

Светлана Курбатова

**Влияние идей
Георгия Гурджиева
на творчество
Питера Брука
в период
экспериментальной
мастерской *Lamda***

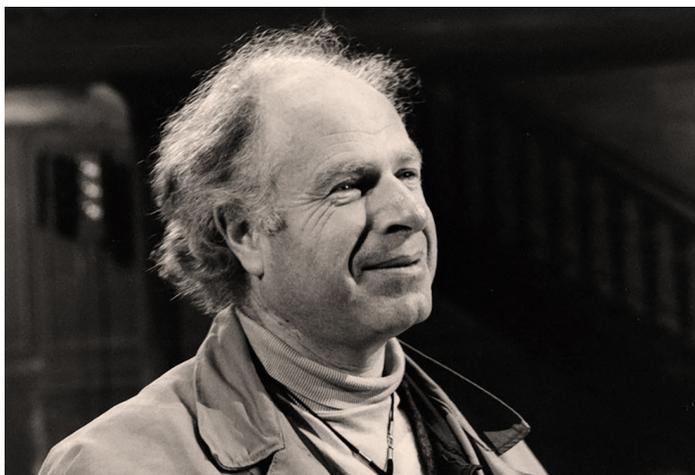
Один из наиболее продуктивных и малоизученных периодов работы Питера Брука связан с исследованием идей «Театра жестокости» Антонена Арто.

В 1963 г., заручившись финансовой поддержкой *The Royal Shakespeare Company*, Питер Брук совместно с Чарльзом Маровицем¹ организовал экспериментальную мастерскую *Lamda*, целью которой было найти новые способы существования актера. Маровица давно увлекали идеи «Театра жестокости» Арто и в своем *Open Space Theatre* он неоднократно к ним обращался. Брук, напротив, был мало знаком с его идеями, но его увлекала личность Арто-трибуна, восставшего против устоев умирающего театра. Поиски нового способа существования актера оказались созвучны экспериментам Брука, начатым в шекспировский период². Он вспоминал это так: «С определенной точки зрения “жестокость” Арто можно рассматривать как попытку добиться другими способами шекспировского разнообразия средств выразительности, и наш эксперимент <...> может тоже истолковываться как поиск такого же гибкого и пронзительного театрального языка, как у елизаветинцев»³.

Итоговый показ мастерской *Lamda* не был оценен ни зрителями, ни критиками, но уже в следующем спектакле «Марат/Сад» Петера Вайса (1964), объединив актеров *RSC* и участников мастерской, Брук применил новые техники и создал спектакль-сенсацию, который открыл театральному миру идеи Арто.

Очевидному противоречию между общепринятым мнением об исследовании Бруком наследия Арто и тем, что в действительности режиссер был мало знаком с ними, можно найти объяснение: еще в шекспировский период Брук начал интересоваться учением Г.И. Гурджиева – человека, чье имя не принято связывать с театроведческими исследованиями. Меж тем Гурджиев стал той ключевой фигурой, которая объединила идеи Арто и поиски Брука и Маровица в экспериментальный период⁴.

Георгий Иванович Гурджиев (1866–1949) являет собой личность парадоксальную, во многом спорную и до конца не изученную. Его искания развивались в пространстве между искусством, философией, религией и мистицизмом. Ключевая идея Гурджиева состояла в том, что современный человек несовершенен, и проблема его несовершенства в недостаточной активности эмоционального и двигательного центров, приводящих к автоматизму человеческих реакций. «Человек-машина» – метафора, часто используемая Гурджиевым, четко формулировала цель: преодоление «механистичности» или (если использовать его терминологию) «сна». Перестать быть «машиной», как считал Гурджиев, возможно через «работу»⁵, которая поможет освободиться от автоматизма человеческих реакций, т. е. пробудиться от сна. «Пробужденный» человек,



Питер Брук. 1968

в отличие от человека «спящего», научится управлять тремя важнейшими центрами – эмоциональным, двигательным и интеллектуальным⁶ и осуществлять контроль над мыслями, чувствами и действиями. Гурджиев разработал специальные упражнения и практики по работе с этими центрами и применял их в организованных им группах в Москве и Петербурге (1915–1918) и созданном им «Институте гармонического развития человека» в Тифлисе (март 1918–1919), Константинополе (1920 – начало лета 1921) и Шато де Приор в Фонтенбло под Парижем (октябрь 1922–1933). Наглядным доказательством результатов экспериментальной работы должен был быть символический спектакль «Борьба магов», объединивший «гурджиевские движения»⁷, музыку, написанную Гурджиевым в сотрудничестве с Фомой де Гартманом, и магические танцы.

Сюжет спектакля построен на стыке мистики и мелодрамы. В первом акте действие разворачивается в ярком и шумном восточном городе, где благородный юноша Гаффар влюбляется в прекрасную Зейнаб. Во втором акте Зейнаб оказывается ученицей белого мага, прозелиты которого изучают с помощью танца «космосы» Гурджиева. В третьем акте Гаффар – ученик черного мага – с помощью темной магии пытается добиться любви Зейнаб. Действие перемещается в пещеру, где ученики черного мага танцуют уродливые танцы человеческих страстей.



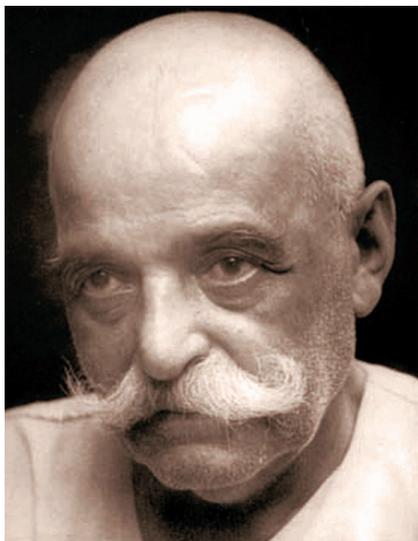
Питер Брук во время съемок фильма «Марат/Сад». 1966

Черный маг заставляет Зейнаб покориться Гаффару, но белый маг разрушает чары черного мага. Обессиленные Гаффар и Зейнаб предстают перед белым магом, который освобождает их от духовного рабства и разрушает злые чары⁸.

Танцы «черных» и «белых» магов по замыслу Гурджиева должны были исполнять одни и те же участники – это помогло бы им познать и изучить темные и светлые стороны своей природы, овладеть умением управлять собой. Работа над спектаклем стала важнейшей составляющей метода Гурджиева по «пробуждению» человека и продолжалась во все время существования Института гармонического развития человека – с января 1918 г. до августа 1924 г.⁹.

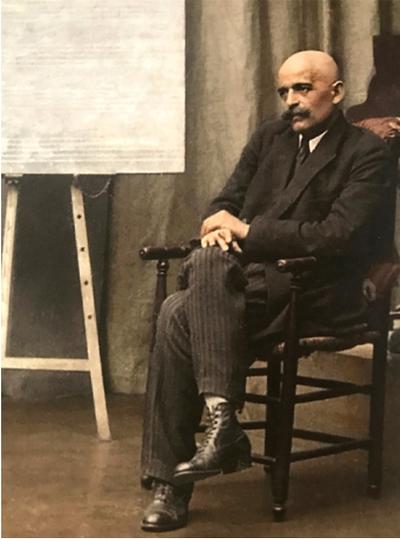
Поиски освобождения от поведенческих стереотипов, «пробуждения» человека Гурджиев соединил с театром, взяв на себя полномочия режиссера, драматурга, сценографа, хореографа, композитора и Учителя человека – актера. Похожую модель театра описывает в манифестах «Театра жестокости» Антонен Арто.

Упражнения, созданные в период экспериментальной мастерской, подробно описаны в главе «Заметки о Театре жестокости» книги Чарльза Маровица «Работа в театре»¹⁰. Попробуем определить, какие из них были созданы под влиянием идей Арто, а какие могли иметь другой источник.



Георгий Иванович Гурджиев.
1949

В упражнении «Разрушение образа»¹¹, которое Брук и Маровиц использовали в период отбора в мастерскую, актеру предлагали исполнить заранее подготовленный отрывок, например, монолог Гамлета, а затем просили сменить персонаж и исполнить монолог, не меняя текста, от лица, например, Лира или Ромео в сцене у балкона. Упражнения по работе с текстами Шекспира Брук использовал в период работы над спектаклем «Король Лир» (1962)¹², что не дает нам возможности говорить о влиянии идей Арто, но само упражнение, по нашему мнению, буквально инсценирует идею Гурджиева об отсутствии единого «я» в современном человеке. При помощи этого упражнения актер обнаруживал в себе одновременное существование множества образов и учился управлять механизмом «переключения» внутри себя. Чарльз Маровиц, описывая упражнение, сравнивал образы с шарами, «которыми можно жонглировать»¹³. В спектакле «Марат/Сад» метод «переключения» с образа на образ стал одним из ключевых в работе с материалом пьесы. Один из ярких примеров – сцены с Шарлоттой Корде, больной-лунатички, которую играла Гленда Джексон. В первой сцене – это прелестная молодая девица, постоянно «выключающаяся» из игры, не желающая ее продолжать. Два персонажа – больная-лунатичка и девица из благородной семьи – исполняются актрисой одновременно, с помощью приема «переключения». В тот момент, когда ей в руки попадает нож (будущее



Гурджиев в Шато де Приор.
1922

орудие убийства), предмет «переключает» ее, и она превращается в убийцу-маньячку, жаждущую крови. Затем вновь переключение с образа на образ, и теперь Шарлотта – дитя, играющее с ножиком, который превратился в чудесную игрушку.

В упражнении «Объект импровизации»¹⁴ роль «переключателя» берет на себя предмет: актер существует в определенных предлагаемых обстоятельствах, затем ему подбрасывают «тему» – например, игрушечный совок. Актер должен мгновенно ответить на изменение предлагаемых обстоятельств действием. Как только задача выполнена, на площадке возникает следующий предмет – портфель, цветок, рожок для обуви и так далее. С помощью этого упражнения Маровиц и Брук, по мнению автора этих строк, исследовали природу переключения, взаимосвязь между внешним – объектом импровизации и внутренним – импульсом к действию.

Проблема множественности «я» в одном человеке – обратная сторона отсутствия единого «я». Постоянная необходимость в смене масок-образов представлена в упражнении «Групповое интервью»: «Персонаж А – социальный изгой, который некоторое время провел в тюрьме. В настоящее время он пришел устраиваться на работу в большую фирму и вынужден беседовать с работодателем. Работа ему крайне необходима. Но вместе с этими двумя – персонажем А и работодателем У –



Анттонен Арто

в беседе участвуют еще семь персонажей, каждый из которых представляет какую-то часть личности А:

Первый – его социальную враждебность,
Второй – его экономические затруднения,
Третий – его попытку соответствовать,
Четвертый – его противоречивую природу,
Пятый – его врожденную трусость,
Шестой – его подавленные социальные амбиции,
Седьмой – его фантазию, образ самого себя как великой личности.

Каждый из этих персонажей вступает в диалог только тогда, когда А отвечает работодателю и таким образом «дополняют» ответ А, постоянно расширяя ситуацию диалога в упражнении.

Пример:

«У: Как вы думаете, вас устроит эта работа?

А₁: Да, я бы очень хотел ее получить.

А₂: (*злобно*) Какое вам дело?

А₃: (*умоляюще*) Испытайте меня в течение недели, и вы увидите!..

А₄: (*властно*) И я буду сидеть за этим столом через месяц!

А₅: (*романтично*) Интересно, мог бы я носить такой костюм?

А₆: (*беспокойно*) Интересно, меня выгонят из этого офиса?

А₇: (*настойчиво*) Хочется дать вам в глаз»¹⁵.

Противоречие между внешними обстоятельствами и внутренними оценками этих обстоятельств становится основным конфликтом, который должен разрешить актер, играющий роль персонажа А. Смоделированная игровая ситуация, раскрывающая противоречивую природу человека, внутри которого «живут» разные персонажи со своим целеполаганием, позволяет актеру понять и в дальнейшем использовать практику многоуровневого создания образа.

Упражнение «Прерываемая импровизация»¹⁶ помогло актерам обнаружить в себе механизм «переключения» с образа на образ и применять практику одновременного существования в нескольких образах и нескольких игровых ситуациях. Актер должен был выполнять знакомые действия – например, копать или клеить обои. Остальные должны были найти физические действия, которые уместны в этих предлагаемых обстоятельствах: например, если один копает землю, другой выходит с тачкой, третий – становится прорабом и проверяет работу. Возникает импровизация «Строительная площадка». Затем выходит актер, который начинает делать приседания, остальные актеры должны мгновенно отреагировать на изменение игровых обстоятельств. Постепенно возникает несколько групп актеров со своими историями, которые постоянно изменяются. В конце упражнения возникает несколько групп, существующих параллельно и несколько ситуаций, разыгрываемых одновременно.

Цель этого упражнения – подготовить актера существовать одновременно в нескольких предлагаемых ситуациях, удерживать логику развития историй и быть способным постоянно развивать импровизацию на максимальной скорости. Когда актер в состоянии удерживать в своем поле внимания и действия несколько игровых импровизаций, он понимает, что этот способ существования ему знаком, он неоднократно испытывал нечто похожее в обычной жизни, и, значит, на сцене использование многоуровневого способа существования столь же возможно, как и привычного ранее линейного. Мы предполагаем, что на возникновение этого упражнения повлияли идеи Гурджиева о множественности «я» в человеке и о механистичности его существования¹⁷.

Упражнение «Техника прерывистости», описанное Маровицем, по нашему мнению, направлено на изучение природы «переключения». Упражнение выглядит так: задается некий персонаж X, писатель, кратко намечается его характер и его жизнь. Затем разыгрывается ряд коротких сцен, где различные персонажи вступают с X в конфликтное взаимодействие.

«Сцена 1. Его домохозяйка спрашивает, когда он отдаст задолженность за месячную аренду квартиры.

Сцена 2. Его подруга хочет узнать, когда они поженятся.

Сцена 3. Отец убеждает его бросить писать и устроиться на нормальную работу.

Сцена 4. Его близкий друг зовет его выпить и забыть о своих проблемах.

Сцена 5. Его школьный друг приходит к нему и напоминает о школьных годах.

Сцена 6. Страховщик пытается вызвать полицию, чтобы наказать его за неуплату страхового взноса»¹⁸.

Импровизация играется в течение пяти–десяти минут, за это время становится понятно, куда может развиваться каждая сцена. Затем Х помещается в центр площадки, и каждый персонаж по команде возобновляет прерванную сцену. С прибавлением каждой новой сцены Х должен был переключаться в новую ситуацию, существовать в новых игровых отношениях с новым персонажем. В финале четыре сцены играют одновременно. В тот момент, когда актеры уже не в состоянии в силу одновременности действия наполнять сцены эмоциями, происходит то, что Маровиц описал как «разрыв чувств». Это связано с природой чувств человека: любая эмоция конечна. В тот момент, когда она исчерпана, ее сменяет другая – спонтанно возникшая эмоция, которая кардинально меняет способ существования человека. Когда человек уже не в состоянии испытывать эмоции (любые) – способ поведения человека меняется от привычного (эмоционально-подвижного, поверхностного) к другому, где роль эмоций вторична. Это упражнение отсылает нас к практикам Гурджиева по преодолению порога чувствительности и эмоциональной возбудимости, которые он проводил со своими учениками, моделируя ситуации «шоков». Человек должен был мгновенно найти выход из безвыходного положения, изменить его. Это требовало определенного эмоционального «скачка», рывка-действия, который «переключал» его. Моделируемая в процессе упражнения ситуация помогала работать с преодолением автоматизма эмоционального мышления в человеке.

Таким образом, упражнения, описанные в книге Маровица, во многом повторяют практические исследования идей Гурджиева об автоматизме человеческих реакций и множественности «я» в человеке.

Если это так, то почему именно идеи «Театра жестокости» Арто связывают с экспериментами Брука и Маровица? Существует ли связь



Рене Домаль

между идеями Арто и Гурджиева? По мнению автора этого исследования, она очевидна.

Приведем несколько параллелей. Арто писал: «Без элемента жесткости в основе всякого спектакля театр невозможен. Поскольку мы сегодня находимся в состоянии вырождения, только через кожу можно вводить метафизику в сознание»¹⁹. Подобная идея о несовершенстве современного человека и о пути изменения через работу с телом человека – одна из центральных и в философии Гурджиева.

У Арто «актер – это самый важный элемент... и одновременно элемент пассивный и нейтральный, поскольку ему отказано во всякой личной инициативе»²⁰. Арто сравнивает актера с «инструментом»²¹, и это сравнение возвращает нас к центральной идее Гурджиева о человеке-машине.

Арто утверждает: «Дело не в том, чтобы убрать со сцены разговорную речь, а в том, чтобы сообщить словам примерно то значение, какое они имеют в сновидениях»²². Само понятие «сновидение» возвращает нас к одной из основополагающих идей Гурджиева о человеке «спящем».

Читаем Арто далее: «При изображении обычных предметов или человеческого тела, поднятых до уровня знаков, можно, видимо, ориентироваться на изображение иероглифов...»²³. В первом Манифесте «Театра жесткости» (1932) Арто провозглашает идею о создании из



Гурджиевские Движения

движений, поз и жестов алфавита²⁴. Еще в 1922–1923 гг. в «Институте гармоничного развития человека» Гурджиев разработал специальный алфавит движений²⁵ и предлагал ученикам использовать его в качестве языка общения.

Вопрос поиска способов контроля за «движениями души» поднимает Арто в работе «Чувственный атлетизм»: «Знание того, что у души есть телесный выход (*une issue corporelle*), позволяет воссоединиться с ней, двигаясь в обратном направлении, и снова ощутить ее бытие путем своего рода математических аналогий»²⁶. Текст Арто не содержит ответ – как это сделать, а в работах Гурджиева мы такой ответ находим: необходимо учиться разделять внимание. Внимание может быть внешним и внутренним и ими необходимо научиться управлять.

В практиках Гурджиева есть упражнение «Стой!», подробно описанное в книгах П.Д. Успенского²⁷ и Фомы и Ольги де Гартман²⁸, которое он использовал для работы с раздельным вниманием. Гурджиев писал: «Совершенно необходимо прежде всего научиться разделять все свое внимание на три примерно равные части и концентрировать каждую отдельную часть одновременно, в течение определенного времени, на трех различных внутренних или внешних объектах»²⁹. Далее Гурджиев поясняет, в чем цель такого рода практик: «Совокупность результатов действий различных функций психической жизни людей, которая называется “внимание”, сама по себе расщепляется

автоматически за счет случайных окружающих условий, так же как и за счет намеренной силы воли, на несколько отдельных частей, и каждая из этих частей может быть, конечно, тоже как сама по себе, так и намеренно сосредоточена на чем-то отдельном с определенной интенсивностью. В данном случае совершенно необходимо прежде всего научиться разделять все свое внимание на три примерно равные части и концентрировать каждую отдельную часть одновременно, в течение определенного времени, на трех различных внутренних или внешних «объектах»⁵⁰.

Идею работы с тремя видами внимания исследует упражнение «Переигровка» Брука и Маровица: «актеров просили сыграть импровизацию, разделить ее на три части и дать название для каждой из трех частей. Затем, когда названия были придуманы, сценка переигрывалась с использованием этих трех слов. При третьем повторе актеры должны были использовать уже не слова, а звуки, которые отражали смысл этих слов. Они обнаружили, что при многократном повторении структура импровизации остается неизменной, и, значит, ее возможно зафиксировать.

Три различных подхода – текст (ум), слово (эмоция), звук (вибрация) – дают три варианта «правды» игры. Становится очевидным, что имеются три способа существования, каждый из которых по-своему достоверен. Текст дает «внешнюю логику» и отсылает нас к методу Станиславского, второй – со словами-символами – напрямую связан с эмоциональностью актера, работа со звуком, отражающим суть слов – влияние идей Арто – воздействует напрямую на актера с помощью вибрации и заставляет тело актера существовать столь же правдиво, как если бы он говорил текст.

Маровиц сделал вывод, что эти три линии не противоречат, а дополняют друг друга, и «актер Арто нуждается в Станиславском, чтобы проверить природу чувств, которые он высвобождает – иначе он становится жертвой этих чувств»⁵¹. Открыв три автономные модели, которые можно объединять или разделять механически, Маровиц и Брук приходят к пониманию того, что в теле человека есть возможности, которыми можно научиться управлять через переключение, и которые могут стать дополнительными источниками актерской выразительности⁵². Так режиссеры смогли осознать природу импровизации актера и поняли, что процесс импровизации поддается контролю и может быть смоделирован и просчитан.

Революционные идеи «Театра жестокости» Антонена Арто во многом совпадают с теоретическими и практическими поисками Гурджиева, и этот факт имеет свое объяснение: Арто был знаком с учениками и последователями Гурджиева. В 1925 г. он познакомился с театральным художником и сценографом Александром Зальцманом³³. Любовь к театру и стремление найти новые пути его развития объединили их. В одну из встреч Зальцман рассказал Арто о потерянном магическом языке священных танцев, который может вдохнуть в умирающий современный театр жизнь. Так Арто узнал об учении Гурджиева. В 1930 г. Зальцман знакомит его с Рене Домалем³⁴, своим учеником. Дружба между Арто и Домалем продолжалась пять лет, с 1930 по 1935 г., и именно в это время были написаны основополагающие работы Арто – Первый (1932) и Второй (1933) Манифесты «Театра жестокости». Идея создания нового театра с новой драматургией, новым способом существования актера и новым зрителем была созвучна гурджиевским театральным экспериментам 1920-х гг.

Попытка найти новый язык театра, подобно тому, утерянному, древнему языку ритуала, о котором рассказывал Зальцман, вела Арто от внешнего к внутреннему, от подражания к попытке проживания, к столкновению с собственным бесчувствием и необходимостью его преодоления. Поиск Арто был связан с тем, что делает человека живым – веры. Путь от неживого к живому, от безверия к вере через жестокость/исповедь – таким увидел Арто способ перерождения театра. Антонен Арто был актером, и, вдохновленный гурджиевскими идеями о «пробуждении» человека через «работу», увидел соответствие между внутренним и внешним действиями человека. Он предположил, что именно внутренние усилия, приводящие к поступку, а не демонстрация действия, необходимы актеру для преодоления привычного способа существования на сцене – имитации процесса переживания.

Гурджиев воспользовался языком театра для того, чтобы продемонстрировать результаты работы Института по «пробуждению» человека. Арто поиск духовной трансформации с помощью работы тела привел к Священному театру. Арто открыл, что театр может быть местом поиска веры и увидел путь обретения: жестокая честность констатации человеческого «обездушивания» без веры, признание-исповедь и преодоление слабости безверия через физические испытания, которые оживляют человеческие чувства и веру в саму



Жанна Мотильон де Зальцман

возможность изменения-исцеления. Питер Брук взял артодианскую идею столкновения священного и грубого и нашел свой путь: «театр как таковой»³⁵.

Возникающая картина соответствий между идеями Антонена Арто, учением Георгия Гурджиева и поисками Питера Брука в период экспериментальной мастерской *Lamda* позволяет сделать важные выводы, меняющие наше представление об экспериментальном периоде работы Брука:

— теоретические и практические исследования Г.И. Гурджиева, а не А. Арто, как это считалось ранее, оказали серьезное влияние на поиски Брука в исследуемый период;

— манифесты «Театра жестокости» Арто были написаны под влиянием идей Гурджиева;

— Питер Брук открыл и использовал соответствие между революционными идеями о создании театра будущего Антонена Арто и поисками Георгия Гурджиева. Идея преодоления автоматизма существования человека – ключевая идея учения Гурджиева – стала основой для создания нового метода работы с актером и поиска новых способов взаимодействия со зрителем: «Мы... попытались сломать глухие, как принято думать, перегородки между человеком для себя и человеком для других, то есть человеком, чья повседневная жизнь целиком

подчинена четким правилам поведения <...>, и человеком, чья внутренняя жизнь – это царство хаоса и поэзии, которые дают о себе знать только в его словах»³⁶.

Эксперименты в духе идей Арто помогли Бруку обрести друга и единомышленника, исследования которого также имели связь с учением Гурджиева – Ежи Гротовского (1933–1999)³⁷. Он вспоминал: «...всякий раз, когда мы встречались на протяжении многих лет, наши разговоры склонялись к одной необычной фигуре – Гурджиеву... Он знал все труды Гурджиева, знал многих людей, непосредственно связанных с его учением. И он понимал, что территория, которую занимает Гурджиев, выходит за рамки театра и охватывает все сферы жизни»³⁸.

- ¹ Чарльз Маровиц (1934–2014) – театральный критик, режиссер и драматург, в 1960–е гг. считался одним из самых провокационных режиссеров в Англии. В период работы над спектаклем «Король Лир» Брук уже приглашал его в качестве помощника. Совместный опыт работы стал для Брука началом экспериментов в области актерского существования.
- ² 1940–1962 гг. Важнейшие спектакли этого периода – «Гамлет» (1955) – Театр Феникс, Лондон, и «Король Лир» (1962) – RSC, Стратфорд-на-Эйвоне.
- ³ Брук П. Театр жестокости // Брук П. Блуждающая точка. М.: Академический Малый драматический театр Санкт-Петербурга; АРТ, 1996. С. 84.
- ⁴ Питер Брук узнал о Гурджиеве в 1955 г. случайно: на одной из вечеринок, куда его пригласил Жорж Вакевич – сценограф спектакля «Гамлет» – ему в руки попала книга П.Д. Успенского «В поисках чудесного». В этой книге Брук встречается с проблемой, которая занимала его в то время – как связаны между собой внутреннее переживание и внешнее проявление в человеке. Книга стала проводником в мир идей Г.И. Гурджиева, и с 1955 г. Питер Брук стал регулярно посещать занятия гурджиевской группы – сначала в Лондоне, где занятия проводила ученица и последовательница идей Гурджиева Джейн Хип, а после переезда во Францию в 1969 г. – у продолжательницы метода Жанны Зальцман.
- ⁵ «Работа» Гурджиева включала в себя самонаблюдение, «гурджиевские движения», изучение психологии и космологии, работу с другими людьми. Цель «работы» – гармоничное развитие ума, тела и души.

См: Гурджиев Г. Вестник грядущего блага. Беседы с учениками. М.: Энигма, 2013. С. 36.

⁶ См: там же.

⁷ «Гурджиевские движения», или *Движения* – канонизированные практические танцевальные упражнения для развития осознанности. *Движения* передаются через устную традицию и исполняются под музыку, написанную Гурджиевым в сотрудничестве с композитором Фомой де Гартманом. Необходимым условием в работе над *Движениями* является живое исполнение и глубокое «понимание» музыки исполнителем, так как это вызывает «правильные» вибрации, которые воздействуют на танцующего. Гурджиев полагал, что *Движения* – кратчайший путь к установлению связи между энергиями тела и сознания, и с помощью *Движений* можно передать знания о мире и человеку напрямую – из тела в тело. Не существует точных сведений – являются *Движения* воспроизведением сакральных движений, с которыми Гурджиев познакомился в период странствий или они были созданы им самим.

Следует разделять два периода работы над *Движениями*. В 1918 г. в Ессентуках Гурджиев начал практиковать со своими учениками различные ритмические упражнения под музыку. В 1919 г. в Тифлисе Гурджиев пригласил Жанну Зальцман, ученицу Далькроза, к сотрудничеству и устроил первую публичную демонстрацию *Движений* с участницами ее танцевальной школы. В «Институте гармоничного развития человека» Зальцман преподавала *Движения*, помогала Гурджиеву в работе над балетом «Битва магов» и была центральной исполнительницей демонстрации *Движений* в 1923–1924 гг. в Париже и Нью-Йорке. Второй период начался в 1940 г., когда Зальцман собрала свой класс и пригласила Гурджиева для того, чтобы уточнить и систематизировать работу над *Движениями*. В этот период Гурджиев расширял ритмическую партитуру движений, задавал ритм и просил пианиста импровизировать. Гурджиев уточнял движения, проверяя, как они воздействуют на учеников. Только после того, как работа над движением заканчивалась, оно получало название и порядковый номер. В результате было отобрано и канонизировано 39 движений. Перед смертью Гурджиев передал Зальцман права в отношении всех своих трудов и *Движений*. Зальцман сняла серию фильмов о *Движениях*, стала основателем Фонда Гурджиева (*Gurdjieff Foundation*), куда входят Институт Гурджиева во Франции, «Общество Гурджиева» в Великобритании, филиалы

- в Венесуэле. В 1977 г. она выступила в качестве соавтора и консультанта фильма о Гурджиеве «Встречи с замечательными людьми» Питера Брука, куда вошли эпизоды с «гурджиевскими движениями» в исполнении учеников ее группы.
- ⁸ См.: *Ровнер А.* Гурджиев и Успенский. М.: Старклайт-Номос, 2006. С. 204–205.
- ⁹ Неоднократные демонстрации гурджиевских «движений» в Париже (декабрь 1923 г.), в Нью-Йорке, Филадельфии, Бостоне и Чикаго (январь – апрель 1924 г.) содержали лишь отдельные сцены из балета, полностью балет «Битва магов» никогда не демонстрировался.
- ¹⁰ *Marowitz Ch.* Theatre at Work. London: Methuen, 1967.
- ¹¹ См.: *Marowitz Ch.* Notes on the Theatre of Cruelty // *Marowitz Ch.* Theatre at Work. P. 165.
- ¹² См.: *Брук П.* Театр как таковой // Пустое пространство. Секретов нет. М.: АРТ, 2003. С. 159–160.
- ¹³ *Marowitz Ch.* Op. cit. P. 165.
- ¹⁴ *Ibid.* P. 165.
- ¹⁵ *Ibid.* P. 171.
- ¹⁶ См.: *Ibid.* P. 165.
- ¹⁷ См.: *Гурджиев Г.И.* Отсутствие единого «я» // *Гурджиев Г.И.* В поисках бытия. Четвертый Путь к Сознанию. М.: София, 2015. С. 33–40.
- ¹⁸ *Marowitz Ch.* Op. cit. P. 169.
- ¹⁹ *Арто А.* Театр Жестокости. Первый манифест // *Арто А.* Театр и его двойник. СПб. – М.: Симпозиум, 2000. С. 190.
- ²⁰ Там же. С. 190.
- ²¹ См.: там же.
- ²² Там же. С. 185.
- ²³ Там же.
- ²⁴ См.: там же. С. 181.
- ²⁵ См.: *Гартман Ф. и О.* Наша жизнь с господином Гурджиевым. М.: Традиция, 2019. С. 90.
- ²⁶ *Арто А.* Чувственный атлетизм // *Арто А.* Театр и его двойник. С. 222.
- ²⁷ См.: *Успенский П.Д.* В поисках чудесного. М.: Энигма, 2016. С. 442, 444, 445.
- ²⁸ *Гартман Ф. и О.* Указ. соч. С. 220.
- ²⁹ *Гурджиев Г.* Жизнь реальна только тогда, когда «я» есть. М.: Энигма, 2016. С. 156.
- ³⁰ Там же. С. 155–156.

- ³¹ *Marowitz Ch.* Op. cit. P. 173.
- ³² См.: *Ibid.* P. 173.
- ³³ Александр Зальцман (1874–1934) – театральный художник, режиссер светового оформления. С 1909 по 1914 г. работает в Институте Жак-Далькроза в Хеллерау (Германия), где знакомится с выпускницей Женевской консерватории Жанной-Мари Арманд (1889–1990) и вступает с ней в брак. В 1917 г. семья переезжает в Россию, а в 1919 г. в Тифлисе Александр и Жанна Зальцманы знакомятся с Гурджиевым и его идеями и присоединяются к его группе. Жанна Зальцман становится преподавателем «движений», а Александр Зальцман – одним из основных участников «Института гармонического развития человека» в Фонтенбло, учеником и последователем гурджиевского учения.
- ³⁴ Рене Домаль (1907–1944) – поэт, писатель, представитель поколения уставших от жизни молодых литераторов. С 16 лет занимался экспериментами с наркотиками и алкоголем. В 1930 году, находясь в бедственном положении, познакомился с Александром Зальцманом и увлекся идеями Гурджиева, изучал гурджиевские «движения» у Жанны Зальцман. Главную книгу своей жизни – роман «Гора Аналог» посвятил своему учителю – Александру Зальцману.
- ³⁵ *Брук П.* Священный театр // *Брук П.* Пустое пространство. Секретов нет. С. 144–204.
- ³⁶ *Брук П.* Священный театр // *Брук П.* Пустое пространство. Секретов нет. С. 88.
- ³⁷ В период экспериментальной мастерской актер Михаил Кустов рассказывает Бруку о Ежи Гротовском, спектакль которого посетил в апреле 1963. В 1965 г. Гротовский по приглашению Питера Брука приезжал в Лондон. Цель визита – обсуждение совместной работы и представление фильма Михаила Эльстера «Письма из Ополе». В 1966 г. Брук увидел спектакль «Стойкий принц» в Париже и пригласил Ежи Гротовского и Рышарда Чесляка в Англию для проведения серии репетиций с актерами RSC в ходе работы над спектаклем «US».
- ³⁸ *Brook P.* Wprowadzenie do konferencji. W stron esencji // *Brook P.* Z Grotowskim. Teatr jest tylko forma. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2015. P. 74.