



Пітер БРУК

БЕЗ СЕКРЕТІВ

Думки про акторську майстерність і театр

Золота рибка

(Продовження, початок у “Просценіум” ч.1 (2)/2002, ч.2 (3)/ 2002, ч. 3 (4)/ 2002, ч. 1 (5)/ 2003.)

На своїх лекціях я щоразу повертаюся до теми театрального експерименту і намагаюсь привернути увагу слухачів до того факту, що в театральній ситуації ми перебуваємо “тут і зараз”. Якщо детально розглянути процес, учасниками якого ми є в якийсь певний момент, то можна без теоретизування визначити, що таке *театр*. Але сьогоднішній експеримент є набагато складнішим. Уперше за весь цей час я погодився написати промову заздалегідь, оскільки текст потрібен для публікації, і сподіваюся, що це не зашкодить процесу, а радше допоможе збагатити наш спільний експеримент.

Коли я пишу ці слова, *Я-автор* сиджу на півдні Франції в спекотний літній день, намагаючись уявити собі щось невідоме, як-от японську аудиторію в Кійото. Не знаю ні зали, в якій перебувають ці люди, ані їхньої кількості, ані їхніх стосунків. Та хоч як старанно я добираю свої слова, деякі слухачі почують їх у перекладі іншою мовою. Для вас у цей момент *Я-автор* зник; його замінив *Я-промовець*. Коли промовець читає текст, похиливши голову над аркушами паперу, монотонно й педантично передаючи суть написаного, то самі слова, що здавалися живими, коли він їх писав на папері, потонуть у нестерпній монотонності, що тільки підтверджує думку про погану репутацію академічних лекцій. Тож *Я-автор* – це драматург, який повинен бути впевненим, що *Я-промовець* додасть нової енергії та нову деталь у текст і подію. Для тих, хто розуміє англійську, йдеться про зміни тембру голосу та висоти звуку, крещендо, фортісімо, піянісімо, паузи й тишу. Зваблива музика голосу викликає у вас бажання слухати, бо містить у собі людський

вимір, те найменше, чого ані ми й ані що ми і наші комп'ютери не здатні зрозуміти точно, по-науковому. Це почуття; почуття, що веде до пристрасті; пристрасть, що несе переконання; переконання, яке є єдиним духовним інструментом, що поєднує між собою людей. І навіть ті з вас, хто слухає мене через перекладача, відчувають певну енергію, здатну об'єднати поступово нашу увагу: вона проникає в цей простір через звук, а також через жест. Кожен рух, який промовець робить рукою, тілом – свідомо чи несвідомо – є формою передачі; такою ж мірою як актор, я повинен це усвідомлювати, відповідати за це. Та й ви, слухачі, також берете активну участь: у вашому мовчанні захований підсилювач, що повертає ваші власні емоції назад у наш простір. Вони заряджають мене і впливають на мій спосіб мовлення.

У чому тут полягає схожість із театром? У всьому.

Спробуємо разом з'ясувати наше вихідне положення. Слово “театр” є настільки широке і неокреслене, що воно або втрачає своє значення, або ж створює непорозуміння, тому що одна людина говорить про одне, тоді як інша матиме на увазі щось зовсім відмінне. Це так, ніби говорити про життя. Слово надто містке, щоб нести якимось одне значення. Театр не має нічого спільного ні з приміщеннями, ані з текстами, акторами, стилями чи формами. Сутність театру захована в межах таїнства, ім'я якому – “ця мить”.

“Ця мить” – щось дивовижне. Її зрозумілість зваблива як фрагмент розбитої голограми. Якщо цей атом часу розщеплено і розкрито, тоді цілий всесвіт можна побачити в його безконечно малих розмірах.

У цей момент, назовні, нічого особливого не відбувається – я промовляю, ви слухаєте. Та чи цей

поверховий образ є правдивим відображенням реальності? Звичайно, що ні. Нічого такого не трапилось, щоб зрушити нас до глибин живої матерії. Наші клопоти, стосунки, наші дріб'язкові комедії та глибокі трагедії, навіть тимчасово приспані, вони всі присутні, як актори, які чекають свого виходу на сцену. Але там, за кулісами, стоять не лише виконавці наших особистих драм, – наче хор в опері – а й безліч другорядних персонажів, що поєднують нашу власну історію життя із зовнішнім світом, із суспільством в цілому. Людина – великий музичний інструмент, готовий до того, щоб на ньому заграли. Тони і гармонія його струн – це наша здатність реагувати на вібрації невидимого духовного світу, який ми часто ігноруємо, не усвідомлюючи, що торкаємось до нього з кожним подихом.

Якби можна було вивільнити і випустити у простір цієї зали всі наші приховані уявлення й бажання, це б нагадало ядерний вибух, а хаотичний вир вражень був би надто потужним, щоб бодай хтось із нас міг його прийняти. Саме тому в момент театральної дії звільняється прихований колективний потенціал думок, образів, відчуттів, мітів і вражень, і тому можна зрозуміти, чому ця дія є такою потужною і може бути такою небезпечною.

У періоди політичного гніту театр, як правило, здобуває найбільші успіхи. У країнах, де панує страх, театр є формою, за якою пильно слідкують і якої диктатори бояться найбільше. Саме тому, чим більшу ми маємо свободу, тим старанніше мусимо самі контролювати й усвідомлювати кожен театральну дію: щоб дія мала сенс, потрібно дотримуватись дуже точних правил.

Насамперед хаос, що може виникнути внаслідок звільнення кожним власного потаємного світу, потрібно об'єднати у спільний досвід. Іншими словами, аспект реальності, викликаний актором, повинен відгукнутися у кожному глядачеві, так щоб упродовж певного моменту аудиторія жила одним колективним чуттям. Тому базовий матеріал, оповідь чи тема служать насамперед для створення спільного підґрунтя, потенційного поля, в якому кожен в аудиторії, незалежно від віку й освіти, відчує себе поєднаним із своїм сусідом спільним досвідом.

Звичайно, не важко знайти банальний, поверховий матеріал для спільного підґрунтя. Але чи буде це цікаво? Очевидно, що основа, яка поєднує всіх, повинна зацікавити всіх. Що ж насправді означає слово “цікавий”? Доводять, що проміжок часу, який триває тисячну частку секунди, коли актор взаємодіє з аудиторією, як у фізичних обіймах, є насичений, густий, багатопартийний і багатий. Інакше кажучи, до уваги беруть якість моменту. Отже, будь-який окремий момент може бути дрібним і нецікавим, або ж, навпаки, сповненим значень. Хочу підкреслити, що цей рівень якос-

ти в межах моменту дає нам унікальну можливість судити про театральну дію.

Тепер потрібно детальніше розглянути те, що ми називаємо “моментом”. Звичайно, якби ми могли проникнути в саму його суть, ми б не знайшли там руху. Кожен момент є сукупністю всіх можливих моментів. Отже, те, що ми називаємо часом, зникне. Але, коли ми повернемося в звичне для нас життя, то побачимо, що кожен момент часу поєднується як з попереднім, так і з наступним моментом в міцний, нерозривний ланцюг. Отже, в театрі ми маємо справу з незаперечним законом. Вистава – це потік, що плине то вгору, то вниз. Щоб досягти моменту високого значення, потрібен ряд моментів, який починався б на простому, природному рівні, вів нас до напруження і згодом повертав нас униз. Час, який зазвичай є ворогом у житті, може стати нашим спільником, коли ми побачимо, як буденна мить здатна перетворитися в сяючу цяточку, а згодом і в момент абсолютної чистоти перед тим, як повернутися до миті буденної простоти.

Це можна краще зрозуміти на прикладі рибалки, який плете сіть. Коли він плете, уважність і значущість присутні в кожному русі його пальців. Він натягує нитку, зав'язує вузли, заповнюючи порожнечу фігурами, і форма кожної з них має своє призначення. Тоді сіть кидають у воду і по-різному, за течією чи проти неї, її витягують. Їстівна і отруйна, риба різних кольорів або рідкісна риба потрапляє туди. А в благословенний момент і золота рибка.

Однак є тонка різниця між театром і рибальством: коли сіть зроблено добре, яку рибу, хорошу чи погану, впіймає рибалка, залежить від його удачі. В театрі ж той, хто в'язе вузли, відповідає також і за якість впійманої миті. Це просто дивовижно – “рибалка” в'язанням вузлів впливає на якість риби, що потрапляє в його сіті!

Перший крок є найважливішим і набагато важчим, аніж видається. Дивно, що цей підготовчий крок не отримує належного визнання. Аудиторія може сидіти, очікуючи початку вистави, переконуючи себе, що повинно бути цікаво. Однак по-справжньому вона буде зацікавлена лише тоді, коли найперші слова, звуки чи дії вистави пробудять всередині кожного глядача перший порух, пов'язаний з прихованими темами, що з'являються поступово. Цей процес не може бути розумовим чи, тим більше, раціональним. Театр аж ніяк не є дискусією між культурними людьми. Через енергію звуку, слова, кольору та руху театр торкається емоційної глибини, що, своєю чергою, посилає імпульси через розум. Як тільки актор вступає в контакт з аудиторією, те, що відбувається, починає рухатися різними шляхами. Є театри, які продукують “звичайну якісну рибу”, її можна споживати і при цьому залишатися здоровим. Є порнографічні театри, які нав-

мисне пропонують рибу, нутро якої повне отрути. Але припустімо, що ми люди високих амбіцій і під час вистави хочемо впіймати золоту рибку.

Звідки ж вона береться? Нам це не відомо. Можливо, з колективного мітичного підсвідомого, цього безмежного океану, межі якого ніколи не були відкриті, а глибини – достатньо досліджені. Де ж тоді перебуваємо ми, звичайні люди з аудиторії? Коли ми в театрі, ми є там, де ми є, в нас самих, у нашому житті. Отже, плести сіть – значить будувати міст між нами, такими, якими ми є у звичних для нас умовах, разом з нашим щоденним світом, і невидимим світом, який можна відкрити, якщо неповне сприйняття замінити набагато гострішим усвідомленням. Як ви гадаєте, ця сіть зроблена з дірок чи з вузлів? Це питання як коан, і щоб створити театр, ми повинні жити в ньому весь час.

Ніщо в історії театру настільки повно не відображає цей парадокс, як структури, що їх ми знаходимо в Шекспіра. По суті, його театр релігійний: він переносить невидимий духовний світ в конкретний світ впізнаваних і видимих фігур і дій. Шекспір не йде на поступки у виявленні будь-яких протилежних кінців шкали людських можливостей. Його театр не вульгаризує духовности, щоб звичайна людина могла її лише досягнути, проте його театр і не відкидає бруду, потворности, жорстокости, абсурдности та комізму низького існування. Його театр легко, без зусиль, крок за кроком прослизав між цими двома позиціями. І водночас з невідворотною силою він потужно поглиблює живий досвід аж до тих меж, коли вже будь-який опір стає неможливим і аудиторія усвідомить момент глибокого досягнення реальности. Цей момент не здатен тривати надто довго. Правду не можна ідентифікувати чи усвідомити, але театр є механізмом, що дає можливість всім своїм учасникам скуштувати певний аспект правди саме в межах моменту. Театр – це машина для сходження, підйому і спуску вниз по шкалі значень.

Зараз ми зіткнулися зі справжніми труднощами. Щоб схопити момент правди, потрібно найдрібніші зусилля актора, режисера, автора і художника *ПОСДНАТИ ВОЄДИНО*; жоден з них не може зробити цього сам. У межах однієї вистави не можуть існувати різні естетики, суперечливі наміри. Всі мистецькі та ремісничі техніки повинні служити тому, що англійський поет Тед Гагз називає “переговорами” між нашим звичайним рівнем і високим рівнем міту. Ці переговори набирають форми поєднання того, що є незмінним у цьому мінливому світі, розташованому саме там, де відбуваються вистави. Ми контактуємо з цим світом кожної миті нашого свідомого життя, коли інформація, записана в клітинах нашого мозку в минулому, оживає в теперішньому. Інший світ є для нас невидимим,

оскільки туди немає доступу нашим почуттям. Хоча його можна зрозуміти по-різному в різний час завдяки нашій інтуїції. Всі духовні практики приводять нас до невидимого світу, допомагаючи перейти від світу вражень у спокій і тишу. Однак театр не є тим самим, що й духовна дисципліна. Театр – це зовнішній спільник, одноступінь духовного шляху. Він існує для того, щоб допомогти нам зазирнути на мить у невидимий світ, який проникає у щоденне існування і який ігнорують наші відчуття.

Невидимий світ не має форм і не змінюється (чи принаймні видається нам таким). Видимий світ завжди в русі: його характерною рисою є потік, його форми живуть і помирають. Найскладніша форма – людська істота – живе і помирає, клітини живуть і відмирають – і так само народжуються, занепадають і зникають мови, моделі, позиції, ідеї та структури. Рідко в історії людства митцям вдавалось правдиво поєднати видиме й невидиме так, що їхні форми, храми це чи скульптури, картини, повісті чи музика, ставали вічними. Хоча тут слід бути обережним та усвідомлювати, що навіть вічність скінченна.

Театральний практик, де б він не був, має багато підстав наблизитись до видатних традиційних форм (особливо тих, що належать східному театру) покійно та з повагою, на яку вони заслуговують. Вони можуть вивести його далеко поза межі його власного “я” – на шлях, що існує поза неповною здатністю розуміти і творити, яку митець ХХ ст. повинен визнати як своє дійсне становище. Великий ритуал, фундаментальний міт – це двері, які призначені не для того, щоб їх розглядали, а для того, щоб їх відчиняли. І той, хто відчуває ці двері всередині себе самого, проходить через них не надто інтенсивно. Тож не потрібно ігнорувати минуле; але ми не повинні хитрувати: якщо ми викрадемо його ритуали та символи і спробуємо використувати їх у власних інтересах, тоді ми не повинні дивуватись, якщо вони втратять свою силу і перетворяться лише на яскраві порожні декорації. Ми повинні вміти бачити різницю. В одних випадках традиційна форма ще залишається живою; в інших традиція – це мертва рука, що душить життєвий досвід. Наша мета – відмовитись від загальноприйнятого шляху, але без пошуку зміни заради зміни.

Тоді на передній план виступає питання форми, точної, ідеальної. Ми так само, як і життя, не можемо обійтись без неї. Але що означає слово “форма”? Хай би як часто повертався я до цього питання, я щоразу приходжу до “sphota” – слова з класичної індійської філософії, значення якого міститься в його звучанні – брижі, що раптово з’являються на спокійній поверхні води; хмара, що з’являється в чистому небі. Форма – це справжній маніфест у процесі становлення, дух, що приймає тіло, перший звук, Великий Вибух.

В Індії, Африці, на Близькому Сході, в Японії митці, які працюють у театрі, ставлять те саме запитання: якою є наша форма сьогодні? Де її шукати? Ситуація заплутана, питання заплутані, відповіді – теж... Зазвичай, даючи відповіді на ці запитання, митці поділяються на дві категорії. Одні схиляються до думки, що великі культурні генератори Заходу – Лондон, Париж та Нью-Йорк – вирішили цю проблему, і потрібно тільки використовувати знайдену ними форму так, як це роблять країни, що розвиваються, засвоюючи нові індустріальні процеси та технології. Іншого погляду дотримуються митці з країн Третього Світу. Вони відчують, що втратили свої корені, що їх захопила велика хвиля Заходу з усіма своїми образами ХХ ст., тому вони відчують потребу відмовитись від наслідування іноземних моделей. Це додає їм відваги повертатися до своїх культурних коренів і давніх традицій. У цьому – два великі протиріччя нашого часу: ззовні тяжіння до об'єднання, зсередини – до роздрібнення.

Однак жоден метод не дає бажаних результатів. У багатьох країнах світу театральні групи б'ються над п'єсами європейських драматургів, таких як Брехт або Сартр. Часто вони не бачать того, що ці автори виробили складну систему спілкування, властиву часові та місцю, в яких вони творили. В абсолютно іншому контексті резонанс зникає. Імітація експериментального авангардистського театру 60-х рр. натрапляє на ті ж труднощі. Так само справжні люди театру в країнах Третього Світу з почуттям гордості та відчаю докопуються до свого минулого, намагаються модернізувати свої міти, ритуали й фольклор. Але, на жаль, часто виходить убога мішанина, інакше кажучи, ні риба, ні м'ясо.

То як же бути правдивим щодо сьогодення? Нещодавно я подорожував Португалією, Чехословаччиною та Румунією. В Португалії, найбіднішій з усіх західноєвропейських країн, мені сказали, що люди більше не ходять у театр і в кіно. “Так, – зітхнув я з розумінням, – з усіма вашими економічними труднощами люди не мають грошей”. “Не зовсім так, – прозвучала несподівана відповідь. – Якраз навпаки. Економічна ситуація поступово поліпшується. Раніше, коли грошей було обмаль, життя було дуже сірим, і тому люди прагнули ходити в театр чи в кіно. Тоді, звичайно, заощаджували для цього гроші. Сьогодні люди мають трохи більше на витрати і весь діапазон можливостей споживача ХХ ст. доступний для них: є відео, компакт-диски, ресторани, чартерні рейси, груповий туризм – усе, щоб задовольнити одвічну потребу бути з іншими людьми. Далі – одяг, взуття, зачіски... Кіно й театр усе ще залишаються в списку, проте майже наприкінці”.

Від ринково-спрямованого Заходу я подався до Праги та Бухареста. Тут знову, як і в Польщі, Росії, та

й майже в усіх посткомуністичних країнах, чути той самий крик відчаю. Кілька років тому люди билися за місця в театрі. Зараз на виставах глядачі займають якусь четверту частину зали. Знову ж таки, в абсолютно іншому соціальному контексті стикаємося з тим самим феноменом театру, який *більше не приваблює людей*.

У дні тоталітарного гніту театр був одним з небагатьох місць, де нехай не довго, бодай на короткий час можна було почуватися вільно, можна було втекти в романтичніше, поетичніше існування, або ж, заховавшись і захистившись анонімністю аудиторії, можна було сміхом чи аплодисментами приєднатися до актів непокори владі. Кожен рядок шанованої класики з допомогою найменшого наголошування на слові чи ледь помітного жесту давав акторові можливість увійти в таємну змову з глядачем, щоб виразити те, що в іншому випадку було б надто небезпечно виражати. Нині такої потреби немає, і театри змушені визнати прикрий факт, що зали були заповнені з багатьох важливих причин, які однак не надто стосувалися справжнього досвіду самого мистецтва як такого.

Отож, розгляньмо ще раз ситуацію в Європі. Уздовж усього шляху, що простягався від Німеччини до Сходу, вкупі з великими просторами російських земель, і на Захід – через Італію, Португалію та Іспанію – існувала довга низка тоталітарних урядів. Характерною рисою усіх форм диктатури є заморожування культури. Немає значення, які форми – всі вони більше не мають можливості жити, відмирати, замінити одна одну згідно з природними законами. Певні культурні форми приймають через те, що їх вважають активними та безпечними, тоді як інші вважаються підозрілими, і тому їх заганяють у підпілля або ж зовсім знищують. 20 – 30-х рр. ХХ ст. для європейського театру були надзвичайно поживавленими і плідними. У цей час з'явилися важливі технічні інновації: сцени, що обертаються, відкриті сцени, світлові ефекти, прожектори, абстрактні декорації, функціональні конструкції. Були усталені певні стилі акторської гри, певні способи контакту з аудиторією, певні ієрархії, такі як роль режисера чи важливість позиції художника. Вони були співзвучні своєму часу. Згодом відбулись великі соціальні зрушення: війна, революція, контрреволюція, розчарування, відмова від старих ідей, потреба нових стимулів, гіпнотичне тяжіння до всього нового та інакшого. Сьогодні віко відхилене. Але театр, ревно прив'язаний до своїх старих структур, не змінився. Він не є більше частиною свого часу. В результаті, з багатьох причин, театр у всьому світі переживає кризовий стан. І це добре, це закономірно.

Життєво важливо чітко розрізняти, що “театр” – це одне, тоді як “театри” – щось зовсім інше. Театри – це скриньки, а скриньки – не те, що міститься всередині, так само як конверт не є листом. На жаль, аналогія в

цьому місці хитка: конверт легко викинути у вогонь, набагато важче позбутися будівлі, особливо будівлі гарної, – навіть тоді, коли ми інтуїтивно відчуваємо, що вона віджила своє. Ще важче відмовлятися від культурних звичок, зафіксованих у нашому мозку, естетичних навичок, культурних практик і традицій. І однак “театр” – це фундаментальна людська потреба, тоді як “театри” разом із їхніми формами й стилями є лише тимчасовими скриньками, які у будь-який момент можна замінити.

То ж ми повертаємося до проблеми порожніх театрів і бачимо, що не може стояти питання реформи – слова, що в англійській мові буквально означає заміну старих форм новими. Якщо наша увага й надалі буде зосереджена на формі, то відповідь теж залишиться суто формальною і тому невтішною на практиці. Я так багато говорю про форму задля того, щоб наголосити, що пошук нових форм сам собою не може бути відповіддю. Таку ж проблему мають інші країни, де панує традиційний театр. Якщо модернізація означає наливати старе вино у нові бутлі, то пастка форми й далі щільно зачинена. Якщо для режисера (художника, актора) намір полягає в натуралістичному репродукуванні образів сьогодення як форм, то він знову розчарується, зрозумівши, що навряд чи зможе піти далі, поза те, що кожної години пропонує нам телебачення.

Театральний досвід, який відбувається цієї миті, повинен іти в ногу з часом, так само, як справжній дизайнер моди ніколи сліпо не шукає оригінальності, а таємничо поєднує свою творчість з мінливою поверхнею життя. Театральне мистецтво мусить мати щоденний аспект – історії, ситуації, теми повинні бути впізнаваними, бо людина попри все цікавиться життям, яке вона знає. Театральне мистецтво мусить також мати матерію та значення. Матерія – згусток людського досвіду; кожен митець прагне вловити це у своїй роботі тим чи іншим способом, і, можливо, він відчуває, що значення з’являється завдяки можливості торкнутися невидимого джерела поза його звичайними обмеженнями, що надає змісту значення. Мистецтво – це колесо, що обертається довкола нерухомого центру, який ми не можемо ні зрозуміти, ні визначити.

То ж яка наша мета? Це зустріч із життєвою матерією, не більше й не менше. Театр може відображати кожен аспект людського існування, і таким чином кожна жива форма є справжньою, кожна форма може мати потенційне місце в драматичному вираженні. Форми – як слова: вони набувають значення лише тоді, коли правильно вжиті.

З усіх англійських поетів Шекспір мав найбагатший словниковий запас, постійно збільшуючи кількість слів, поєднуючи незрозумілі філософські терміни з найнепрстойнішими виразами. В результаті з його пера зійшло близько 25.000 нових слів. У театрі, окрім

словесної, є надзвичайно багато мов, завдяки яким встановлюється і підтримується спілкування з аудиторією. Це мова тіла, звуку, ритму, кольору, костюму, мова декорації та освітлення – все на додаток до цих 25.000 слів. Кожен елемент життя – це слово у всевітньому словнику. Образи минулого, образи традицій, образи сьогодення, ракети, що летять до місяця, велосипеди, грубий сленг, купа цегли, полум’я, рука на серці, крик душі, безмежні музичні відтінки голосу – це все як іменники й прикметники, з яких ми можемо будувати нові словосполучення. Чи ми здатні правильно їх використати? Чи вони необхідні і чи є вони засобами, які роблять живішим, проникливішим, динамічнішим, удосконаленим і правдивим те, що вони виражають?

Сьогодні світ пропонує нам нові можливості: цей величезний людський словник може бути поповнений елементами, які в минулому ніколи не зустрічались разом. Кожна раса, кожна культура може внести своє власне слово у фразу, яка єднає людство. Ніщо не є таким важливим для світової театральної культури, як спільна праця митців різних рас і походження.

Коли різні традиції поєднати, спочатку виникають перешкоди. Та коли, завдяки інтенсивній роботі, знайдена спільна мета, бар’єри зникають. І в цей момент жести й тембри голосу кожного стають частиною однієї мови, виражаючи на мить одну спільну правду, в яку залучена аудиторія: це момент, до якого веде театр. Ці форми можуть бути старими чи новими, звичайними чи екзотичними, детально розробленими або простими, витонченими або наївними. Вони можуть виникнути з найнесподіваніших джерел, вони можуть виявитися суперечливими настільки, що здаватимуться взаємовиключеними. Насправді, якщо замість єдності стилю чути буде скрегіт і суперечку між ними – це може стати справжнім, корисним відкриттям.

Театр повинен бути не нудним і шаблонним, а насамперед несподіваним. Театр веде нас до правди через несподіванку, хвилювання, через ігри та радість. Він робить минуле і майбутнє частиною теперішнього. Він дає нам дистанцію від того, що зазвичай оповиває нас, і знищує відстань між нами і тим, що зазвичай віддалене. Історія з сьогоднішньої газети може раптово здатися менш правдивою, менш особистісною, менш близькою, аніж щось з іншого часу, з іншої країни. Має значення тільки правда теперішнього моменту, відчуття повної довіри, яке може з’явитися лише тоді, коли актор і глядач пов’язані воедино. Це відбувається тоді, коли тимчасові форми виконали своє призначення і перенесли нас у цю єдину, неповторну мить, коли двері відчиняються навстіж і змінюється наша здатність бачити.

Переклала з англійської Олена Матвієнко