

УДК 792.028.3
ББК 85.334.0,76
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-6-616-626

П.Е. ЕЛИСЕЕВА

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ЖЕСТ — ЭЛЕМЕНТ ТВОРЧЕСКОЙ ТЕОРИИ МИХАИЛА ЧЕХОВА

Полина Евгеньевна Елисеева,
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
кафедра сценической речи,
старший преподаватель
Малый Кисловский пер., д. 6, Москва, 125009, Россия
ORCID 0000-0001-9346-2949; SPIN 5298-5715
E-mail: krinit@mail.ru

Реферат. Рядом с именем Михаила Чехова прочно утвердилось выражение «гений русской сцены». В теоретической работе «О технике актера» М. Чехов обозначил основные компоненты актерского мастерства, где одним из наиболее ярких и эффективных элементов является психологический жест (ПЖ). Однако обособленность эмпирической части чеховского наследия, обусловленная переездом актера за границу, формирует проблему трактовки теории. Так, многие современные актеры в стремлении освоить принцип работы с психологическим жестом допускают вольность в интерпретации методологических приемов, не учитывают практических уточнений, сформулированных мастером во время работы за рубежом.

В статье анализируются малоизвестные и популярные примеры психологического жеста, фигурирующие в театральной литературе русского и зарубежного периодов творчества М. Чехова. Рассматривается опыт работы с данным инструментом прямых уче-

ников великого актера. В качестве материала исследования используется расшифровка видеозаписи практического семинара друга и соратника М.А. Чехова Г.С. Жданова, выполненная А.А. Кирилловым, и стенограмма И.Ю. Промптовой. Сопоставление документов и свидетельств позволяет систематизировать сведения о психологическом жесте, уточнить существенные нюансы, сформулированные и переданные М. Чеховым своим ученикам «из рук в руки» в период работы за границей, и предостерегает от ошибочного толкования теории. Рассмотренные примеры эмпирически подтверждают возможность с помощью жеста подключать воображение актера, выявлять психологию говорящего, эмоционально концентрироваться на смысле слова, реплики, фразы, монолога. Показано, что ПЖ предназначен для работы актера над текстом в репетиционный период, он способен пробуждать в душе артиста чувства и волю, помогает в поиске подтекста, способствует глубокому проникновению в содержание текста роли и влияет на звучащую речь. Поиски М. Чехова в области взаимодействия психологии, жеста и речи подтверждаются исследованиями последних лет. Так, современная лингвистика научно подкрепила интуитивные догадки великого актера, доказав, что жест является свидетелем когнитивных процессов говорящего.

Ключевые слова: Михаил Чехов, жест, психологический жест, работа над текстом роли, подтекст,

речевое высказывание, речь актера, жестовая речь, теория и история искусства, театральное искусство, экранные искусства.

Для цитирования: Елисеева П.Е. Психологический жест — элемент творческой теории Михаила Чехова // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 616–626. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-616-626.

Личность Михаила Чехова и разработанная им теория творческих элементов с каждым годом привлекают к себе все больше внимания, вопреки препятствиям, возникающим на пути освоения актерской техники по его методу. В 1960-х гг. М.О. Кнебель, ученица М. Чехова, обратила внимание профессионального сообщества на то, что даже при отсутствии свидетельств и документов, подтверждающих непревзойденный гений великого актера, невозможно забыть его игру, если хоть раз посчастливилось увидеть его на сцене; она предрекла, что интерес к имени М. Чехова будет все более разжигаться [1, с. 85].

В 1928 г. М. Чехов покинул Советскую Россию. В 1928–1938 гг. он работал в Европе, в 1938–1955 гг. в — США. В России его имя старались забыть. Среди причин забвения исследователи называют политическую ситуацию в стране в сталинский период [2], увлеченность М. Чехова новым театром, расширяющим границы актерского мастерства, интерес к антропософии [3, с. 7; 4, с. 133].

Воспоминания о театральном искусстве М. Чехова появились в России, как только в профессиональной театральной среде имя забытого гения вновь стало произноситься вслух. Первые сведения о методе М. Чехова стали возникать в советской печати в 1960-е годы. Возвращение на Родину творческих принципов великого актера всколыхнуло театральный мир. В 1970-х гг. в театральной литературе стали появляться документальные свидетельства современников М. Чехова: друзей, соратников, театральных критиков, коллег по сцене.

В 1986 г. благодаря усилиям учеников и ведущих театроведов страны было опубликовано его театральное наследие. Информационное поле продолжает расширяться по сей день, обогащая культурный запас современных исследователей и практиков театра: появляются новые документы, позволяющие реконструировать театральное искусство М. Чехова, а главное, уточнить процесс работы с инструментами его метода. Здесь можно отметить русский аудиоархив М. Чехова [5], зафиксировавший речь, голос, разнообразие речевых приспособлений, богатство и красочность его актерско-речевой палитры и пр. Необходимо обратить внимание на кинодокументы [6], которые ранее не демонстри-

ровались широкой публике; переведенные с английского языка стенограммы и аудиозаписи лекций М. Чехова [7]; научные статьи педагогов из разных стран, исследующих его метод [8]. Следует отметить важный аспект для практиков театра — это международные конференции, творческие лаборатории и театральные ассоциации, видеоуроки, семинары, созданные учениками и последователями М. Чехова. Творчество великого актера и его метод продолжают будоражить разные области театрального искусства. Помимо исследований творческого пути, педагогической деятельности, приемов актерской техники М.А. Чехова, появляются исследования искусства его грима в разных ролях и др. Несомненно, личность М. Чехова вдохновляет широко посмотреть на все грани театрального искусства.

Творчество М. Чехова не поддается систематизации. Эмиграция актера укрепила легенду о непостижимом уровне его одаренности и разделила его творчество на две части: русский и зарубежный периоды. Звание «гений русской сцены» стало соседствовать с проблемой «рассредоточенности» творческого наследия. А. Кириллов справедливо отметил, что исследователями творчества М. Чехова еще не пройден тот этап, когда разбросанная по всему миру информация о жизни и творчестве великого актера будет сведена в единое целое [9, с. 6]. Попытки русских актеров претворить творческую теорию Чехова в практику рождают еще большие вопросы, сомнения и недоверия.

Принято считать, что существенные практические уточнения художественной системы М. Чехова остались за рубежом [3; 9], а русские исследователи обладают исчерпывающей теоретической базой метода [1; 10]. Чтобы восполнить практический базис, исследователи метода обращаются сегодня к зарубежному периоду творчества Чехова. За границей великий актер с присущим ему творческим азартом был увлечен преподавательской деятельностью. Вероятно, причиной такого погружения в педагогику стала новая языковая среда со своей историей и традициями, которая так и не смогла стать для него — воспитанника русской актерской школы — органичной. Такую гипотезу подтверждают письма М. Чехова близким, коллегам, друзьям и соратникам. Эти письма отражают творческую опустошенность, формирующуюся на месте безусловных профессиональных актерских побед русского периода его работы [3, с. 230].

Педагогика оказалась наименее уязвима в чреде творческих поисков Чехова за границей, проявила большую пластичность в условиях чужой культуры и определила вектор творческой миссии художника за рубежом. Преподавание позволило ему развить свои идеи об актерской технике, проверить на практике творческие открытия, скорректировать разработки, зародившиеся еще в России.

Так, результатом педагогических поисков Чехова в период скитаний за рубежом стал сформировавшийся творческий метод работы над ролью. Книга «О технике актера» на русском языке была издана Чеховым за свой счет в 1946 г. в Нью-Йорке. Позднее, в 1953 г., в Нью-Йорке был опубликован упрощенный англоязычный вариант этой книги — *To the Actor on the Technique of Acting* [3, с. 437–439]. В 1963 г. в Нью-Йорке вышла книга *To the Director and Playwriting*, а в 1985 г. ученица Чехова М. Пауэрс содействовала изданию книги *On the Technique of Acting* [11, с. 313]. Доказательством практической ценности метода считается успешное внедрение разработанных Чеховым принципов в современное театральное и киноискусство во всем мире.

Одним из центральных и в то же время наиболее загадочных элементов метода М. Чехова является психологический жест (ПЖ). Созданный великим мастером сценического перевоплощения такой инструмент, как ПЖ, был призван помочь актеру в процессе работы над ролью решить ряд задач: усвоить образ роли в целом; усвоить отдельный момент роли; проникнуть в сущность отдельной сцены; использовать ПЖ для усвоения партитуры атмосфер; *использовать для работы над текстом роли* [12, с. 206–217]. Как известно, предложенные М.А. Чеховым варианты работы с ПЖ послужили импульсом к дальнейшему развитию этого инструмента. Универсальность ПЖ позволяет посмотреть на эту основу с разных ракурсов, и многие современные деятели искусства используют ПЖ, чтобы исследовать живопись, музыку, архитектуру и др. Однако каждое направление в искусстве имеет свою специфику. Так, искусство актера подразумевает непрерывный процесс работы над ролью, концентрирующий в себе определенные компоненты. Одним из таких компонентов является работа актера над текстом роли.

В настоящей статье автор хочет обратить внимание на то, как можно применить ПЖ в этой области актерского искусства. Автор не ставит перед собой цель охватить весь объем предложенного М.А. Чеховым концепта работы над ролью с помощью ПЖ. Необходимо отметить, что психологическому жесту, как репетиционному приему в актерском тренинге и способу подхода к сценическому образу, посвящены публикации В.А. Андрейчук [13, с. 24–26], Е.Е. Кузиной [14], Ю.Ю. Авшаровой [15] и др., попыткой систематизации упражнений на поиск ПЖ служит работа В. Полищук [16, с. 545–575]. Однако до настоящего времени еще никто не укрупнял метод М.А. Чехова в отдельно взятом способе репетирования — ПЖ в рамках работы над текстом роли и речью актера.

Для театра интерес к жесту с точки зрения работы над текстом роли не является новым. Практиками театра давно замечено, что движения и жесты

позволяют косвенно воздействовать как на речевой аппарат актера (активизируют дыхание и дикцию), так и на смысловое содержание высказывания. Современные театральные режиссеры в жесте шифруют зерно психологии героев и особенно ценят способность актера чувствовать и совмещать два плана смыслового высказывания — и в жесте, и в звучащем слове. Театру хорошо известны режиссерские опыты, когда жест нарочно был противопоставлен смысловому содержанию текста или жест сознательно был наделен метафорическим значением, а текст сопровождал такое жестовое высказывание и др. С недавнего времени сообщество педагогов по сценической речи особенно живо обсуждает возможность простого жеста пробудить внутренние процессы, опирающиеся на механизмы нервной системы. Опыт специалистов, занимающихся жестовыми языками, показывает, что через один жест можно передать целую мысль¹. Практики театра хорошо понимают, что жест, будь то физический или психологический, способен через аккумуляцию энергии в теле подключать творческое воображение актера и имеет речевую репрезентацию, а потому они активно используют жест в работе. Однако, совмещая жест и слово, актеры и режиссеры часто не понимают, что является физическим жестом, а что относится к психологическому жесту. В театральной практике отсутствует точное разграничение и предназначение каждого из двух классов жестов. Кроме того, в театре нет системного подхода в работе с жестом и речью.

ПЖ в творческой теории М. Чехова является ведущей основой в работе над авторским текстом и речью актера. Важным нюансом является то, что М. Чехов революционно смотрел на искусство речи, отказываясь от сугубо механических упражнений, оторванных от живого, творческого процесса. Он искал такой способ работы над речью, который позволял бы актеру обнаружить образ, стоящий за словом, выявить смысловое содержание авторского текста, почувствовать подтекст, выстроить перспективу речевого высказывания, наделить речь интонационным разнообразием и др. В ПЖ Чехов видел инструмент, способный справиться с перечисленными задачами.

На сегодняшний день основной сложностью в применении ПЖ является проблема существования различных интерпретаций этого инструмента. Зачастую преломление теоретического описания

¹ По материалам доклада «Особенности работы по художественному слову на жестовом языке с неслышащими студентами театрального факультета в условиях дистанционного обучения» преподавателей Российской государственной специализированной академии искусств Е.О. Багровой и В.Э. Ромашкиной в рамках «Межвузовской научно-методической конференции «Сценическая речь: опыт дистанционного преподавания в театральном институте» (ВТУ им. Щепкина, 2020).

ПЖ в практику трактуется ошибочно или приблизительно, что путает и уводит практиков от зерна этой основы. Чтобы получить чистое восприятие ПЖ, важно опираться на теоретическое наследие М. Чехова, изданное в России, и на опыт работы рассредоточенных по всему миру учеников, получивших метод из первых рук. Здесь следует отметить М.О. Кнебель, Г.С. Жданова, Б. Стрейт, Д.-Х. дю Прей, М. Пауэрс, Дж. Мерлин и др.

Наиболее авторитетным источником метода М. Чехова для русского читателя служит двухтомник работ мастера [12]. В главе о ПЖ Чехов, стремясь разъяснить, что лежит в основе данного инструмента, привел пример, который помещен им в скобки, как иллюстрация: «(Вспомните старичка, героя чеховского рассказа, который топнул ногой, а потом рассердился.)» [12, с. 203]. Важно обратить внимание на то, что М. Чехов не привел название рассказа А.П. Чехова и не расшифровал его обстоятельств. В процессе исследования автор статьи столкнулась с тем, что в театральной литературе ни практиками, ни теоретиками не зафиксировано название упомянутого рассказа. Таким образом, в восприятии читателя ПЖ «старичка» лишается контекста, предлагаемых обстоятельств, конфликта, сверхзадачи, сквозного действия, т. е. той базы, которой хорошо владел М. Чехов, будучи идеальным учеником К.С. Станиславского [17; 18]. Как показала практика, редкий профессионал проявляет достаточную эрудированность или скрупулезность, чтобы выделить из «старичков» А.П. Чехова того самого, о котором говорит М. Чехов, поэтому данный пример часто оказывается без внимания, воспринимается как «необязательный», «проходной». Но, по нашему мнению, при обращении к такой основе, как ПЖ, этот пример требует детального рассмотрения.

В 1993 г. друг и соратник М.А. Чехова Г.С. Жданов во время своего приезда в Москву провел семинар из 18 занятий по технике актера, несколько из них были посвящены ПЖ [19]. Урок, посвященный ПЖ, Жданов начинал с этого же примера, но так же как и М. Чехов, не привел название рассказа. Однако Г.С. Жданов подробно пересказал чеховский сюжет, в котором нетрудно узнать известный рассказ-сценку А.П. Чехова «Смерть чиновника». Важно отметить, что Г.С. Жданов выделил в рассказе тот же кульминационный фрагмент, что и М.А. Чехов, назвал ту же последовательность действий героя-старичка (топнул ногой, покраснел, разозлился) и определил, что А.П. Чехов, хорошо знавший психологию человека, интуитивно наметил, как внешнее физическое движение способно стать катализатором для чувства [19, с. 285].

Итак, обращаясь к тексту А.П. Чехова, мы находим тот самый кульминационный фрагмент рассказа, о котором упоминают М.А. Чехов и Г.С. Жданов:

«— Пошел вон!! — гаркнул вдруг посиневший и затрясшийся генерал.

— Что-с? — спросил шепотом Червяков, млея от ужаса.

— Пошел вон!! — повторил генерал, затопав ногами» [20, с. 9].

Мы видим, что в тексте А.П. Чехова старичок-генерал, доведенный до иступления Червяковым, эмоционально взрывается. За его чувствами и мыслями мы наблюдаем через внешние физические сигналы чувств и авторскую пунктуацию: А.П. Чехов, используя восклицательные знаки, наделил прямую речь персонажа чрезмерной эмоциональностью, взволнованностью. Однако мы не находим в тексте А.П. Чехова упомянутой М.А. Чеховым и Г.С. Ждановым последовательности: топнул ногой → покраснел → разозлился.

М. Чехов, приводя данный пример, показал путь к внутренней жизни персонажа через физическое действие, которое должно вытянуть скрытый эмоциональный заряд старичка-генерала и позволить прорваться наружу потоку чувств, составляющих эмоциональную кульминацию героя. Примечательно, что в трактовке характера персонажа М. Чехов ставит акцент не на статусе героя (генерал), а на том, что он «старичок». Так, сопоставляя пример М. Чехова и расшифровку данного примера Г.С. Ждановым, мы получаем уникальную возможность заглянуть в творческую лабораторию великого актера Михаила Чехова. Пример из рассказа-сценки «Смерть чиновника» призван проиллюстрировать, как физическое действие (жест) вызывает спонтанную, неконтролируемую реакцию организма, проявляет чувство гнева старичка-генерала к мелкому чиновнику Червякову и находит выход в тексте героя. Нам остается лишь вообразить, как прозвучала бы реплика генерала «Пошел вон!!» в исполнении великого русского актера М. Чехова.

Малоизвестным примером «психологического жеста» является ПЖ Гаева. Он приведен в статье крупнейшего исследователя зарубежного периода творчества М. Чехова Л. Бюклинг [21]. Исследователь опубликовала отрывок из личной беседы с Дж. Мерлин. Известная ученица М. Чехова Дж. Мерлин (родилась в 1931 г.) вспоминает, как М. Чехов показывал студентам путь к подтексту через ПЖ, призывая наблюдать за движениями, жестами персонажей: «И утверждал, что крошечная черта помогает увидеть всего героя, как например, в “Вишневом саде”, где у Гаева рука как бы неправильно действует (от постоянной игры на бильярде)» [21, с. 342]. А.П. Чехов мастерски зашифровывал ключ к внутренней жизни своих героев в случайности жеста, в оброненном слове, в выразительных описаниях природных явлений, в символическом смысле предметного мира, в овеществлении,

или в *опредмечивании* чувства² и т. д. В процессе работы над пьесой он скрупулезно исследовал внутренний механизм «благородной игры», стремился прочувствовать природу азарта и даже просил А.Л. Вишневого³ понаблюдать за играющими на бильярде [23]. «Вишневый сад» — последняя пьеса А.П. Чехова, последняя перед смертью писателя. Страстной одержимостью игрока, надеющегося на счастливый случай, на фортуна, охарактеризовал образ Гаева автор пьесы. Игра, шутовство Гаева скрывает глубокое понимание трагичности финала. Подтексты, заложенные в репликах героя, актер М. Чехов предлагал вскрыть с помощью ПЖ, который он нашел, внимательно вчитываясь в текст. Для иллюстрации приведем здесь ремарку из пьесы, в которой отражена особенность физического поведения Гаева при его первом появлении в пьесе: «Гаев, входя, руками и туловищем делает движения, как будто играет на бильярде» [24, с. 449].

По мере развития пьесы данная деталь физического поведения укрупняется и отражена в репликах персонажа: «Гаев: “А у меня дрожат руки: давно не играл на бильярде”» [24, с. 463]. В поиске подтекста М. Чехов расширяет этот физический жест, придает ему *образное значение*, превращая в ПЖ героя — «рука как бы неправильно действует». К слову сказать, М.А. Чехов хорошо знал принцип азартной игры в бильярд, об этом свидетельствует воспоминание-анекдот А.Д. Попова о том, как Е. Вахтангов и М. Чехов увлекались игрой в бильярд и играли каждый день. Чехов почти всегда выигрывал [25, с. 178]. Хорошо понимая психологию игрока, Чехов «опредметил» внутреннюю одержимость Гаева с помощью ПЖ («рука как бы неправильно действует»).

Известным примером служит ПЖ Эрика XIV. Чехов репетировал роль короля Эрика XIV под руководством Е.Б. Вахтангова. Этот пример подробно рассмотрен в [26], и он наиболее популярен среди исследователей техники М. Чехова. Подсказ Вахтангова ПЖ для Эрика XIV иллюстрирует аккумуляцию энергии в жесте и показывает основной принцип практического применения данной основы, поэтому мы не можем обойти его стороной и вновь, пусть вкратце, акцентируем на нем свое внимание. Чехов вспоминал о сложном периоде репетиций «Эрика XIV» (одновременно он репетировал две роли: И.А. Хлестакова с К.С. Станиславским в МХТ и Эрика XIV с Е.Б. Вахтанговым в Первой студии). Сложность состояла в том, что «разноплановость», «разножанровость» двух ролей требовала невероятных душевных сил, умения легко переключать-

ся с одного образа на другой, быть внимательным к авторскому стилю, способности концентрировать многозадачность каждой из ролей в одной смысловой точке и пр. Известно, что после генеральной репетиции⁴ Вахтангов думал о переносе премьеры «Эрика XIV», и Чехов, будучи невероятно требовательным к себе, предполагал, что недовольство режиссера связано с неточным исполнением роли. Он искал способ скорректировать свою игру, стремился найти ответы на мучавшие его вопросы о внутренней противоречивости чувств, свойственной трагической фигуре героя [27, с. 116]. Е.Б. Вахтангов помог ему найти ответ на множество вопросов одним простым жестом, в который уложил все, что было срепетировано до дня генерального прогона, и таким образом сконцентрировал в практическом показе основную линию роли Эрика XIV. Режиссер дал Чехову простую задачу: представить на полу воображаемый круг и пытаться выйти из него. Ощущение, родившееся в душе Чехова, и было тем, что испытывал Эрик. Результатом этой пробы стал жест [28, с. 120]. О том, каким был этот жест, мы узнаем из статьи И.Ю. Промптовой, которая присутствовала на семинаре Г.С. Жданова и отразила жест в стенограмме: «...сделав много одинаковых жестов — “а, а, а!”», как бы отталкивая кого-то со всех сторон, Г.С. показывает этот ПЖ, будто энергично отталкивает руками кого-то, в основном вверх» [29, с. 333]. Так, Чехов и Вахтангов, играючи, воплотили в физическом жесте основной замысел, волевой импульс сложной, трагической фигуры короля Эрика XIV, это помогло сориентировать внутреннее движение души Чехова — Эрика.

Изобретения М. Чехова оказали бесспорное влияние на актерские школы по всему миру и, как было сказано выше, ПЖ является одним из наиболее действенных и популярных приемов работы над ролью многих актеров. Данный инструмент вдохновил профессионалов на создание оригинальных трактовок в решениях спектаклей, ролей, речевого поведения персонажей и др. Но если русские актеры обладают исчерпывающими знаниями в области теории, то зарубежные коллеги в работе с инструментами М. Чехова зачастую игнорируют теоретическую базу. Эта вольность и рождает дискуссию вокруг ПЖ.

Интересным для нас является опыт работы с жестом, скрывающим в себе психологию персонажа, известного голливудского актера сэра Э. Хопкинса. Во время встречи со студентами актерской школы The New School в The John L. Tishman Theatre на вопрос интервьюера о том, каким путем Э. Хопкинс ищет неоднозначное, неожиданное поведение для своих персонажей, актер ссылается на инструмент,

² Психологический феномен сравнивается с явлением физического мира или напрямую уподобляется ему [22, с. 564].

³ А.Л. Вишневский (1861–1943) — актер МХТ. А.П. Чехов предполагал, что роль Гаева будет играть А.Л. Вишневский [23].

⁴ Генеральные репетиции «Эрика XIV» проходили 19, 21, 25, 26 марта 1921 г., премьеры состоялась 29 марта [10, с. 292].



Рис. 1. Жест с открытой ладонью



Рис. 2. Жест с кулаком

Кадры из фильма «Говардс-Энд» (Howards End), 1992 г., экранизация романа Э.М. Форстера.
В ролях: Маргарет — Э. Томпсон, Генри — Э. Хопкинс

предложенный М. Чеховым: «Я создаю психологию героя, как говорил М. Чехов, психологический жест. Я люблю искать такие неявные признаки настроения, как, например, в “Говардс-Энд” режиссера Дж. Айвори, я начинаю сильно волноваться и закрываю рукой лицо. Вот так (показывает, см. рис. 1. — П. Е.)» [30].

Просматривая фрагмент фильма «Говардс-Энд», можно обратить внимание, как физический жест, сделанный актером, призван закрыть от партнера по сцене (Э. Томпсон) истинные чувства Генри — героя Э. Хопкинса. Открытая ладонь Хопкинса и ее положение относительно лица выражает неожиданный, нехарактерный для этого жеста пакет чувств: стыд, незащитность, горечь, наивность, детскость и пр. (рис. 1). Кулак, как правило, свидетельствует о силе, но у Хопкинса этот жест усиливает ранимость, уязвимость Генри (рис. 2).

Непредсказуемость, неординарность жеста — результат глубокого внутреннего разбора. Жест проявляет и укрупняет психологию героя, вскрывает подтекст. Если говорить о речевом компоненте, то дыхание актера сбивается, голос приобретает хриплый оттенок, становится ниже, затем повышается и вовсе срывается на плач; жест влияет на темп речи (речевая фраза то замедляется, то приобретает ускоренный темп). Очевидно, что найденный актером жест для Генри обогащает образ, рождает оригинальное решение актерского существования и речевого поведения. Однако Э. Хопкинс вступает в противоречие с тем, что имел в виду М. Чехов под ПЖ, предназначавшимся для работы в *репетиционный период*. В приведенном же примере жест выведен актером во внешний рисунок роли и является звеном в партитуре физических жестов, сопровождающих высказывание. Если бы жест Э. Хопкинса был переведен во внутренний план, то он мог бы являться ПЖ, т. е. если бы актер сохранил всю партитуру внутренней жизни и речевого поведения, но совершал жест в воображении, а не производил

его физически. В таком случае можно было бы считать, что именно ПЖ стоит за речевым поведением персонажа.

13 апреля 1936 г. М. Чехов, проводя урок в Дартингтон-холле для педагогов, говорил о скованности в жестах, свойственной англичанам, в то время как жесты, по его мнению, способны увести от рассудочного анализа текста роли, пробудить эмоциональность говорящего и соответственно повлиять на звучащую речь. Он призывал актеров научиться создавать жесты, которые впоследствии будут отражаться в речи [7, р. 96]. М. Чехов подчеркивал, что жесты, предназначенные для работы над речью, должны быть *широкими*, способными *оформить целую мысль*, а жесты, созданные для каждого отдельного слова, не должны быть иллюстративными. Ключевым моментом этой лекции является его утверждение, что такие жесты могут служить лишь *каркасом*, от которого впоследствии *актер должен будет отказаться* [7, р. 97].

Поиски М. Чехова в области жеста и речи подтверждены научными исследованиями последних лет [31; 32]. Многие лингвистические труды посвящены жестовой речи: ученые проводят исследования, призванные прояснить, как психология говорящего реализуется в жестах и какое влияние жест оказывает на звучащую речь. Так, жест говорящего, кроме донесения информации, выражает эмоциональность с такой же силой, как и звучащее слово; жесты позволяют заглянуть в мир человеческого сознания и проявить в динамической форме скрытые от зрения мысли и чувства человека [31, с. 85]. Ж.-Р. Лапер пришел к выводу, что кинетическая и голосовая системы неотделимы друг от друга и работают совместно, это доказывают наблюдения, при которых неподготовленная речь синхронизирована с неосознанными физическими реакциями тела [31].

Обратившись к современным отечественным трудам, посвященным жестикуляционной лингви-

стике [33; 34], мы обнаружили, что исследователями доказана взаимозависимость речевого действия и жестикуляции, сопутствующей этому действию. В момент формирования высказывания подготовка речевого поступка и сопровождающего его жеста происходит в мозгу человека синхронно, затем, только на заключительном этапе реализации речи, эти действия «расходятся» по двум разным каналам — по визуальному (в качестве жеста) и лингвистическому (в качестве слова) [32, с. 27].

Так, мультимодальный⁵ (или мультиканальный) подход, сформировавшийся в лингвистике, позволяет по-новому посмотреть на говорящего и на слушающего [33, с. 70]. В рамках такого подхода говорящий одновременно отслеживает кинетическое поведение собеседника, а значит, в то же время является слушающим, наблюдающим. Слушающий же не только различает слова и улавливает интонационную окраску сказанных слов, учитывает тембральные особенности голоса, обращает внимание на жестикуляцию, мимику, направление взгляда, но и сам, производя кинетические движения, является говорящим. Такой взгляд на процесс коммуникации несколько отличается от жесткого разграничения ролей в диалогической речи, когда говорящий только говорит, а слушающий только слушает [34, с. 82]. Поясняя механизм наблюдения за реципиентом при мультиканальном подходе, А.А. Кибрик сравнил говорящего человека «с симфоническим оркестром, в котором одновременно играет множество различных инструментов, каждый со своей партией» [34, с. 81].

На основе исследований жестовой речи лингвистами предложены убедительные варианты классификации и трактовки жестов. Например, в классификации Е.А. Гришиной движения, направленные вверх, трактуются как жесты, заключающие в себе информацию с положительным компонентом и желанием говорящего отметить важность этой информации [32, с. 289].

Приведем здесь пример из книги Е.А. Гришиной: «Его ЛН УП ↑ {схватили}!» (Э. Рязанов. О бедном гусаре замолвите слово, 1980); обозначения: ЛН — левая рука, УП — указательный палец, стрелка вверх обозначает движение вверх, фигурные скобки обозначают зону действия жеста и логическое ударение [32, с. 290]. Исследования Е.А. Гри-

⁵ Е.А. Гришина ссылается на обзор [35] и характеризует термин «мультимодальность»: «В широком смысле мультимодальность коммуникации понимается как использование коммуницирующими субъектами всех возможных модусов для передачи и приема информации: собственно языкового, фонетического, жестикуляционного, модуса физиологических реакций тела (улыбки, покраснение кожных покровов, сужение зрачков...» [32, с. 25–26]. В узком смысле внедрение идеи о мультимодальности устной речи возводится к понятию «точка роста» [32, с. 26], предложенному в [36].

шиной доказывают свою содержательность и при наблюдении за речью и жестами артистов в театре. Так, в спектакле П. Фоменко «Три сестры» [37] Ирина Прозорова (Полина Кутепова), приветствуя Вершинина, сообщает входящей Ольге: «“Александр Игнатьевич RH ОЛ ↑ {из Москвы}”» (RH — правая рука, ОЛ — открытая ладонь, стрелка вверх — движение руки вверх) [32, с. 66]. В трактовке жестов Е.А. Гришиной «открытая ладонь» задает семейство жестов, в основе которых лежит метафора, обозначающая прикосновение к чему-либо. Как правило, такой жест указывает на крупные, объемные объекты. Открытая ладонь Ирины в контексте спектакля может служить символом «прикосновения» к Москве, о которой так мечтают сестры, а движение руки вверх (выше головы), выше привычного уровня (напротив груди или живота) призвано передать важную информацию Ольге максимально быстро.

Рамки настоящей статьи не позволяют подробно остановиться на классификации жестов, предложенных лингвистами. Рассмотренные примеры призваны эмпирически подтвердить возможность с помощью жеста подключать воображение актера, выявлять психологию говорящего, эмоционально концентрироваться на смысле слова, реплики, фразы, монолога. Кроме того, эти примеры ярко демонстрируют физический жест, сопровождающий высказывание, и позволяют провести четкую границу между двумя родами жестов — физическим, сопровождающим высказывание, и психологическим, несущим в себе образное, метафорическое значение.

Нами проанализированы различные варианты ПЖ: из произведений А.П. Чехова, из режиссерского сочинения Е.Б. Вахтангова в спектакле «Эрик XIV». Обзор физических жестов, сопровождающих высказывание, предложен в лингвистических наблюдениях за говорящими. Оба класса жестов могут служить для обнаружения скрытой от зрения и уха информации о психологии персонажа и способны «разжигать» эмоциональность актера. Сопоставление двух классов жестов показало, что ПЖ предназначен для работы актера над текстом *в репетиционный период*, он способен пробуждать в душе артиста чувства и волю, помогает в поиске подтекста, способствует глубокому проникновению в содержание текста роли и влияет на звучащую речь. Если же ПЖ переведен в видимое поле, т. е. произведен физически, сопровождая речевое высказывание, то в этом случае он перестает быть психологическим. Важно отметить, что ПЖ может быть создан актером, исходя из физического поведения персонажа, которое хорошо проявлено в художественной литературе и является маркером психологии героя. Рассмотренные примеры ПЖ несколько теоретизировали данное исследование. Однако это не является недостатком, поскольку, как известно, без понима-

ния теории невозможен переход к практике. Автор сознательно не затрагивает проблему практической подготовки актера к работе с ПЖ, полагая, что эта тема заслуживает детального изучения и станет предметом исследования в следующей статье.

Список источников

1. Кнебель М.О. Вся жизнь. Москва : ВТО, 1967. 587 с.
2. Михаил Чехов. Чувство целого [Авторская программа Анатолия Смелянского] // Платформа СМОТРИМ. URL: <https://smotrim.ru/brand/31993> (дата обращения: 06.10.2022).
3. Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. Санкт-Петербург : Академический проект, 2001. 560 с.
4. Крымова Н. Гений среди людей. Уроки Михаила Чехова // Н. Крымова. Имена. Избранное в 3 книгах. Книга 3 : 1987–1999. Москва : Трилистник, 2005. С. 133–137.
5. Золотухин В. Михаил Чехов. Звуковое наследие и воспоминания современников // Театр. 2014. № 16. URL: <http://oteatre.info/mihail-chehov-zvukovoe-nasledie-i-vospominaniya-sovremennikov/> (дата обращения: 06.10.2022).
6. Скороход Н. О том, что лежит под землей // Петербургский театральный журнал. 2010, № 1 (59). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/59/home-cinema-59/o-tom-cto-lezhit-pod-zemlej/> (дата обращения: 06.10.2022).
7. Michael Chekhov's Lessons for Teachers : Expanded Edition. МІСНА, 2018. 245 р.
8. The Routledge Companion to Michael Chekhov / by ed. M.-C. Autant-Mathieu, Y. Meerzon. London ; New York : Routledge Taylor and Francis Group, 2015. 434 p.
9. Кириллов А.А. Театр и театральная система М. Чехова : дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008. 170 с.
10. Соловьева И.Н. Первая студия. Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 670 с.
11. Отан-Матъе М.-К. Михаил Чехов в поисках универсального метода в театре и кино / пер. Е. Балаховской // Вопросы театра. Prosaenium. 2018. № 1–2. С. 311–326.
12. Чехов М.А. Литературное наследие : в 2 т. Т. 2 : Об искусстве актера / сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова ; вступит. статья М.О. Кнебель. Москва : Искусство, 1986. 559 с.
13. Андрейчук В.А. Михаил Чехов: театрально-педагогические искания // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 6 (18). С. 23–27.
14. Кузина Е.Е. Психологический жест — ключ к игре актера в методе Михаила Чехова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 2. С. 37–48.
15. Авишарова Ю.Ю. «Психологический жест» М.А. Чехова в работе над сценическим образом // Искусство и экономика : материалы Международной научно-практической конференции. Москва, 13–14 марта 2017 г. Москва : Научная библиотека, 2017. С. 162–168.
16. Полищук В. Актерский блиц-тренинг по Михаилу Чехову // Э. Сарабян. Большая книга актерского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссеров. Станиславский, Мейерхольд, Чехов, Товстоногов. Москва : АСТ, 2022. С. 461–608.
17. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8 томах. Москва : Искусство, 1954. Т. 2. 421 с.
18. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8 томах. Москва : Искусство, 1955. Т. 3. 500 с.
19. Кириллов А.А. Семинар Г.С. Жданова // Вечность на ладонях. Еще раз о Михаиле Чехове / сост. В.М. Турчин. Москва : Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2015. С. 247–314.
20. Чехов А.П. Сочинения : в 2 т. Т. 1 : Повести и рассказы. Москва : Художественная литература, 1982. 447 с.
21. Бюклинг Л. Студии Михаила Чехова в Лос-Анджелесе (1949–1955 гг.) // Вопросы театра. Prosaenium. 2018. № 1–2. С. 327–352.
22. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова : Возникновение и утверждение. Санкт-Петербург : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.
23. Балухатый С.Д., Петров Н.Д. Драматургия Чехова. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000002/st004.shtml> (дата обращения: 06.10.2022).
24. Чехов А.П. Вишневый сад // Сочинения : в 2 т. Т. 2. Повести; Рассказы; Пьесы. Москва : Художественная литература, 1982. С. 445–479.
25. Буткевич М.М. К игровому театру : в 2 т. Т. 1 : Лирический трактат. Москва : Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2010. 703 с.
26. Елисеева П.Е. Сценическая речь Михаила Чехова. Зарождение и формирование «Психологического жеста» как метода репетирования // Вечность на ладонях. Еще раз о Михаиле Чехове / сост. В.М. Турчин. Москва : Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2015. С. 173–212.
27. Чехов М.А. Литературное наследие : в 2 т. Т. 1 : Воспоминания. Письма / сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова ; вступ. статья М.О. Кнебель. Москва : Искусство, 1986. 462 с.
28. Чехов М.А. Уроки для профессионального актера : на основе записей уроков, собранных и составленных Д.Х. Дюпре / под ред. Д.Х. Дюпре ; пер. с англ. М.И. Кривошеев. Москва : Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2011. 165 с.
29. Промптова И.Ю. Семинар Г.С. Жданова // Вечность на ладонях. Еще раз о Михаиле Чехове / сост. В.М. Турчин. Москва : Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2015. С. 315–363.
30. Хопкинс Э. Мастер класс. URL: https://vk.com/video135087875_456239431 (дата обращения: 06.10.2022).
31. Lapaire J.-R. Grammar, gesture and cognition : insights from multimodal utterances and applications for ges-

- ture analysis // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2011. № 52. С. 83–103. URL: https://www.researchgate.net/publication/298790338_Grammar_gesture_and_cognition_insights_from_multimodal_utterances_and_applications_for_gesture_analysis (дата обращения: 06.10.2022).
32. Гришина Е.А. Русская жестикация с лингвистической точки зрения : корпусные исследования. Москва : Издательский дом ЯСК, 2017. 744 с.
33. Кибрик А.А. Русский мультимедийный дискурс. Ч. I : Постановка проблемы // Психологический журнал. 2018. Т. 39, № 1. С. 70–80.
34. Кибрик А.А. Русский мультимедийный дискурс. Часть II : Разработка корпуса и направления исследований // Психологический журнал. 2018. Т. 39, № 2. С. 79–90.
35. Bonacchi S., Karpiński M. Remarks about the Use of the Term “Multimodality” // Journal of Multimodal Communication Studies. 2014. № 1. P. 1–7. URL: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/13519/1/01_silvia-bonacchi-maciej-karpinski_JMCS_01_2014.pdf (дата обращения: 06.10.2022).
36. McNeill D. Hand and Mind: What Gesture Reveal about Thought // Leonardo. 1994. Vol. 27, № 4. P. 105–133. DOI: 10.2307/1576015.
37. Три сестры. 2006. Мастерская Петра Фоменко. Ч. 1 // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YapV2y3h3sE> (дата обращения: 06.10.2022).

The “Psychological Gesture” as an Element of Michael Chekhov’s Creative Theory

Polina E. Eliseeva

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 6, Maly Kislowsky Lane, Moscow, 125009, Russia

ORCID 0000-0001-9346-2949; SPIN 5298-5715

E-mail: krinit@mail.ru

Abstract. *The name of Michael Chekhov is firmly associated with the expression “genius of the Russian stage. In his theoretical work “On the Technique of Acting”, M. Chekhov outlined the main components of acting, where one of the most striking and effective elements was the “psychological gesture”. However, the isolation of the empirical part of Chekhov’s legacy, due to the actor’s move abroad, creates the problem of interpreting the theory. So, in an effort to master the principle of working with the “psychological gesture”, many modern actors take liberties in interpreting methodological techniques, without taking into account the practical clarifications formulated by the master while working abroad.*

The article analyzes little-known and popular examples of the “psychological gesture” that appear in the theatrical literature of the Russian and foreign periods of M. Chekhov. There is considered the experience of working with this tool of the great actor’s direct students. The material for the study is the transcription of a video recording of the practical seminar of M.A. Chekhov’s friend and colleague G.S. Zhdanov, made by A.A. Kirillov, and the transcript by I.Yu. Promptova. The comparison of the documents and evidence makes it possible to systematize information about the “psychological gesture”, clarify the essential nuances formulated and transmitted by M. Chekhov to his students “from hand to hand” during the period of his working abroad, and warns against erroneous interpretation of the theory. The considered examples empirically confirm

the capability of using the gesture to activate the actor’s imagination, to reveal the speaker’s psychology, to emotionally concentrate on the meaning of a word, a line, a phrase, a monologue. The article shows that the PG is intended for the actor to work on the text during the rehearsal period; it can awaken feelings and will in the actor’s soul, helps in finding the undertones, contributes to a deep penetration into the content of the role’s text, and affects the sounding speech. M. Chekhov’s search in the field of interaction between psychology, gesture and speech has been confirmed by recent studies. Thus, modern linguistics has scientifically supported the intuitive guesses of the great actor, proving that the gesture reflects the cognitive processes of the speaker.

Key words: Michael Chekhov, gesture, psychological gesture, work on the role’s text, undertone, speech act, actor’s speech, gesture speech, theory and history of art, theatrical art, screen arts.

Citation: Eliseeva P.E. The “Psychological Gesture” as an Element of Michael Chekhov’s Creative Theory, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 616–626. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-616-626.

References

1. Knebel M.O. *Vsya zhizn’* [All Life]. Moscow, VTO Publ., 1967, 587 p.
2. Michael Chekhov. A Sense of the Whole, *SMOTRIM Platform*. Available at: <https://smotrim.ru/brand/31993> (accessed 06.10.2022) (in Russ.).
3. Byckling L. *Mikhail Chekhov v zapadnom teatre i kino* [Michael Chekhov in Western Theatre and Cinema]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 2001, 560 p.
4. Krymova N. Genius among People. Lessons of Michael Chekhov, N. Krymova. *Imena. Izbrannoe v 3 knigakh. Kniga 3: 1987–1999* [N. Krymova. Names. Selected Works in 3 Books. Book 3: 1987–1999]. Moscow, Trilistnik Publ., 2005, pp. 133–137 (in Russ.).
5. Zolotukhin V. Michael Chekhov. Sound Heritage and Contemporaries’ Memories, *Teatr* [Theatre], 2014,

- no. 16. Available at: <http://oteatre.info/mihail-chehov-zvukovoe-nasledie-i-vospominaniya-sovremennikov/> (accessed 06.10.2022) (in Russ.).
6. Skorokhod N. On What Is Hidden Underground, *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [St. Petersburg Theater Magazine], 2010, no. 1 (59). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/59/home-cinema-59/o-tom-chto-lezhit-pod-zemlej/> (accessed 06.10.2022) (in Russ.).
 7. *Michael Chekhov's Lessons for Teachers: Expanded Edition*, MICA Publ., 2018, 245 p.
 8. Autant-Mathieu M.-C., Meerzon Y. (eds.) *The Routledge Companion to Michael Chekhov*. London, New York, Routledge Taylor and Francis Group Publ., 2015, 434 p.
 9. Kirillov A.A. *Teatr i teatral'naya sistema M. Chekhova* [The Theater and the Theatrical System of M. Chekhov], cand. art. diss. St. Petersburg, 2008, 170 p.
 10. Solovyova I.N. *Pervaya studiya. Vtoroi MKhAT. Iz praktiki teatral'nykh idei XX veka* [First Studio. Moscow Art Theater II. From the Practice of Theatrical Ideas of the 20th Century]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2016, 670 p.
 11. Autant-Mathieu M.-C. Michael Chekhov in Search of a Universal Method in Theatre and in Cinema, *Voprosy teatra. Proscenium* [Problems of the Theatre. Proscenium], 2018, no. 1–2, pp. 311–326 (in Russ.).
 12. Chekhov M.A. *Literaturnoe nasledie v 2-kh t. T. 2: Ob iskusstve aktera* [Literary Heritage in 2 Volumes. Volume 2: On the Art of Acting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 559 p.
 13. Andreychuk V.A. Mikhail Chekhov: Theatre-Educational, *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture and Education], 2009, no. 6 (18), pp. 23–27 (in Russ.).
 14. Kuzina E.E. Psychological Gesture as a Clue to Acting in Michael Chekhov’s Method, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Cinema. Music], 2014, no. 2, pp. 37–48 (in Russ.).
 15. Avsharova Yu.Yu. M.A. Chekhov’s “Psychological Gesture” in the Work on the Stage Image, *Iskusstvo i ekonomika: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Moskva, 13–14 marta 2017 g.* [Art and Economics: Proceedings of the International Scientific-Practical Conference. Moscow, March 13–14, 2017]. Moscow, Nauchnaya Biblioteka Publ., 2017, pp. 162–168 (in Russ.).
 16. Polishchuk V. Acting Blitz Training according to Michael Chekhov, *E. Sarab'yan. Bol'shaya kniga akterskogo masterstva. Unikal'noe sobranie treningov po metodikam velichaiskhikh rezhisserov. Stanislavskii, Meierkhol'd, Chekhov, Tovstonogov* [E. Sarabyan. A Great Book of Acting. A Unique Collection of Trainings on the Methods of the Greatest Directors. Stanislavsky, Meyerhold, Chekhov, Tovstonogov]. Moscow, AST Publ., 2022, pp. 461–608 (in Russ.).
 17. Stanislavsky K.S. *Sobranie sochinenii v 8 tomakh* [Collected Works in 8 Volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1954, vol. 2, 421 p.
 18. Stanislavsky K.S. *Sobranie sochinenii v 8 tomakh* [Collected Works in 8 Volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1955, vol. 3, 500 p.
 19. Kirillov A.A. G.S. Zhdanov’s Seminar, *Vechnost' na ladonyakh. Eshche raz o Mikhaile Chekhove* [The Eternity on the Palms of your Hands. Once Again about Michael Chekhov]. Moscow, Rossiiskii Universitet Teatral'nogo Iskusstva – GITIS Publ., 2015, pp. 247–314 (in Russ.).
 20. Chekhov A.P. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1982, vol. 1: Povesti i rasskazy [Novels and Stories], 447 p.
 21. Byckling L. Michael Chekhov’s Studios in Los Angeles (1949–1955), *Voprosy teatra. Proscenium* [Problems of the Theatre. Proscenium], 2018, no. 1–2, pp. 327–352 (in Russ.).
 22. Chudakov A.P. *Poetika Chekhova. Mir Chekhova: Vozniknovenie i utverzhdenie* [Chekhov’s Poetics. Chekhov’s World: Emergence and Adoption]. St. Petersburg, Azbuka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2016, 704 p.
 23. Balukhatyi S.D., Petrov N.D. *Dramaturgiya Chekhova* [Chekhov’s Dramaturgy]. Available at: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000002/st004.shtml> (accessed 06.10.2022)
 24. Chekhov A.P. The Cherry Orchard, *Sochineniya: v 2-kh t.* [Works: in 2 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1982, vol. 2: Povesti, Rasskazy, P'esy [Novels, Stories, Plays], pp. 445–479 (in Russ.).
 25. Butkevich M.M. *K igrovomu teatru: v 2 t. T. 1: Liricheskii traktat* [On the Play Theater: in 2 volumes. Volume 1: Lyrical Treatise]. Moscow, Rossiiskaya Akademiya Teatral'nogo Iskusstva – GITIS Publ., 2010, 703 p.
 26. Eliseeva P.E. Michael Chekhov’s Stage Speech. The Origin and Formation of the “Psychological Gesture” as a Method of Rehearsing, *Vechnost' na ladonyakh. Eshche raz o Mikhaile Chekhove* [The Eternity on the Palms of your Hands. Once Again about Michael Chekhov]. Moscow, Rossiiskii Universitet Teatral'nogo Iskusstva – GITIS Publ., 2015, pp. 173–212 (in Russ.).
 27. Chekhov M.A. *Literaturnoe nasledie v 2 t. T. 1: Vospominaniya. Pis'ma* [Literary Heritage in 2 Volumes. Volume 1: Memories. Letters]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 462 p.
 28. Chekhov M.A. *Uroki dlya professional'nogo aktera: na osnove zapisei urokov, sobrannykh i sostavlenykh D.Kh. Dyupre* [Lessons for the Professional Actor: Based on the Recordings of Lessons Collected and Compiled by D.H. Du Prey]. Moscow, Rossiiskii Universitet Teatral'nogo Iskusstva – GITIS Publ., 2011, 165 p.
 29. Promptova I.Yu. G.S. Zhdanov’s Seminar, *Vechnost' na ladonyakh. Eshche raz o Mikhaile Chekhove* [The Eternity on the Palms of your Hands. Once Again about Michael Chekhov]. Moscow, Rossiiskii Universitet Teatral'nogo Iskusstva – GITIS Publ., 2015, pp. 315–363 (in Russ.).
 30. Hopkins A. *Master klass* [Master Class]. Available at: https://vk.com/video135087875_456239431 (accessed 06.10.2022).

31. Lapaire J.-R. Grammar, Gesture and Cognition: Insights from Multimodal Utterances and Applications for Gesture Analysis, *Visnik L'vivs'kogo universitetu. Seriya filologichna* [Bulletin of the Lviv University. Series Philology], 2011, no. 52, pp. 83–103. Available at: https://www.researchgate.net/publication/298790338_Grammar_gesture_and_cognition_insights_from_multimodal_utterances_and_applications_for_gesture_analysis (accessed 06.10.2022).
32. Grishina E.A. *Russkaya zhestikulyatsiya s lingvisticheskoi tochki zreniya: korpusnye issledovaniya* [Russian Gesticulation from a Linguistic Point of View: corpus-based research]. Moscow, YaSK Publ., 2017, 744 p.
33. Kibrik A.A. Russian Multichannel Discourse. Part I. Setting Up the Problem, *Psikhologicheskii zhurnal* [Psychological Journal], 2018, vol. 39, no. 1, pp. 70–80 (in Russ.).
34. Kibrik A.A. Russian Multichannel Discourse. Part II. A Corpus Development and Avenues of Research, *Psikhologicheskii zhurnal* [Psychological Journal], 2018, vol. 39, no. 2, pp. 79–90 (in Russ.).
35. Bonacchi S., Karpiński M. Remarks about the Use of the Term “Multimodality”, *Journal of Multimodal Communication Studies*, 2014, no. 1, pp. 1–7. Available at: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/13519/1/01_silvia-bonacchi-maciej-karpinski_JMCS_01_2014.pdf (accessed 06.10.2022).
36. McNeill D. Hand and Mind: What Gesture Reveal about Thought, *Leonardo*, 1994, vol. 27, no. 4, pp. 105–133. DOI: 10.2307/1576015.
37. Three Sisters. 2006. Pyotr Fomenko Workshop. Part 1, *YouTube*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=YapV2y3h3sE> (accessed 06.10.2022) (in Russ.).

НОВИНКА



Научные исследования в библиотеках: тематика, организация, представление результатов : монография / Российская гос. б-ка, Российская нац. б-ка, Президент. б-ка им. Б.Н. Ельцина ; отв. ред. А.Ю. Самарин ; предисл. В.В. Дуда. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Пашков дом, 2023. 326, [1] с. : ил.

Монография посвящена современному этапу развития научно-исследовательской деятельности в библиотеках Российской Федерации. В ней проанализированы организация и тематика научных исследований в национальных библиотеках, центральных библиотеках регионов России, библиотеках системы РАН. Подробно рассмотрены основные каналы представления результатов научной деятельности библиотек (диссертации, научные отраслевые журналы, наукометрические базы данных).

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: rsl.ru/pashkovdom