazan, Russian Federation, evdokimova-ana@list.ru

**Abstract.** The activities of Alexander Rafailovich Kugel, a well-known literary and theater critic at the turn of the 19th - 20th centuries, had a significant impact on the formation of the cultural and creative environment of the era. Active involvement in the literary and theatrical processes, an independent position in the publishing environment, deep knowledge in the field of the history of dramaturgy and stage art characterize him as an independent and true connoisseur of the Russian stage. His concepts in the evaluation of dramatic works and their stage implementation remain relevant for the modern theatrical world.

The purpose of this article is to describe the concepts of "rhythmization" and "temperament" from the point of view of the terminological apparatus of Kugel's critical system, to study the specifics of the functioning of these terms in the critic's reviews on the pages of the journal "Theater and Art" and to update them for theorists and practitioners of today's theater .

By using the methods of comparative-typological and historical-literary analysis, the author revealed the effectiveness of using the concepts of "rhythmization" and "temperament", firstly, for Kugel's critical understanding of dramaturgy works, both in terms of their stage capabilities and literary merits, firstly, secondly, for the critic's attempt to characterize the work of the playwright as a whole, and thirdly, as a replenishment of the professional thesaurus of theatrical and literary critics of our time.

**Key words:** A.R. Kugel, rhythmization and temperament, russian dramaturgy, theater of the late 19th – early 20th centuries.

**Введение.** Понятия «ритмизация» и «темперамент» хорошо известны отечественному литературоведению [3; 23]. На современном этапе исследователи плодотворно занимаются изучением разных аспектов этих явлений художественной литературы: композиционно-ритмической организацией текста [5], его ритмомелодикой [4], ритмикой речи персонажей [17], ритмическими закономерностями русской прозы, лирики, драмы [7], семиотикой ритма [20], темпо-ритмом [24], темпераментом героев произведения [18], ритмообразами [22] и многим другим.

Доказано, что у произведения литературы есть свой ритмомелодический рисунок, который оказывает непосредственное влияние на структурно-композиционную плоскость художественного текста и на его эмотивный (эстетика настроения) подтекст [4, с. 152]. Как было выяснено исследователями, ритм присутствует в текстах всех родов литературы, но в драматургии его выделить гораздо сложнее, так как драма находится на стыке между речью художественной и спонтанной: использует стиль речи художественной прозы, но звучит как речь разговорная. В то же время, ритм художественного текста делает произведение «динамичным, саморазвивающимся организмом, и потому все его элементы так или иначе вовлечены в движение» [5, с. 23]. Особенно это важно именно для драматургии, так как действие является её основополагающим признаком.

Для сценического мастерства ритм имеет значение не меньше, чем для литературы. Ритмизация речи и действия становятся опорными пунктами как для каждой отдельной сцены в спектакле, создавая её неповторимый пульс, так и для любой роли, формируя психологический портрет каждого персонажа. Известный актер и режиссер театра С. Михоэлс писал, что «ритм – выражение борьбы, столкновений, встреч, разлук, из которых рождается процесс, из которых рождается новое явление и начинается поступательное движение» [15, с. 47].

**Основные результаты.** В публикациях Александра Рафаиловича Кугеля, редактора и автора авторитетного журнала «Театр и искусство», нередко встречаются понятия «ритм» и «ритмизация»<sup>1</sup>.

То, что ритм – это незыблемая часть театрального мира, по мнению Кугеля, не вызывает сомнения, так как сам театр берет свои истоки из танца и музыки, которые в основе своей содержат ритм движения и мелодии. Критик считал, что необходимая для успеха спектаклей ритмизация театрального действия становится отражением настроений общества, быта, характеров в определенный временной интервал и реализованная в смене действий на сцене, в ее общей атмосфере. Ритм произведений Мопассана, с точки зрения Кугеля, – это «роковой ритм существования», ритм Островского – замедленное, сонное течение жизни Белотеловых и Бальзаминовых: «От художника театра, от автора, режиссера – зависит экспериментальный метод, который даст возможность уловить ритм» [10, с.175].

В спектакле важно, как писал критик, не ритмизировать постановку искусственно, путем режиссерских приёмов, а уметь вычленил этот ритм из самой жизни героев пьесы. Так, Кугель считал верным ритм, который открыли в своей

<sup>1</sup> В книге А.Р. Кугеля «Утверждение театра» теории театрального ритма посвящена отдельная глава.

драматургии футуристы, – это ритм жизни большого города, динамика которого похожа на «острые раздражающие деления». Ритм чеховских пьес представлялся ему плавным и замедленным – «ритм серых сумерек»<sup>2</sup>.

Критик утверждал, что ритмизация спектакля также создает некоторую легкость восприятия у зрителя, и, по его мнению, то, что характерно для буколки, мелодрамы, водевиля – воздушность, ирония, наивность – ушло из современной драматургии, а на смену пришла репутация избыточной серьезности, перенесенная в постановочные приемы. По этому поводу Кугель иронизировал: «Если взять самую немудрую и обыденную фразу, положим: “давайте обедать – суп на столе”, и произнести ее в таком порядке: “давайте (пауза и вздох кверху) обедать (пауза и кривая усмешка) – суп (пауза и глубокая задумчивость) на столе” (еле слышный шепот), – то невольно проникаешься глубоким уважением к лицу, ее произносящему, к автору, ее написавшему, и к театру, ее инсценировавшему. <...> Что такое суп, обед перед лицом вечности? Что такое, вообще, слово? Слово – серебро, молчание – золото. Поэтому не к слову нужно прислушиваться, а к тому, чего в словах нет» [10, с. 202]. Критик иронически причислял такие спектакли к группе «великопостных» постановок (слово, позаимствованное им из своего же фельетона) [11, с. 189].

В критической системе А.Р. Кугеля с «ритмизацией» тесно связано понятие «темперамент». В своих рецензиях он нередко использовал этот термин, к которому прибегал в контексте 1) характеристики героев драматургического произведения и их сценического воплощения актерами, 2) описания психологического портрета самого драматурга через призму его творчества, 3) рассмотрения пьесы с точки зрения ее эмоционального «последствия». Первый случай употребления понятия не требует отдельных пояснений, так как данный метод анализа к началу XX века уже давно имел место в литературной и театральной критике, а современное литературоведение и деятели театра продолжают обращаться к нему. Однако два следующих нуждаются в более детальном рассмотрении в силу своих авторских смысловых значений, которые вложил в них Кугель.

Темперамент, с точки зрения психологии, – это особый тип нервной деятельности, который «определяет скорость течения психических процессов, устойчивость эмоциональной сферы, степень волевого усилия» [1, с. 471], проявляется в действиях человека и во всем его поведении. Кугель понимал под темпераментом страсть к жизни, ощущение борьбы со смертью, непрерывность движения. Всеми этими характеристиками он наделял сцену: ее главная задача – потрясти душу зрителя состраданием, а сделать это можно, показав муки героев, силу их страдания, «лютую тоску», радость, восторг. Таковы, по мнению критика, образцовые театры У. Шекспира, Ж.-Б. Мольера, А.Н. Островского.

В книге «Утверждение театра» темпераменту А.Р. Кугель посвящает отдельную главу, которая становится итогом его размышлений над этим явлением

<sup>2</sup> А.Р. Кугель считал, что Московскому Художественному театру удалось с большим успехом поймать ритм чеховских пьес.

театрального мира. Критик, известный своими непримиримыми позициями к многим новаторским решениям К.С. Станиславского и Вс. Э. Мейерхольда, наблюдал за тем, как, по его мнению, темперамент осознанно вытесняется с современной ему сцены. Кугель не раз отмечал, что постановки Мейерхольда полны абстракции, замысловатого символизма, которые, считал критик, оставались понятны только самому режиссеру: «Вот в программах объявлены “Ткачи” Гауптмана. Но что это будут за “ткачи”, какая фигура пролетария, какая социальная обстановка может выйти у г. Мейерхольда? Ведь он живет в чертогах бессознательного, где “там внутри” или “там снаружи”, одним словом, где мы с вами никогда не были и где никогда не будем» [8, с. 367]. Большинство спектаклей Московского Художественного театра Кугель называл «конкретным подобием реальности», вытесняющим «рисунок психологических движений»: «В общем, “Жизнь человека” – в высшей степени скучна, нудна и однообразна на сцене Художественного театра <...> Звуки, танцы, живые картины, и все это ни к чему, все навалено, как у московского богатого купца, чтоб было побогаче» [12, с. 314].

По мнению А.Р. Кугеля, одна из ключевых задач реформаторов сцены заключалась в том, чтобы убрать из театра темперамент, и поводом к этому стала сама новая драма. Режиссеры видели в ней возможность для провозглашения оригинальных эстетических форм. Однако, как считал критик, пьесы А. Чехова, Л. Андреева и других представителей этого направления не исключали темперамент совсем, так как это полностью лишило бы любое их произведение драматургической природы: «Никто и не говорит, что, играя Ибсена, Гауптмана, Чехова и пр. – следует орать. Жизнь трепещет, а не орет... Но не только умерять внешнее выражение горя, радости и пр., но и молчать – никак нельзя без темперамента» [10, с. 170].

А.Р. Кугель признавал, что общественные ориентиры, условия жизни, эволюция литературы диктуют свои условия театральному миру, однако это не означает, что темперамент уже неорганичен: дело в том, что он стал «интимнее»: «Можно сказать, что трагизм бурной волны опустился на дно океана. Тем не менее, задача театра осталась та же – показать пафос трагедии – вверху ли, внизу ли, на поверхности ли сердитых волн, или в глубине притаившейся бури» [10, с. 170].

По мнению А.Р. Кугеля, темперамент пьесы передается и усиливается режиссером и актерами, создает неповторимую и целостную картину, наполненную яркими эмоциями, потрясающими зрителя. Если же в самой литературной основе нет той «живой страсти», движения в борьбе, в мучительных поисках, то и на сцене будет царить ощущение уныния и недосказанности. Режиссер может постараться внести стремительность и чувство в постановку самостоятельно, но использование «правильных и верных технических приемов и форм» не сделают пьесу выразительнее и рельефнее. Только сильное слово автора, глубоко переживаемое душой актера, может уверенно и гармонично быть передано зрителю. Однако, как считал критик, в погоне за оригинальными формами своих пьес дра-

матурги пренебрегают законами сцены, увлекаются литературной основой, философскими смыслами и забывают о том, какой же будет эмоциональный посыл их произведений.

Иногда, писал А.Р. Кугель, темперамент заглушается силой воли автора осознанно (например, Л. Андреев), а иногда бессознательно (А.П. Чехов). Чаще это происходит интуитивно, только исходя из натуры самого писателя. В этом своем убеждении критик был солидарен с Э. Золя, который писал, что «произведение искусства – это кусок природы, преломлённый через темперамент художника» [6, с. 185]. Стоит отметить, что французский писатель имел в виду, в первую очередь, эстетику натурализма, которая была совсем не близка Кугелю, однако критик предпочитал интерпретировать это выражение так, как он его понимал).

Так, сравнивая Ф.М. Достоевского с А.Н. Островским, Кугель отмечал, что авторов с более диаметральной темпераментом сложно найти. Достоевский очень требователен к своим персонажам, старается быть словно над ними, как «пастырь, стоящий на горе над паствой»; его христианство воинственное, его цель – заниматься «учительством и апостольством» [9, с. 48]. Островский же стоит ближе к своим героям, находится среди них, он пишет их «едя с ними одну и ту же кашу, теснясь спинами и стучаясь затылками» [9, с. 49]. Его задача – говорить о своем понимании жизни, не претендуя на истинность, рассказывать о людях и их выборе, не осуждая их, а даже сострадая им. Поэтому авторский темперамент Достоевского карающий, а Островского – снисходительный.

Сегодня нам подобные утверждения могут показаться слишком поверхностными, но важно понимать, что Кугель рассуждал как театральный критик своего времени, и во многом как режиссер<sup>3</sup>, а сцена в любую эпоху не предназначена для того, чтобы углубляться в литературоведческие интерпретации и комментарии. Критик был убежден, что после прочитанной пьесы, увиденной постановки у читателя и зрителя должно оставаться одно настроение, одно эмоциональное послевкусие, а не палитра чувств, которую публика будет не в силах проанализировать и осознать.

Драматургия А.П. Чехова была для Кугеля примером неосознанного влияния темперамента автора на собственное творчество. Критик, бесспорно, признавал талант драматурга. Большой заслугой он считал открытие Чеховым особого типа героев – своих современников, «хмурых людей безвременья» [9, с. 113], бездеятельных, которых сам автор не осуждает, но и не проникается сочувствием к ним. Некоторая отчужденность, считал Кугель, была присуща самому Чехову. Проанализировав его письма, критик приходит к мнению, что драматург был одинаково безразличен ко всем своим адресатам: «Ему неинтересно всматриваться в тех, кто с ним был рядом <...>. Он ко всем питал приблизительно одинаковую склонность и приблизительно одинаковое равнодушие» [9, с. 111].

А.Р. Кугель видел в Чехове разочарованного в жизни писателя, и эта жизнь представлялась ему чередой скучных, повторяющихся и кем-то уже пройденных

<sup>3</sup> В 1908 году в Петербурге А.Р. Кугелем был организован театр миниатюр «Кривое зеркало». Был закрыт в 1931 году.

событий. Такая особенность природы Чехова естественным образом повлияла на его героев: они оказались лишены силы выразительности. Поэт живет жизнью своих персонажей, а они живут его жизнью, так считал критик. Отсутствие яркого темперамента повлияло на чеховскую драматургию так, что в ней не оказалось ни главенствующей идеи, увлекающей писателя, ни порывистости, ни страсти.

Однако все сказанное выше, считал Кугель, не может рассматриваться как недостаток Чехова-писателя, оно может рассматриваться как недостаток Чехова-драматурга. Настоящий театр, в понимании критика, – это театр, полный движения, страстей, эмоций, зрелищности. Все остальное – высокая литература. Литература же должна оставаться литературой, театр – театром, и первое не имеет права главенствовать над вторым.

Совсем с другой стороны Кугель характеризует драматургию Л. Андреева. По мнению критика, автор старался осознанно лишить свои пьесы эмоционального накала ради собственных прагматических целей, что в итоге привело к непонятному и сложно оценимому результату. Прагматика Андреева заключалась в следовании модным тенденциям: представить новые сценические формы, погрузиться в символизм и абстракцию, дать отклик на революционные настроения не только в искусстве, но и в общественной, политической жизни. Так, критик полагал, что темперамент у андреевских пьес все же есть, хотя и с «явным неуравновешенным оттенком» [9, с. 148]. Причиной тому послужило стремление драматурга к профетизму, т.е. пророчеству: «Андреев, пока говорил, а не вещал, был поэтичен, красив, углубляя чувства зрителей порой до тонкого страдания. А потом стал “вещать”» [9, с. 148]. Кугель считал, что желание драматурга «пропеть гимн революции» наполнило его тексты пророческим тоном и тем самым лишило их эстетических достоинств.

К недостаткам андреевской драматургии, помимо увлеченности профетизмом и философскими абстракциями, Кугель относил и ярко выраженное стремление к прозе. По мнению критика, из многих пьес получились бы неплохие рассказы, но игнорирование законов сцены делает постановки не зрелищными, затянутыми и скучными.

Все три перечисленных выше недостатка драматургии Л. Андреева сформировали у критика убеждение, что темперамент творчества драматурга можно назвать неустойчивым, впадающим в крайности: от мятежного к «сухому и жесткому». Это дало повод Кугелю называть манеру письма Андреева «начертательной». Такая особенность авторского стиля хорошо прослеживается в пьесе «Жизнь человека». Стоит отметить, что саму идею пьесы и ее оформление критик считал довольно удачными<sup>4</sup>. Гармоничное сочетание содержательной, художественной и композиционной основы пьесы с авторским темпераментом создавало единую сценическую картину, сообразную со стилем драматурга: сюжет

<sup>4</sup> Спектакль по пьесе «Жизнь человека» в Московском Художественном театре получил от А.Р. Кугеля самую отрицательную оценку, в первую очередь, из-за чрезмерно вольной интерпретации режиссера, не согласующейся с литературной основой и игнорирующей авторские ремарки. А в постановке Вс. Э. Мейерхольда наоборот – пьеса выглядела органично на сцене.

драмы заключен в «указанные самим процессом жизни рамки», «все разлагается на сухие, бескровные, примитивно прямые линии», «по обыкновению отдает холодной надуманностью», «местами веет знакомым холодом безучастия и окаменелости, которые так свойственны Андрееву» [11, с. 159 – 161].

Схожую оценку дал Кугель и пьесе «Анатэма». В ней также, по мнению критика, заметен и схематизм, который включает в себе внутреннее соотношение с религиозностью, а в частности с иудаизмом, и отсутствие красок в образе Давида Лейзера, и художественное пространство в виде пустыни, ассоциирующейся с безжизненностью и страхом безграничности. «Изучение скелета жизни», увлеченность «алгеброй души» – вот что заставляет темперамент лучших андреевских пьес быть такими, какие они есть: «Пустыня, раскаленный жар солнца, и среди песка, под бездонным, побелевшим от жары небом, старый, костлявый еврей, ищущий бога – точно, это все очень дополняет друг друга, и все вместе очень характерно для Андреева, с его сухими, жгучими красками, которым не хватает тела» [14, с. 862].

Другие драматургические произведения Андреева – «К звездам», «Анфиса», «Gaudeamus», «Екатерина Ивановна», «Тот, кто получает пощечины» – были оценены критиком как во многом неудачные попытки драматурга заглушить свой неповторимый темперамент обилием «книжных мыслей» и модных тенденций в искусстве.

Стоит отметить, что сам Л. Андреев, хорошо знакомый и с рецензиями Кугеля на свои произведения, и с самим главным редактором «Театра и искусства», к двадцатилетнему юбилею журнала опубликовал поздравление, в котором отзывался о мастерстве критика так: «Нынче он (Кугель – А.К.) сердит – и как ни стрекочи наборная машина, вытягивая свинцовые строки, его разгневанное лицо стоит над строками. И видимо, как в окне, и столь же видимы и насмешливая улыбка его и то особенное, ему наиболее присущее, добродушное снисходительное лицо разумного человека, приводящего в порядок комнату после того, как в ней нашалили дети» [9, с. 11]. В этих строках, как и во всем тексте поздравления, чувствуется иронический тон автора: неубедительно стараясь делать вид подчеркнутого почтения, прогрессивное молодое поколение деятелей театра снисходительно смотрит на консервативных мастодонтов театральной критики. Андреев также упоминает о том, что мнение Кугеля и его мнение о собственных пьесах часто расходились, но это только в силу того, что критик «тратил свои силы и талант на борьбу с тем, что так неопределимо важно для смысла и развития нашей театральной жизни» [9, с. 11].

Однако, как показало время, ключевые аспекты критической системы Кугеля, такие, как ритмизация и темперамент, до сих пор активно используются в теории и практике театра. Темпоритм спектакля является динамической характеристикой пластической композиции постановки [16, с. 38]. Его значение сложно переоценить. Ритм определяется организацией движения, его размеренностью во времени и пространстве, темп – определенной скоростью развития



этого действия, а вместе они создают стилистику и пластический характер всего спектакля [19, с. 54].

В современных профессиональных рецензиях часто присутствует анализ темпоритма спектакля: «Многогранные артисты МГТ (Московский Губернский театр – А.К.) великолепно выдерживают предложенный режиссёром и драматургом невероятно динамичный темпоритм спектакля: в увлекательном калейдоскопе событий завуалировано множество персонажей, жизнеутверждающих смыслов и, конечно, вечных ценностей – любви, дружбы, романтики, верности и чести!» [2]; «Виртуозна ритмическая партитура – микст из бесчисленного количества всяких музык – от Монтеверди до Майкла Джексона: действие то намеренно зависает, то горячечно пускается вскачь» [14]; «Восторженная реакция на “Кабаре Брехт” зрителей, которые не только не уходят с длинного спектакля, но и аплодируют щедро, не торопясь в гардероб, подтверждает, что ритм работает; здесь нужно оговориться – не просто ритм: эти актеры – потрясающие, молодые, гибкие, быстрые, они самого пассивного заведут» [21].

В организации сценического времени темп равно темперамент, так как ускорение нервных процессов в постановке дает возможность сохранить подлинность действия в границах отведенного времени: «Действие лишь “уплотняется”, насыщается концентрированной нервной энергией, потому-то темпо-ритм спектакля принято определять как степень напряженности развития действия» [16, с. 64]. Именно это и имел в виду А.Р. Кугель, говоря о необходимости существования темперамента и ритма спектакля.

Сегодня место режиссера в процессе организации сценического пространства и времени также согласуется с той ролью, которую отводил ему критик. Кугель был уверен, что режиссер не должен навязывать актеру какой-то определенный темп или ритм, порядок движений, мимику, эмоцию, а должен «требовать от актера одного – “чувствуй!”», помочь актеру найти направление в поиске этого чувства. Задача режиссера современного театра – «перевести психику актера с рельсов его личного образа мысли на рельсы образа мыслей персонажа» [10, с. 180]. Достигается это не путем конкретных указаний («быстрее говори», «медленнее заходи» и т.п.), а благодаря созданию режиссером условий, например, для замедленного или ускоренного действия.

**Выводы.** Таким образом, некоторые консервативные взгляды, в которых обвиняли современники А.Р. Кугеля, оказались долговечнее, чем многие реформаторские тенденции начала XX века, не получившие своего дальнейшего развития.

Для многих критиков и практиков театра прошлого столетия и нашего времени остался очевидным тот факт, что во многом произведение искусства зависит не столько от тенденций, технических приемов, признанных и экспериментальных способов выражения, сколько от мировоззрения, характера и склонностей самого создателя.

## Список источников

1. Большая медицинская энциклопедия: в 30 т. М., 1974–1989. Т. 24. 1985.
2. Бурулева Ю. Премьера спектакля «Много шума из ничего» в Московском Губернском театре: «Счастлив тот, кто, услышав о своих недостатках, может исправиться!» // WORLD PODIUM. 02.12.2021. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://worldpodium.ru/news/premera-spektaklya-mnogo-shuma-iz-nichego-v-moskovskom-gubernskom-teatre-schastliv-tot-kto> (дата обращения: 12.03.2022).
3. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982.
4. Донецких Л.И., Лелис Е.И. Ритмомелодический рисунок художественного текста как способ экспликации подтекстовых смыслов (рассказ А.П. Чехова «Студент») // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2011. Вып. 4. С. 152 – 165.
5. Душина Л.Н. Русская поэзия и проза XIX–XX вв.: Ритмическая организация текста. Саратов, 2002. 217 с.
6. Золя Э. Экспериментальный роман // Собр. соч. : в 26 т. Т. 24.
7. Ильина Н.К. Ритмические закономерности русской драмы второй половины XIX века: «Горькая судьбина» А.Ф. Писемского и «Грех да беда на кого не живет» А.Н. Островского // Духовно-нравственные основы русской литературы : сб. науч. ст. по материалам Шестой междунар. науч.-практ. конф. Кострома, 2018. С. 61 – 67.
8. Кугель А.Р. Заметки // Театр и искусство. 1907. №22. С. 365–367.
9. Кугель А.Р. (Номо повус). Русские драматурги: Очерки театрального критика. М., 1933.
10. Кугель А.Р. (Номо повус). Утверждение театра. М., 1923.
11. Кугель А.Р. Он скучает // Театр и искусство. 1900. № 9. С. 187–189.
12. Кугель А.Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 17. С. 313–315.
13. Кугель А.Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1909. № 48. С. 861–864.
14. Маркарян О. Ритм против идеи // Петербургский театральный журнал. 6.09.2014. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/blog/ritm-protiv-idei/> (дата обращения: 12.03.2022).
15. Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981.
16. Морозова Г.В. О пластической композиции спектакля. М., 2001.
17. Падерина Е.Г. Ритмическая организация пьесы Гоголя «Игроки» // Сибирский филологический журнал. 2004. № 3/4. С. 23–32.
18. Поплавский В.Р. Типология шекспировских персонажей и проблема сценического темперамента // Знание. Понимание. Умение. 2013. №4. С. 145–150.
19. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. М., 1959.
20. Старшова А.П. Семиотика ритма: «Гроза» Д. Азарова, «Грозагроза» Е. Марчелли // Спектакль XXI века : материалы межвуз. науч.-практ. конф. Ярославль, 2020. С. 120 – 124.
21. Циликин Д. Ритм как смысл жизни // Ведомости. 19.10.2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ptj.spb.ru/prensa/ritm-kak-smysl/> (дата обращения: 12.03.2022).
22. Шальгина О.В. Онтологизация временного потока в ритмической композиции «Вишневого сада» А.П. Чехова // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. № 22. С. 157–168.
23. Шах-Азизова Т. Ритмы чеховского театра // Pro scenium. Вопросы театра. М., 2007. С. 98–106.
24. Швецов И.Н. Рифма и ритмика в пьесе М.И. Цветаевой «Феникс»: стиховедческий и лингвистический аспекты // Система языка и языковое мышление. М., 2009. С. 409 – 415.

## References

1. Great Medical Encyclopedia: in 30 vols. M., 1974-1989. T. 24. 1985. (In Russ.)
2. Buruleva Yu. Premiere of the play «A lot of noise from nothing» at the Moscow Provincial Theater: «Happy is the one who, having heard about his shortcomings, can improve!» // WORLD PODIUM. 02.12.2021. [Electronic resource]. – Access mode: <https://worldpodium.ru/news/premera-spektaklya-mnogo-shuma-iz-nichego-v-moskovskom-gubernskom-teatre-schastliv-tot-kto> (accessed date: 12.03.2022). (In Russ.)
3. Hirschman M.M. Rhythm of fiction prose. M., 1982. (In Russ.)
4. Donetsk L.I., Lelis E.I. Rhythm-melodic drawing of the artistic text as a way of explicating subtext meanings (story by A.P. Chekhov «Student») // Bulletin of Udmurt University. Series: History and Philology. 2011. No. 4. S. 152-165. (In Russ.)
5. Dushina L.N. Russian poetry and prose of the XIX-XX centuries: Rhythmic organization of the text. Saratov, 2002. 217 p. (In Russ.)
6. Zola E. Experimental novel // Sobr. Op.: at 26 vol. T. 24. (In Russ.)
7. Ilyina N.K. Rhythmic patterns of Russian drama of the second catch of the 19th century: «Bitter fate» by A.F. Pisemsky and «Sin and trouble on whom does not live» by A.N. Ostrovsky // Spiritual and moral foundations of Russian literature: sat. scientific. Art. Based on the materials of the Sixth International. scientific-practice. conf. Kostroma, 2018. S. 61-67. (In Russ.)
8. Kugel A.R. Notes // Theater and Art. 1907. №22. S. 365-367. (In Russ.)
9. Kugel AR (Homo novus). Russian playwrights: Essays by theater critic. M., 1933. (In Russ.)
10. Kugel AR (Homo novus). Theatre approval. M., 1923. (In Russ.)
11. Kugel A.R. He misses // Theater and art. 1900. № 9. S. 187-189. (In Russ.)
12. Kugel A.R. Theater Notes // Theater and Art. 1908. № 17. S. 313-315. (In Russ.)
13. Kugel A.R. Theater Notes // Theater and Art. 1909. № 48. S. 861-864. (In Russ.)
14. Markaryan O. Rhythm against the idea//Petersburg Theater Magazine. 6.09.2014. [Electronic resource]. – Access mode: <https://ptj.spb.ru/blog/ritm-protiv-idei/> (accessed date: 12.03.2022). (In Russ.)
15. Mikhoels: Articles, conversations, speeches. Articles and memoirs about Mikhoels. M., 1981. (In Russ.)
16. Morozova G.V. On the plastic composition of the performance. M., 2001. (In Russ.)
17. Paderina E.G. Rhythmic organization of Gogol's play «Players» // Siberian Philological Journal. 2004. № 3/4. S. 23-32. (In Russ.)
18. Poplavsky V.R. Typology of Shakespearean characters and the problem of stage temperament // Knowledge. Understanding. Skill. 2013. №4. S. 145-150. (In Russ.)
19. Popov A.D. Artistic integrity of the performance. M., 1959. (In Russ.)
20. Starshova A.P. Semiotics of rhythm: «Thunderstorm» by D. Azarov, «Grozagroza» by E. Marcelli // Performance of the XXI century: materials of interwozes. scientific-practical. conf. Yaroslavl, 2020. S. 120-124. (In Russ.)
21. Tsilikin D. Rhythm as the meaning of life // Vedomosti. 19.10.2012. [Elek Throne Resource]. – Access mode: <https://ptj.spb.ru/prensa/ritm-kak-smysl/> (accessed date: 12.03.2022). (In Russ.)
22. Shalygina O.V. Ontologization of the time flow in the rhythmic composition of «The Cherry Orchard» A.P. Chekhov // Bulletin of Chelyabinsk State University. 2007. № 22. S. 157-168. (In Russ.)
23. Shah-Azizova T. Rhythms of the Chekhov Theater //P ro scenium. Theater issues. M., 2007. S. 98-106. (In Russ.)
24. Shvetsov I.N. Rhyme and rhythm in the play by M.I. Tsvetaeva «Phoenix»: verse and linguistic aspects//Language system and linguistic thinking. M., 2009. S. 409 - 415. (In Russ.)

*Информация об авторе*

**Кириллова Анна Сергеевна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и журналистики РГУ имени С.А. Есенина  
**e-mail:** evdokimova-anna@list.ru

*Information about the author*

**Kirillova Anna Sergeevna**, candidate of philological sciences, senior lecturer of the department of literature and journalism  
**e-mail:** evdokimova-anna@list.ru