

Научная статья / Article

УДК 792.01, 792.03, 792.071, 792.073
<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2024-4-136>

**Театр как пространство коммуникации
и языковые способы ее конституирования**

Марина Егоровна Коленова¹

Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург, Россия, marina.art.kole@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются ритм, действенность, условность и пафос поэтической драмы в качестве жанрообразующих признаков, ярко проявляющихся именно в процессе создания сценической версии произведения. Драматическая поэзия — уникальное художественное единство, которое можно рассматривать как категорию, полноценно существующую на стыке литературы и сценического искусства. Исследование особенностей драматического стиха включает в себя как достижения филологии (особенно в области стиховедения), так и теории и практики театра. Включение зрителя в парадигму многопланового комплексного изучения предмета делает драматическую поэзию возможным объектом культурологического исследования.

Диалог театра и зрителя в пространстве драматической поэзии имеет свои особенности и преимущества, так как жанр предоставляет уникальные возможности и средства для коммуникации, в их числе ритм, действенность, высокая степень условности и пафос. Все эти явления рассматриваются в данной статье не только в качестве особых выразительных средств, но и как инструменты воздействия спектакля на зрителя и возможности для создания мультикультурного полилога.

Ключевые слова: стихотворная драматургия, драматическая поэзия, драматический стих, театр, культурология

Для цитирования: Коленова М. Е. Театр как пространство коммуникации и языковые способы ее конституирования // Человек. Культура. Образование. 2024. № 4. С. 136–147. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2024-4-136>

**Theater as a Space of the Communication
and Creating Language Ways of Institutionalization**

Marina E. Kolenova

Saint Petersburg State Institute of Culture, Saint-Petersburg, Russia
marina.art.kole@gmail.com

Abstract. *The dialogue between theater and spectators in the dramatic poetry space has its own features and advantages because the genre provides unique opportunities and means for communication. Among them are rhythm, a high conventionality degree, pathos. Dramatic poetry is a unique unity that could be considered as a fully exists category at the junction of literature and theatrical art. The study of dramatic verse includes achievements both the philology (especially in the poetry field), as well as the theory and practice of theatrical business. The article examines the rhythm, effectiveness, and poetic drama conventionality as genre-forming features that manifest themselves in the stage realization process. The spectators inclusion in the paradigm of a multifaceted complex subject study makes dramatic poetry an cultural research object.*

Keywords: *verse dramaturgy, dramatic poetry, dramatic verse, theater, culturology*

For citation: Kolenova M. E. Theater as a Space of the Communication and Creating Language Ways of Institutionalization. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*, 2024; 4: 136–147. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2024-4-136>

Введение. Драматический театр — это пространство культурного диалога. Особенности его моделирования определяются спецификой драматического материала. О коммуникативных функциях драматического театра в культуре писали философы, социологи, теоретики и практики театра. Они рассматривали различные аспекты вопроса. Инвариантная театральная структура отношений между актером, ролью и зрителем была выявлена известным теоретиком театра Ю. М. Барбоем, который считал, что искусство театра формируется тремя силами, одновременно присутствующими во времени и пространстве сцены: вместе с актером и ролью зритель является соавтором спектакля. Театр более активен, но молчаливый зритель также является неперменным активным участником культурной коммуникации. Вслед за философом М. С. Каганом, который исследовал природу художественного общения читателя, зрителя, слушателя с произведением искусства и подводил нас к глубокому психологическому описанию человека, воспринимающего искусство, Ю. М. Барбой писал: «Театр не может в целом обогнать время и вместе с ним публику. Но <...> театр сумеет внятно сыграть ту драму, которая только его творцам подвластна, поскольку он сумеет продвинуть сознание публики к новой глубине жизни, новой глубине самопознания» [1, с. 191]. Моделируя диалог зала и сцены, театр имеет в распоряжении свои выразительные средства;

драматический смысл создается на сцене и передается в зрительный зал. Звучание голоса, движение и пластика актера создают на площадке художественный образ для публики и при ее непосредственном участии.

Особое место среди других театральных жанров занимает драматическая поэзия (предмет нашего исследования), так как она поднимает любой образ, любое событие выше уровня быта. На сцене создаются высокая степень условности и пафос, которые усиливают драматический эффект, предлагаемый автором и исполнителями публике. В статье рассмотрены филологические и сценические аспекты жанра, позволяющие выявить потенциал влияния драматической поэзии на зрителя.

Основная часть. Драматическую поэзию можно рассматривать как уникальный жанр, существующий на стыке литературы и сценического искусства, изучение которого предполагает освоение достижений филологии вместе с теорией и практикой театра; комплексный подход дает возможность выявить сущность драматической поэзии, ее природу и позволяет исследовать процесс коммуникации сцены и зрителя. Стихovedы изучают форму стихотворного произведения (ритм, интонация, рифма и другие особенности поэтического текста), в то время как театр сосредоточен на сценической версии произведения. Включение в парадигму исследований зрителя в качестве необходимого и активного участника творческого процесса позволяет рассматривать жанр как пространство для коммуникации и культурологический феномен.

Термин «драматический стих» является составным, следовательно, необходимо рассмотреть оба явления (стих и драма), чтобы понять основы драматического стиха и то, как именно взаимодействуют явления, обозначенные как составляющие этого термина. Стих (от греч. *stichos* — ряд, порядок, строй) всегда организован ритмически, обладает симметрией звучания отдельных отрезков и паузами, что ведет к особой эмоциональной насыщенности создаваемого автором поэтического текста; в итоге такой текст может порождать пафос. Целое, отмечал Аристотель, создается «ритмом, словом и гармонией» [2, с. 291], «слог поэта должен быть ясным и не низким» [2, с. 333]. Драма изначально предназначается для постановки на сцене, ее основой является действие, которое определяет специфические особенности драмы, отличающие ее от эпоса и лирики. Аристотель определял драму как «воспроизведение действием, а не рассказом» [2, с. 300].

Стиховедение как область филологии достаточное внимание уделяло и уделяет зафиксированному на письме поэтическому тексту, но звучание текста долгое время оставалось за пределами внимания исследователей. С середины XX века российские филологи поднимали в своих работах вопросы, имеющие отношение к звучанию поэтического текста, в том числе исследовали так называемую внутреннюю речь, а также исполнение стиха. Было отмечено, что всякий стихотворный текст имеет не только графическое выражение, но и определенное звучание. Так, Б. В. Томашевский отмечал, что звук не является произвольной формой, в которую облачают знаки читающий вслух [3, с. 15, 16]. Граница между свойствами звука, присущими тексту, и звуками, которые вносит исполнитель, существует, но не всегда ясно различима.

Театроведение изучает драматическую поэтическую речь с точки зрения действия. Так, в исследованиях, осуществленных на кафедре актерского искусства ЛГИТМиКа (ныне РГИСИ) Л. Ф. Макарьевым (театральный педагог, профессор, с 1939 года заведующий кафедрой актерского мастерства), отмечено, что в стихотворной драматургии исполнитель получает качественно иное, новое в сравнении с прозаическим текстом выразительное средство, а все происходящее на сцене Макарьев определял как стиходействие. Хотя понятие «стиходействие» было известно в русском театральном обиходе со второй половины XVIII века, исследователь предложил использовать его как термин; при этом в него включалось особенное понимание психофизического и сценического существования исполнителя. Следуя за Станиславским, Макарьев говорил, что исполнитель в контексте стиховой драмы оперирует не собственно словом, но стихом — то есть качественно новым художественным средством. При этом все, что происходит на сцене, плотно связано с характером стиха и с его темпоритмом, и это, в свою очередь, формирует действие. Стих становится элементом действия, которое ярко выражается как в речи, так и в пластике персонажей. Так на сцене проявляется «телесность» драматической поэзии. По мнению Макарьева, стих на сцене «должен звучать по природе тела» исполнителя [4, с. 155].

Театральный педагог В. М. Мультиатули внимательно и подробно изучал действенную природу драматического стиха, вычленив «нерасторжимое единство сценического действия с ритмической структурой стиха». Драматический стих «происходит» на площадке, создавая сценическое событие, которое передается именно и ис-

ключительно «данным стихотворным темпоритмом и данной стиховой структурой» [5, с. 3, 4]. Обращая внимание на ритм драматического стиха, автор писал: «Слово в драматическом стихе более или менее случайно, условно, во всяком случае вторично по отношению к ритму» [5, с. 19]. То, что заключено и проявляется в темпоритме, обнаруживает сложные оттенки чувств и дополнительные смыслы, которые исполнитель привносит в постановку.

Исследователи театра сходятся в том, что именно ритм является основой как сценического действия, так и всего сценического процесса, но для драматической поэзии влияние ритма является определяющим фактором. Существенное значение ритма видел К. С. Станиславский: именно ритм напрямую влияет на чувства как исполнителей, так и зрителей, именно ритм является «пульсом нашего переживания» [6, с. 249]. Станиславский предлагал исполнителям «заряжаться ритмом стиха», погружать себя в «волны ритма» стихов, чтобы органически существовать на площадке в заданном автором пространстве стихотворной пьесы. Режиссер писал: «Ритм стиха должен жить в актере, и когда он говорит, и когда молчит» [7, с. 154]. Актеры, верно понимающие природу стиховой драмы, «постоянно и невидимо носят в себе метроном, который мысленно аккомпанирует каждому их слову, действию, мышлению и чувству». Только при таких условиях стихотворная форма не стесняет артиста и его переживания, а дает ему полную свободу для внутреннего и внешнего действия. Только при таких условиях у внутреннего процесса переживания и у внешнего словесного воплощения создается в стихотворной форме один общий темпоритм и полное слияние текста с подтекстом» [8, с. 190].

Практики театра вырабатывали индивидуальные приемы, позволяющие органично действовать исполнителю в стихотворной пьесе. Профессор СПбГИК З. В. Савкова предлагала метод, который был использован в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина при подготовке к постановке пьесы Д. Кедрина «Рембрандт» актером В. В. Меркурьевым. Он должен был играть главную роль.

Меркурьев выделял стиходействие как способ верного существования актера на сцене. «Его волновала проблема: как, не теряя естественности звучания речи, сохранять форму стиха, как овладеть особым видом словесного взаимодействия стиходействием, когда слово, вплетенное в ткань стиха, вызывает иное самочувствие, иную взволнованность, особый характер событий, мироощущения, сверхзадачи. И, как старательный ученик, Меркурьев вновь

изучал законы звучащего слова в стихотворной пьесе, овладевал искусством паузирования, наполняя стиховые паузы глубоким подтекстом, вырабатывал в себе “внутренний метроном”, позволяющий органично жить в ритме стиха, не теряя ритмического чувства ни в процессе речевого взаимодействия, ни в зонах молчания.

Уверовав в полезность рекомендованного приема, артист настойчиво учился говорить в заданном стихотворном размере пьесы Д. Кедрина, написанной пятистопным ямбом. В дни репетиций он пытался вообще разговаривать ямбичной стопой» [9, с. 312, 313].

Восприятие и переживание ритма активно: оно телесно обусловлено для драматурга, актера и зрителя. Российские ученые (физиологи, нейрофизиологи и психологи) исследовали воспроизведение и восприятие звучащей речи, изучали связи механизмов речи и мышечных рефлексов. Эти проблемы обозначены в работах В. П. Морозова, И. М. Сеченова, Б. М. Теплова, В. Н. Черниговского и других. Так, о вокализме (разновидности звучащей речи) В. П. Морозов писал: «Не только представление высоты звука опосредуется у певцов мышечным чувством, но и восприятие ритма, силы звука и даже тембра голоса связано с внутренними мышечно-двигательными и вибрационными ощущениями» [10, с. 165]. Последнее характеризует и речь исполнителя пьесы в стихах, который физически воспринимает, внутренне переживает и воссоздает на сцене как сам поэтический текст, так и ритм, созданный драматургом, и передает их в зрительный зал.

О сути мышечных движений в процессе восприятия речи писал Б. М. Теплов: у слушателей и зрителей отмечаются «...видимые движения головы, руки, ноги, или даже качание всем телом, или наиболее часто — не проявляющиеся вовсе «зачаточные» движения голосового речевого и дыхательного аппарата, мышц конечностей, глубоко лежащих мышц грудной клетки и брюшной полости» [11, с. 277]. Зрители могут не осознавать наличия телесных двигательных реакций, однако они всегда есть. Попытки намеренного выключения или подавления таких реакций приведут к возникновению аналогичных движений в других органах. Теплов отмечал: «Переживание ритма по существу своему активно. Нельзя просто слышать ритм. Слушатель только тогда переживает ритм, когда он его сопроизводит, соделывает» [11, с. 277]. Речь и пластика исполнителя находятся в тесной взаимосвязи с ритмом пьесы и определяют как игру актера, так и композиционное решение всей постановки.

Важным жанрообразующим фактором драматической поэзии наряду с отмеченными выше ритмом и действенностью является условность. С другой стороны, восприятие стихотворной пьесы предполагает принятие и зрителем условности звучащей на сцене речи.

Существование слова возможно на разных уровнях условности. Так, повседневная разговорная речь является фактором обыденной жизни, а предметом искусства речь становится тогда, когда она является материалом художественного произведения. Выстраивая градацию рассмотрения условности речи (от бытовой обиходной до высоких степеней в драматическом искусстве), можно выделить четыре уровня:

- обиходно-бытовая речь (которая дает первоначальный материал для создания художественного текста);
- речь прозаического произведения;
- стихотворная речь (стихотворная драматургия);
- музыкальное исполнение текста (например, текста оперной арии).

В такой последовательности каждый последующий уровень усиливает степень условности как исполнения, так и восприятия художественного произведения. Стихотворная драматургия значительно удалена от быта не только по степени организации самой речи, но и по всем другим составляющим спектакля (игра и пластика актеров, мизансцены, сценография, свет, музыка) и максимально приближена к условности оперы. К. С. Станиславский в своих трудах неоднократно подчеркивал различие между бытовой и сценической речью: «... Я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно; что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене; что уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы» [12, с. 368].

Условность поэтической драматургии не означает ухода от реальности. Необходимость и оправданность стихотворной строки в драме состоит в том, что она выражает оттенки смысла лучше, чем прозаическая строчка, помогает исполнителю точнее выразить смысл. Повествовательная линия пьесы в драматической поэзии не столь существенна: действие, выраженное стихом, служит средством для эмоционального продвижения того, что является тематической линией пьесы. Благодаря игре актера представленная в театре поэтическая драма приобретает дополнительные ценности. Все это передается в зрительный зал и делает зрителя активным участником культурного диалога.

Особенности речи и пластических решений при постановке драматической поэзии рассматривали в своих работах и зарубежные исследователи Дж. Л. Стайн и Т. Элиот. Так, Дж. Л. Стайн в статье «Драматический стих — это больше чем диалог в стихах» отмечал, что стихотворная форма произведения не только влияет на манеру речи, но при этом определяет и характер движения. Действие, по мнению Стайна, присутствует уже в авторском тексте, задает и создает художественную форму спектакля.

Поэзия делает драму точной для актера и для зрителей в отношении того, как следует реагировать, особенно если авторский замысел не может быть представлен реалиями быта, если в авторской мысли есть нечто неизреченное, что трудно выразить языком прозы. Стих позволяет выразить и передать едва уловимые, но принципиально важные оттенки настроения и смысла. «Стих расширяет сферу и усиливает мощь авторского замысла, он воссоздает на сцене такое драматическое действие, что его образ в умах зрителей будет чем-то более мощным и все же более изящным, чем-то более крупным и в то же время более чистым, чем если бы это было написано в прозе. Поэзия нужна в драматургии для выражения и определения узоров мысли и чувств, которые иначе не выразить и не определить», — отмечал Дж. Л. Стайн [13, р. 31]. Т. Элиот убежден в том, что лучшие драматические сцены пьес Шекспира являются и поэтическим пиком: «Следует ожидать от драматического поэта уровня Шекспира, что его лучшая поэзия заключена в его лучших драматических сценах. Никому и в голову не придет указывать на одни пьесы как наиболее поэтические, а на другие как наиболее драматичные. Одни и те же пьесы одновременно и самые поэтические и самые драматичные — в силу развития действия» [14]. Внимание зрителей сосредоточивается на происходящем на сцене. Публика следит за отношениями героев и не обязана помнить о том, как именно (в стихах или прозе) была написана пьеса. Т. Элиот рассматривает на примерах из драматургии Шекспира, что ритм стиха производит высокий драматический эффект на зрителя даже тогда, когда зритель не думает о форме художественного выражения. Публика находится под впечатлением от действия и не принимает во внимание те средства, которые использует автор, но сразу погружается в атмосферу пьесы. Элиот пишет: «Я заметил, что, когда Шекспир в своих поздних пьесах прибегает к чистой поэзии, она совершенно не нарушает хода действия, всегда звучит уместно. Более того, она особым, таинственным образом делает и действие, и пер-

сонажей еще более убедительными. Когда Макбет произносит свою так часто цитируемую реплику, начинающуюся со слов:

Tomorrow and tomorrow and tomorrow...

(Завтра, и завтра, и завтра...),

или когда Отелло, встретив ночью своего разъяренного тестя и друзей, произносит прекрасный стих:

Keep up your bright swords, for the dew will rust them.

(Долой мечи, им повредит роса...),

нам не кажется, что Шекспир просто написал прекрасные стихи и теперь хочет как-нибудь вставить их в пьесу или что его вдруг покинуло вдохновение драматурга и он обращается к поэзии, чтобы чем-то заполнить пробел. Эти строки поразительны, но они соответствуют характеру персонажа или заставляют нас по-новому взглянуть на него и потому всегда уместны» [14].

При анализе драматической поэзии важны взаимодействие персонажей и все художественные приемы, с помощью которых взаимодействие выражается. Их нельзя разделить, у них общие корни, берущие начало в авторском поэтическом замысле. Монологи персонажей также служат развитию действия, особую роль играют в этом темп и ритм. Действенное в стихотворной драматургии поэтично, а поэтичное действенно: действие развивается во времени и направлено на развитие образов, которые сцена уже сформировала в воображении зрителей.

Драматическая поэзия, поставленная на сцене, обретает особый пафос, который не ослабляет, а усиливает в итоге необходимый драматургу, исполнителям и зрителю высокий драматический эффект. Драматическая поэзия поднимает любой образ, любой эпизод выше уровня быта. Смысл пьесы создается на сцене и передается в зрительный зал, при этом оказываются задействованными все выразительные средства театра.

Заключение. Драматическую поэзию можно рассматривать как особую категорию, имеющую свои особенности и закономерности, существующую на стыке литературы и театрального искусства. Предположение, что стих является только литературной формой, приведет к неверному пониманию функции стиха в драме. Ритм является смыслообразующей и формообразующей основой драматической поэзии; благодаря ритму достигается особый художественный эффект, который по своей силе превышает вербальную силу слов.

Особенностью жанра является единство сценического действия и ритмической структуры текста. Ритм драматического стиха активно влияет на игру актера, речь и пластика исполнителя находятся в постоянной взаимосвязи со звучащей речью: переживание ритма активно, оно телесно обусловлено и для актера, и для зрителя. Стих предоставляет возможность выразить и передать едва уловимые, но принципиально важные оттенки настроения и смысла.

Как сценическое воплощение, так и восприятие зрителем стихотворной пьесы основано на принятии условности поэтической речи, но условный характер драматической поэзии не означает отказа от реальности. Необходимость и оправданность стихотворной строки в драме состоит в том, что она помогает точнее выразить художественную идею.

По-видимому, вне театра невозможно до конца прочувствовать целостность замысла. Понятие поэзии, поэтичности заключено в глубине и силе всего смысла сценического действия. В моменты наивысшего напряжения жанр драматической поэзии творит яркие образы и картины, поднимая спектакль на высокий художественный и нравственный уровень. Поэзия на сцене создает особый пафос, который усиливает необходимый драматургу (а также режиссеру и актеру) эффект, особым образом воздействующий на публику. Зритель становится полноправным сотворцом спектакля и новой картины мира. Независимо от того, насколько зал психологически активен, формируется новая иерархия ценностей и новое пространство для мультикультурного полилога.

Список источников

1. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 201 с.
2. Аристотель. Риторика. Поэтика : сборник / пер. с древнегреч. В. Апелльрот, Н. Платонова. М.: АСТ, 2018. 352 с.
3. Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л.: Худож. лит.-ра, 1959. 470 с.
4. Мультиатули В. М. О педагогике Л. Ф. Макарьева // Леонид Макарьев. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. М.: ВТО, 1985. 260 с.
5. Мультиатули В. М. Стихдействие. Действие в стихотворной драматургии. СПб.: СПбГУКИ, 1991. 76 с.
6. Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. 284 с.
7. Топорков В. О. К. С. Станиславский на репетиции. М.: Искусство, 1950. 192 с.

8. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть 2. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика // Собр. соч. : в 8 т. М.: Искусство, 1955. Т. 3. 502 с.
9. Меркурьев-Мейерхольд П. В. Сначала я был маленьким. М.: Алгоритм, 2001. 336 с.
10. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Л.: Наука, 1967. 204 с.
11. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: АПН РСФСР, 1947. 355 с.
12. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т.1. 622 с.
13. Styan J. L. *The elements of drama*. Cambridge, 1960. 40 p.
14. Элиот Т. С. Поэзия и драма // Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1996 (Citadelle). URL: <http://noblit.ru/node/1189?ysclid=ln7tnx03rp513394720> (дата обращения: 02.10.2023).

References

1. Barboj J. M. *Struktura dejstvija i sovremennyj spektakl'* [The structure of action and modern performance]. Leningrad: LGITMiK Publ., 1988. 201 p. (In Russ.)
2. Aristotel'. *Ritorika. Pojetika* : sbornik [Aristotle. Rhetoric. Poetics : collection]. Transl. from ancient Greek. V. Appelrot, N. Platonova. Moscow: ACT Publ., 2018. 352 p. (In Russ.)
3. Tomashevskij B. V. *Stih i jazyk* [Verse and language]. Moscow, Leningrad: Hudozh. lit-ra Publ., 1959. 470 p. (In Russ.)
4. Mul'tatuli V. M. About pedagogy of L. F. Makariev. *Leonid Makar'ev. Tvorcheskoe nasledie. Stat'i i vospominanija o L. F. Makar'ev* [Leonid Makariev. Creative heritage. Articles and memories about L.F. Makaryev]. Moscow: BTO Publ., 1985. 260 p. (In Russ.)
5. Mul'tatuli V.M. *Stihodejstvije. Dejstvije v stihotvornoj dramaturgii* [Poetry. Action in poetic dramaturgy]. SPb.: SPbGUKI Publ., 1991. 76 p. (In Russ.)
6. Kristi G. V. *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* [Stanislavski's work in the opera house]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1952. 284 p. (In Russ.)
7. Toporkov V. O. *K. S. Stanislavskij na repeticii* [Stanislavsky at a rehearsal]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1950. 192 p. (In Russ.)
8. Stanislavskij K. S. The actor's work on himself, Part 2. The actor's work on himself in the creative process of experiencing. Student's Diary. K. S. Stanislavskij. *Sobr. soch. : v 8 t.* [Collected works : in 8 volumes]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1955. Vol. 3. 502 p. (In Russ.)
9. Merkur'ev-Mejjerhol'd P. V. *Snachala ja byl malen'kim* [At first I was little]. Moscow: Algoritm Publ., 2001. 336 p. (In Russ.)
10. Morozov V. P. *Tajny vokal'noj rechi* [Secrets of vocal speech]. Leningrad: Nauka Publ., 1967. 204 p. (In Russ.)
11. Teplov B. M. *Psihologija muzykal'nyh sposobnostej* [Psychology of musical abilities]. Moscow; L., APN RSFSR Publ., 1947. 355 p. (In Russ.)
12. Stanislavskij K. S. My life in art. Stanislavskij K. S. *Sobr. soch. : v 8 t.* [Collected works : in 8 volumes] Moscow, Iskusstvo Publ., 1954. Vol. 1. 622 p. (In Russ.)

13. Styan J. L. *The elements of drama*. Cambridge, 1960. 40p.

14. Jeliot T.S. Poetry and drama. *Naznachenie poezii. Stat'i o literature* [The purpose of poetry. Articles about literature]. Kiev: AirLand, 1996 (Citadelle) Available at: <http://noblit.ru/node/1189?ysclid=ln7tnx> (accessed: 02.10.2023). (In Russ.)

Сведения об авторе

Коленова Марина Егоровна, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (191186, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2–4)

Information about the author

Marina E. Kolenova, Senior lecturer, Saint-Petersburg State Institute of Culture (2–4, Dvortsovaya nab., Saint-Petersburg, 191186, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	23.10.2023
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	22.01.2024
Принята к публикации / Accepted for publication	28.03.2024

Научная статья / Original article

УДК 323.285(470.6)

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2024-4-147>

Методологический потенциал концептов «мультицивилизационная идентичность», «бинарные и полиарные модели культуры» в решении проблемы диалога культур и цивилизаций

**Лариса Константиновна Круглова¹,
Светлана Александровна Родина-Барановская²¹**

Государственный университет морского и речного флота
имени адмирала С. О. Макарова, Санкт-Петербург, Россия

¹lkruglova@gmail.com, https://elibrary.ru/author_profile.asp?authorid=554480

²s-baranovskaya@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-7844-4700>,

https://elibrary.ru/author_profile.asp?authorid=674357

Аннотация. *Решение проблемы диалога культур и цивилизаций имеет экзистенциальное значение для мирового развития. Неотложный харак-*