

АЛЕКСАНДР ДЬЯК STREET ACTOR

ФИЛОСОФИЯ УЛИЧНОГО АКТЁРА И ПИРАТСКОГО
ЗАКАДРА

18+

- 
- Самое редкое и честное эссе об уличном лицедействе и пиратском закадре.
 - Экстремальные уличные практики.
 - Мат как культура сильного слова.
 - Разбор классики через философию и призму улиц.
 - Главный действенный глагол системы.
 - Как выстоять под ударами реальности.

СОДЕРЖИТ
НЕЦЕНЗУРНУЮ
БРАНЬ

с как оружие.

ание и голос истины. Речь тех, кто делает искусство без прав

18+

Александр Дьяк

**Street actor: философия уличного
актёра и пиратского закадра**

«Автор»

2026

Дьяк А.

Street actor: философия уличного актёра и пиратского закадра /
А. Дьяк — «Автор», 2026

Хочешь узнать, что такое настоящая актёрская правда — не из учебников, а с улицы? Эта книга — не академическое пособие, а дерзкое эссе о живом лицедействе и пиратском закадре. Это дневник человека, который не боится быть неудобным: здесь философия уличного театра, техники голоса и дыхания, честный разбор бездушного чтения и документальное расследование того, как озвучка стала теневым бизнесом. Уличный лицедей в этой книге — не профессия, а состояние души: тот, кто живёт в каждом из нас и способен пробить броню рутины. Ты увидишь, как дыхание и голос становятся инструментами свободы, а улицы и живой язык — пространством для поиска своей правды. И узнаешь, как пиратские студии захватили рынок, пока реклама делала озвучку «невидимой» частью индустрии.

© Дьяк А., 2026

© Автор, 2026

Содержание

Глава	5
Глава	8
Глава	9
Глава	12
Глава	13
Глава	14
Глава	16
Глава	17
Глава	19
Глава	20
Глава	21
Глава	22
Глава	23
Глава	24
Глава	25
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Street actor: философия уличного актёра и пиратского закадра

Глава

Оглавление

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Предисловие

ЧАСТЬ 1. ЕБАТЬ — ЗНАЧИТ БЫТЬ: ДЕЙСТВЕННЫЙ ГЛАГОЛ

1.2. Сквозное действие и сквозное ебало

2.1. Этика и эстетика посылы

ЧАСТЬ 2. «НАХУЙ»: ИСКУССТВО СЦЕНИЧЕСКОГО ОТРЕШЕНИЯ

2.2. Орфоэпия посылы

3.1. Глаза пиздеца

ЧАСТЬ 3. ПИЗДЕЦ — ЭТО НЕ КОНЕЦ. КАТАРСИС. ПРИНЯТИЕ.

3.2. Духовный пиздец

4.1. Акт смирения перед неизвестностью

ЧАСТЬ 4. «ХУЙ ЗНАЕТ»: ГНОСЕОЛОГИЯ И ИСКУССТВО ЗАДАВАТЬ ПРАВИЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

4.2. Вопрос как дыхание

5.1. Блядь — запятая, точка, восклицание, вопрос и многоточие

ЧАСТЬ 5. «БЛЯДЬ», КАК ЗНАК ПРЕПИНАНИЯ: РИТМИКА И МЕЛОДИКА УЛИЧНОЙ РЕЧИ

5.2. Вокальная партитура для одного слова

6.1. Хоровое начало и коллективное творчество

ЧАСТЬ 6. СПЛЕТНИ КАК НАРОДНЫЙ ЭПОС: СЮЖЕТОСТРОЕНИЕ ПО-РУССКИ

6.2. Структура сценария сплетни по законам драматургии

7.1. Искусство быть в потоке

ЧАСТЬ 7. ПИЗДЕТЬ — НЕ МЕШКИ ВОРОЧАТЬ: ИМПРОВИЗАЦИЯ И ПОТОК СОЗНАНИЯ

7.2. Упражнение на раскрепощение

8.1. Анатомия залупы

9.1. Темпоритм по-русски

ЧАСТЬ 8. ЗАЛУПА КАК ТВОРЧЕСКИЙ КРИЗИС: ИСКУССТВО ПРЕОДОЛЕНИЯ.

ЧАСТЬ 9. «ПОХ», КАК ВНУТРЕННИЙ РИТМ: МЕТРОНОМ ДУШИ.

9.2. Практика существования «пох» на сцене

10.1. Эстетика шока

ЧАСТЬ 10. «ОХУЕТЬ», КАК МОМЕНТ ПРОСВЕТЛЕНИЯ: ПРОРЫВ ЗРИТЕЛЯ

10.2. Как вызвать «охуение»: техника трех хуев

11.1. Эстетика низкого

ЧАСТЬ 11. ГОВНО КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ТВОРЧЕСТВА: АЛХИМИЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ДЕРЬМА В ИСКУССТВО

11.2. Упражнение «Слепи свою скульптуру»

12.1. Новый перевод

ЧАСТЬ 12. ПРАКТИКУМ: РАЗБОР «ЧАЙКИ» ЧЕХОВА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ МАТА. «ЧАЙКА, БЛЯДЬ, ИЛИ НЕДОПИЗЖЕННЫЙ ПАПИН ХУЙ»

12.2. Ключевая ремарка

13.1. Болевая точка как точка роста

ЧАСТЬ 13. ЗАКУЛИСЬЕ: КАК ПРИНЯТЬ ПИЗДЫ ОТ ЖИЗНИ И СДЕЛАТЬ ИЗ ЭТОГО ВЫВОДЫ

13.2. Упражнение «Стоять после пизды»

14.1. Носки на руки как смена призмы восприятия. Наблюдение

ЧАСТЬ 14. НОСКИ НА РУКИ И ПУБЛИЧНОЕ ОДИНОЧЕСТВО: КАК ПЕРЕСТАТЬ БЫТЬ ГОВНОМ В ТОЛПЕ

14.2. ТЦ — театр

15.1. Физика и метафизика ухода

ЧАСТЬ 15. ИСКУССТВО УХОДА: КАК КРАСИВО ПОСЛАТЬ ВСЕХ НАХУЙ И УЙТИ В ЗАКАТ.

15.2. Практическое руководство по идеальному послылу

15.3. Упражнение «Уход нахуй»

ЭПИЛОГ

ГЛАВА ВТОРАЯ

ЧАСТЬ 1. ОСНОВА. ДЫХАНИЕ И ТИШИНА. ФИЛОСОФИЯ ПРАНЫ И ПУСТОТЫ

1.1. Дыхание «Дно Жизни» (диафрагмальное с задержкой)

1.2. Парадоксальное дыхание (по Станиславскому/Чехову)

1.3. Дыхание как первотолчок. Хуй стоит — мир лежит.

1.4. Дыхание по Стрельниковой: парадокс, который спасает голос.

2.1. Мантры внутреннего мира

ЧАСТЬ 2. ЭНЕРГИЯ. ГЛАСНЫЕ И ЗВУК

2.2. Оздоровительная техника

3.1. Почему крепкое слово помогает выдохнуть напряжение

ЧАСТЬ 3. МАГИЯ И МАТ. ЯЗЫКОВАЯ ИГРА

3.2. Языковая игра (скороговорки)

4.1. Многослойное прочтение

ЧАСТЬ 4. СИНТЕЗ. ТЕКСТ КАК ЗАКЛИНАНИЕ. МНОГОСЛОЙНОЕ ПРОЧТЕНИЕ

4.2. Метод декламации древнегреческих рапсодов

4.3. Система Михаила Чехова

5.1. Упражнения для повседневности

6.1. Три мозга — три уровня восприятия

ЧАСТЬ 5. ГОЛОС В МИРУ. ТРИ ТЕХНИКИ, КОТОРЫЕ ДЕРЖАТ ТЕБЯ НА ПЛАВУ

ЧАСТЬ 6. ФИНАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ: ЧТЕНИЕ КАК ПСИХОТЕРАПИЯ И ДОМИНАЦИЯ

6.2. Упражнение-апогей: три прочтения одного текста

6.3. Синтез: голос как оружие

Вокальная психотехника

ЧАСТЬ 7. ТЕНЬ. ГОЛОСОВЫЕ МАСКИ И РОЛИ. ИГРА В БОГА

Редкая техника

8.1. Метроном хуилы

9.1. Охота за обертонами: тибетское горловое пение (хоомей), техники работы с резонаторами у оперных певцов

ЧАСТЬ 8. РИТМ. СЕРДЦЕБИТЕНИЕ РЕЧИ. ОТ МАНТРЫ ДО ТРЭПА

ЧАСТЬ 9. ТЕМБР И ОБЕРТОНЫ. КРАСКА ТВОЕГО ГОЛОСА

9.2. Мычание просветлённого

9.3. Резонаторный коктейль

10.1. Анатомия срыва

ЧАСТЬ 10. ГОЛОС В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ СОСТОЯНИЯХ: КАК ЗВУЧАТЬ, КОГДА ВСЁ ЛЕТИТ В ПИЗДУ

10.2. Сброс давления

10.3. Вой предков.

10.4. Акустическое дзюдо.

1.1. Опора и намерение: твой голос прочный, как хуй

ЭПИЛОГ. СЛОВО И МОЛЧАНИЕ. ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОЧНИКУ

БЛАГОДАРНОСТЬ ИСТОЧНИКАМ

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЧАСТЬ 1. РЕЖИССУРА ГОЛОСА, ИЛИ ПОЧЕМУ ТВОЙ ГОЛОС ДОЛЖЕН БЫТЬ НЕ СМОРЩЕННОЙ МОШОНКОЙ, А МОЩНЫМ УДАРОМ ПО ЕБАЛУ

1.2. Дыши, блядь, или Как разжечь свой внутренний котёл

1.3. Пауза — это не пустота, а зарядка ружья

2.1. Спонтанность против системы

ЧАСТЬ 2. КУЛЬТУРОЛОГИЯ МОНОТОННОСТИ И ЖЕВАНИЯ ХУЯ

2.2. Феномен «скалочницы»: жестокий, но необходимый разговор

2.3. Амбассадоры: кто это? А хуй его знает

ГЛАВА 4. МАНИФЕСТ АУДИОБУДДЫ

ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ

ГЛАВА 1. ЗАРОЖДЕНИЕ СИСТЕМЫ: 1990 — 2013 ГОДЫ

ГЛАВА 2. ТЕНЕВОЕ ПРОИЗВОДСТВО: КИНОТЕАТРАЛЬНЫЕ «КАМ-РИПЫ» И ЧЁРНЫЙ РЫНОК (2000-Е ГОДЫ)

ГЛАВА 3. КРИЗИС, ТРАНСФОРМАЦИЯ И КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЯ (2015 — НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ)

ГЛАВА 4. НАСЛЕДИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ: СИСТЕМНЫЙ ВЗГЛЯД НА ФЕНОМЕН (2015 — НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ)

ГЛАВА 5. HDREZKA: ОТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ОЗВУЧКИ ДО КРУПНЕЙШЕГО ПИРАТСКОГО ПОРТАЛА

ГЛАВА 6. RUSFILM И LINEFILM/TOKSiN: ПОСЛЕДНИЕ ИЗ МОГИКАН

ГЛАВА 7. РЕАЛЬНЫЕ СЛУЧАИ: КОГО ЛОВИЛИ ПО ВСЕМУ МИРУ

ГЛАВА 8. ИСТОРИЯ 1ХВЕТ: КОНТЕКСТ И ФАКТЫ

ГЛАВА 9. НЕОБЫЧНЫЕ ИСТОРИИ ПИРАТСТВА

ГЛАВА 10. ТЕХНОЛОГИИ СОВРЕМЕННОГО ПИРАТСТВА: КАК УЛУЧШАЮТ «ЭКРАНКИ»

ГЛАВА 11. КАК СЧИТАЕТСЯ УЩЕРБ ОТ ПИРАТСТВА

ГЛАВА 12. РОССИЙСКИЕ ИСТОРИИ ПИРАТСТВА

ПОСЛЕСЛОВИЕ.

Кто относится к интонационному гротеску?

Глава

Александр Дьяк

«Street actor: философия уличного актёра и пиратского закадра»

Глава

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Предисловие

ЧАСТЬ 1. ЕБАТЬ — ЗНАЧИТ БЫТЬ: ДЕЙСТВЕННЫЙ ГЛАГОЛ

1.1. Откуда ноги, руки и хуй растут

1.2. Сквозное действие и сквозное ебалово

ЧАСТЬ 2. «НАХУЙ»: ИСКУССТВО СЦЕНИЧЕСКОГО ОТРЕШЕНИЯ

2.1. Этика и эстетика посылы

2.2. Орфоэпия посылы

ЧАСТЬ 3. ПИЗДЕЦ — ЭТО НЕ КОНЕЦ. КАТАРСИС. ПРИНЯТИЕ.

3.1. Глаза пиздеца

3.2. Духовный пиздец

ЧАСТЬ 4. «ХУЙ ЗНАЕТ»: ГНОСЕОЛОГИЯ И ИСКУССТВО ЗАДАВАТЬ ПРАВИЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

4.1. Акт смирения перед неизвестностью

4.2. Вопрос как дыхание

ЧАСТЬ 5. «БЛЯДЬ», КАК ЗНАК ПРЕПИНАНИЯ: РИТМИКА И МЕЛОДИКА УЛИЧНОЙ РЕЧИ

5.1. Блядь — запятая, точка, восклицание, вопрос и многоточие

5.2. Вокальная партитура для одного слова

ЧАСТЬ 6. СПЛЕТНИ КАК НАРОДНЫЙ ЭПОС: СЮЖЕТОСТРОЕНИЕ ПО-РУССКИ

6.1. Хоровое начало и коллективное творчество

6.2. Структура сценария сплетни по законам драматургии

ЧАСТЬ 7. ПИЗДЕТЬ — НЕ МЕШКИ ВОРОЧАТЬ: ИМПРОВИЗАЦИЯ И ПОТОК СОЗНАНИЯ

7.1. Искусство быть в потоке

7.2. Упражнение на раскрепощение

ЧАСТЬ 8. ЗАЛУПА КАК ТВОРЧЕСКИЙ КРИЗИС: ИСКУССТВО ПРЕОДОЛЕНИЯ.

8.1. Анатомия залупы

ЧАСТЬ 9. «ПОХ», КАК ВНУТРЕННИЙ РИТМ: МЕТРОНОМ ДУШИ.

9.1. Темпоритм по-русски

9.2. Практика существования «пох» на сцене

ЧАСТЬ 10. «ОХУЕТЬ», КАК МОМЕНТ ПРОСВЕТЛЕНИЯ: ПРОРЫВ ЗРИТЕЛЯ

10.1. Эстетика шока

10.2. Как вызвать «охуение»: техника трех хуев

ЧАСТЬ 11. ГОВНО КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ТВОРЧЕСТВА: АЛХИМИЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ДЕРЬМА В ИСКУССТВО

11.1. Эстетика низкого

11.2. Упражнение «Слепи свою скульптуру»

ЧАСТЬ 12. ПРАКТИКУМ: РАЗБОР «ЧАЙКИ» ЧЕХОВА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ МАТА. «ЧАЙКА, БЛЯДЬ, ИЛИ НЕДОПИЗЖЕННЫЙ ПАПИН ХУЙ»

12.1. Новый перевод

12.2. Ключевая ремарка

ЧАСТЬ 13. ЗАКУЛИСЬЕ: КАК ПРИНЯТЬ ПИЗДЫ ОТ ЖИЗНИ И СДЕЛАТЬ ИЗ ЭТОГО ВЫВОДЫ

13.1. Болевая точка как точка роста

13.2. Упражнение «Стоять после пизды»

ЧАСТЬ 14. НОСКИ НА РУКИ И ПУБЛИЧНОЕ ОДИНОЧЕСТВО: КАК ПЕРЕСТАТЬ БЫТЬ ГОВНОМ В ТОЛПЕ

14.1. Носки на руки как смена призмы восприятия. Наблюдение

14.2. ТЦ — театр

ЧАСТЬ 15. ИСКУССТВО УХОДА: КАК КРАСИВО ПОСЛАТЬ ВСЕХ НАХУЙ И УЙТИ В ЗАКАТ.

15.1. Физика и метафизика ухода

15.2. Практическое руководство по идеальному посылу

15.3. Упражнение «Уход нахуй»

ЭПИЛОГ

ГЛАВА ВТОРАЯ

ЧАСТЬ 1. ОСНОВА. ДЫХАНИЕ И ТИПИНА. ФИЛОСОФИЯ ПРАНЫ И ПУСТОТЫ

1.1. Дыхание «Дно Жизни» (диафрагмальное с задержкой)

1.2. Парадоксальное дыхание (по Станиславскому/Чехову)

1.3. Дыхание как первотолчок. Хуй стоит — мир лежит.

1.4. Дыхание по Стрельниковой: парадокс, который спасает голос.

ЧАСТЬ 2. ЭНЕРГИЯ. ГЛАСНЫЕ И ЗВУК

2.1. Мантры внутреннего мира

2.2. Оздоровительная техника

ЧАСТЬ 3. МАГИЯ И МАТ. ЯЗЫКОВАЯ ИГРА

3.1. Почему крепкое слово помогает выдохнуть напряжение

3.2. Языковая игра (скороговорки)

ЧАСТЬ 4. СИНТЕЗ. ТЕКСТ КАК ЗАКЛИНАНИЕ. МНОГОСЛОЙНОЕ ПРОЧТЕНИЕ

4.1. Многослойное прочтение

4.2. Метод декламации древнегреческих рапсодов

4.3. Система Михаила Чехова

ЧАСТЬ 5. ГОЛОС В МИРУ. ТРИ ТЕХНИКИ, КОТОРЫЕ ДЕРЖАТ ТЕБЯ НА ПЛАВУ

5.1. Упражнения для повседневности

ЧАСТЬ 6. ФИНАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ: ЧТЕНИЕ КАК ПСИХОТЕРАПИЯ И ДОМИНАЦИЯ

6.1. Три мозга — три уровня восприятия

6.2. Упражнение-апогей: три прочтения одного текста

6.3. Синтез: голос как оружие

ЧАСТЬ 7. ТЕНЬ. ГОЛОСОВЫЕ МАСКИ И РОЛИ. ИГРА В БОГА

Вокальная психотехника

Редкая техника

ЧАСТЬ 8. РИТМ. СЕРДЦЕБИТЕНИЕ РЕЧИ. ОТ МАНТРЫ ДО ТРЭПА

8.1. Метроном хуилы

ЧАСТЬ 9. ТЕМБР И ОБЕРТОНЫ. КРАСКА ТВОЕГО ГОЛОСА

9.1. Охота за обертонами: тибетское горловое пение (хоомей), техники работы с резонансами у оперных певцов

9.2. Мычание просветлённого

9.3. Резонаторный коктейль

ЧАСТЬ 10. ГОЛОС В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ СОСТОЯНИЯХ: КАК ЗВУЧАТЬ, КОГДА ВСЁ ЛЕТИТ В ПИЗДУ

10.1. Анатомия срыва

10.2. Сброс давления

10.3. Вой предков.

10.4. Акустическое дзюдо.

ЭПИЛОГ. СЛОВО И МОЛЧАНИЕ. ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОЧНИКУ

БЛАГОДАРНОСТЬ ИСТОЧНИКАМ

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЧАСТЬ 1. РЕЖИССУРА ГОЛОСА, ИЛИ ПОЧЕМУ ТВОЙ ГОЛОС ДОЛЖЕН БЫТЬ НЕ СМОРЩЕННОЙ МОШОНКОЙ, А МОЩНЫМ УДАРОМ ПО ЕБАЛУ

1.1. Опора и намерение: твой голос прочный, как хуй

1.2. Дыши, блядь, или Как разжечь свой внутренний котёл

1.3. Пауза — это не пустота, а зарядка ружья

ЧАСТЬ 2. КУЛЬТУРОЛОГИЯ МОНОТОННОСТИ И ЖЕВАНИЯ ХУЯ

2.1. Спонтанность против системы

2.2. Феномен «скалочницы»: жестокий, но необходимый разговор

2.3. Амбассадоры: кто это? А хуй его знает

ГЛАВА 4. МАНИФЕСТ АУДИОБУДДЫ

ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ

ГЛАВА 1. ЗАРОЖДЕНИЕ СИСТЕМЫ: 1990 — 2013 ГОДЫ

ГЛАВА 2. ТЕНЕВОЕ ПРОИЗВОДСТВО: КИНОТЕАТРАЛЬНЫЕ «КАМ-РИПЫ» И ЧЁРНЫЙ РЫНОК (2000-Е ГОДЫ)

ГЛАВА 3. КРИЗИС, ТРАНСФОРМАЦИЯ И КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЯ (2015 — НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ)

ГЛАВА 4. НАСЛЕДИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ: СИСТЕМНЫЙ ВЗГЛЯД НА ФЕНОМЕН (2015 — НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ)

ГЛАВА 5. HDREZKA: ОТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ОЗВУЧКИ ДО КРУПНЕЙШЕГО ПИРАТСКОГО ПОРТАЛА

ГЛАВА 6. RUSFILM И LINEFILM/TOKSiN: ПОСЛЕДНИЕ ИЗ МОГИКАН

ГЛАВА 7. РЕАЛЬНЫЕ СЛУЧАИ: КОГО ЛОВИЛИ ПО ВСЕМУ МИРУ

ГЛАВА 8. ИСТОРИЯ 1ХВЕТ: КОНТЕКСТ И ФАКТЫ

ГЛАВА 9. НЕОБЫЧНЫЕ ИСТОРИИ ПИРАТСТВА

ГЛАВА 10. ТЕХНОЛОГИИ СОВРЕМЕННОГО ПИРАТСТВА: КАК УЛУЧШАЮТ «ЭКРАНКИ»

ГЛАВА 11. КАК СЧИТАЕТСЯ УЩЕРБ ОТ ПИРАТСТВА

ГЛАВА 12. РОССИЙСКИЕ ИСТОРИИ ПИРАТСТВА

ПОСЛЕСЛОВИЕ.

Кто относится к интонационному гротеску?

Глава

ГЛАВА ПЕРВАЯ Уличное лицедейство

Глава

Предисловие

О том, как мат стал моим Станиславским.

Эти заметки — не руководство по ругани и актёрскому мастерству профессиональной сцены. Здесь «система Станиславского» объясняется через палитру пиздюлины, полученную от жизненных обстоятельств. Орфоэпия Анны Петровой проверяется на прочность криком «Хуярь всё нахуй!». А Нора Галь, которая кричит из ада: «Слово мёртвое!», как раз таки помогает мне его оживить — вот этим самым простым, ёмким, красочным, бранным, настоящим, сильным словом. Так что забудь всё, что ты знал. Здесь мы не ругаемся. Здесь мы говорим.

Итак, поехали.

Всё началось с хуя. А точнее, с тотального запрета на его упоминание. Когда я был ребёнком, в театральном школьном кружке нам вбивали в глотку мёртвое, выхолощенное, стерильное слово. «Как же красиво!» — восклицали все по поводу заката, солнца или звёздного неба. А в это время, за окном реальный мужик, чинящий старенький жигуль одним точным и яростным «ёбана конь!» выражал всю вселенскую скорбь. В этих словах, в этой экспрессии и была подлинность настоящего духа. Вот тогда до меня дошло. Русский мат — это не отсутствие культуры. Это, блядь, другая культура. Глубокая, как пизда, твердая, как хуй в деле, и мудрая, как пиздюлина от жизни.

Глава

ЧАСТЬ 1. ЕБАТЬ — ЗНАЧИТ БЫТЬ: ДЕЙСТВЕННЫЙ ГЛАГОЛ

1.1. Откуда ноги, руки и хуй растут

Станиславский завещал нам искать «действенный глагол». Что может быть действеннее, чем глагол, обозначающий сам акт творения, проникновения в суть, соединения с материей? Весь мир, по-хорошему, на этом держится. «Я ебу» — это не про секс. Про позицию. «Я ебу = я есть». Я активен. Я воздействую на эту хуеву реальность.

Мой уличный театр начинается с этого глагола. Вот смотри, к примеру: ты выходишь из дома, захлопываешь дверь и понимаешь, что надел новую куртку, а ключи остались в старой. Полный пиздец. Твой дом стал крепостью, а ты узником, но только снаружи.

Обычный человек в этом пиздце начнёт блякать, ведь на автомате он вводит себя в позицию жертвы. Жертва забывчивости. Жертва железной двери. Жертва обстоятельств. Его глаголы: застрял, объебался, жду, страдаю.

Но это не наш путь. Наш путь — не ждать спасителя. Наш путь — стать вором. Не тем вором, кто крадёт чужое, а тем, кто крадёт обратно своё пространство, свой дом, свою территорию.

Поэтому сразу забываем эти глаголы — застрял, объебался, жду, страдаю — и включаем один единственный, действенный глагол: я пробираюсь.

И сразу всё меняется. Ты уже не несчастный подрила у порога. Ты — сила, которая сейчас взломает эту ёбаную реальность. Ты осматриваешь дом не с тоской в сердце, а как тактик, как гений-вор. Каждый выступ, каждое окно — это не препятствие, а точка приложения силы. Ты наполняешься не паникой, а холодной, цепкой энергией вторжения. Твоё дыхание становится тихим, как у хищника. Взгляд ощупывает кирпич, ищет слабину. Ты не просишь дом впустить — ты заставляешь его открыться.

Ты вжимаешься в стену, вгрызаешься, отталкиваешься от земли, цепляешься пальцами за расщелину. Каждое твоё движение — не попытка, а утверждение: «Это моё». Ты преодолеваешь, взламываешь, захватываешь крепость. Ты не лезешь на второй этаж — ты возвращаешь его, метр за метром.

И когда ты, пропахший потом и пылью, переваливаешься через подоконник в свою же гостиную, ты не жертва, которой повезло. Ты — тот, кто только что выебал эту стену, это расстояние, эту преграду. Ты не вернулся в дом. Ты завоевал его заново. Потому что ты играл не в состояние «жертвы», а действовал как вор, как захватчик — ты пробирался. И пространство, ощутив эту волю, сдалось.

Ну, или, к примеру, читаешь ты монолог Гамлета «Быть или не быть». Не спорю. Красиво, философично. Но давай переведём на действенный глагол. Как говорил Михаил Чехов о теле актёра, как об инструменте, так и я говорю: твой первый инструмент — это твоё ебало, готовое изрыгать правду. Поэтому мы здесь не размышляем о жизни и смерти. А здесь мы становимся и жизнью, и смертью, здесь мы рвём этой речью к хуям гнилую реальность. Взрываем тишину этим вопросом, подобно вселенскому взрыву. Здесь мы не просто дерёмся, а ебаемся с судьбой, с этим ебучим замком Эльсинор и его подлыми стенами. Каждое слово — не мысль, а удар по самому слабому месту: трусости, лицемерию, удобству. Зритель должен не просто услышать философию, а прочувствовать, как ты стоишь на краю пропасти и тащишь всю боль за собой, не оборачиваясь назад. Вот тогда он задышит твоим воздухом и поймёт, о чём на самом деле этот текст. Ты не стоишь и не говоришь. Ты ходишь по лезвию ножа. Каждая мысль — это шаг над пропастью.

1.2. Сквозное действие и сквозное ебалово

В «Работе актёра над ролью» Станиславский учит искать сквозное действие роли. Другими словами, нужно найти сквозное ебало. Чего персонаж хочет на протяжении всей пьесы? Кого или что он хочет выебать? Деньги? Власть? Любовь? Истину? Определи это, и у тебя появится стержень, хребет роли.

Гамлета все играют в рефлексии. А он чего? Он хочет выебать короля-убийцу. Вот и всё. Вся его философия. Все монологи — это просто сложный, многоходовой петтинг перед главным актом. А он ищет самый эффектный способ ебания. Когда ты это понимаешь, текст Шекспира начинает звучать плодovито, красочно. Я хочу въебать.

Ты произносишь «быть», как «въебать» — резко останавливаешься, выпрямляешься, бросаешь вызов всему миру. Это не слово, это удар по собственной слабости. Ты утверждаешь себя. Быть или не быть — въебать или не въебать.

Ты обращаешься внутрь себя, голос становится тише, но ядовитее. Ты не боишься этой мысли, ты исследуешь её, как холодный клинок. Ты соблазняешь себя возможностью всё бросить, провоцируешь свою боль. Въебать или не въебать — вот в чём вопрос.

Ты выплескиваешь эту муку наружу, обращаешься уже не к себе, а в зал, к небу, к тирану-королю. Ты взваливаешь этот нерешаемый вопрос на плечи каждого зрителя. Ты не ищешь ответа, ты обвиняешь их всех в том, что тебе пришлось его задать.

Ты не философствуешь. Ты ведёшь следствие над мирозданием. Ты испепеляешь королевский двор своей обречённостью. Ты испытываешь на прочность сами понятия жизни и смерти. Ты заставляешь зрителя почувствовать лезвие этого ножа у своего горла. Вот что значит «рвать гнилую реальность» — делать ей больно присутствием твоей правды.

Мудрость от уличного актёра: все, кто боится слова «ебать», боятся саму жизнь. Ибо жизнь — это непрерывный процесс ебли. Солнце ебёт землю лучами, даруя жизнь. Река ебёт берега и точит камень, а камень точит нож. А люди ебут друг друга взглядами, словами, поступками, телами. Перестать ебать — значит умереть. Поэтому позволь себе ебать осознанно. И тогда каждое твоё слово будет оргазмом для вселенной.

Глава

ЧАСТЬ 2. «НАХУЙ»: ИСКУССТВО СЦЕНИЧЕСКОГО ОТРЕШЕНИЯ

2.1. Этика и эстетика посылы

Самое духовное русское слово — «нахуй». Это слово не несёт в себе агрессию. Оно помогает отпускать чужие игры и чужую волю. Нахуй — и всё. Ты отказываешься от навязанных сценариев, где вынужден соответствовать чужим ожиданиям, растрачивая свою энергию не на свои цели. Где тебе предлагают сыграть в чужую игру, подчиниться чужой воле. Вместо тысячи диалогов я отвечаю: «Нахуй». Это не «нет». Это — моя душа, моя воля, мой путь находятся в ином, высшем измерении, куда твои хуёвые предложения не долетают.

Нахуй!!!

В работе актёра над собой, как писал Станиславский, главное — сбросить зажимы. Как? Да послать всё нахуй: страх, мнение режиссёра, ожидания зрителя, свою собственную оценку. Выйти на сцену и быть абсолютно свободным. «Нахуй» — это мантра освобождения. Пропшепчи её перед выходом — и поймёшь, что тебе нечего терять.

2.2. Орфоэпия посылы

Анна Петрова в «Искусстве речи» пишет о дикции. Важно не только что сказать, но и как. «Нахуй» можно сказать так, что человек расплачется от осознания своей ничтожности. Либо даст тебе по ебалу. Либо — рассмеётся и купит пивка.

Упражнение: произнеси «нахуй» с разными интонациями:

- разъярённое, взрывное: «НАХУЙ!» (акцент на первый слог);
- усталое, философское: «на-а-аху-у-уй...» (растянуть гласные, нисходящая интонация);
- вопросительное, заигрывающее: «нахуй?» (восходящая интонация);
- лёгонькое, отмахивающееся: «нах» (почти неслышное окончание).

Мудрость от уличного актёра: лучший способ проверить, живое ли слово, — послать им нахуй. Мёртвое слово сразу сломается, услышав это, а живое рассмеётся и пошлёт тебя в ответ. Это и есть диалог.

Глава

ЧАСТЬ 3. ПИЗДЕЦ — ЭТО НЕ КОНЕЦ. КАТАРСИС. ПРИНЯТИЕ.

3.1. Глаза пиздеца

Всякая хорошая пьеса, как и всякая хорошая жизнь, рано или поздно приходит к пиздецу. И в данном ключе, можно посчитать, что это конец. Но это ни хуя не конец. Это итог. Момент истины, когда вся шекспировская бутафория летит к чертям и остаётся глубокая, пугающая, освобождающая правда.

Аристотель говорил о катарсисе как об очищении через страдание. Русский человек говорит проще: «Ну всё, пиздец». И в этом тоже тот самый катарсис. Признание финала. Принятие. После которого можно начать всё с чистого листа. С нового хуя.

В работе над ролью ищи момент пиздеца. Когда персонаж понимает, что всё, игра окончена, маски сорваны. Вот здесь и рождается великая актёрская игра. Не в монологах, а в молчаливом взгляде, в котором читается: «Пиздец. Абсолютный пиздец. Как же это прекрасно».

Именно в момент полного краха, когда язык отказывается служить, а тело замирает, вся тяжесть правды ложится в глаза. Глаза, кстати, эпицентр тишины после взрыва. Зритель должен увидеть в них не изображение чувства, не шаблонную игру скорби или удивления, а сам факт пиздеца, его атомный распад.

Если в эту секунду глаза актёра технично пусты или, что хуже, не вовлечены в этот разлом между игрой шаблонов и правдой пиздеца — он лжец. Он украл у зрителя катарсис, замазал окно в бездну дешёвой краской. Настоящий пиздец в глазах, это не гримаса, не закатывание зрачков. Это полное исчезновение персонажа, а затем медленное рождение в этом же взгляде нового понимания. Трещина в реальности. Из этой трещины и сочится та самая глубокая, пугающая, освобождающая правда.

В сериале «Острые козырьки» на примере сцены в церкви, когда Томас Шелби приходит с угрозами к монахине, заметно: персонаж Киллиана почти никогда не моргает и не отводит глаз от жертвы. Жесты производит редко, а если уж руки идут в дело, то они непременно сделают что-то пиздецовое. Например, разобьют очки монахине. Во всех остальных моментах Шелби леденит взглядом провинившуюся женщину и вдобавок говорит угрожающе.

Это и есть высший пилотаж: сыграть не наводящий страх, а его проявление. Сыграть не боль, а исчезновение боли. Не удивление, а крах всех ожиданий. Зритель, встретившись с таким взглядом, узнаёт в нём собственный внутренний пиздец и очищается через это узнавание. Это и есть тот незримый мост между сценой и залом, который строится не из слов, а из молчаливого соучастия в крахе и рождении.

Поэтому Станиславский и требовал «жизни человеческого духа», а не внешней иллюстрации. В момент пиздеца дух либо сгорает и возрождается у тебя на глазах, либо его просто нет. Третьего не дано. Пустые глаза в эту секунду — не ошибка, а предательство. Предательство самой сути театра.

3.2. Духовный пиздец

Индийский духовный лидер и мистик Чандра Мохан Джайн (Ошо) говорил: Умри прежде, чем умрёшь. Сбрось с себя всё ложное, умри для эго. Советский дед в гараже, видя, что мотор его старенького железного коня окончательно сдох, произносит то же самое: «Ну вот. Пиздец мотору. Приехали». И в этом «приехали» огромная духовная глубина. Он не плачет. Он констатирует. Он принимает неотвратимое. И это принятие — первый шаг к просветлению. Просветление — это и есть окончательный, вселенский пиздец твоему иллюзорному «я».

Из практики: на улице сложнее всего сыграть смерть. Но если ты, падая на землю, не просто корчишься, а всем своим существом выдыхаешь это хриплое, безвозвратное «п-и-з-

д-е-ц-ц-ц...» — зрители замрут. Они почувствуют не спектакль, а прикосновение вечности. Хулиганская клоунада превратится в мистерию.

Мудрость от уличного актёра: великая игра рождается не в словах, а в той тишине, где рушится персонаж. Пиздец — это не финал, а истина, которая приходит не, когда ты изображаешь чувство, а когда позволяешь всему, во что ты верил, умереть у тебя на глазах. Падай на землю с полным пониманием краха. И, не торопясь вставать, найди в пыли то единственное, что осталось живым. Это и есть твоя роль. Это и есть зритель, пришедший увидеть себя.

Глава

ЧАСТЬ 4. «ХУЙ ЗНАЕТ»: ГНОСЕОЛОГИЯ И ИСКУССТВО ЗАДАВАТЬ ПРАВИЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

4.1. Акт смирения перед неизвестностью

Вся западная философия выросла из удивления, русская — из ёмкого осознания границ своего познания. «Хуй знает» — это не признание глупости. Это высшая форма мудрости. Понимание, что вселенная настолько огромна, сложна и не хуёва, что нашему крошечному мозгу никогда не объять её всю.

Станиславский твердил: «Не играй в результат». А это значит, не показывай, что ты уже всё знаешь. Будь в моменте удивления, поиска. Мой уличный зритель ненавидит фальшь. Если ты вышел с умным видом и готовыми ответами, тебя пошлют нахуй. А если честно стоишь и вопрошающе смотришь в пространство, разводя руками: «Типа, мол, хуй знает, как это говно объяснить...» — ты сразу свой. Ты не актёр, ты философ. Ты ищешь истину вместе с ними.

4.2. Вопрос как дыхание

Анна Петрова в «Искусстве речи» пишет о дыхании как об основном источнике энергии при образовании звуков речи. Оно отличается от физиологического рядом особенностей: соотношением длительности вдоха и выдоха, характером их осуществления, объёмом дыхательного воздуха и другими. Так вот фраза «хуй знает» — это особый речевой выдох. Он не обрывается, он уходит в бесконечность, в космос. Произнеси его.

Делаешь медленный вдох, фиксируешь, собираешь всю неизвестность мира. Произносишь: «Хуй...» — и медленно идёшь к выдоху. И уже на выдохе произносишь: «...знает». Ты отпускаешь из себя всё мирское, отрекаешься от иллюзии контроля.

Для лучшего результата произноси его протяжно со звукоизвлечениями, как при чтении мантры, создавая звуки определённой частоты, которые вызывают вибрации в ауре. Причём правильные изменения. Это медитация.

Уличный актёр, произнося эту фразу, устанавливает глубокую, почти мистическую связь с толпой. Он говорит: «Да хуй знает» - или «Да хуй его знает» - мол, мы все в этом дерьме незнания, давайте просто постоим и посмотрим, что будет.

Чтобы познать истину, ты должен сначала признать своё невежество. Ум, полный знаний, мёртв. Это хуёвый ум. А ум, который говорит: «Хуй знает», пуст, а значит, готов к наполнению. Будь пустым. Будь глупым в своем знании. И тогда мудрость сама придёт и ебанёт тебя кувалдой по ебалу.

Мудрость от уличного актёра: перестань бояться выглядеть глупо. Страшись выглядеть умным. Умный на улице — ходячая фальшь. А тот, кто говорит: «Хуй знает», не тупой, он потенциальный святой. Его «не знаю» — это валюта доверия. Инвестируй в неё.

Глава

ЧАСТЬ 5. «БЛЯДЬ», КАК ЗНАК ПРЕПИНАНИЯ: РИТМИКА И МЕЛОДИКА УЛИЧНОЙ РЕЧИ

5.1. Блядь — запятая, точка, восклицание, вопрос и многоточие

Нора Галь в «Слове живом и мёртвом» борется со штампами. Но она не добралась до главного штампа, который оживляет речь. «Блядь» — это универсальный знак препинания, который расставляет акценты лучше любого учебника по синтаксису.

Примеры:

- Блядь как запятая: «Я шёл по улице и вижу, блядь...» (пауза, взятие мысли).
- Блядь как точка: «Ну всё, блядь.» (окончателность, финал).
- Блядь как восклицание: «Блядь!» (внезапное озарение, боль, радость).
- Блядь как вопрос: «Какого хуя, блядь? Что, блядь?» (непонимание, возмущение, удивление).
- Блядь как многоточие: «Да я, блядь... просто слов нет» (уход в бесконечную глубину чувства).

Кнебель в «Слове в творчестве актёра» пишет о подтексте. Так вот «блядь» — это целый том подтекста, свёрнутый в один слог. Произнеси его с восхищением, с болью, с усталостью, со злобой — и получишь разные пьесы.

5.2. Вокальная партитура для одного слова

Предлагаю поиграть. Возьми фразу: «Ну что же ты делаешь». Теперь добавь «блядь» в разные её части и произнеси с разной интонацией.

1. «Блядь, ну что же ты делаешь?» — упрёк, но с оттенком усталой любви.
2. «Ну что же ты, блядь, делаешь?» — нарастающее раздражение, вопрос к адекватности.
3. «Ну что же ты делаешь, блядь?» — финал. Разочарование. Приговор.

Вот тебе и вся система Станиславского по работе над ролью. Ищи, куда вставить это «блядь» в текст персонажа, и ты найдёшь его нерв, его боль, его суть.

Жизнь — это не путь от точки А к точке Б. Это путь от одного «блядь» к другому. Одни «блядь» — это падения. Другие — озарения. Тебе нужно принять их все. Пусть твоя речь станет музыкой, а жизнь — импровизационной симфонией крепких яиц, дирижируемой самим хуем.

Мудрость от уличного актёра: запоминаем раз и навсегда, «блядь» — это подтекст. Используй его в тексте мысленно. Проговаривай, прочувствуй. Там, где оно просится само, там живая эмоция.

Глава

ЧАСТЬ 6. СПЛЕТНИ КАК НАРОДНЫЙ ЭПОС: СЮЖЕТОСТРОЕНИЕ ПО-РУССКИ

6.1. Хоровое начало и коллективное творчество

Михаил Чехов писал о психологическом жесте. По сути, сплетня — самый популярный психологический жест передачи информации всего народа. Коллективное мифотворчество. Каждый рассказчик добавляет свою деталь, свой эмоциональный окрас, своего хуйка в историю. Вот так рождается эпос.

Уличный актёр — не солист. Он хорист. Он подхватывает сплетню, которая летает в воздухе, и даёт ей форму, тело и голос. Он не сочиняет, он ретранслирует коллективное бессознательное. Его задача — быть проводником, шаманом, который озвучивает мифы двора.

6.2. Структура сценария сплетни по законам драматургии

Экспозиция: «Ты слышал про того мужика из соседней деревни?»

Завязка: «Так вот, он, блядь, вчера...»

Развитие действия: «Он ей... а она ему... а он снова ей...»

Кульминация: «И тут она, прикинь сука, берёт и...!!!»

Развязка: «Ну, короче, всё. Пиздец.»

Финал (по Станиславскому — сквозное действие): «Так ему и надо, козлу!»

Вот она, готовая пьеса. Работая над ролью, спроси себя: «А какую сплетню рассказали бы про моего персонажа соседи?» Это даст тебе самую точную, приземлённую и потому гениальную характеристику.

Мудрость от уличного актёра: ходи, нахуй, не в театры. Ходи слушать сплетни. Это лучшая драматургическая школа.

Глава

ЧАСТЬ 7. ПИЗДЕТЬ — НЕ МЕШКИ ВОРОЧАТЬ: ИМПРОВИЗАЦИЯ И ПОТОК СОЗНАНИЯ

7.1. Искусство быть в потоке

Пиздеть — это не врать. Врать — это целенаправленно искажать факты. А пиздеть — это творить. Находиться в состоянии потока, где язык опережает мысль, а мысль опережает мораль. В музыке это называется джаз.

Бхагван Шри Раджниш (Ошо) говорил о полном отождествлении с действием. Когда ты полностью в моменте. Так вот, уличный актёр, который пиздит — это и есть тот самый просветлённый мастер. Он не думает, что сказать дальше. Он отпускает себя, и язык ведёт его самого. Он в моменте.

7.2. Упражнение на раскрепощение

А теперь, как обычно, пиздуй на уличную сцену и сразу же начни говорить первую хуйню, которая взбредёт тебе в голову. Не фильтруй и ни хуя не оценивай свою ахинею. Просто пизди, и пусть пиздеж льётся из твоей души и сердца, подобно водопадам и рекам, прямо в рот, а из него — на сцену и в уши зрителю.

«Мухи в паутине беспомощные самки, паук не оставит их живых, даже тех, кто отдастся ему первым». Вот видишь? Я уже несу хуйню.

Люди будут думать, что ты либо обхуяренный какой-то наркотой, либо просто ебанутый. Никто не сочтёт тебя просветлённым и свободным. Что, мол, ты одержал победу над главным, злейшим врагом актёра — внутренним критиком, который шепчет: «Так делать нельзя, стыдно, некрасиво, некультурно, я бы не смог».

Стереотипный мозг человека всегда считает: если есть в другом человеке отклонение от привычного стадного шаблона, то этот человек долбоёб. А по итогу долбоёб он сам.

Чехов о технике актёра писал: нужно создать атмосферу лёгкости, игры. Что может быть легче, чем сознательное, азартное искусство попиздеть?

Мудрость от уличного актёра: мир — это ни хуя не театр, как говорил Шекспир. Мир — это бесконечная, божественная, вселенская пиздежа. А бог — главный её гуру. Он придумал всю эту иллюзию реальности: деревья, звёзды, дома, торговые центры, фитнес-клубы, заводы, офисы, автомобили, рестораны, престиж. А сам смеётся, глядя на нас долбоёбов, которые пытаются найти в этом смысл. Поэтому перестань искать смысл. Начни пиздеть. Творить. Выдумывать. Пизди так, будто ты сам творец. И тогда ты разьебёшь к хуям эту ебаную реальность шаблона.

Глава

ЧАСТЬ 8. ЗАЛУПА КАК ТВОРЧЕСКИЙ КРИЗИС: ИСКУССТВО ПРЕОДОЛЕНИЯ.

8.1. Анатомия залупы

Не стоит путать залупу с пиздецом. Тему пиздеца мы уже раскрыли в третьей части. Пиздец — это итог. А залупа — это начало, которое не может начаться. Потенциал, который не реализован. Залупный творческий ступор, когда актёр выходит на сцену, открывает рот, и получается не звук, а какая-то несвязная хуйня.

Мой уличный театр построен на залупе. А значит, на неидеальности. На осечках. Зрителю нужна правда с брачком, с заусенцами, с запинками. Когда ты запинаешься, путаешь слова и с досадой выдыхаешь «А, хуйня, забыл, блядь!», ты сознательно создаёшь ситуацию внутреннего конфликта и социального дискомфорта. Не убегаешь от него, а остаёшься и наблюдаешь за этим состоянием. Усиливаешь его залупным творческим ступором. А затем резко, неожиданно, импровизационно находишь выход, ломая шаблон ситуации и собственные психологические барьеры.

Это и есть практический путь к мышечной и творческой свободе. Цель — не провалиться сквозь землю от стыда, а остаться в состоянии «залупы» и сделать его своим союзником. Это рождает невероятную харизму. Ты не бог сцены. Ты такой же мудака, как и все они. И вы вместе варитесь в этой хуйне.

Принятие залупы — это не состояние идеальной гладкости и благодати. Это масштабное внутреннее принятие всего своего несовершенства как должного. Пусть твой голос дрожит. Пусть ты несёшь хуйню. Твои жесты некрасивы. Но в этом и есть твоя божественная, неповторимая красота. Когда перестаёшь стремиться к идеалу, ты начинаешь принимать всю свою залупу. А с принятием приходит свобода и независимость.

Мудрость от уличного актёра: примешь свою залупу — раскроешь свой потенциал.

Глава

ЧАСТЬ 9. «ПОХ», КАК ВНУТРЕННИЙ РИТМ: МЕТРОНОМ ДУШИ.

9.1. Темпоритм по-русски

Станиславский и М.О. Кнебель уделяли теме темпоритма огромное значение. Это внутренняя скорость существования. Пульс роли. А у нас, уличных актёров, этот пульс называется «пох».

Не путаем состояние «пох» с апатией. «Пох» — это особый ритм, замедленный, вязкий, созерцательный. Когда ты смотришь на мир не торопясь, потому что понимаешь: вся суeta не стоит нервов. Мудаки суетятся. А человек, который в состоянии «пох», просто наблюдает, как всё течет само собой.

9.2. Практика существования «пох» на сцене

Уличному актёру часто нужно удерживать внимание, ничего не делая. Просто быть. Вот алгоритм:

1. Выйди к зрителю на свою уличную сцену. Но не пытайся сразу что-то из себя выдавить.
2. Найди свой пульс. Прислушайся к себе. Почувствуй, как кровь течёт по венам. Это и есть твой основной ритм.
3. Прими позу «пох». Расслабься, дай телу быть таким, какое оно есть. Взгляд направь в никуда. Просто стой неподвижно.
4. Внутренний монолог: «Вот я стою. И пох, что обо мне подумают. Всё это хуйня, суeta. Играть не буду. Просто посмотрю, как эти мудаки вокруг носятся».
5. Начни говорить только тогда, когда внутри созреет неотвратимая потребность. Фраза, рождённая из состояния «пох», будет иметь в десятки раз больший вес, чем заученный красивый текст.

Мудрость уличного актёра: неделание — это высшая форма действия. Будь как кот, которому пох. Кот знает, что всё уже есть. Никуда бежать не надо. Всё придет само. Просто будь. И всё пох.

Глава

ЧАСТЬ 10. «ОХУЕТЬ», КАК МОМЕНТ ПРОСВЕТЛЕНИЯ: ПРОРЫВ ЗРИТЕЛЯ

10.1. Эстетика шока

Конечная цель любого уличного действия — не аплодисменты. А тихое, выдохнутое из глубины души зрительское «охуеть...». Вот высшая награда для уличного актёра. Это значит, ты пробил их броню повседневности, их защитный слой похуизма. Ты заставил их ощутить дрожь на своей коже.

Не слёзы и не смех, а комплексное чувство: шок, удивление, восхищение, лёгкий ужас и признание твоей, блядь, гениальности. «Охуеть» — это когда зритель выходит из своего привычного «я» и на секунду сливается с твоим творческим потоком.

10.2. Как вызывать «охуение»: техника трех хуев

1. Хуй первый — отрицание. Сделай что-то, что ломает шаблон. Начни не с речи, а с молчания. Разденься. Ляг на землю и начни рыть её. Зритель: «Нахуя? Это хуйня какая-то». Первый этап.

2. Хуй второй — погружение. Не объясняй. Углубляйся в своё действие. Если лег, лежи и не двигайся. Если рыл, продолжай рыть с невероятной серьёзностью. Зритель начнёт втягиваться: «А что это, блядь, он делает? Это, наверное, что-то значит...»

3. Хуй третий — разрешение. Дай точку. Резко встань и уйди. Или произнеси одну-единственную, идеально выверенную фразу, которая станет ключом ко всему действию. Например, после получаса копания ямы посмотри на зрителя и скажи: «Не там рою, не там ищу. На хуй всё. Всем ебейшего». И сваливай.

В этот момент и рождается то самое тихое, всеобщее «охуеть...». Они могут не понять умом, но они почувствуют кожей, что стали свидетелями чего-то настоящего.

Мудрость от уличного актёра: актёрское мастерство — это не система. Это охуение от самого себя и передача этого состояния другим. Учи не играть. Учи охуевать от жизни и проживать это охуение на площадке. Тогда любая твоя роль, от Гамлета до дворника, будет гениальной.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.