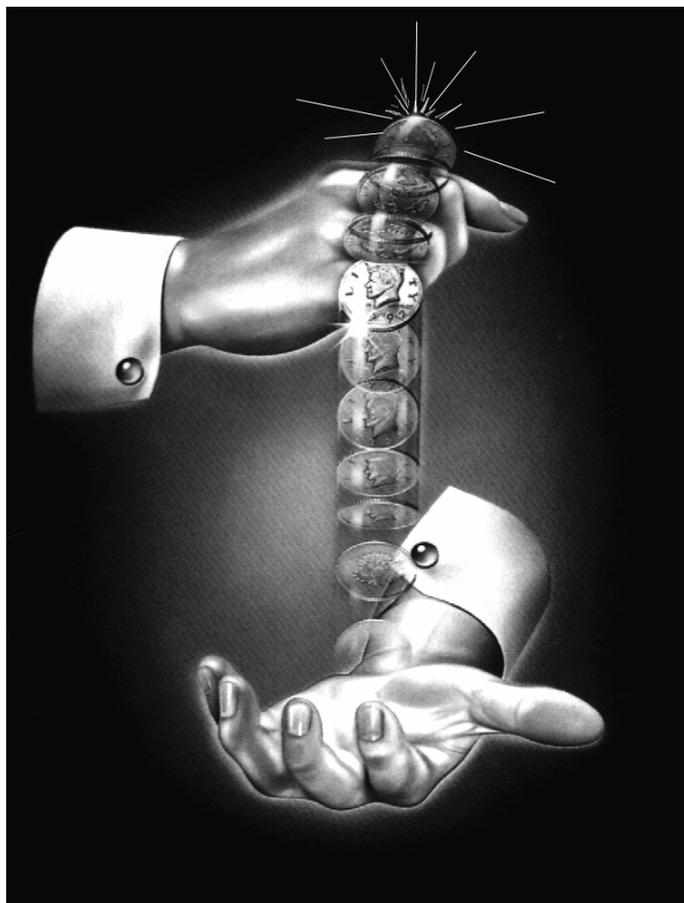


**Владимир Свечников**



**ТЕОРИЯ  
И ПРАКТИКА  
СЦЕНИЧЕСКОЙ  
МАГИИ**

Министерство общего и профессионального образования  
Российской Федерации

**Саратовский государственный технический университет**

**Владимир Свечников**

# **Теория и практика сценической магии**

**Саратов - 1998**

ББК 85.33  
С24  
УДК 7.08:001.8

Рецензенты:

декан театрального факультета Саратовской консерватории,  
доцент кафедры «Мастерство актера» *Н. П. Горюнова*

Художественный руководитель Саратовского ТЮЗа,  
Народный артист России *Ю. П. Ошеров*

Свечников В. С.

С24 Теория и практика сценической магии. – Саратов: Саратов. гос. техн. ун-т, 1998. – 200 с.

ISBN 5-7433-0192-1

В книге рассматриваются особенности синтетического жанра – иллюзионизма – выделяющие его из других жанров современного шоу-бизнеса. Анализируются выступления современных звезд иллюзионизма – Давида Копперфильда, Зигфрида и Роя, Ланса Бартона и др. Исследуются коммуникативные принципы сценической магии, позволяющие магам манипулировать восприятием зрителей, приводится классификация иллюзионизма. Анализируются приемы и средства, позволяющие реализовать определенные магические эффекты. Предлагаются методики разработки отдельных иллюзионных номеров и методики экспертизы паранормальных явлений.

Для искусствоведов, театральных деятелей, работников клубных учреждений, студентов театральных факультетов и всех тех, кто интересуется сценической и другими видами магии.

С  $\frac{0403000000 - 05}{С97(03) - 98}$  45 – 96

ББК 85.33

ISBN 5-7433-0192-1

© В.С. Свечников, 1998.



## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Структура сценической магии.....	12
Глава 2. Классификация магических эффектов.....	55
Глава 3. Анализ магического акта «Созидание».....	60
3.1. <i>Появление</i> .....	60
3.2. <i>Исчезновение</i> .....	78
3.3. <i>Перемещение (транспозиция)</i> .....	91
3.4. <i>Изменение вида (трансформация)</i> .....	100
3.5. <i>Восстановление</i> .....	108
Глава 4. Анализ магического акта «Управление».....	113
4.1. <i>Оживление</i> .....	113
4.2. <i>Левитация</i> .....	121
4.3. <i>Липкость</i> .....	128
Глава 5. Анализ магического акта «Нарушение законов природы».....	131
5.1. <i>Неуязвимость</i> .....	131
5.2. <i>Проницаемость</i> .....	135
5.3. <i>Совпадения</i> .....	141
5.4. <i>Неудачи зрителя</i> .....	142
5.5. <i>Аномальные явления</i> .....	144
Глава 6. Анализ магического акта «Ментализм».....	146
6.1. <i>Мысленный контроль</i> .....	147
6.2. <i>Розыск, идентификация</i> .....	148
6.3. <i>Чтение мыслей</i> .....	152
6.4. <i>Передача мыслей</i> .....	154
6.5. <i>Предсказания</i> .....	157
6.6. <i>Экстрасенсорика</i> .....	160
Глава 7. Методики разработки и экспертизы магических актов.....	163
7.1. <i>Магические приемы</i> .....	163
7.2. <i>Магические средства</i> .....	163
7.3. <i>Основные факторы, учитываемые при реализации магических эффектов</i> .....	164
7.4. <i>Типы сервантов</i> .....	166
7.5. <i>Способы извлечения объектов из сервантов</i> .....	166
7.6. <i>Методика разработки иллюзионного номера</i> .....	167
7.7. <i>Магические эффекты в театральных постановках</i> .....	170
7.8. <i>Методика создания иллюзионного аппарата</i> .....	173
7.9. <i>Методика экспертизы паранормальных явлений</i> .....	174
Глава 8. Коммуникативные принципы сценической магии.....	176
Заключение.....	188
Библиографический список.....	191

## Введение

На протяжении многих тысячелетий магия вызывает непреходящий интерес исследователей самим фактом своего существования. В последние годы в России средства массовой информации постоянно обращаются к магическим темам, публикуя репринтные воспроизведения магических трактатов прошлого века, предсказания астрологов, сообщения о выступлениях восточных магов, предложения о краткосрочных обучающих курсах магии различных ступеней. На головы потребителей интеллектуальной продукции обрушился небывалый водопад информации [9, 11, 12, 18, 19, 20, 36, 40].

Естественно, что в условиях такого информационного бума многие серьезные ученые стараются разобраться в сущности магических феноменов, пытаясь отделить зерна от плевел [44, 49, 51, 53, 55, 80, 82]. Отношение к магии у исследователей самое разное - от абсолютного преклонения [93, 94, 109, 110, 132, 138] до полного отрицания [10, 42, 44, 57, 58, 78, 87, 88].

Существует много определений магии, отталкивающихся именно от этого отношения. Это хорошо прослеживается на следующих примерах.

**Магия [гр. *mageia*] - чародейство, волшебство, колдовство. Пережиток представлений, свойственных первобытному человеку, дикарю. С магией связаны всевозможные суеверия: приметы, гадания, заклинания, “чудеса”. Магия является составной частью всех религиозных верований.** - *Словарь иностранных слов / Под ред. И.В. Лехина. 4-е изд. - М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1954.*

**Магия - в религиозно-мистических представлениях: совокупность действий и слов, якобы обладающих чудодейственными свойствами и способных подчинить сверхъестественные силы.** - *Ожегов С.И. Словарь русского языка. - М.: Русский язык, 1987.*

**Магия - деятельность, являющаяся результатом суеверия как теории.** - *Иллюстрированная история суеверий и волшебства. Сост. Леманн. - М.: Книжное дело. 1900. Репр. - Киев: Украина, 1993.*

**Магия - есть применение динамизированной человеческой воли к быстрому развитию живых сил природы.** - *Папюс. Черная и белая магия. Кн. 1. - М.: Товарищество “Клышников - Комаров и К”, 1993.*

**Магия - это обряды, связанные с верой в способность человека сверхъестественным путем воздействовать на людей, животных, явления природы, а также на воображаемых духов и богов.** - Большая советская энциклопедия. Т. 15. - М.: 1974.

Исследованиями магии занимаются те, кто в нее безоговорочно верят, и те, кто считают ее только суеверием. Но практически во всех определениях, данных магии, прослеживается одно - магия, с точки зрения исследователей, это - *явление*. Подчинение магом сверхъестественных сил, влияние на природу, а если действие на людей, то сверхъестественным образом, обряды, не имеющие под собой ничего, кроме суеверия - все это категории явлений, пусть невозможных, сверхъестественных, но явлений.

Магические ритуалы, магия как составная часть религии, как новая религия, достаточно хорошо исследованы [10, 44, 53, 71, 82, 87, 95, 99, 105, 130].

Магическое действие, как отмечают практически все исследователи, чаще всего состоит из следующих основных элементов:

- материальный предмет (вещество), то есть инструмент;
- словесное заклинание - просьба или требование, с которым обращаются к сверхъестественным силам;
- определенные действия и движения без слов - обряд.

Вера в магию, которая, как отмечают многие исследователи, возникла на заре человечества, по мере прогресса цивилизации не только не исчезает, но приобретает все более стойкий характер [39, 121, 134]. На протяжении тысячелетий человек, когда оказывался на грани отчаяния, не в состоянии противостоять жизненным обстоятельствам, искал помощи сверхъестественных сил. Развитие современной науки, открывающей все новые законы, нередко перечеркивающие старые убеждения, способствует возрождению мистицизма. Магия в свете новых «научных» достижений предстает экзотическим, но прогрессивным, неординарным, а, главное, действенным способом получения знаний. К тому же фактор «запретного плода» играет весьма важную роль. Практически все религиозные конфессии предают магию анафеме [46, 90, 111, 112], тем самым признавая ее существование как явления, - разве можно проклясть то, чего нет? В представлении современных исследователей паранормальных явлений церковь, активно противодействующая магии, выглядит сдерживающим, консервативным институтом, мешающим поискам путей получения новых знаний. И отношение церкви к магии, опять-таки как к явлению, поддерживает веру в существование какой-то запретной области знаний, расширяющих границы познания, а, следовательно, и всемогущества человека.

Вера в возможности магии базируется на чудесах, демонстрируемых

магами. Именно такие чудеса, называемые в настоящее время паранормальными явлениями, аномалиями, феноменами, порождают стойкую веру в сверхъестественное и стремление многих исследователей познать сущность этих феноменов, не объяснимых с точки зрения современной науки, стоящей на позициях диалектического материализма. Возникают сомнения в возможностях традиционных подходов науки, начинает создаваться новая парадигма [15, 48, 56, 70, 74, 84, 123, 124, 125]. При этом у многих исследователей даже не возникает гипотезы о возможности применения не известных им, секретных, но не мистических, а вполне материальных, прекрасно изученных магами, работающих, но эзотерических, тайных приемов реализации того или иного феномена.

Отсутствие таких специальных знаний у исследователей влияет на глубину рассмотрения сущности магии в нашем, много лет закрытом для проникновения информации обществе.

Маги, совершая какие-то магические ритуалы, применяют целый комплекс технических и психологических приемов, создавая с их помощью иллюзорные реальности. При этом маги всегда преследуют определенные цели, но, как правило, их скрывают либо искажают, а декларируют совершенно иные.

Таким образом, магия - это своеобразный коммуникационный процесс, использующий в качестве приемов коммуникации огромный спектр невербальных и вербальных кодировок передаваемой информации.

Однако сущность магических феноменов как невербальных способов усиления коммуникационных воздействий, их методологическая основа всегда оставались за границами исследований. И это понятно. Все дело в том, что исследователи принципиально не могли даже обнаружить этих всегда тщательно скрываемых методов реализации магических феноменов, принимая их как таинственную, магическую данность, проявляющую себя в особых обстоятельствах и не объяснимую с позиций современной науки. И они интерпретировали эти иллюзорные реальности именно как явления, а не как тщательно разработанный и применяемый прием коммуникации, поскольку именно тайные коммуникационные секреты магии и составляют ее великолепно закамуфлированную основу.

Исследователи часто упускали из виду то обстоятельство, что в магических ритуалах, в демонстрации магических феноменов всегда присутствуют исполнитель и наблюдатель. Тем самым любые магические действия следует рассматривать не как явление, но как процесс коммуникации. Роли, возможности и задачи, которые ставят перед собой участники коммуникационного процесса, совершенно различны. И если магию рассматривать под этим углом зрения, то многие ускользающие или необъяснимые

факторы получают совершенно иной смысл и становятся понятными.

Исполнитель демонстрирует иллюзорную реальность, зная, как она создается, либо неосознанно используя какой-то магический прием. При этом своими действиями он пытается создать определенную интерпретацию происходящего, практически всегда весьма далекую от сущности демонстрируемого феномена. Если исполнитель является квалифицированным магом, он уже на интуитивном уровне находит и автоматически применяет психологические приемы суггестии, обеспечивающие необходимое ему восприятие иллюзорной реальности. При этом он осознанно или интуитивно тщательно скрывает сущность применяемых магических средств и приемов, поскольку лишь сохранение секрета, а на высшем уровне магии - создание иллюзии отсутствия всякого секрета, позволяет сохранить видимость чуда, магического феномена. Итак, в позиции исполнителя определяющими факторами создания иллюзорных реальностей обнаруживаются конкретные магические знания и тщательно охраняемая от наблюдателей сущность используемых приемов.

Наблюдатель фиксирует происходящее, получая информацию непосредственно по своим сенсорным каналам либо с помощью каких-то приборов [7, 8, 14, 45]. Обработывая на сознательном и подсознательном уровне эту информацию, наблюдатель создает какую-то конкретную интерпретацию фиксируемого явления. Если созданная модель восприятия происходящего не укладывается в рамки жизненного или научного опыта наблюдателя, явление классифицируется как некий аномальный феномен. Кстати, именно применение приборных методов исследования происходящего создает у наблюдателей иллюзию объективности проводимых наблюдений [48, 49, 70, 74].

В своем большинстве исследователи магических феноменов автоматически попадают в позицию наблюдателя.

Именно с этой позиции ими исследуются лишь интерпретации феноменов, то есть именно те ложные объяснения чудесных явлений, которые маг своими действиями в процессе коммуникации закладывает в восприятие происходящего со стороны наблюдателей [27, 28]. Никаких чудес магии не производят. Все чудеса интерпретируются в сознании или в подсознании наблюдателей с помощью различных суггестивных приемов. Способы суггестии, то есть внушения определенного восприятия явления, самые разные и практически не определяемые исследователями. Как правило, это не директивные внушения, опирающиеся на жизненный практический опыт наблюдателей. Именно поэтому столь трудно продемонстрировать какое-то чудо ребенку: он не имеет еще необходимого жизненного опыта для запланированной магом интерпретации происходящего в его сознании

и, как правило, находит единственно верное и реальное объяснение происходящего, ускользающее от взрослых и отягощенных таким жизненным опытом наблюдателей. Возможно, именно это обстоятельство позволило сказать, что устами младенца глаголет истина.

По этой причине для исследования методологической сущности магических феноменов исследователь необходимо должен стать магом, «получить посвящение», самостоятельно овладеть магическими приемами и начать экспериментировать. Но и этого недостаточно, поскольку в своих, теперь уже осознанных, магических действиях он будет какое-то время находиться в роли исполнителя. Для исследования методологии магии необходимо занять так называемую «третью позицию», то есть отстраненно, объективно фиксировать как действия мага, известные на этом этапе исследователю, так и вызываемые этими действиями реакции наблюдателей. Только при таком подходе возможно объективное исследование самого феномена магии.

При любом другом подходе исследователь неизбежно останется либо в позиции исполнителя, либо в позиции наблюдателя. И в том, и в другом случае он никогда не сможет быть объективным исследователем.

Изучая методологические основы магии как коммуникационного процесса, необходимо расчленив все исследование на несколько параллельных этапов:

выявить и исследовать чисто технические приемы и средства создания промежуточных магических эффектов;

выявить и исследовать психологические основы магического акта, использующего магические эффекты как средство получения необходимых коммуникационных реакций;

выявить и исследовать приемы синтеза технических и психологических сторон магии как коммуникационного процесса.

Однако, приступая к изучению магических средств и приемов, исследователь, прежде всего, натолкнется на нежелание практикующих магов раскрывать свои профессиональные секреты. Практически во всех описанных случаях исследования магических феноменов, маги, на словах выражая желание сотрудничать, оставляют своих исследователей в позиции наблюдателей и продолжают их мистифицировать, добиваясь признания своих необъяснимых исключительных способностей, что в большинстве случаев является скрытой целью проводимого магами коммуникационного процесса [57, 58, 63, 133].

Много лет назад магия как бы разделилась на два принципиально различных направления: одно из них относит магию к оккультным наукам со всеми присущими оккультизму аксессуарами, другое провозгласило раз-

влекательный характер магии и с тех пор продолжает развиваться, как синтетический вид искусства - иллюзионизм или сценическая магия. И в том, и в другом направлениях магии, однако, принцип сохранения магического секрета остается главным, хотя в своей основе даже подход к сохранению тайнства стал совершенно разным.

Магия, как оккультная наука, отрицает вообще наличие в своем арсенале таких секретных иллюзионных приемов, хотя ее представители, особенно практикующие массовые выступления, постоянно их используют. Однако все эти приемы камуфлируются специфическими заговорами, заклинаниями, магическими ритуалами, тщательно маскирующими секретную сущность демонстрируемого феномена [11, 72, 92].

Иллюзионизм является синтетическим видом искусства. Он провозглашает одним из своих принципов сохранение секрета магического феномена от зрителей. Это - главное условие создания и сохранения иллюзии чуда [2, 3, 4, 5, 16, 21, 22, 23, 24,]. Однако иллюзионизм, поставленный на промышленную основу, как это уже давно сделано во многих капиталистических странах, где существует развитая индустрия развлечений, исследуется и совершенствуется. Сотни инженеров, дизайнеров, талантливых изобретателей работают и творят в этой области искусства, постоянно создавая новые иллюзионные номера и аттракционы. Авторские права на разработанные устройства защищаются патентами и тщательно охраняются, пока такой аппарат приносит доход, работая в программе конкретного исполнителя [221, 183, 203, 204]. Через какое-то время секрет такого аппарата публикуется в литературе по иллюзионизму.

Следует отметить информационный голод на литературу такого рода в России: с начала 20 века в России было издано всего лишь несколько десятков книг по иллюзионизму. В это же время специализированный магазин «Магическая литература по почте» в Бирмингеме (Англия) предлагает в своих каталогах не менее десяти тысяч (!) книг по иллюзионизму ежегодно. Следует, правда, отметить, что эта фирма старается сохранить в какой-то мере секретность публикуемой информации, сообщая, что она обслуживает только частных заказчиков и не высылает магические книги по заказам публичных библиотек [192]. К тому же цены магических книг во много раз выше цен на художественную и специальную техническую литературу, что также помогает оградить эту информационную сферу от всеобщего любопытства. Однако в той же Англии любой исследователь имеет возможность получить доступ к магической информации.

Иное дело в России. Здесь таких книг просто нет, как нет и возможности с ними познакомиться. В публичных библиотеках те несколько изданных в СССР книг по иллюзионизму давно стали раритетами. Такая недос-

тупность получения хотя бы первичных знаний в области иллюзионизма в то же время соседствует с огромным количеством оккультной магической литературы, заполнившей в последние годы прилавки книжных магазинов и лотков уличных торговцев.

Однако книги, объясняющие технические и психологические секреты магии, до сих пор остаются редкостью. Убежден, что это происходит оттого, что в мистической литературе основной объем информации относится к области фантазирования. Это замечательно, что фантазии огромного количества авторов печатаются такими большими тиражами! Полет фантазии неудержим, и вообразить можно все. Но отнюдь не все фантазии способны воплотиться в реальности. Сотворить и объяснить хотя бы один действующий фокус авторы мистических книг и апологеты “практической магии” в большинстве своем не в состоянии. Фокус от фантазии отличается тем, что он всегда реален. Фокус, который нельзя выполнить, остается фантазией. И вот поэтому книг и изданий, посвященных фокусам, так мало. Для того чтобы писать книги о технических и психологических основах магии, кроме фантазии, необходимы еще и совершенно конкретные знания, которых у мистиков, в основной их массе, просто нет и никогда не было.

Сценическая магия или иллюзионизм, как вид искусства, является синтетическим жанром. В нем можно достаточно легко отделить механическую, или, лучше сказать, инструментальную часть, от художественной части. Достичь высших ступеней мастерства можно только овладев механическими инструментами и их художественным применением.

*Цель данной работы - исследовать типологию, технические и коммуникационные принципы сценической магии, для выявления ее методологических основ и систематизации базисных технических и психологических средств и приемов, используемых в магических коммуникационных актах, для достижения как промежуточных, так и конечных магических эффектов.*

Для достижения поставленной цели должны быть решены следующие задачи:

Анализ современных подходов к классификации представлений сценической магии, ее типология.

Разработка принципов классификации магических эффектов.

Анализ магических актов с целью выявления определенных магических эффектов в отрыве от интерпретации исполнителей, на основе разработанной классификационной системы.

Анализ конкретных магических трюков с целью выявления технических и психологических приемов создания иллюзорных реальностей, ис-

пользуемых в коммуникационных магических процессах.

Разработка методики экспертизы магических феноменов на возможность использования известных приемов и средств, применяемых в иллюзионизме.

Разработка методик создания нового иллюзионного номера, аттракциона, конкретного аппарата на основе комбинаций выявленных технических приемов и средств реализации магических эффектов.

Анализ коммуникативных принципов сценической магии для комплексного подхода к разработке новых иллюзионных трюков, номеров и представлений.

Можно попытаться искать базисные основы реализации магических эффектов, расчлняя на составные части те сотни тысяч конкретных трюков, что показывают сценические маги. Но огромная, проделанная в этом случае работа приведет к ничтожному результату, поскольку во многих трюках будут обнаружены сходные технические решения.

Методически правильнее будет распределить эти тысячи трюков по нескольким достигаемым в них эффектам. При таком подходе можно будет найти и исследовать конкретные технические и психологические закономерности. Изучение методологических основ практической магии возможно при допущении, что трюков может быть множество, а эффектов лишь несколько. Подобное утверждение требует четкого определения терминов *магический акт, эффект и феномен*.

*Магический акт* - это коммуникационный процесс, включающий в себя комплекс действий, производимых исполнителем и приводящих к определенному магическому эффекту.

*Магический эффект* - это тот результат магического акта, который получается с точки зрения наблюдателя и, как правило, не объяснимый на основе известных законов природы.

*Магический феномен* - это эффект, демонстрируемый с конкретными объектами: предметами, животными или людьми. В сценической магии магические феномены чаще всего называют *трюками* или просто *фокусами*.

Например, магическим эффектом можно назвать появление или исчезновение чего-то. А конкретное появление, например, вазы с цветами будет уже феноменом или фокусом, демонстрирующим эффект появления.

На протяжении многих лет сам технический принцип выполнения конкретного трюка оставался, да и сейчас еще остается, главным содержанием большинства книг, посвященных сценической магии. В то же время многие исполнители тщательно стараются скрыть секреты своих трюков, подчас в ущерб их художественной выразительности. Для начинающих

исполнителей вообще самым важным, с их точки зрения, является сокрытие секрета трюка. Разумеется, этот секрет является важнейшим фактором магии, поскольку именно непонятность происходящего и несет в себе все очарование тайны. Но, вместе с тем, этот технический секрет представляет собой лишь прием, инструмент, не более того.

В проводимых исследованиях магии автор исходит из основной предпосылки: маг не совершает ничего сверхъестественного и мистического. *Все чудеса происходят в сознании зрителей.* Мастерство мага заключается в искусстве интерпретации того, что он демонстрирует, и в виртуозном владении приемами коммуникации. Многие маги настойчиво привлекают к своим выступлениям мистику и таинственность, чтобы подальше увести зрителей от распознавания сущности проводимого процесса коммуникации, добиваясь в конечном итоге поставленной цели.

Классификация магических эффектов позволила выявить базисные основы тысяч трюков, описанных в специальной отечественной и зарубежной литературе. Аналитическое исследование технических и психологических приемов и средств реализации магических эффектов проводилось на основе многолетней сценической практики автора. Исследованию подвергались также магические эффекты, отдельные номера на конкурсах исполнителей и иллюзионные шоу, демонстрируемые российскими и зарубежными артистами.

В результате проделанной работы в единую систему объединены все основные принципы, применяемые в настоящее время в искусстве сценической магии. Выявление и систематизация базисных основ иллюзионизма позволила создать методику синтеза новых трюков. Систематизация базисных средств и приемов практической магии позволила разработать методику экспертизы паранормальных явлений с целью выявления возможности применения их демонстраторами приемов сценической магии. Аналитические и практические исследования позволили сформулировать коммуникативные принципы сценической магии, являющиеся основой комплексного подхода к созданию новых иллюзионных представлений.

Дальнейшим развитием этой работы будет углубленное исследование художественной стороны иллюзионизма. Здесь наиболее важным представляется выявление воздействия на образное восприятие зрителей создаваемого художественного образа с полным набором иллюзионных средств и приемов, с дизайном иллюзионной аппаратуры, с музыкальным и световым решением номера. Весьма перспективным направлением может стать исследование психологических возможностей активизации творческих процессов с помощью магических приемов.

## **Глава 1. Структура сценической магии**

Сценическая магия т.е. иллюзионизм представляет собой самостоятельное ответвление практической магии, наиболее открытое для изучения основных магических приемов и технологий. Именно иллюзионизм много веков назад выделился из смешанной, эзотерической магии в отдельное направление, служащее, прежде всего, развлекательным целям. Однако при этом иллюзионизм сохранил все приемы практической магии и, в свою очередь, обогатил ее новыми технологиями.

В СССР наиболее характерной чертой иллюзионизма являлась его относительная закрытость для всех новичков и исследователей. Лишь с образованием в 1982 году Московского Клуба Фокусников секреты сценической магии стали доступнее для тех, кто занимается иллюзионизмом как хобби и для профессиональных артистов.

Начиная исследование иллюзионизма, необходимо выработать основополагающую концепцию этого жанра и определить его основные особенности, выделяющие сценическую магию в особый жанр индустрии развлечений.

Иллюзионизм - синтетический жанр, опирающийся в своей основе на специальные, тщательно скрываемые от непосвященных, технические и психологические приемы.

Основу иллюзионизма составляют три его неотъемлемые части:

1. Сценическое мастерство артиста.
2. Специальные психологические приемы.
3. Технические средства и приемы достижения магических эффектов.

Именно эти три составные части, сведенные воедино в иллюзионном представлении, способны превратить иллюзионизм в искусство. Как показывает практика, такое объединение может создать лишь опытный режиссер. При его умелой работе зрелище приобретает законченность произведения искусства.

Отсутствие или некоторая размытость в иллюзионном представлении любого из трех обозначенных факторов моментально снижает интуитивную зрительскую оценку зрелища. Сценической магии в таком ущербном представлении уже не будет места, а исполнитель останется в глазах зрителей или любителем, не знакомым с азами сценического мастерства, или талантливый демонстратор фокусов, не способным мгновенно оцени-

вать реакцию зрителей и вносить необходимые коррективы в свои собственные действия.

Фундаментальное исследование сценической магии представлено в монографии А. Вадимова и М. Тривас «От магов древности до иллюзионистов наших дней» [25]. Эта книга по праву может быть названа отечественной энциклопедией иллюзионизма, глубоко и всесторонне осветившей историю развития сценической магии в России и за рубежом.

Исторически сложилось так, что крупные аппаратные иллюзионные аттракционы в России создавались и успешно функционировали в системе Росцирка. Книга Ю. Благова «Чудеса на манеже» [16] рассказывает о становлении и творческом развитии крупнейших отечественных цирковых магических шоу. Вдумчивый и скрупулезный анализ всех сторон работы иллюзионных аттракционов ставит этот труд в первые ряды подобных исследований.

Однако за последние 10 -15 лет с момента публикации этих работ в мире и в нашей стране произошли коренные перемены, которые существенно трансформировали взгляд на иллюзионизм и пути развития этого жанра.

В настоящее время сценическая магия заняла свою, специфическую нишу в сфере шоу бизнеса. Техническое развитие кино и телевидения, появление компьютерных эффектов и компьютерной виртуальной реальности поставило перед иллюзионистами целый ряд творческих задач, для решения которых, прежде всего, необходимы огромные финансовые затраты. Если такие капиталовложения дают прибыль, то они целесообразны. Появление крупнейших аттракционов Давида Копперфильда, Зигфрида и Роя, не имеющих аналогов в России, показывает новый характерный путь развития древнейшего жанра сценической магии. Уже при первом рассмотрении этих шоу заметна тенденция синтеза в одном представлении грандиозных и дорогостоящих сценических эффектов с доверительным, в чем-то даже интимным, общением со зрительным залом.

Становление другой супер-звезды иллюзионизма – Ланса Бартона - шло несколько иным путем, путем роста личного мастерства манипулятора при значительно меньших финансовых затратах.

Творчество Давида Копперфильда хорошо знакомо в нашей стране по многочисленным теле шоу, предшествовавшим его гастрольной поездке в Москву и Петербург в конце лета 1997 года. Шоу Ланса Бартона и грандиозная программа Зигфрида и Роя известны значительно меньше, а между тем именно они задают уровень, достижение которого является мечтой многих отечественных и зарубежных сценических магов.

Проанализируем творческий путь Давида Копперфильда к мировому

признанию.

Давид родился 16 сентября 1956 года в Нью Джерси. Его отец был владельцем магазина мужской одежды, а мать работала в страховой компании. Его родители сейчас живут в Сан-Диего и много путешествуют. Они всегда приезжают на его юбилейные гастроли в Лас-Вегас и постоянно сопровождают во время зарубежных гастролей. Его отец занимается организацией зарубежных гастролей, издает небольшую газету «За кулисами с Давидом» и ведет всю его зарубежную корреспонденцию.

Давид начинал свою сценическую жизнь, уже в семилетнем возрасте специализируясь в вентрологии. Однажды, лет в девять, он решил обзавестись новой куклой для своих выступлений и попал в магический магазин Лу Таннена в Нью-Йорке. Там-то впервые он увидел столь таинственный и притягательный магический реквизит. С тех пор магия для Давида стала очень романтичным явлением.

Когда Давид начал пробовать себя в магии, он понял важность контактов с магическими организациями. Он становится членом Общества Американских Магов (SAM) и Международного Братства Магов (IBM). С тех пор он не пропускал ни одного магического вечера, приезжал на все съезды.

Еще до того, как Давид стал знаменитостью, Марио Гонзалес - нью-йоркский магический дилер, известный продавец реквизита и режиссер иллюзионных представлений - предложил Лу Таннену познакомиться с Давидом в их традиционном новогоднем шоу. Два дня Давид не уходил со сцены, репетируя свое появление снова и снова... Лу Таннен занервничал, познакомившись с новациями Давида, но не показал своего беспокойства. Потом Марио рассказывал, что Давид пятнадцать минут выдерживал шквал аплодисментов после своего появления на сцене.

Когда Давид узнал, что в Театре Шуберта в Нью-Йорке организованы прослушивания и отборочный конкурс для постановки «Волшебник», он решил принять в нем участие. Давид танцевал со своей летающей тросточкой и пел незатейливую песенку. Он победил, но потом рассказывал, что с каждым новым представлением он должен был показывать все больше фокусов, а петь ему разрешали все реже. Оригинальная иллюзионная комедия удержалась на сцене в Чикаго восемь месяцев подряд, что, наверное, до сих пор остается рекордом этого города для музыкальных комедий. Манипулируя летающей тросточкой, Давид неизменно вызывал шквал аплодисментов, когда легко щелкал ее носком ботинка, заставляя ввинчиваться в воздух.

После «Волшебника» Давид начинает создавать свои собственные магические шоу, которые принесли ему известность. Он занимается настоя-

щей хореографией в номере с левитирующей ассистенткой под музыку Гершвина, танцует с аппаратом «Зигзаг», режиссирует номер «Мечь кейстоунским полицейским». Во всех шоу он продолжает показывать появление вееров карт и голубей, все это были трудные времена изнуряющей работы.

Деньги он зарабатывал, занимаясь дизайном и изготовлением новых иллюзионных аппаратов. В конце концов, он выкроил немного времени и, арендовав несколько аппаратов, записал демонстрационную видео-версию своих номеров. Все это делалось на мизерные средства - представление и музыка записывались в гостиной его родителей.

Потом надо было сделать самое трудное: найти кого-нибудь, кто захотел бы посмотреть эту видеозапись. После долгих поисков продюсер Эй-Би-Си Джо Кейт предоставил ему такой шанс. Он предложил Давиду попробовать себя в новой программе «Magic Show of ABC». Это было начало новой работы Эй-Би-Си с развлекательными шоу и Давид стал некоей магической нитью, которая связала вместе эти разные шоу. Все программы были насыщены иллюзиями и номерами, которые Давид разработал, по его словам, «когда еще был заморышем».

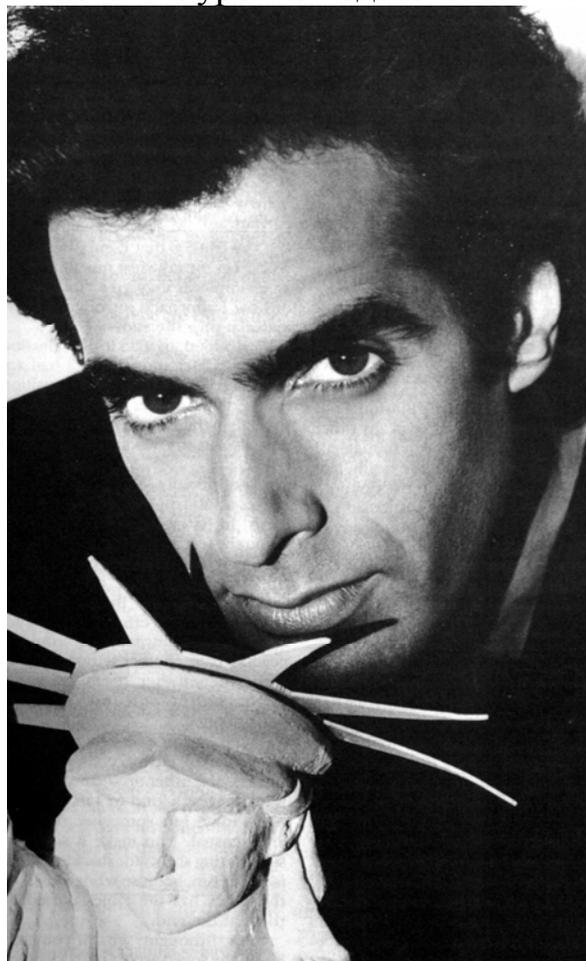
С начала работы на телевидении представления Давида Копперфильда существенно изменились и сделали его звездой первой величины. Рейтинг его шоу на 13 пунктов опередил все другие развлекательные программы недели в мае 1989 года. К началу 1997 года телекомпания Си-Би-Эс выпустила уже более десятка полнометражных видеофильмов «Магия Давида Копперфильда».

В 1998 году Давиду исполняется 42 года (рис.1). Он записал девятнадцать часовых телепередач и каждый год делает около 500 выступлений по всему миру.

Его телевизионные шоу сделаны с потрясающим размахом. Наиболее интересно то, что им, одним из первых после Гарри Гудини, исполнялись уникальные трюки, которые специально готовились для этих телепрограмм и исполнялись лишь один раз. Эти номера и создали ему славу первого фокусника мира. Телевизионные шоу назывались по имени этих трюков: «Ниагара», «Побег», «Прохождение сквозь Великую Китайскую Стену», «Исчезновение Восточного Экспресса», «Исчезновение Статуи Свободы» и другие.

Зрителей и непосредственных участников этих номеров специально предупреждают, что в них нет никаких телевизионных трюков, все действительно происходит на глазах наблюдателей. Это на самом деле так и есть. В большинстве своем в рекламных телевизионных шоу Давид использует вариации известных аппаратурных трюков, но поражает выдумка

и убедительность в отдельных мелких деталях, которые большинством зрителей не фиксируются сознательно. В отличие от многих своих коллег, выступающих с такой же аппаратурой, в номерах Копперфильда самым тщательным образом отработаны многие психологические тонкости демонстрации этого трюка. Убедительность иллюзорных реальностей достигается на уровне подсознания. Во всяком случае, когда я много раз пока-



зывал на своих лекциях фрагменты этих грандиозных шоу и просил зрителей пояснить, почему они получают то или иное впечатление, практически никто не мог объяснить своего внутреннего убеждения. Однако такое убеждение имело стойкий характер, что подтверждает воздействие на подсознательном уровне.

Поясню это на примере трюка «Прохождение сквозь Великую Китайскую Стену». В этом шоу Копперфильда наиболее четко сконцентрированы приемы управления вниманием и восприятием на подсознательном уровне.

*Рис. 1. Давид Копперфильд с макетом исчезающей статуи Свободы*

Перед номером следует яркий эмоциональный рассказ о китайском монахе, останки которого были обнаружены внутри стены, на основании чего высказывается предположение о том, что древние китайцы владели секретом «просачивания» сквозь стены. Дается даже почти научное объяснение на примере куска льда, заключенного в коробку. Когда лед растает, вода просочится сквозь картонные стенки, а затем ее можно заморозить и снова превратить в лед.

Далее иллюзионный трюк получает новую «научную» поддержку: на теле Давида закрепляют датчики, позволяющие «следить» за работой его сердца и видеть кардиограмму на экране осциллографа.

Пока все это происходит, ассистенты устанавливают вплотную к стене тонкую платформу на высоте около полутора метров и начинают медленно

затягивать ее боковые стороны белыми экранами. В это время к ним поднимается по лестнице озабоченный предстоящим серьезным испытанием Давид. Он, как боксер перед боем, выходит на платформу с полотенцем на плечах. В контексте номера это полотенце превосходно замотивировано и в дальнейшем сыграет незаметную, но весьма важную психологическую роль.

Давид озабоченно проводит рукой по камням стены, а ассистенты к этому времени заканчивают затягивать стенки платформы белым материалом и включают внутренний прожектор. На боковой стенке, ставшей теперь экраном, появляется четкая, движущаяся тень Давида с полотенцем на плечах. Ассистент через щель в экранах протягивает руку внутрь, и Давид отдает ему полотенце. Это отлично видно. Ассистенты мгновенно откатывают в сторону ненужную теперь лестницу, и Давид остается один на один с Великой Китайской Стеной. Он решительно вытягивает руки вперед, и зрители видят, как его тень входит в стену! Давид на глазах у сотен зрителей медленно исчезает внутри стены. Ассистенты подбегают и сдергивают ненужные теперь экраны. Платформа пуста. Видеокамера поднимается над стеной, видно, как толпа наблюдателей дружно перебегает на другую сторону широкой дороги, которая тянется по верху стены. Все боятся пропустить момент выхода Давида из камня.

Ассистенты подкатывают к стене плоскую платформу, в которой явно негде спрятаться человеку, придвигают к ней пологую лестницу, взбегают по ней и натягивают белый экран прямо по поверхности стены. Внезапно экран натягивается со стороны стены, и как в фильмах ужасов все видят, что из стены начинает вылезать человек. Появляются его руки, которые стараются прорвать экран, лицо, искаженное беззвучным криком... Но Стена не отпускает Давида и неумолимо затягивает назад. В этот момент исчезает сигнал от датчиков сердечной деятельности артиста, и ритмичное пощелкивание сменяется тревожным зуммером. Напряжение стремительно растет. Ситуация как будто вышла из-под контроля. Ассистенты быстро закрывают все стороны платформы уже знакомыми экранами, словно стараясь уберечь нас от кошмарного зрелища. Внутри вспыхивает прожектор. Из стены медленно появляется тень руки, за ней другая, вот, наконец, показался торс Давида. Он старается вырваться из смертельного объятия камня, тянет руки вперед последним усилием и стремительно сдергивает белые экраны, представ во весь рост на платформе перед затаившей дыхание публикой измученным победителем...

Аттракцион впечатляет. В нем великолепно сочетаются все три составные части искусства иллюзии. Несколько забега вперед, хочу пояснить столь важную и ненавязчивую роль полотенца. Ассистент лишь соз-

дает видимость, что забирает его из руки Давида. Мы наблюдаем на экране не действительное событие, а теневой кинофильм, проецируемый на экран кинопроектором, замаскированным под обычный прожектор. Давида к этому моменту внутри закрытой платформы нет. Он уже находится в передвижном серванте (укрытии). Этим сервантом служит простая с первого взгляда лестница, имеющая внутри пространство, в котором и прячется Давид, пока ассистенты натягивают экраны по сторонам платформы. Прием не нов, но дизайн лестницы делает зрительно ее совершенно тонкой. А полотенце остается на полу платформы, откуда его и забирает ассистент, в то время, как на экране он, якобы, из рук в руки получает его от Давида. И зрители верят, что, наблюдая тень, они видят настоящего артиста: раз уж он передал из-за экрана настоящее полотенце, то, значит, и он там, внутри, тоже настоящий. Зрителей убеждают в этом, ничего специально не декларируя, и не доказывая, как это ошибочно делают многие исполнители. Тень за экраном просто передает ассистенту настоящее полотенце. Здесь как раз точно отмерена та доза правды, которая заставляет зрителей, незаметно для себя, поверить во все остальное. Вот так убедительно действует на восприятие столь, казалось бы, незаметная деталь.

Давид Копперфильд при всей своей уникальности, став звездой шоу бизнеса, чрезвычайно озабочен тем, что его творчество является объектом пиратского копирования и неумелого подражания. В своих многочисленных интервью он с возмущением говорит о таких пиратских программах, появившихся в разных странах.

Приведем фрагмент такого интервью, данного Давидом Копперфильдом редактору журнала «The Linking Ring» Филу Уилмарту весной 1993 года:

«...Этим летом на западе США появилась программа, подготовленная каким-то фокусником, под названием «Магия Давида Копперфильда делается вот так». Можете ли вы в это поверить? В Швеции есть кто-то, кто делает мое оригинальное шоу трюк в трюк, с той же самой музыкой, ничего даже не меняя.

Многие мои иллюзии построены на моей крови, поте и слезах. Например, моя *Пила Смерти*. Честное слово, я горжусь этим иллюзионом. Ну и что? Кто-то уже повторил этот номер по национальному телевидению в Европе. В результате заявленная ранее телепрограмма, в которой я демонстрирую Пилу Смерти, была отменена по причине того, что зрители уже видели в других шоу этот трюк. Сам я испытал примерно такие же ощущения, как и родители, у которых похитили их ребенка.

Я убежден, что многие сейчас пытаются повторить мой иллюзион Полет, но у меня имеется патент на этот аппарат и я буду отстаивать свои права на его исполнение. Однажды мы уже поймали вора за кулисами, который измерял мои аппараты, чтобы убедиться, что правильно воспроизвел все размеры! Все такие типы являются настоящими интеллектуальными грабителями!»

Всегда, во все времена люди мечтали взмыть в небо подобно птицам. Без всяких усилий парить в воздухе и наслаждаться этим парением. Такова

уж человеческая природа - стремиться во что бы то ни стало победить любые законы, сковывающие его свободу, победить, насладиться победой и устремиться дальше.

Из множества физических законов, ограничивающих человеческие возможности, закон земного притяжения самый явный и самый ненавистный. Он так нелеп и не нужен. Если бы не он, человек стал бы хозяином пространства, поскольку все-таки свобода передвижения - одна из главных свобод. А как прекрасно ощутить снижение, а еще лучше полную потерю своего веса! Каждый, кто свободно держится на воде и умеет плавать и нырять, знает, как это замечательно, когда тело ничего не весит!

Американский маг Давид Копперфильд воплотил извечную мечту человечества о полете на сцене в своем иллюзионе «Полет».

Это - грандиозное и совершенно фантастическое зрелище. Под руками Давида воздух как бы становится вязким и плотным, он отталкивается от него и плывет над сценой, как в толще воды. Его движения грациозны и плавны: он поворачивается во все стороны, крутится волчком, взмывает вверх, застывая в воздухе, и тут же стремительно опускается на сцену. Его актерская игра превосходна, он весь - идеал романтического героя, все его существо устремлено ввысь, он уже не принадлежит этому миру, прикованному законом тяготения к земле, он разорвал цепи земного притяжения. Он - вольный сын эфира. Мечта стала явью. Но в то же время Давид - воплощенная скромность, в нем нет ни капли гордыни и в те моменты, когда он застывает на сцене и поднимает на зрителей свои огромные, завораживающие, черные глаза, в них сквозит какое-то смущение оттого, что дар парения пришел к нему, но обошел всех нас. И эта скромность и наивное смущение рождают такую новую волну восторга у всех, кто с этим соприкоснулся, что шквал оваций взмывает над залом. И никого из зрителей теперь уже не волнует вопрос: как это делается? Обаяние стройного юноши, победившего пространство, заслонило все: не нужны уже никакие технические ухищрения, демонстрирующие отсутствие каких бы то ни было тросов, поддержек, подпорок; совершенно не нужны эти вращающиеся вокруг Давида огромные сверкающие обручи, не нужен этот прозрачный ящик с крышкой, в котором он плавает в воздухе, совершая чудеса акробатической ловкости, - мы все уже верим ему, мы радуемся за него, мы радуемся за себя, что сопричастны такому великому чуду - свободному полету земного человека!

Интересно, а что же сам рассказывает о своем полете Давид Копперфильд?

«... *Полет* - это мой самый любимый иллюзион. Я вложил в него сил больше, чем в любой другой номер за все время, что я занимаюсь магией. И, честное слово, я удовлетворен достигнутым результатом. По моему мнению, это не просто отличная

магия, но этот эксперимент разрушает стену неверия, как и многие другие отличные достижения. Зрителей уже не волнует проблема, как это делается, они просто наслаждаются чудом. Зная это, я очень люблю летать.

Если вы спрашиваете о моих физических ощущениях, то сейчас они просто великолепны, но совсем недавно они были другими. Полет выглядит волшебным, нереальным зрелищем, но на самом деле он требует огромного физического напряжения. Когда начались репетиции этого номера, я был временами так измучен, что буквально не мог ходить. Я тогда же обнаружил, что для правильного развития нужной группы мышц необходимо ежедневно тренироваться в бассейне, делая все необходимые упражнения в воде. Я делал это месяцами. Если бы вы видели первые репетиции, вы были бы разочарованы».

Волшебное очарование этого номера столь отлично от того, что мы все видели уже много раз в исполнении цирковых и эстрадных иллюзионистов, что многие зрители впадают в мистический экстаз.

Этот иллюзион Дэвида Копперфильда, безусловно, величайшее достижение сценической магии, шедевр иллюзионного мастерства, который может быть повторен, но вряд ли когда-нибудь будет превзойден. Гарантия тому - изумительно сбалансированное сочетание в одном актере и в одном действии современных инженерных технологий, актерского мастерства и психологического взаимодействия со зрителями, подчиненное одной цели - завораживанию зрительного зала, когда все забывают о действительности и погружаются с головой в этот волшебный мир сказки.

Во все века способность к левитации, о которой мечтало человечество, возникала, по преданиям и легендам, лишь с помощью могущественных потусторонних сил. Способность к полету появлялась у магов, знающих специальные заклинания, либо у простых смертных в состоянии экстаза или после приема волшебных снадобий и натираний. Разумеется, зрелище левитирующего факира, мага, колдуна или жреца поражало свидетелей такого чуда настолько, что практически лишало на какое-то время способности критически воспринимать эту иллюзорную реальность.

Если же наблюдатель искренне верит в существование тайных знаний, в мистические способности мага, то создать необходимое впечатление еще проще. Множество талантливых, умных, искренних, но, к сожалению, заблуждающихся исследователей легко попадали под такое обаяние магов и начинали воспринимать создаваемую иллюзорную реальность, как объективную реальность. Для того чтобы лучше разобраться в существе наблюдаемого феномена подмены объективной реальности реальностью иллюзорной, рассмотрим выдвигаемые гипотезы и описания наблюдаемых паранормальных явлений такими заблуждающимися исследователями.

Кстати сказать, в большинстве случаев они заблуждались совершенно искренне, только лишь потому, что истинные секреты магов, скажем так, технические и организационные способы и методики создания иллюзор-

ных реальностей, оставались для них неизвестными. Эти исследователи ничего не знали о технических способах создания эффекта левитации.

Итак, запатентованный Давидом Копперфильдом иллюзион «Полет» исследуется Владимиром Щербаковым, президентом Московского клуба тайн в его статье «Тайны магии Давида Копперфильда»<sup>1</sup>:

«...Умение человека летать - левитация - по моей гипотезе сродни телекинезу, и для объяснения хотелось бы ввести в обиход лишь одно слово: биогравитация. Так же объясняется притягивание различных предметов (ложек, вилок) к телу человека. Биогравитация может быть и направленной, как в опытах телекинетика Н. Кулагиной, которые мне в свое время довелось наблюдать. Академик Ю. Кобзарев, создатель первого в мире радиолокатора РУС-1, изучал феномены Н. Кулагиной и Р. Кулешовой (кожное зрение). На правах его аспиранта я принимал в этом участие - общая публикация вышла в одном из популярных журналов. После смерти учителя я работал с телекинетиками и пришел к выводу о возможности биогравитации.

Именно этот эффект демонстрирует Копперфильд, свободно летая над сценой и зрительным залом.

Биогравитация (как и гравитация) - это как бы последняя область или инстанция привычного нам мира. Она основана на свойствах тонкого тела и мельчайших частиц эфира, его составляющих, и также естественная в этой области, как ветер и течение воды - в вашей. Из этих же мельчайших частиц состоят и протоны, и нейтроны, и электроны - не буду утомлять читателя перечислением.

...Один кубик эфира обладает энергией, соответствующей взрыву 260 миллиардов мегатонных бомб. Одновременно это и есть та энергия вакуума, о которой иногда вспоминают. Полеты Копперфильда не требуют заметной доли этой энергии. Не используется даже триллионная доля. Тем не менее, блестящее управление даже незначительной долей эфирных потоков в своем теле дает удивительные результаты. Тот же источник энергии позволяет магу зажигать на расстоянии электрическую лампу».

На мой взгляд, эти рассуждения В. Щербакова - прекрасный пример того, как строится «научная» гипотеза для подтверждения собственного искаженного восприятия чудодейственных явлений.

Схема такого «исследования» всегда примерно одинакова. Сначала наблюдатель пытается объяснить увиденный феномен с позиций современной науки и известных ему физических законов. Не отыскав вразумительного объяснения, он может начать двигаться в одном из двух направлений: в религиозно-мистическом, объясняя чудо действием добрых или злых сил, колдовства, магии, или в псевдонаучном, создавая фантастические, но, якобы, материалистические гипотезы. Самое удивительное, что и при тех, и при других построениях исследователи совершенно забывают о законах психологических, о законах восприятия, о возможности управления вниманием, они забывают, что наблюдатели могут иногда самостоя-

---

<sup>1</sup> «Сила Духа». 1996. №2. С. 27.

тельно, но чаще при умелом, ненавязчивом, и не воспринимаемом ими сознательно руководстве мага, строить свои “психические реальности”, которые я называю *иллюзорными*, не имеющие почти ничего общего с объективными, реальными событиями.

И лишь опытные маги, знающие эти психологические и чисто технические законы создания иллюзорных реальностей, могут успешно демонстрировать чудеса. При этом лишь они сами или с помощью режиссера могут интерпретировать свои действия так, что их будут воспринимать как выдающихся артистов, сценических магов, талантливых деятелей искусства или как колдунов, экстрасенсов, целителей, чародеев. Вся прелесть Давида Копперфильда в том, что он не создает на сцене ни один из этих образов. Легкая ироничность, проявляющаяся иногда лишь в едва заметной улыбке, в последний момент стирает тот стереотип, который нам подсказывает увиденная мизансцена.

Множество литературных произведений, описывающих чудо левитации, лишь больше затуманивало эту проблему. Ведь очень часто вера печатному слову настолько сильна и воображение читателя настолько возбуждено, что через какое-то время, *описанное* событие становится в памяти читавшего *увиденным*, и в дальнейшем может оцениваться им как реальное событие, свидетелем которому он был.

Это странное свойство описано в одной из книг Протулум Чандра Соркар - известным индийским иллюзионистом.

По просьбе своего друга он выступил с лекцией перед студентами одного из американских университетов, во время которой демонстрировал свои иллюзионные чудеса. Между двумя фокусами Соркар рассказывает, что сейчас он работает над воссозданием старинного индийского чуда, когда золотые сверкающие монеты медленно по воздуху перелетают из одной руки в другую. Закончив свой красочный эмоциональный рассказ, Соркар продолжил свое выступление.

Примерно через месяц этим студентам был задан вопрос, какое чудо, из виденных ими в лекции Соркара, запомнилось им больше всего. 70 % студентов ответили, что это - фокус с летающими золотыми монетами. Две трети свидетелей рассказали о *слышанном*, как об *увиденном*! Вот вам загадка и чудо человеческой памяти и воображения.

За годы своей уникальной работы в области сценической магии Давид Копперфильд выработал собственную философскую концепцию по отношению к тому, чем он занимается.

«Самая важная истина, которую должен усвоить любой фокусник, это то, что суть любого искусства заключается в обмане зрителей и, чтобы иметь успех в театре, надо, чтобы зрители полюбили вас. Но ведь это уже вызов зрителям. Как же можно дурачить зрителей и заставить их полюбить вас в одно и то же время? Я не думаю, что

достаточно сказать что, если я хорошо их дурачу, они подумают, что я хороший, и будут иметь положительные эмоции. Мы все видели выступления фокусников в атмосфере всеобщего желания их провала.

Я всегда стараюсь доказать эту истину с другой стороны. Если зрители оценят меня, прежде всего, как личность, они не будут чувствовать вызов, когда я буду демонстрировать свои иллюзии. Надеюсь, что они испытают чувство признательности ко мне за то, что я показываю все эти чудеса, и поймут, что все это я делаю для их развлечения. Но еще важнее то, что я хочу заставить их радоваться вместе со мной. Разделять со мной мой успех. Давайте возьмем *Полет* как пример. Когда я поднимаюсь над землей и начинаю парить в воздухе, я счастлив думать, что зрители рады за меня, что кто-то, за кого они переживали, воплотил их мечту в реальность. Поэтому самое главное, на мой взгляд, добиться того, чтобы зрители начали переживать за вас, как за личность. Я надеюсь, что буду продолжать создание новых и лучших работ, постараюсь развивать магию, как вид сценического искусства, попробую сохранить театральность моей магии, ее исключительность и развлекательность, и попытаюсь сохранить хладнокровие магии. Точно так же, как театр, музыка и балет, магия должна расти и развиваться.

Ну а еще, раз уж мне удастся иметь успех, я буду вносить свою лепту в то, чтобы магия сохранила свою принципиальную роль развлекательного жанра. Многие фокусники говорят мне, что успех моей магии повышает требовательность к исполнителям и заставляет их усиленно работать. Если это так, я просто счастлив».

Иной тип магии можно увидеть в представлении Зигфрида и Роя.

Удивительная магическая команда немецкого происхождения - Зигфрид Фишбахер и Рой Хорн - сыграла ключевую роль в превращении Лас-Вегаса в эталон сценического изящества и романтичности. Именно в этом городе появилось, знаменитое теперь во всем мире, шоу Зигфрида и Роя (рис. 2).

Чтобы понять, как это произошло, необходимо совершить исторический экскурс в прошлое Лас-Вегаса - современного *города номер один* в игорном бизнесе нашей цивилизации. Ни один другой город в мире не вкладывал столь огромных средств в индустрию развлечений. Нигде более этому бизнесу не служат столько отелей, казино, шоу и столько артистов, занятых в этих шоу. Сейчас легендарный Монте-Карло покажется тихой деревушкой в сравнении с Лас-Вегасом.

А все началось в 1946 году, когда рэкетир и игрок Бугзи Сигель открыл свой отель «Фламинго» в маленьком городке Лас-Вегас в центре пустыни. Игорный бизнес был легализован в штате Невада, и именно это обстоятельство, как магнитом, притягивало толпы игроков не только из растянувшегося на многие мили Лос Анжелеса, от которого до Лас-Вегаса можно было добраться за несколько часов на автомобиле, но и из гораздо более далеких мест.

Создаваемые концертные программы и шоу были, прежде всего, ориентированы на молодежь, как бы предлагая задержаться в Лас-Вегасе еще хоть на денек. Начали проектироваться и строиться новые отели с казино.



Рис. 2. Зигфрид и Рой в компании любимого тигра

Две самые главные автомагистрали Лас-Вегаса, образующие гигантскую букву «Г», в короткое время были с двух сторон застроены огромными дворцами игорного бизнеса. Сейчас этот маленький в прошлом городишко имеет население более миллиона человек. Статистика утверждает, что каждые 10 минут

новые 25 человек решают навсегда остаться в Лас-Вегасе.

Открытый в конце 1990 году отель «Эскалибур», названный по имени легендарного магического меча короля Артура и имеющий 4042 комнаты, до сих пор возглавляет список самых больших отелей. Но отель «Мираж», который несколько меньше - в нем только 3049 комнат, открытый в январе 1990 года, продолжает до сих пор вызывать изумление.

Зигфрид и Рой сумели вызвать это изумление и продолжают до сих пор его питать. Именно их концепция супер-шоу в соединении с мечтами и фантазиями Сэфина А. Уинна, президента крупнейшей строительной корпорации, проектировавшей и строившей отель «Мираж», сумели продемонстрировать новый взгляд на то, чем должен быть отель с казино и его зрительный зал.

Все шоу в Лас-Вегасе традиционно строились на варианте варьете, когда сотня украшенных перьями герлз, задирая в канкане длинные ноги, гарцевали по сцене, освещенные мигающими огнями в течение 90 минут. Менеджеры казино не собирались использовать на сцене какие-то театральные новинки, которые могли соперничать с театральным Бродвеем в Нью-Йорке или с Вест Эндом в Лондоне.

Все строительство отеля «Мираж», который обошелся в 630 миллионов долларов, основывалось на предпосылке, что такие шоу необходимо изменить, а Зигфрид и Рой могут показать совершенно новое зрелище. На презентации отеля неоновые огни со всех сторон извещали, что вы попадаете в завтрашний день Лас-Вегаса.

Давайте же совершим эту экскурсию по отелю и его огромному залу, в котором два волшебника каждую ночь подрывают традиции иллюзионизма. Давайте попробуем разобраться в тайнах создания совершенно нового театрального зрелища.

Как и любой театр, *Мираж-Шоу* начинается с вешалки.

Перед самым входом в отель, окруженный водопадами, на высоту пяти этажей поднимается действующий вулкан, извергающий каждые двадцать минут в ночное небо пламя на высоту до пятидесяти метров.

Все вокруг пронизывает несерьезная, гротескная атмосфера Диснейленда. Но, если задуматься, такой свежий дух смелой предприимчивости, желание чем-то поразить своих постояльцев, присуще отелям Лас-Вегаса с самых первых дней, точно так же, как традиции парков Диснея восходят к первым паркам Северной Америки прошлого века.

Длинный путь от бульвара до входа в отель становится коротким и развлекательным, благодаря движущемуся тротуару. Как только зритель попадает в вестибюль отеля, его внимание привлекает огромная стеклянная витрина слева. Через прозрачное хрустальное стекло можно наблюдать жизнь пары знаменитых белых королевских тигров, участвующих в представлении *Зигфрида и Роя*. Все их логово снежно-белое и скорее напоминает пещеру полярных белых медведей, чем жилище индийских тигров. Смеющаяся толпа прилипла к ограждению, наблюдая жизнь этих прекрасных животных, которые, впрочем, большую часть дня проводят в самом банальном и равнодушном к зрителям сне.

Как только посетитель попадает в казино, его внезапно со всех сторон окружают тропические джунгли: пальмы, бананы, тропические орхидеи во всем буйстве красок. Пляшущие солнечные зайчики, пробивающиеся сквозь тонкий искусственный туман, создают ощущение тайны.

Но оставим позади сотни игроков в казино, расположившихся за игровыми автоматами или столами, и пройдем в зрительный зал. В этом зале *Зигфрид и Рой* выступают шесть ночей в неделю, в двух идентичных шоу за ночь, каждый месяц три недели из четырех. Зрительный зал на 1500 мест был спроектирован специально для их шоу.

Проект был готов, и строительство зала для типичного традиционного шоу уже шло в течение трех месяцев, когда С. Уинн подписал с иллюзионистами контракт на пять лет выступлений. Работы были моментально приостановлены. В проект были внесены все изменения, в соответствии с требованиями артистов. Все трюки *Зигфрида и Роя* создавались до сих пор в драматической ежедневной борьбе, с трудностями, так знакомыми каждому артисту-фокуснику. Теперь, когда их режиссером стал знаменитый режиссер-постановщик цирков Барнума и Бейли - Кеннет Фельд, с его ги-

гантскими идеями о том зрелище, которого жаждут зрители, Зигфрид и Рой наконец-то смогли воплотить в жизнь свою собственную концепцию иллюзионного шоу.

Для создания этого шоу были собраны самые лучшие силы со всего мира. Из Лондона были приглашены дизайнер Джон Нейпер и специалист по свету - Эндрю Бридж. Зигфрид и Рой считали, что должны подобрать команду, способную воплотить в жизнь их самые фантастические идеи. Пара всемирно признанных профессионалов создания сценических шоу была усилена сценаристом Джоном Кайром, декоратором Лизой Кускунас и звуковым режиссером Джонатаном Динсом. Теперь уже все почувствовали, что рождается нечто грандиозное, а не просто новое хорошее шоу.

Нейпер и Кайр разработали теорию внедрения в пьесу или музыкальное произведение не связанных между собой иллюзионных трюков, характерных для современных магик-шоу. Для любой простой сюжетной линии разрабатывалось начало, кульминация и финал. Именно это вызвало поначалу серьезное неприятие со стороны множества фокусников, привыкших видеть в каждом фокусе нечто самоценное, что можно демонстрировать без всякой сюжетной канвы. Им совершенно не хотелось искать для таких трюков место в сюжете, который к тому же было так трудно придумать.

Нейпер и Бридж решили, что не стоит создавать очередное стандартное сценическое ревю. Сопровождающий свет превратился у них в мощный инструмент создания драматического эффекта. В новом зрительном зале существенно увеличилось и пространство, которое необходимо освещать: просцениум раздвинул границы до 10 метров в высоту и 35 в ширину. Для сравнения можно заметить, что знаменитый театр «Друри Лейн» в Лондоне на 1200 мест имеет просцениум около 15 метров в ширину. Несмотря на свои гигантские размеры, театр отеля «Мираж» дарит зрителям теплое, камерное ощущение интимности происходящего на сцене за счет тщательной световой прорисовки всей текстуры реквизита, костюмов и лиц всех персонажей.

Инженерный дизайн сцены, предложенный Джоном Нейпером, создает поразительную иллюзию. Задник сцены - экран куполообразной формы, 35-метровой ширины, кажется бесконечно глубоким. Это примерно то же, что смотреть ночью в звездное небо. Но в любой момент боковые кулисы могут выделить из этой огромной сцены камерное пространство. Восемь мощных проекторов проецируют на гигантский экран любые изображения, сменяющие друг друга с нужной скоростью во время представления.

В представлении используются самые современные световые эффекты, включая лазерные прожекторы. Все шоу является грандиозным спектаклем, насыщенным магией и тайной, и световые эффекты помогают соз-

дать эту атмосферу тайны. Три пульта управления светом контролируют 1500 светильников. Вся световая партитура записывается в память компьютера.

Для представления Зигфрида и Роя наиболее характерно пристальное внимание к мельчайшим деталям всего шоу и использование самых современных сценических эффектов. Технические системы театра готовы произвести на сцене несколько сортов дыма, туманы различных оттенков, водопады и фонтаны.

Впервые в истории сценической магии к разработке иллюзионных эффектов были привлечены такие незаурядные специалисты в области дизайна и инженерных решений, которые сумели создать новый высокий стандарт для магического шоу.

Зигфрид и Рой, безусловно, являются в настоящее время звездами первой величины в магии.

Блондин Зигфрид, более серьезный из них двоих, рожден истинным магом. Будучи еще мальчишкой, в Германии, он проехал 120 миль, чтобы увидеть волшебную шкатулку в магическом магазине. Брюнет Рой, всегда курящий сигару, с ребячливостью, бьющей через край, настолько предан своим животным, что не ложится спать до 5 утра, пока не убедится, что со всеми его питомцами все в порядке.

Обожание магии у Зигфрида началось еще в детстве, когда он был потрясен исчезновением монеты, брошенной в стакан с водой. Перед каждым представлением он, никем не признанный, проводит несколько минут среди зрителей, чтобы впитать в себя эту атмосферу нарастающего волнения.

Отец Роя был банкиром, один его дядя - директором зоопарка, а другой - одним из владельцев Северной Немецкой Морской Компании Ллойда. Зигфрид и Рой впервые встретились, когда работали на одном немецком корабле. Первый выступал с манипуляционным представлением в круизе, а Рой устанавливал свет для представления. Они познакомились и впервые профессионально объединились, после предложения Роя контрабандно пронести на борт судна детеныша гепарда для представления Зигфрида.

Впервые они выступили в совместном номере в 1962 году во время круиза. Казавшийся столь неустойчивым поначалу союз двух исполнителей в одном шоу впоследствии сделал их знаменитыми.

Неуверенность Роя, как артиста, на первых шагах компенсировалась профессионализмом Зигфрида. Чтобы стать равноправным участником шоу, Рой вложил в представление наследство, полученное им от дядюшки. Так постепенно они поднимались по лестнице успеха все выше и выше, дойдя до знаменитого варьете «Лидо» в Париже, а затем через Атлантику

до Лас-Вегаса. За исключением их феноменального турне по Японии и блистательного выступления в «Радио Сити Мьюзик Холл» в Нью-Йорке, теперь они выступают лишь в залах Лас-Вегаса.

Каждое утро в 7.30 раздаются вступительные аккорды очередного «Мираж-Шоу», напоминая всем о вечерних представлениях. Многие журналисты пытались делать записи своих впечатлений вечером сразу после представления, поскольку память была просто не в состоянии сохранить последовательность калейдоскопической смены иллюзионов, ярких вспышек света, появления и исчезновения людей и множества животных. Если цирки Барнума и Бейли, с их несколькими одновременно работающими аренами, стали чем-то удивительным в свое время, то сейчас точно так же поражает воображение выступление Зигфрида и Роя.

Зигфрид как-то заметил, что в сценической магии эмоциональный настрой на чудо, ощущение чего-то загадочного и таинственного должны предшествовать самому зрелищу. Поэтому на самом представлении все его стремительные появления воздействуют, прежде всего, на чувства. Разум просто не успевает их оценить и задать вопрос: как это делается. До самого финала представления, которое длится час и сорок пять минут, одна иллюзионная миниатюра сменяет другую, а фокусы стремительно перетекают из одного в другой.

Как в музыкальных произведениях или оперных спектаклях, основная тема первой части «Мираж-Шоу» строится на конфликте между силами добра и зла. Эта тема присутствует в древнегреческих трагедиях, в драмах Шекспира и впервые была принята за основу в иллюзионном «Магик-Шоу» Дуга Хеннинга, завоевавшем успех на Бродвее. В «Мираж-Шоу» Зигфрид и Рой представляют силы добра, сражающиеся с угрожающими дьявольскими фигурами, созданными Лайнеттом Чаппелом - ассистентом в шоу. Вместо того чтобы неторопливо показывать аппараты, угрожающие увечьем или демонстрирующие освобождения исполнителей, в новом шоу все это злое начало мотивированно пытается уничтожить мужественных героев. Они доходят до заслуженного триумфа сквозь все дьявольские ухищрения, освобождаясь, исчезая или используя свою силу духа для решения неожиданных проблем.

Дракон, появляющийся из-за задника сцены, столь огромен, что зрители могут видеть лишь его голову, часть шеи и две гигантские лапы со стальными когтями. На Зигфрида натягивают смирительную рубашку, закатывают его в покрывало, обматывают веревками и цепями и швыряют в распахнутую пасть зловещего чудовища. Челюсти сомкнулись, и дракон начинает жевать. Внезапно его пасть начинает раскрываться, обнажая ужасающие зубы... Это Зигфрид, освободившийся от всех пут, изнутри разжи-

мает его челюсти.

Затем наступает запоминающийся кульминационный момент всего представления. Зигфрид и Рой закрывают внутри одинаковых металлических цилиндров. Дракон поднимает эти цилиндры в воздух своими ужасными лапами с когтями и медленно сминает их, как сминают пустые алюминиевые банки из-под пива. Но оба героя секундой позже невредимые появляются в другом месте.

Появления, исчезновения, полеты и перемещения чередуются в разных сочетаниях. Шоу стремительно развивается на одном дыхании, объединяя на сцене множество персонажей, цветов, в сопровождении оригинальной музыки и световой аранжировки. Трудно даже вообразить себе все те тысячи хореографических движений, которые должны помнить оба исполнителя. И все это проделывается в музыкальном сопровождении одновременно с 70 или более танцорами, в характерных костюмах, в окружении зверей и множества иллюзионных аппаратов.

Практически большинство легко узнаваемых трюков во всех известных магических шоу последних лет взяты на вооружение остальными исполнителями благодаря тому, что эти трюки были обработаны и по-новому представлены в шоу Зигфрида и Роя. Рой выезжает на сцену верхом на величественной серой лошади - один на пустой сцене. Очень выгодная сцениграфия, которая позволяет показать благородное животное во всей его красе. Но зрители все еще не понимают, что должно произойти. Наконец, всадник застывает боком к зрителям у задника сцены. Внезапно, без какого-то отвлечения внимания, без вспышки света или клуба дыма, лошадь и всадник мгновенно исчезают, как будто по щелчку выключателя.

Девушка плавно парит в воздухе под шелковым покрывалом. Маг взмахивает рукой и покрывало исчезает, чтобы показать девушку так и оставшуюся парить в воздухе.

Огромный слон с Роем в костюме магараджи, сидящим у него за головой, медленно заходит в большую клетку. Занавес перед клеткой на секунду скрывает гиганта и всадника. Когда занавес взмывает вверх, слон уже исчез, а внутри клетки спокойно стоит Рой. Он идет на авансцену под вспыхнувшую овацию. Когда зрители переводят взгляд на клетку, ее уже убрали, а сцена абсолютно пуста. Потрясающе!

«Верните его назад, верните слона!» - раздаются крики из зала. «Я не могу этого сделать,» - кричит в ответ Зигфрид. «Разве не достаточно, что слон исчез на ваших глазах?» Но шум и требования зрителей нарастают. В центр сцены выкатывают огромный барабан. Несколько зрителей становятся вокруг и свидетельствуют, что внутри ничего нет. Внезапно покрывало, которым накрыли барабан, начинает подниматься вверх. Под ним

оказывается исчезнувший слон! Скорость, полнейшая открытость со всех сторон, появление, буквально на глазах, - делают этот иллюзион изумительным образцом сценической магии.

Некоторые из сцен порождают ощущения, которые невозможно описать словами. Запоминаются целые батальоны солдат в сверкающих золотом латах, ряд за рядом марширующих через сцену, с барабанщиками и горнистами, с развевающимися красными стягами. Через какое-то время зрители замечают, что их ряды абсолютно правильные, лица застывшие. Большинство из них оказываются манекенами, марширующими нога в ногу



Рис. 3. Левитация в шоу Зигфрида и Роя

с живыми солдатами в центре каждого ряда, управляющими пятью-семью куклами.

Рой воспаряет высоко над сценой в позе лотоса. Гигантское светящееся колесо, как летающая тарелка, медленно вращаясь, проплывает над ним и вращается вокруг него - очень тонкий и поэтический прием для «доказательства» отсутствия каких-то подъемных приспособлений (рис. 3).

Как контраст диким, гигантским и массовым зрелищам, в программе есть нежные поэтические миниатюры. Традиционные танцующие платки, в последнее время мастерски показанные Дугом Хеннингом, в шоу Зигфрида и Роя превратились в два грациозных белых пушистых тигриных хвоста. Они встречаются, о чем-то

влюбленно шепчут и танцуют, нежно обнявшись и обвивая друг друга. На сцене остается только один хвост. Когда же вновь появляется второй и плавно пересекает сцену, за ним движется целый выводок маленьких белых хвостиков.

Финальные полчаса этого удивительного представления по-настоящему театральны. Впервые в практике иллюзионных шоу Зигфрид и Рой беседуют со зрителями о своей карьере и работе, рассказывают о своих зверях и о своей жизни. Яркий клип о белых тиграх дает им возможность рассказать о своей работе по сохранению редких животных. В заключение

Рой летит над сценой, стоя на сверкающем шаре вместе с взрослым огромным тигром. И, наконец, они предстают перед зрителями в окружении всей своей группы королевских белых тигров, молодых и старых, каждый из которых занимает свою нишу в огромном белоснежном постаменте (рис. 4).



*Рис. 4. Финал представления Зигфрида и Роя*

Шоу Зигфрида и Роя подверглось мощной критике со стороны профессиональных иллюзионистов. Однако смысл большинства критических заявлений можно выразить в нескольких фразах: «Это слишком подавляющее зрелище», «Магия здесь не такая уж выдающаяся», «Не хватает времени на то, чтобы подготовиться к восприятию какого-то продланного трюка», «Столько всего происходит на сцене, все направлено на вызывание оваций и все действие подчинено только этому».

Но, наверное, правильным будет рассматривать и стараться понять это шоу с точки зрения раскрепощающейся на представлении фантазии зрителя. Кого-то эта фантазия увлечет в иные миры, а кто-то увидит лишь обычное, хорошо поставленное иллюзионное представление, развивающееся вокруг одного или сразу двух характерных сценических персонажей. Романтическое зрелище иногда уходит на задний план, перекрывается множеством артистов массовки, изумительными костюмами, яркими вспышками света и другими эффектами, стремительной и жизнеутверждающей музыкой. Но всегда Зигфрид и Рой являются доминирующими фигурами сценического действия, со своими удивительными иллюзионными эффектами.

Это шоу смело можно назвать зрелищем будущего века. Оно чрезвычайно дорогое, но при этом задает тон и предъявляет новые требования и к реквизиту, и к постановке и к самим исполнителям. Это шоу направлено против серости и убогости современного театрального «фокус-покуса». В магии никогда прежде не появлялся коллектив, в который были бы вложены такие огромные средства, но который сумел бы создать столь волшебное и грандиозное зрелище. И не случайно, что это шоу родилось в Лас-Вегасе с его сумасшедшими доходами от игорного бизнеса. Именно эти возможности позволяют Зигфриду и Рою ежегодно устраивать магический семинар в Лас-Вегасе, который стал весьма престижным конкурсом для молодых исполнителей (рис. 5).

Это шоу стоит особняком от любых известных иллюзионных представлений. Кто может соперничать с ним? Это зрелище может быть показано лишь в отеле с ежедневным доходом в один миллион долларов. Это шоу слишком дорого для перевозок, поскольку оно демонстрируется в



Рис. 5. Зигфрид и Рой вручают Гран-при семинара – Золотого Льва иллюзионисту Бретту Даниелсу. Лас-Вегас, 1994 год.

иллюзионное шоу способно опередить и оперу, и мюзиклы, и многих звезд музыки, если его умело и хорошо финансировать.

Возможно, некоторые зрители и фокусники не смогут его понять и оценить, как далеко не все способны воспринимать оперу или музыку *heavy metal*. Но все происходящее в искусстве неизменно занимает свою нишу.

специальном театре, спроектированном и построенном для шоу Зигфрида и Роя. Его строили пять лет и вряд ли можно надеяться, что оно окупится в ближайшее время.

Зигфрид и Рой показали всему миру, что сценическая магия в наше время может иметь новое удивительное измерение. Она может объединить фантазию и реальность, иллюзионное мастерство и новые технологии, которые могут работать в специальном театре. Такое

И театр отеля «Мираж» показывает новое направление в искусстве сценической магии.

В отличие от крупномасштабных постановок Копперфильда, Зигфрида и Роя мастерство Ланса Бартона наиболее полно выразилось в камерной форме.

Само его имя - *Ланс Бартон* - идеально подходит для звезды шоу-бизнеса. В западном шоу-бизнесе существует множество дельных рекомендаций для всех, кто посвящает ему свою жизнь. Эти рекомендации помогают создать определенный имидж и относятся к внешнему виду, костюмам, прическам, языку, поведению и т. д. Запоминающееся имя, по этим канонам английского языка, должно иметь один ударный слог, фамилия - не более двух. К тому же его проще произносить со сцены. «Ланс Бартон» - по этой теории идеальное сочетание имени и фамилии.

Критики начала 90-х годов утверждали, что в залах казино Лас-Вегаса игрались два величайших шоу в области сценической магии: «Шоу-Мираж» Зигфрида и Роя и «Чемпион среди Фокусников» Ланса Бартона (рис.6). Оба этих шоу неизменно собирали полные залы на протяжении нескольких лет.

Между двумя этими представлениями и их исполнителями много общего. Зигфрид, Рой и

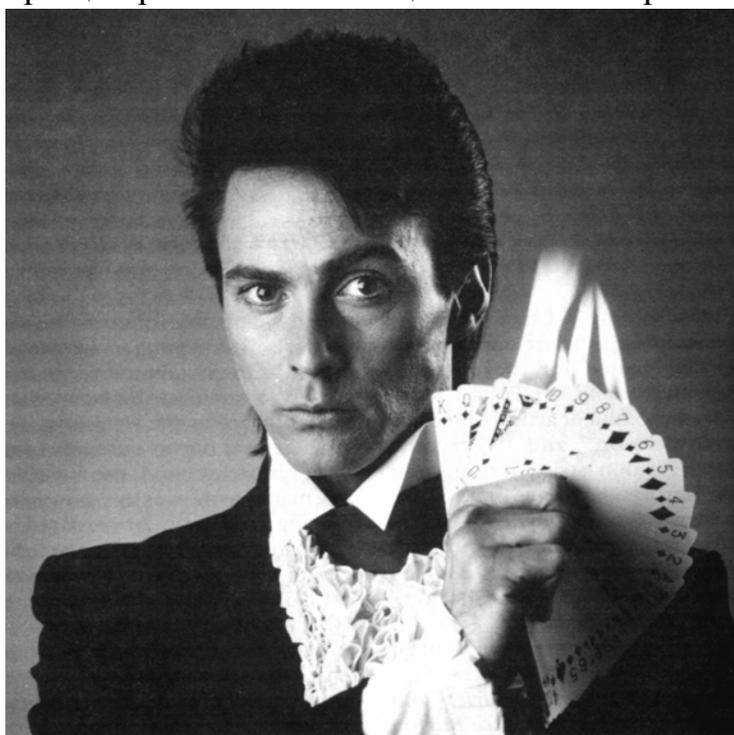


Рис. 6. Ланс Бартон

Ланс начинали со скромных номеров на сценах Лас-Вегаса, никто из них не имел большого сценического опыта на американских подмостках. Зигфрид и Рой приехали в Штаты после успешного начала в варьете «Лидо» в Париже и, кочуя из одного казино в другое, поднимались выше и выше по лестнице успеха. Ланс Бартон работал по восьминедельному контракту в отеле «Тропикана», затем четыре месяца в комическом клубе Голливуда. С небольшими перерывами он так и проработал в отелях девять лет, пока не сумел открыть собственное шоу в казино Гасиенда.

Самое загадочное на пути Ланса Бартона к вершинам магического успеха произошло в 1980 году. Как мог никому не известный 20-летний фокусник, о котором даже ни разу не сообщал ни один магический журнал, завоевать самую престижную среди фокусников Большую Золотую Медаль Международного Братства Магов на международном конкурсе, в котором участвовали корифеи сценической магии со всего мира?

Его жизнь до и после этого уникального триумфа - удивительная история человека, поставившего перед собой цель и ни разу не изменившего этой цели. Он родился 10 марта 1960 года в Луисвилле, штат Кентукки, в семье Хильмы и Билла Бартонов. Никто из его родителей не имел никакого отношения к шоу-бизнесу.

В пятилетнем возрасте Ланс впервые увидел фокусника Гарри Коллинса на Рождественских праздниках. Он заслушался волшебными историями этого великолепного рассказчика. Воображение юного Ланса было чрезвычайно возбуждено всеми чудесами, которые совершались на его глазах. Он все время представлял себя в роли волшебника, пригоршнями достающего золотые монеты из ушей зрителей.

После этого концерта Ланс буквально стал охотиться за книгами о фокусах. Он раскопал местный магазинчик чудес, купил несколько аппаратных фокусов и начал готовить свою первую программу. После того, как Ланс набрался храбрости и показал свои первые опыты Гарри Коллинсу, тот согласился стать его учителем и наставником. Коллинс был поклонником британской магии, воспитанным на магических идеях Давида Деванта. Коллинс постарался донести до Ланса смысл этих идей и много сделал для того, чтобы они вошли в плоть и кровь юного фокусника. Первые три правила из кодекса Деванта были следующие:

- *Научитесь хорошо делать сначала не более пяти трюков. Не мастерите все фокусы из книги. Ни один из фокусов, если их делать все сразу, не будет таким хорошим, каким он мог быть.*

- *Никогда не тратьте много времени на какой-то один фокус. Докажите себе, что можете делать его отлично, затем переходите к следующему.*

- *Старайтесь одеваться и быть в жизни таким же элегантным, каким выглядит фокусник на сцене.*

Самые лучшие стороны Бартона как артиста были воспитаны Коллинсом по советам Деванта. И зрителей, и жюри на всех конкурсах, в которых участвовал Бартон, мгновенно после его появления на сцене поражали его врожденная артистичность, истинное обаяние мага, правильное чувство времени, тщательнейшая отработка всех нюансов, сценическое мастерство. Именно это классическое отношение к сценической магии, которое прояв-

ляется в мелочах, и подняло Бартона столь высоко над показным блеском, наглостью и глупой яркостью типичных номеров иллюзионного жанра на сценах варьете и казино. И весь мир влюбился в элегантного Бартона.

Успешно развивая свою технику манипуляции в Луисвилле, Ланс выступал совместно с Маком Кингом с 1979 по 1981 год. Он помнит каждую минуту летних каникул в парке развлечений Томпстоуна, с его типичной атмосферой вестерна, средневековым паровозом и сцену в крошечном салуне с тремя ежедневными концертами все семь дней в неделю без выходных. В лучших традициях шоу-бизнеса он получил в свое распоряжение для переодевания крошечную комнатенку без кондиционера и сцену с тысячей типичных проблем.

Зимой он обучался в университете Луисвилла по специальности «театр».

Через три года он окончил этот курс и стал профессионалом. Его компетентность в сфере сценической магии уже была подтверждена победой на конкурсе юниоров 1977 года, организованном иллюзионной фирмой Абботта в Колоне. На съезде фокусников среднего запада в 1979 году он вновь стал победителем, завоевав титул «лучший исполнитель». Едва достигший 20-летнего возраста, в 1980 году Бартон завоевывает главный приз среди взрослых фокусников на конкурсе (I V M) - Большую Золотую Медаль за «Превосходное Выступление». Столь бурный и победный старт обеспечил Бартону прочные позиции в шоу-бизнесе Лас-Вегаса.

Он переехал из Кентукки в Калифорнию и поселился в отеле «Магик» на Франклин Авеню. Дверь рядом с его комнатой вела в Магический Замок. Джонни Томпсон - всесторонний маг - актер, фокусник, писатель и директор, с которым Ланс познакомился несколько лет назад, - импозантный джентльмен, стал его гидом в Голливуде. Многие известные фокусники в той или иной мере повлияли на становление Ланса как иллюзиониста. Но никто не мог изменить его оригинальную философию магического действия, Ланс всегда четко представлял себе, каким исполнителем он должен быть. Можно сказать, что все они помогли Лансу осознать, кем он хочет быть на сцене и какую ловкость пальцев он должен разработать упорными тренировками.

Милт и Билл Ларсены - его новые друзья в Калифорнии - сыграли большую роль в его первой постановке магического номера в театрализованном шоу в Лос Анжелесе, которое продержалось с большим успехом две недели в 1981 году. Номер Бартона в этом шоу стал сенсацией. Ларсены предложили Джонни Карсону - королю ежевечерних ТВ программ - показать номер Бартона в одной из телепередач. Посмотрев пятиминутную телеверсию, Карсон заявил, что покажет его полностью, все 12 минут.

Контракт на шестнадцать недель работы в ночном клубе на центральной аллее Голливуда стал следующей ступенькой в лестнице стремительного подъема Ланса Бартона. Пол Даниельс, ведущий британский иллюзионист и постановщик телевизионных шоу, увидев работу Ланса, пригласил его в Лондон для участия в своих программах. В это же время с номером Ланса познакомился коммерческий директор шоу отеля «Тропикана». Он моментально предложил Бартону контракт на восемь недель работы в Лас-Вегасе в программе «Фоли Берже».

Какой-нибудь менее уверенный в себе исполнитель был бы смущен грандиозностью шоу, в которое его приглашают со скромным 12-минутным пантомимическим номером. Шоу, в котором заняты 115 артистов, меняющих 4000 костюмов, с декорациями, которые стоят два миллиона долларов. Все шоу оценивается в пять миллионов долларов. Но Ланс, выступающий на пустой сцене, с реквизитом в виде одинокого торшера и маленькими живыми птицами, уже знал реакцию зрителей на свой сценический образ, на манеру своего выступления и манипуляционные трюки. Он ничего не боялся.

Где-то в середине этих восьминедельных гастролей известный журнал Лас-Вегаса – «Ревю-Журнал», писал, что выступления Ланса Бартона, ангажированного до августа 1982, «продлятся до сентября». Никто тогда даже предположить не мог, что его гастролы в Лас-Вегасе затянутся на восемь с половиной лет.

Бартон несколько сезонов работает в знаменитом шоу цирка Баркляя, в одном представлении с куклами, с клоуном Тото, с номером Мадам Клак и ее цыплятами, с комическом жонглером Майклом Марлином. Он оттачивает свое мастерство.

Газета «Варьете» пишет о нем:

«Бартон - это чудо нашего времени. Высокий, стройный, темноволосый, мужественный, элегантно одетый, с белоснежными кружевным жабо и рукавами смокинга, с изысканными манерами. Он столь легко и непринужденно показывает потрясающие чудеса манипуляции, что без всякого преувеличения его можно назвать перво-классным волшебником...

Непостижимая ловкость его рук производит голубей и зажженные свечи из совершенно пустых легких газовых шарфиков. Внезапно в воздухе возникает сверкающая клетка с живым попугаем, которая начинает медленно вращаться вокруг шарфа. Все, что Бартон делает своими ловкими пальцами, настоящее совершенство, это то чудо, которое отличает истинный фокус-покус или манипуляцию от примитивных подделок».

Газета приводит интересную статистическую выкладку за 1982 год. Шоу, которое демонстрировалось дважды за вечер, собирало полные залы, примерно по 800 зрителей на представление. И это в то время, когда другие залы оставались полупустыми.

Следующая ступенька успеха Бартона - звание Чемпиона мира среди фокусников. Каждые три года новый исполнитель удостоивается этого титула в соревнованиях, устраиваемых Всемирной Федерацией Иллюзионистов (FISM). Дни состязаний приходились на его выступления в «Тропикана». Бартону стоило невероятных усилий выкроить 10 дней из контракта и вылететь в Швейцарию для участия в конкурсе. Само участие в конкурсе для артиста, уже завоевавшего какую-то популярность, было достаточно рискованным мероприятием. Например, Слайдини - непревзойденный манипулятор - как-то в одном интервью заметил, что он не смог заставить себя участвовать в этом состязании, поскольку проигрыш мог свести на нет все многолетние усилия по созданию его репутации.

...Была жаркая и душная ночь в Лозанне, ночь без привычных кондиционеров. Смокинг Ланса насквозь промок от пота еще до того, как он вышел на сцену. За кулисами вместе с ним постоянно находились его помощники: Билл Смит - мастер по изготовлению реквизита и Дик Циммерман - изобретательный фокусник из Калифорнии. В их задачу входило не допускать никого к реквизиту и держать всех любопытных на расстоянии нескольких метров от Ланса. С такой охраной, как рассказывал потом Бартон, он мог ни о чем не беспокоиться.

А в зале сидели Билл и Милт Ларсенсы, возглавлявшие делегацию от «Магического Замка» из Америки, приехавшую, чтобы поддержать любимого артиста. Взрывы аплодисментов не смолкали. Над головами зрителей ежеминутно взлетали десятки американских флагов. Эффект от моральной поддержки соотечественников был огромен.

В историю магии занесен беспрецедентный случай, когда впервые столь юный американец выиграл «Гран-При» FISM. Его номер из программы «Фоли Берже» оказался победителем среди 150 претендентов на эту награду. Всего в конкурсе участвовали 2000 фокусников.

Но через три года, в 1985, Бартон отказался принимать участие в таком же конкурсе в Испании, заявив:

«...Я не думаю, что вторая победа сделает меня в два раза лучше... Фред Капс трижды побеждал в этом конкурсе. Это - рекорд. Я не собираюсь отбирать этот рекорд у Фреда Капса».

Но та, первая победа открыла новую эру его успеха и престижа в мире магии.

В своем интервью иллюзионисту и гипнотизеру Петеру Ревину Бартон описал свою встречу в Лондоне с английской Королевой и с Президентом Рейганом в Вашингтоне.

Во время лондонского выступления в Королевском Зале Палладиум голубь Ланса вместо того, чтобы превратиться в шелковый платок, улетел

в пустую оркестровую яму. Забыв дипломатический протокол, запрещающий первому обращаться к Королеве, Бартон поклонился Елизавете II, сидящей в королевской ложе, и со словами: *«Одну минутку, Ваше Величество»*, спрыгнул вниз за своей птицей. Когда через мгновение он вылез на сцену с голубем в руке, последовал взрыв аплодисментов. Ланс мгновенно превратил голубя в шарф и закончил свое выступление.

Многие англичане были шокированы столь явным нарушением этикета, совершенно не принимая во внимание психологический шок, который может получить исполнитель, когда внезапно рушится финал всего номера. Но Королева Елизавета Вторая, истинная леди, обратилась к нему после концерта со словами: *«Весьма интересное выступление, мистер Бартон»*. Когда она затем с юмором спросила, не может ли она занять у него 50 долларов, Ланс с улыбкой утвердительно кивнул.

А с Президентом Рейганом Ланс встретился после своего выступления в специальной телевизионной программе. После того, как Президент поблагодарил всех за полученное удовольствие от такого замечательного шоу, он, обращаясь к Бартону, заметил: *«Похоже у меня будет сегодня бессонная ночь, я буду пытаться разгадать, как вы все это делаете»*.

Служба охраны Президента запустила в тот вечер на сцену перед концертом собаку, внимательно обнюхавшую весь реквизит. Собака начала кругами ходить вокруг Огненного Кувшина. Агенты моментально вскрыли его и исследовали его содержимое. Вежливый агент расспросил Ланса о мече и его применении. Узнав его назначение, он категорически запретил Бартону приглашать Президента Рейгана на сцену, как добровольца из публики, которому он проткнет горло этим мечом под смех остальных зрителей.

Оглядываясь на свою стремительную карьеру, уроженец Луисвилля не забывает о благодарности за помощь и поддержку, которые он получал от других фокусников. Фокус «Шар-Зомби», парящий в воздухе по воле исполнителя, долгое время был любимым трюком Ланса, Джонни Томпсон подал идею исполнять трюк с птичьей клеткой вместо шара (рис. 7). Возможно, Бартон никогда не выиграл бы Гран-При FISM, если бы не Макс Мавен, который убедил его участвовать в конкурсе.

В своих мечтах Бартон хотел бы встретиться с Буатье де Кольта и Давидом Девантом. Он всегда с жаром объяснял, почему ставит их выше многих других артистов. Эти истинные маги придумали столько удивительных и непревзойденных трюков и иллюзионных аппаратов, что могли строить свои концерты лишь на этих своих изобретениях, ничего не заимствуя у других фокусников. Описания неразгаданных изобретений де Кольта всегда волновали воображение Бартона. Книги Деванта открыли

ему, что тот был не только выдающимся изобретателем, но и великим мыслителем в области сценической магии.



*ис. 7. Летящая клетка с птицей в исполнении Ланса Бартона*

Два года гастролей в «Тропикане», когда Бартон открывал концерт своим 12-минутным номером, внесли некоторые изменения в его юношескую философию сценической магии. До этого номер, рассчитанный на одного исполнителя, был идеалом для Бартона. Ему казалось, что ассистенты на сцене лишь мешают исполнителю. К тому же он всегда хотел выходить на пустую сцену и заканчивать выступление с пустыми руками. Поэтому одинокий дорожный знак на сцене, которым он заменил торшер, совершенно логично вписывался в номер: голуби, эти птицы городских улиц, летели и садились на этот знак, и все действие как бы разыгрывалось на вечерней пустынной улице.

Но с 1984 года Ланс начинает работать над трюками, которые потребовали введения в номер ассистентов. Его мечтой становится собственное шоу, а не номер одинокого исполнителя. Поначалу он надеялся, что отыщется режиссер-постановщик, который сделает ему такое представление. Но через некоторое время убедился в том, что собственного шоу не будет никогда, если он сам не сделает все своими руками.

На протяжении следующих семи лет его работы в варьете «Тропикана» дирекция положительно смотрела на то, что Ланс вводил новые аппаратные трюки в свой манипуляционный номер. За то время, пока он в совершенстве отработывал всю технику демонстрации одного аппарата на

сцене, он мастерил следующий для того, чтобы ввести его в номер. Каждый новый иллюзионный аппарат неизменно оживлял его замечательный номер, и это помогало год от года продлевать выгодный контракт с варьете. Но намерения Бартон простирались значительно дальше.

Он прекрасно представлял себе все трудности того, что задумал. Каждый вечер он приходил в свою гримерную за два часа до выступления, чтобы подготовиться к своему 12-минутному номеру. Каждый раз он готовил все уже для следующего выступления, в надежде, что сэкономит завтра пятнадцать минут. Но нарезка пиробумаги, склейка газет и другая подготовка всегда сводила на нет все его усилия по экономии времени. А грим и прическа требовали еще три четверти часа. Ланс понимал, сколько времени потребует подготовка, если он будет иметь свое шоу. К 1991 году, после девяти лет работы в «Тропикане», Ланс обрел некоторую финансовую независимость, по кусочкам собирая свою будущую программу. В его номере появились мастер по реквизиту и несколько ассистентов. Если он не мог купить какой-то дорогой иллюзионный аппарат, он мастерил его самостоятельно. При таком ритме жизни Ланс едва выкраивал время на отдых.

Представление получалось замечательным, но все равно оно было рассчитано на небольшую аудиторию. Однако декорации и сюжетное действие совершенствовались с каждым представлением. Скоро в городе начали говорить о невероятных чудесах в исполнении элегантного фокусника.

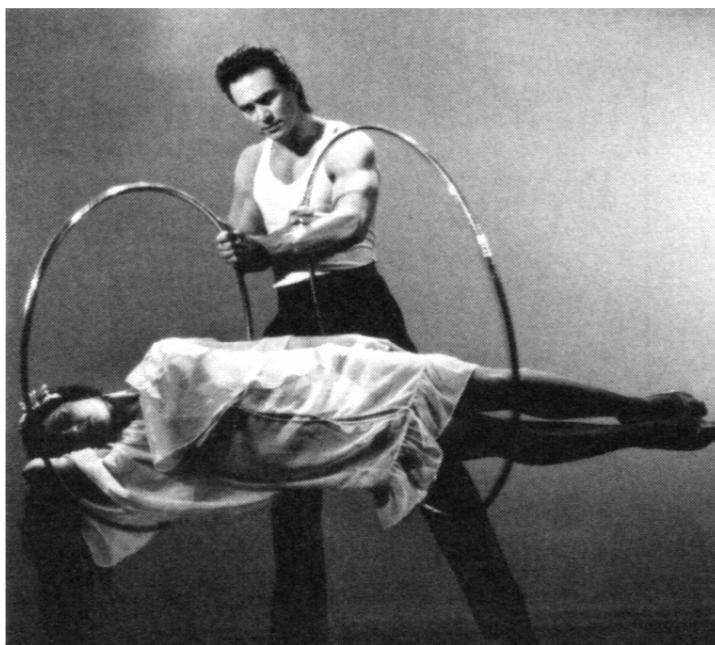
Ланс, его партнер и постановщик Мак Кинг понимали, что в шоу Лас-Вегаса обязательно должна присутствовать некая сексуальность. Но как это сделать в иллюзионном спектакле? А надо было сделать так, чтобы все туристы, уезжая из Лас-Вегаса, продолжали вспоминать чудесное зрелище. Почти каждый фокусник в то время показывал номер с левитацией.

И вот что показал Ланс. Одетый в вечерний костюм исполнитель ложится на кушетку и засыпает. В его мечтах на сцене появляется изумительной красоты девушка, которая дарит ему свою любовь. Она ложится рядом с ним, и они взмывают в воздух. Пантомима любви поднимает их все выше и выше, пока они не исчезают в экстазе под самым куполом сцены. Занавес падает.

Такой номер не подходит для утренних представлений, на которые зрители обычно ходят целыми семьями с детьми. Как правило, такие представления задают тон в городе, определяют отношение публики к будущим спектаклям и помогают сделать успех новому шоу. Удивительно, но Ланс оставил без изменения свой номер левитации в утреннем спектакле. Он играл его столь нежно, артистично и романтично, а музыка и техничность номера, и превосходная артистичность его партнерши - все это буквально завораживало зрителей, которые, затаив дыхание, следили за каждым их

слитным движением (рис.8).

Остановимся на некоторых нюансах самого шоу Ланса. Под таинственную музыку сверкающие ленты лазерных лучей пробегают по темному залу. Представление начинается удивительным молчаливым манипуляционным номером Ланса. Затем на совершенно пустой сцене из его плоского чемоданчика появляются одна за другой шесть сияющих девушек. После небольшой танцевальной интермедии они также одна за другой исчезают в его чемодане или в плаще.



*Рис. 8. Левитация в исполнении Ланса Бартона*

Каждый иллюзион в программе представляет собой законченное произведение искусства. Ветераны иллюзионизма или прилежные начитанные студенты могут узнать в них аппараты, описанные Гофманом еще в 19 веке и с таким совершенством и любовью восстановленные в наши дни. Например: прелестная девушка в ниспадающей до пола накидке медленно подходит к Лансу, который стоит в нескольких шагах от первого ряда зрителей. Беззвучно, без всяких лишних движений накидка падает на пол и девушка исчезает...

Теперь вместо того, чтобы показывать вращающуюся и парящую около платка клетку с попугаем, как это делается в традиционном варианте «Шара-Зомби», Ланс разрабатывает вариант парящего над сценой шара в стиле Торстена, заменив шар клеткой с птичкой. В любом месте шоу Бартон старается вставить комедийную изюминку. Ассистент наливает ему бокал вина и бокал тут же воспаряет в воздух, пока вино льется в него.

Разумеется, это представление надо видеть, словами очень трудно передать то ощущение чуда, которое возникает через несколько минут после начала. Ланс Бартон великолепно держится на сцене, у него проникновенный, хорошо поставленный голос. В большом шоу не обойтись без разговора со зрителями, и Бартон прекрасно ведет такой диалог.

После каждого вечернего спектакля Ланс, окруженный толпой восторженных зрителей, раздает свои автографы. В одном из своих интервью

Ланс рассказывает о своей жизни руководителя иллюзионного аттракциона:

«Я так устаю все время. Только несколько человек могут понять, сколько сил и ответственности требует работа перед зрительным залом в таком шоу, как это. Мой номер с птицами всегда получается ущербным. Когда я работаю на одном месте, все в порядке, но когда я отправляюсь за границу, сразу возникают проблемы с перевозкой попугаев. Каждый вечер я забираю птиц домой. Если с ними что-то случится, это выбьет меня из колеи на несколько месяцев.

Некоторым из моих птичек уже по 15 лет. Например, та птичка, что опускается на пол и полностью игнорирует меня, так веселя зрительный зал, специально этому не обучалась. Она просто смущается перед зрительным залом. Когда я начинаю злиться на нее и силком разворачиваю ее к себе, это всегда вызывает смех в зале».

По отзывам специалистов, Ланс Бартон работает в технике манипуляции, которая была большим секретом знаменитого Кардини. Он разговаривает с самим собой, когда производит все действия. Вместо того чтобы вызывать удивление своими трюками, Бартон нашел более органичный прием: он сам выражает полное удивление тем, что происходит. И этот прием производит гораздо более сильное действие на подсознание зрителей. (Попробуйте в этом убедиться: лишь подумайте о каких-то эмоциях и на вашем лице отразятся те же эмоции).

Самой замечательной частью его шоу является бой на шпагах и множество транспозиций во время этого действия. Впервые это было придумано и показано с Маком Кингом, сейчас демонстрируется уже третья версия трюка.

Бартон всегда считает, что отношение фокусника к зрителям, то, что он хочет им передать, - самое важное во всем представлении. Исполнитель должен обращаться к зрителям самого дальнего ряда и всегда быть внимательным ко всему, что делается на сцене. Только тогда и зрители сосредоточат все внимание на нем, независимо от того, где они сидят.

Любой умелый и ловкий артист, комик, певец, актер, может передать зрителям массу идей посредством своего мастерства. Это могут и должны делать фокусники, но они не должны только развлекать и удивлять зрителей. Это блестяще доказал Ланс Бартон: он появлялся в шоу Джонни Картона всего 10 раз, но дважды, в 1986 и в 1992 годах был удостоен звания «Маг Года», присужденного ему Академией Магического Искусства.

В зале отеля «Гасиенда», где выступает со своим шоу Ланс Бартон, находится и его магазин фокусов, где любой зритель может купить за 10 долларов набор из 10 трюков, книги, фокусы и многое другое.

Итак, три рассмотренных магических шоу показывают новые направления в развитии жанра иллюзионизма. Но для детального анализа этого синтетического жанра необходимо разработать классификацию, позво-

ляющую выявить характерные особенности, присущие определенным формам сценической магии.

Современная сценическая магия формально по технике демонстрируемых трюков разделяется на три типа представлений:

- Манипуляционные представления.
- Иллюзионные аппаратные представления.
- Ментальные представления, т. е. психологические опыты.

Сразу же следует оговориться, что в чистом виде эти типы представлений практически не встречаются. Совершенно невозможно, например, назвать какого-то «чистого» манипулятора или иллюзиониста. Современные иллюзионные шоу используют в той или иной мере все варианты демонстрации магии. Однако в каждом шоу обязательно превалирует какой-то один тип представления, который и определяет его характер.

Рассмотрим основные признаки каждого типа представлений.

### ***Манипуляционные представления***

Манипуляционные представления - это представления, основанные на ловкости рук исполнителя, своего рода магическое жонглирование.

Основным признаком манипуляционных трюков среди фокусников принято считать наличие минимального реквизита, который может уместиться в руках: карты, шарики, платки, веревки, наперстки, сигареты и т. п. Этот реквизит или самый обыкновенный, никак не *препарированный*, возможно, даже взятый у зрителей, либо *препарированный*, но с точки зрения наблюдателей не имеющий никаких секретов.

В манипуляциях очень часто используются специальные приспособления, о которых зрители не догадываются, поскольку и сами приспособления и их применение самым тщательным образом маскируется. К достаточно хорошо известным среди исполнителей таким приспособлениям можно отнести следующие устройства и средства: невидимая нить, тянущая механика, напалечники, скорлупки для шариков, резиновые колечки для связывания платков, монетницы, препарированные монеты, сигареты, специальные типы колод игральных карт, порошки и пудры для облегчения манипуляций с игральными картами, секретные зажимы и рычаги. Многие манипуляторы разрабатывают свои «личные» устройства, позволяющие им демонстрировать совершенно немыслимые «чудеса».

Еще одним основным признаком манипуляций является ловкость рук исполнителей. Заслуженный артист России А. Н. Василевский предлагает два определения термина *манипуляция*:

***Манипуляция - ручная работа.***

***1. Жанр эстрадно-циркового искусства. Выступление артиста на***

*эстраде, реже в цирке. Показ фокусов. Внешне отличается малыми размерами предметов, используемых в качестве реквизита, которыми манипулирует артист. Основывается М. на общих приемах иллюзионного искусства.*

*2. Сложные действия руками с небольшими предметами, соотносимыми по размерам с ладонью руки. (Карты, монеты, шарики и пр.)*

Большинство фокусов из раздела манипуляций требуют незаурядной ловкости пальцев и долгих репетиций специальных приемов.

В манипуляциях неофициально существуют две школы.

Одна предлагает явно видимые для зрителей приемы манипуляции, например, манипуляции с картами, которые в чем-то сродни жонглированию и поражают зрителей не столько своей необъяснимостью, сколько процессом и конечным результатом, совершенно невозможным для простого нетренированного человека. Зритель на таких представлениях восхищается не столько чудесами, т. е. собственно сценической магией, сколько ловкостью рук исполнителя таких манипуляций.

Другая школа предлагает таким образом маскировать манипуляционные приемы, чтобы зритель их совершенно не мог заметить, и чудеса, демонстрируемые такими исполнителями, становились совершенно необъяснимыми и неповторимыми. Исполнители этой школы манипуляции получают самые высокие награды на международных конкурсах в номинации *манипуляция*. Из российских фокусников, получивших такие высшие награды на признанных международных конкурсах, можно назвать следующих: А. Акопян, В. Данилин, Р. Циталашвили, Н. Концов, М. Валигура, В. Переводчиков (старший), В. Переводчиков (младший) и др. За последние годы количество участников таких зарубежных конкурсов из России и стран СНГ выросло многократно, но информация о победах наших коллег остается приватной, поэтому привести ее в этой работе не представляется возможным. Следует отметить, что такие незаурядные исполнители навсегда остаются непревзойденными, поскольку их успех и незаурядность определяются редким сочетанием в одном исполнителе сценического мастерства, знания чисто технических, инструментальных приемов магии и интуитивного владения психологическими приемами магии. Именно поэтому их номера невозможно скопировать или купить другому исполнителю. Созданный ими образ Мага всегда будет раритетным.

### ***Иллюзионные аппаратные представления***

Иллюзионные аппаратные представления - это демонстрация фокусов, основанная на использовании специальной аппаратуры. Такие аппараты иногда выглядят внешне очень просто, иногда весьма замысловато, ди-

зайн оформления во многом определяет лицо номера. Как правило, в таких аппаратах скрыты остроумные приспособления, позволяющие добиваться определенных эффектов.

Чисто формально этот жанр сценической магии подразделяется по размерам реквизита на салонную сценическую магию и на крупные иллюзии. По крайней мере, такое деление принято у нас и за рубежом.

Одним из основных признаков аппаратного представления является то обстоятельство, что аппаратные фокусы работают в большинстве случаев автоматически либо с минимальным участием демонстратора. В этом кроется и известное достоинство такого жанра магии, и одновременно его беда.

Достоинство заключено в простоте овладения ноу-хау конкретного трюка. Опытному сценическому магу достаточно нескольких репетиций, чтобы ввести в свое представление новый трюк. Уверенность в безотказной работе реквизита создает определенную раскованность и позволяет больше времени уделить технике психологической подачи трюка и сценическому мастерству. Простота и остроумие многих магических аппаратов породили убеждение, что опытному артисту, ничего не понимающему в технике конкретных иллюзионных аппаратов, гораздо проще стать сценическим магом, чем фокуснику, знающему множество технических секретов, стать настоящим артистом.

Однако то, что такие трюки в большинстве случаев работают автоматически, создает у многих любителей, а подчас и некоторых профессионалов иллюзию простоты подготовки и демонстрации номера. Это подкрепляется и тем обстоятельством, что аппаратные трюки рекламируются во множестве западных каталогов фокусов, предлагающих тысячи конструкций на любой вкус. Вот и кажется, что, купив побольше разных аппаратов, можно быстро стать магом. Это, конечно, заблуждение. Как нет чистых манипуляторов, так нет и чистых иллюзионистов. Имея автоматически работающий трюк, наивно надеяться, что с его помощью исполнитель может стать интересным для зрителей. Никогда не следует забывать, что трюки - это только инструменты в руках артиста.

Безусловно, загадочность и необъяснимость демонстрируемых чудес всегда действует завораживающе на публику, и новизна трюка играет в этом далеко не последнюю роль. Конечно, загадочный трюк поражает воображение в любом исполнении, но только в исполнении истинного мага он становится произведением искусства. Именно поэтому выдающиеся исполнители так страдают, когда видят беззастенчивое копирование трюков, над которыми они работали десятилетиями, своими, так называемыми, «коллегами», не отягощенными морально-этическими проблемами. Следу-

ет отметить, что проблема творческого пиратства одинаково актуальна как в России, так и за рубежом. Много лет на международных съездах магов обсуждают пути решения этой этической проблемы, но до сих пор не найдено действенных форм борьбы с иллюзионным плагиатом.

Во многом проблема пиратства порождена тем, что аппараты одинаково хорошо работают в любых руках, если эти аппараты добротны выполнены. Поэтому любой исполнитель, в принципе, может быстро овладеть техникой применения устройства. Устройства, использующие какой-то новый иллюзионный принцип, появляются очень редко. Гораздо чаще можно увидеть новые дизайнерские или режиссерские разработки старых известных аппаратов. Вот они-то, если завоевывают зрительские симпатии, ментально тиражируются и через несколько лет становятся просто банальными. Примером может служить иллюзионный аппарат «Зигзаг», впервые показанный в семидесятых годах нашего столетия и очень быстро завоевавший популярность исполнителей. Сейчас уже невозможно установить авторство, аппарат рекламируется практически во всех западных каталогах, многие исполнители включили его в свои программы, но зрители на этот трюк смотрят уже равнодушно.

Фокусники, использующие манипуляционные приемы, гораздо лучше защищены от копирования, поскольку эти приемы в большинстве своем трудны и требуют огромной личной работы, а не просто взмаха рукой и поклона в нужный момент, как это подчас бывает у иллюзионистов, работающих с крупной аппаратурой.

### ***Ментальные представления***

Артистов, работающих в этом жанре сценической магии в России, чрезвычайно мало, поскольку и сам жанр еще до конца не оформился, не приобрел застывших, канонических форм. К тому же в этом жанре, как ни в каком другом, возможно явное отклонение в сторону шарлатанства и мистики.

Основным признаком этого подразделения магии является практически полное отсутствие каких-либо таинственных аппаратов или ловкости рук. Исполнитель демонстрирует зрителям свои психические возможности, далеко оставляющие позади среднюю норму. Основная декларируемая цель этих представлений - «показать резервы возможностей человека», как утверждается в большинстве рекламных проспектов. Закамуфлированная цель - утвердить феноменальность исполнителя. И вот когда начинается безудержная реклама исключительности такого артиста, он сразу же теряет уважение своих коллег, оставшихся верными испытанному жанру доброго ловкого сценического обмана. Подобное происходит в наше время доволь-

но часто, поскольку некоторые артисты, узнавшие основы ментализма и с успехом попробовавшие силы в этом редком и удивительном жанре, присваивают себе либо благосклонно принимают из рук восторженных зрителей и журналистов титул «экстрасенса».

В основе ментализма лежат тщательно закамуфлированные специальные иллюзионные приемы. Они внешне создают ореол исключительности исполнителя в области психической деятельности. Менталист может усилием воли сгибать, например, ложки, читать записки в заклеенных конвертах, водить автомобиль с мешком на голове или с повязкой на глазах, может читать мысли зрителей, выполняет любое задание, передаваемое ему мысленно из зрительного зала, способен управлять поведением и реакциями зрителей. Это только краткий перечень «чудес». Развитие этого жанра идет стремительно, хотя, быть может, не столь заметно для нашей публики и критиков.

Существуют ли какие-то закономерности, лежащие вне сферы сценического мастерства и обаяния артиста, делающие его выступление незаурядным и выдвигающие его в ряд мировых звезд сценической магии?

Если принять за аксиому то, что великим сценическим магом может стать только великий артист, этими закономерностями являются:

- *Владение одновременно несколькими жанрами сценической магии.*
- *Умелая организация сценического пространства.*
- *Управление вниманием зрителей.*
- *Привлечение зрителей для непосредственного участия в представлении.*

Рассмотрим это утверждение на примерах анализа представлений общепризнанных корифеев магии [221].

Сразу же следует оговориться, что отмеченные закономерности, выдвигающие артиста на незаурядный уровень, организуются, прежде всего, режиссером иллюзионного зрелища. Артист самостоятельно может развивать технику исполнения конкретного трюка, навыки общения со зрителями, коммуникативные приемы и другие свои личные качества. Но только опытный и хорошо знающий особенности иллюзионизма режиссер способен в полной мере использовать эти личные качества исполнителя, создавая на их основе образ мага.

Представления звезд магии всегда строятся по закону «фейерверка»: сначала громкий хлопок и шипящий нарастающий звук взрывающейся в небо ракеты, затем загорается яркая звезда, взрывающаяся букетом разноцветных огней. Иногда, когда это сверкающее созвездие начинало затухать, в небе вспыхивал новый фонтан звезд, еще краше первого. Первый

хлопок и звук приковывают наше внимание, разноцветные огни заставляют смотреть в небо не отрываясь, а финальный фонтан красок восхищает и оставляет память о себе надолго.

Так и магическое шоу мастеров строится по схеме:

- *Вызвать интерес зрителя.*
- *Привлечь устойчивое неослабевающее внимание.*
- *Добавить повышенный интерес.*

Классический эстрадный водевиль, базирующийся на пяти актах и выдержавший испытание временем, дает превосходную схему развития действия и организации сценического пространства.

Пролог - открытие.....	полная сцена
Монолог или дуэт.....	компакт
Скетч или пьеса.....	полная сцена
Индивидуальный комедийный номер.....	компакт
Финал.....	полная сцена

Проанализируем с этой точки зрения шоу Говарда Франклина Торстена (1869 - 1936) [221]:

Торстен открывал свое представление в очень быстром темпе и демонстрировал множество появлений ярких цветов и платков под быстрое музыкальное сопровождение - полная сцена.

В одиночестве, выходя вперед, он начинал достаточно интимное общение с аудиторией и, оставшись один на сцене, демонстрировал карточные манипуляции. В конце этого эпизода действие занимало всю сцену - шел номер «поднимающиеся карты».

В этом эпизоде разыгрывались иллюзионные сценки: «Левитация принцессы», «Исчезновение в воздухе» - девушка исчезала в клетке над головами зрителей, «Распиливание» и т. д. - полная сцена.

Здесь Торстен разыгрывал комическое шоу на авансцене перед спущенным занавесом. Пригласив юношу на сцену, он доставал сотни яиц из шляпы, вручая их своему незадачливому помощнику, который успешно их ронял и разбивал, под хохот зрителей. Затем из карманов юноши он доставал веера карт, женское белье и, наконец, живую утку - компакт-действие.

Быстрые сенсационные иллюзии, в конце которых девушку «выстреливали» из пушки в сундук, подвешенный к люстре театра - полная сцена.

Иногда Торстен добавлял в финале номер «Водяные фонтаны Востока» с вращающимися зеркалами и яркими световыми бликами.

Шоу Гарри Блэкстоуна (1885 - 1965):

Пролог Блэкстоуна проходил на сцене в сопровождении нескольких танцовщиц, которые ассистировали ему в появлении платков, водопадов лент и огромных букетов цветов, заполняя всю сцену действием и ярким цветом - полная сцена.

Номер «Танцующий платок» давал ему возможность интимного общения со зрителями. Это - классический трюк с занятым у зрителя платком, который внезапно начинал танцевать на сцене. В этом же эпизоде Блэкстоун демонстрировал парящую в воздухе зажженную электрическую лампочку - трюк, который до сих пор не дает покоя экстрасенсам. Он приглашал на сцену детишек, и кролик в его руках превращался в коробку конфет.

В этом эпизоде демонстрировались крупные иллюзии: «Исчезающая лошадь», «Индийский канат» с мальчиком, исчезающим в воздухе. Здесь была и арабская сценка, когда исполнителя привязывали к жерлу пушки, с драматическим действием и быстрыми изменениями.

«Исчезающая клетка с канарейкой» - номер на авансцене с непосредственным контактом с аудиторией. Быстрые трансформации костюмов, превращения ассистентов в зверей и удивительно красочный финал.

Шоу Данте (1882 - 1955):

Начало стилизовано в китайском стиле. Задники поднимаются один за другим, открывая новые сцены. Следует целая серия номеров с пламенем, все пространство сцены заполнено цветом и действием.

Манипуляционные трюки на авансцене с картами и бильярдными шарами.

Данте демонстрирует впервые как бы «взгляд на трюк сзади» - иллюзии с псевдо-разоблачением. Зрителей всегда ожидал в таких «разоблачениях» совершенно неожиданный финал. В одном из иллюзионов сцена мгновенно преображалась в парикмахерский салон.

Вновь номера на авансцене перед занавесом: появление множества бутылок пива, три платка и свечи, платки на веревке, трюки с веревками.

Иллюзии в высочайшем темпе. Финал с множеством фонтанов и сверкающих огней по всему театру.

Проанализируем с этой же точки зрения 11-е магическое шоу Давида Копперфильда, показанное в программе российского телевидения в 1995 году:

Пролог - мистическое появление в клубах дыма, на сверкающем хромом и никелем огромном мотоцикле. Ему ассистируют четверо юношей и

две девушки с большими факелами. Сцена заполнена неторопливыми «ритуальными» движениями под ритмичную музыку.

Интимное, доверительное общение со зрителями: на сцену приглашают молодого человека, который одалживает Давиду свой галстук. Галстук начинает петь и танцевать в компании «кордебалета» еще нескольких галстуков - номер под великолепную фонограмму, насыщенный юмором - полная сцена.

Ментальный трюк с приглашенной на сцену девушкой: Давид читает ее мысли, отгадывая номер телефона. Этот ментальный трюк преобразован для полной сцены: Давид записывает цифры не в блокноте, а на огромных листах картона, которые затем ставит в ряд на большой специальной подставке. И этот номер насыщен мягким юмором.

Иллюзион с небольшим раскрывающимся кубиком, в котором исчезает ассистентка, проткнутая несколькими мечами - номер стилизован в китайском стиле. Прекрасная музыкальная и танцевальная аранжировка.

Новый переход к ментализму - демонстрация «психоэнергии» Давида. Усилием воли он гнет гвоздодер, взглядом зажигает спички, с помощью «биоэнергии» зажигает электролампу, которая через мгновение взрывается, как бы не выдержав напряжения Давида.

Уникальный трюк на полной сцене - левитация, вновь стилизованная сценка с тибетской принцессой, прекрасной хореографией и фонограммой. Еще два-три крупных иллюзиона.

Манипуляционные трюки на авансцене. Давид демонстрирует трюки микромагии, которые благодаря огромному экрану за его спиной прекрасно видны всему залу - технический прием, который много лет используется на зарубежных конкурсах манипуляции и микромагии.

Финал - его новый запатентованный номер «Полет», в котором зрители приглашаются на сцену, а Давид летает по ней при полном освещении, во всех направлениях, воспаряя в воздух и опускаясь в разных точках. Наконец, он берет на руки девушку и совершает эти полеты вместе с ней - романтический и удивительный иллюзион, который завершает программу под шквал аплодисментов зрителей!

Итак, разные времена, разные стили, разные характеры, но в итоге - общемировое признание. Секрет прост - все эти выдающиеся артисты не ограничились каким-то одним направлением, а показали себя мастерами высочайшего класса практически во всех направлениях сценической магии. Их пример хорошо доказывает, что разделение магических представлений по технике демонстрируемых трюков на *иллюзионные, манипуляционные и ментальные* вряд ли оправдано.

Разумеется, не следует сбрасывать со счетов и техническое, чисто материальное оснащение их шоу - для получения колоссального зрительного эффекта в наше время необходимы колоссальные капиталовложения. Совершенно по-разному, например, смотрится один и тот же технически и принципиально одинаковый номер, когда в аквариуме появляются живые водоплавающие птицы. В некоторых из отечественных иллюзионных аттракционов это утки, а в программе Зигфрида и Роя - десяток огромных, ярких, розовых фламинго. Появление такой изумительной, копошащейся, живой розовой стаи зрители встречают восторженными аплодисментами.

Но и колоссальной ошибкой будет считать, что успех какого-то аттракциона будет определяться лишь капиталовложениями в трюковую и оформительскую стороны номера. Конкретные исполнители вряд ли добьются успеха, приобретая и вставляя в свои программы трюки, имевшие успех у других артистов. Ведь смешно же будет наблюдать, как какой-нибудь пожилой и достаточно грузный фокусник воспарит в воздух, подобно Давиду Копперфильду! Далеко не каждый поразительный номер подойдет в том же самом виде другому исполнителю. Необходима огромная и серьезная работа режиссеров и дизайнеров, чтобы «подогнать» трюк под конкретного артиста. А многие великолепные трюки так и не удастся приспособить.

Итак, формальное разделение направлений магии по технике демонстрируемых трюков приемлемо лишь в некоторых случаях.

Иное деление предлагает за основной принцип классификации принять размеры используемого реквизита, а соответственно зрительный зал и аудиторию, перед которой проходит представление. Тогда все иллюзионные представления можно разделить на следующие виды:

- *Крупные сценические представления.*
- *Камерные, салонные представления.*
- *Микромагия.*

Такая классификация позволяет успешно выделить каждому артисту свою «экологическую» нишу в шоу-бизнесе, не смешивать их стили и возможности и, в конечном итоге, дает возможности артисту попробовать себя в различных вариантах представлений. Разумеется, и такое разделение представлений достаточно условно.

Первые подходы к созданию классификационных систем магических эффектов относятся к началу двадцатого века [171, 182, 193]. Уже с самых первых попыток разработки таких систем обнаружилось различные подходы к классификации. Прежде всего, следует отметить, что классифицировались лишь трюки сценической магии, поскольку основной целью разра-

батываемых классификационных систем была попытка создания структур, облегчающих подготовку исполнителей [193]. Отсюда и подход к классификации базировался на восприятии эффекта исполнителем, а не зрителем.

Два крупнейших теоретика и практика сценической магии - Nevil Maskelyne и David Devant в своем капитальном труде «Our Magic» («Наша Магия») [193] предложили разбить все магические эффекты на три категории по типу используемых в них приемов: на манипуляционную, ментальную и физическую магии. При этом они называли манипуляционной магией то, что обычно называют «ловкостью рук», ментальной магией - эффекты, которые создаются как бы в голове исполнителя, а физической - магию, основанную на применении каких-то механических или иных аппаратов. Каждое из предлагаемых направлений в свою очередь детализировалось. Так, например, физическая магия включала в себя аппараты: механические, оптические, акустические, электрические, химические и т. д.

Практически все работы, посвященные сценической магии, разбивают материал по используемому реквизиту и по условиям демонстрации магических эффектов. Точно так же распределяют трюки каталоги известных иллюзионных фирм.

Например, каталог американской фирмы «Owen Magic Supreme» [222] распределяет весь материал по следующим темам:

- Магия с цветами.
- Магия с сигаретами.
- Комическая магия.
- Магия за столом.
- Освобождения.
- Фокусы с монетами.
- Фокусы с платками.
- Столики, подставки и магические аксессуары.
- Фокусы с шариками и кубиками.
- Магия с картами.
- Фокусы с животными.
- Спиритические и ментальные эффекты.
- Сценическая магия, крупные иллюзии.

Примером распределения трюков по используемому в них реквизиту может служить оглавление книги А. Вадимова «Фокусы для всех» [24]:

- Фокусы с «волшебной» палочкой.
- Фокусы с бумагой, газетами, конфетти.
- Фокусы с деньгами.
- Фокусы с платками, материей, шнурами и веревками.
- Фокусы с шариками, яйцами, кубиками.
- Фокусы с игральными картами.
- Фокусы с цветами, букетами, цветочными горшками.
- Фокусы с аквариумами, клетками, рыбками и животными.
- Фокусы с жидкостями, бутылками, рюмками, стаканами.

- Фокусы с сигарами, папиросами, спичками.
- Фокусы с электролампами, стеклами.
- Фокусы с часами, кольцами, будильниками.
- Фокусы со столиками, досками, рамочками, фотографиями.
- Фокусы со шпагами.
- Фокусы с головными уборами.
- Фокусы с крупной аппаратурой.

Рассмотренные примеры показывают подход к классификации иллюзионизма, позволяющий достаточно легко ориентироваться в уже разработанных трюках. Несомненным достоинством такой классификации является простота, доступность и конкретность. Однако все рассмотренные классификационные системы обладают существенным недостатком: они излишне конкретизируют тот и или иной трюк и не позволяют выявить внутреннюю сущность магического эффекта. Такая классификация не поможет создать какой-то новый трюк. Излишняя детализация, в конце концов, приведет к лавинообразному увеличению рассматриваемой информации.

Итак, современная типология представлений сценической магии в целом базируется на режиссерском и сценарном подходе к представлениям и позволяет оперировать уже технически готовыми номерами и шоу, варьируя размеры реквизита, его оформление и организацию сценического пространства и зрительного зала. Эта типология имеет полное право на существование, более того, такой подход совершенно необходим для окончательной доделки «сырого», технически сформированного, но внешне не оформленного действия, и доведения его до мировых стандартов шоу-бизнеса.

Однако такой подход к сценической магии остается односторонним. Он не позволяет ни режиссеру, ни сценаристу, ни исполнителю создавать новое зрелище, принципиально новое по зрительским эффектам демонстрируемых в нем трюков. Рассмотренная типология сценической магии позволяет видоизменять внешний характер представления, оставляя в стороне внутреннюю, инструментальную сущность трюков, то есть не позволяет создавать ничего принципиально нового, а лишь видоизменяет уже сложившиеся номера.

Естественно, лишь при таком подходе к развитию искусства сценической магии неизбежен творческий застой, стагнация и в конечном итоге деградация жанра. Различные шоу, аттракционы, номера, да и сами исполнители становятся в чем-то похожими, повторяющимися друг друга, не интересными зрителям.

Для творческого развития сценической магии необходим комплексный подход, синтезирующий в одном представлении новую техническую и

внешнюю сторону магии.

Необходимо выработать новый принцип классификации типологии сценической магии, отталкивающийся от технической сущности трюков. Только после создания такой системы классификации магических эффектов и выделения базисных технических принципов их реализации, можно переходить к комплексной разработке новых представлений.

## Глава 2. Классификация магических эффектов

Для анализа магических феноменов с целью выявления базисных средств и приемов реализации существующих и разработки новых иллюзионных трюков, принимаем принцип классификации магических эффектов с точки зрения наблюдателей, но не исполнителей. Только в этом случае можно избежать ошибок при анализе.

В табл. 1 предлагается классификация магических актов по основополагающим признакам. Каждый магический акт объединяет определенную группу магических эффектов.

Дадим краткое описание каждого определения из классификационной таблицы.

### *1. Созидание*

Этот магический акт объединяет магические эффекты, сгруппированные по общему признаку физического воздействия на объекты, производимого исполнителем. Объяснить наблюдаемые явления в рамках известных физических законов, как правило, не представляется возможным.

#### *1.1. Появление*

Реализация этого магического эффекта предполагает появление, материализацию какого-то объекта (предмета или живого существа) совершенно непонятным способом там, где до этого его не было.

В сценической магии достаточно часто можно наблюдать повторяющееся появление идентичных либо различных объектов. Для подобного эффекта нет смысла вводить дополнительный пункт классификации, поскольку он является повторением основного базисного эффекта появления.

#### *1.2. Исчезновение*

Какой-то объект исчезает, дематериализуется самым непонятным образом. Очевидно, этот базисный эффект можно рассматривать как реверсирование эффекта появления.

#### *1.3. Перемещение (транспозиция)*

Невидимое или непонятное для наблюдателя перемещение объекта из одного места в другое.

Этот эффект можно рассматривать как сумму эффектов: исчезновение объекта в одном месте и появление в другом. Но это будет уже взгляд с точки зрения исполнителя. Наблюдатели же в большинстве своем не замечают комбинированной сущности этого эффекта. Для них он представляет-

ся в виде перемещения объекта в пространстве. Такое перемещение может произойти мгновенно или быть растянутым во времени.

Таблица 1

**Классификация магических эффектов**

Магические акты	Магические эффекты
1. Созидание	1.1. Появление 1.2. Исчезновение 1.3. Перемещение (транспозиция) 1.4. Изменение вида (трансформация) 1.5. Восстановление
2. Управление	2.1. Оживление (одушевление) 2.2. Левитация (антигравитация) 2.3. Липкость (притяжение)
3. Нарушение законов природы	3.1. Неуязвимость 3.2. Проницаемость 3.3. Совпадения 3.4. Неудачи зрителя 3.5. Аномальные явления
4. Ментализм	4.1. Мысленный контроль 4.2. Идентификация (розыск) 4.3. Чтение мыслей 4.4. Передача мыслей 4.5. Предсказания 4.6. Экстрасенсорика

*1.4. Изменение вида (трансформация)*

Объект непонятным образом меняет свой внешний вид, форму, размер, цвет или какие-то иные характеристики.

Трансформация и транспозиция, как базисные магические эффекты, тесно смыкаются между собой. Трансформацию также можно представить себе как комбинацию эффектов исчезновения и появления, только в этом случае исчезает один объект, а появляется другой, но на том же самом месте, хотя это не обязательно. Однако наблюдатель, как и в предыдущем случае, воспринимает не комбинацию двух эффектов, а совершенно самостоятельный базисный магический эффект изменения вида.

*1.5. Восстановление*

Этот эффект заключается в том, что объект частично или полностью разрушается, а затем непонятным образом восстанавливается в прежнем виде. Причем на разрушаемом объекте можно предварительно нанести какую-то маркировку, которая позволит идентифицировать объект после восстановления.

**2. Управление**

В этом разделе собраны эффекты, в которых исполнитель непонятным

образом управляет объектами, по своей воле заставляя их совершать различные, подчас сложные и противоречащие физическим законам действия. Подобные акты “мысленного управления” иногда называют телекинезом.

### *2.1. Оживление (одушевление)*

Неживой объект мистически приобретает способность двигаться и совершать какие-то, иногда сложные, действия. При этом он подчиняется воле исполнителя либо действует совершенно самостоятельно. Наблюдатели не видят никакого источника приложения внешних сил и передачи информации. Этот эффект реализуется в различного вида спиритических сеансах, его часто демонстрируют исполнители, выдающие себя за экстрасенсов, как подтверждение якобы исходящей от них “биоэнергии”.

Одушевление может быть проделано в условиях полной изоляции объекта от внешнего воздействия либо без такой изоляции.

Одушевление может быть продемонстрировано в форме видимого движения объекта либо в виде какого-то результата, подтверждающего факт такого движения.

### *2.2. Левитация (антигравитация)*

Объект, нарушая закон гравитации, воспаряет в воздух. При этом он может левитировать, выполняя довольно сложные движения в пространстве, либо просто висеть в воздухе без всякой видимой опоры.

### *2.3. Липкость (притяжение)*

Исполнитель с помощью непонятной наблюдателю силы заставляя один объект притягивать к себе другой. Часто различные предметы прилипают к рукам и определенным участкам тела исполнителя. Эта сила, напоминающая магнетизм, тем не менее, не делает различия между материалами, из которых изготовлены прилипающие предметы, либо, наоборот, действует строго избирательно.

## **3. Нарушение законов природы**

Строго говоря, любые магические эффекты можно рассматривать как явления, нарушающие законы природы. Но именно в этом разделе собраны эффекты, в которых такое нарушение предстает в явном виде, как исключение из правил.

### *3.1. Неуязвимость*

Демонстрация защиты или противодействия какого-то объекта или самого исполнителя любым повреждениям. В этом разделе объединены все так называемые факирские трюки, такие номера, как невосприимчивость к огню, хождение по раскаленным углям, по остриям сабель, лежание на гвоздях и битых стеклах, невосприимчивость к различным химическим веществам. Сюда же включены трюки, демонстрирующие разные степени устойчивости к силам, обычно разрушающим аналогичные объекты.

### *3.2. Проницаемость*

Объект проходит сквозь другой объект, не получая при этом повреждений или изменений.

Эффект очень близок к эффекту неуязвимости, но воспринимается наблюдателями как самостоятельный. Проницаемость демонстрируется без всякого очевидного изменения проникающего тела. Отсутствуют возможности для проникновения. Проницаемость может быть частичной или полной.

### *3.3. Совпадения*

Эффект реализует бесконечно малые вероятности совпадения нескольких событий. Совершенно не связанные друг с другом объекты начинают вести себя, как если бы между ними было связующее или управляющее звено.

### *3.4. Неудачи зрителя*

Эффект демонстрирует воздействие мистической силы, мешающей наблюдателю самостоятельно выполнять какие-то действия.

### *3.5. Аномальные явления*

Эффект объединяет явления, находящиеся в противоречии с законами природы либо представляющие собой исключение из этих законов. Этот раздел необходим, как объединяющий, для тех явлений, которые не могут быть классифицированы в иных разделах.

## **4. Ментализм**

В этот раздел включены магические эффекты, демонстрирующие возможности разума, психики, духа человека. Исполнители стараются преподнести эти эффекты как опыты и эксперименты.

### *4.1. Мысленный контроль*

Эффект демонстрирует явления, в которых воля, дух исполнителя, как это представляется наблюдателю, доминируют над объектом воздействия. Не следует отождествлять этот магический эффект с гипнозом, который имеет совершенно иное применение.

### *4.2. Идентификация (розыск)*

Эффект демонстрирует безошибочный розыск какого-то объекта вне зависимости от принципа отыскания.

### *4.3. Чтение мыслей*

Эффект демонстрирует способность исполнителя воспринимать мысли другого человека.

### *4.4. Передача мыслей*

Эффект демонстрирует способность исполнителя передавать свои мысли, образы, задания ассистенту.

### *4.5. Предсказания*

Эффект демонстрирует способность исполнителя предсказывать бу-

дущее. Предсказание может касаться каких-то событий, действий, мыслей или возможности выбора.

#### *4.6. Экстрасенсорика*

Эффект демонстрирует обостренную до невероятных возможностей восприимчивость исполнителя.

Разработанная система классификации магических эффектов позволяет однозначно либо с некоторой долей вероятности отнести то или иное аномальное явление, событие, опыт, эксперимент, трюк к определенному разделу классификационной таблицы на основании внешнего эффекта. В некоторых случаях возможна комбинация нескольких магических эффектов в одном явлении.

Классификация магических экспериментов, опытов, трюков по принадлежности к определенному магическому акту позволяет выявить путем анализа конкретных трюков оптимальные средства и приемы реализации данного магического эффекта.

## Глава 3. Анализ магического акта «Созидание»

Магический акт «Созидание» является основным, поскольку все остальные магические акты каким-то образом с ним связаны. Такая связь подчас бывает очень слабой, но она присутствует практически всегда.

Магический акт «Созидание» предполагает некоторое воздействие мага на окружающую среду, приводящее к определенному ее изменению. Такое изменение, как правило, имеет материальный характер и может быть зафиксировано наблюдателями как сенсорно, так и с помощью приборных средств.

Результатами созидательных магических актов, согласно классификационной системе, являются эффекты появления, исчезновения, изменения места, изменения вида и восстановления каких-то разрушенных объектов.

Рассмотрим подробно каждый из этих магических эффектов, проанализируем конкретные трюки, реализующие эти эффекты, с целью выявления базисных основ, приемов и средств реализации.

### 3.1. Появление

Базовый магический эффект появления (создания) открывает собой раздел магических актов созидания. С точки зрения наблюдателя, появление - это материализация какого-то объекта, не объяснимая на основе существующих законов природы. Появление может быть мгновенным или растянутым во времени. Оно может происходить на пустом месте, ничем не закрытом, либо за каким-то прикрытием, экраном, либо внутри какого-то аппарата.

Приступая к анализу этого, безусловно, самого важного из всех магических эффектов, поскольку большинство других, так или иначе, с ним связаны, необходимо совершенно четко оговорить следующее: сценический маг никогда не создает нечто, до этого не существовавшее. Его задача ограничивается созданием иллюзии появления объекта каким-то совершенно непостижимым образом.

При таком подходе общая проблема реализации эффекта разбивается на несколько локальных проблем:

- Поиск подходящего секретного места укрытия объекта. Такое место среди иллюзионистов принято называть сервантом.
- Поиск места, где этот объект будет появляться.

- Поиск пути и метода перемещения объекта из места укрытия в место появления, причем таким образом, чтобы создалась иллюзия его магического появления.

Место появления может совпадать с местом укрытия либо отстоять от него на более или менее далекое расстояние.

Рассмотрим варианты базисных приемов реализации эффекта появления.

Важнейший прием реализации эффекта появления, и большинства других магических эффектов, заключается в том, что *в момент производства непосредственного действия внимание зрителей отвлекается от этого действия*. Такой подход во многих случаях является основным инструментом иллюзионизма.

Для иллюстрации воспользуемся известным приемом появления в руке бильярдного шарика [23, 140, 174, 229].

Исполнитель замечает в воздухе нечто, обращает на это нечто внимание зрителей, протягивает руку и забирает из воздуха этот предмет. В тот момент, когда внимание зрителей отвлечено на руку, показывающую нечто в воздухе, другая рука быстро забирает из секретного места укрытия бильярдный шарик. Затем руку, которая якобы что-то поймала в воздухе, подносят к руке, действительно держащей предмет. Исполнитель просто делает вид, что перекладывает этот предмет из руки в руку и показывает его появление зрителям.

Для успешного применения этого весьма действенного, как показывает практика сценической магии, приема совершенно необходимо слияние технической и художественной сторон исполнения. Исполнитель, безусловно, должен блестяще владеть актерским мастерством [35, 60, 61]. Все его действия должны быть безупречными, он сам должен действовать с абсолютной верой в происходящее. Лишь в этом психологический залог успешного проведения приема.

Эта основная стратегия много лет используется сценическими магами для появления небольших предметов: сигар, сигарет, шариков, карт, овощей и фруктов, стаканов и множества иных объектов. Впрочем, нет никаких препятствий в применении этого приема для появления объектов значительно большей величины.

*Объект извлекается из секретного укрытия, когда его появление имитируется с помощью ложной формы.*

Этот принцип имеет несколько вариаций. Чаще всего его показывают с платками, имеющими вкладыши определенной конфигурации. Такой

вкладыш и представляет собой то, что называется ложной формой.

Кольцо, вшитое в платок, много лет используется для появления стакана с водой. Если приподнять платок, взявшись за это кольцо сверху, то создается иллюзия появления под платком какого-то цилиндрического предмета. Внимание зрителей оказывается прикованным к платку, причем самое пристальное внимание, поскольку появление стакана произошло столь явно и неожиданно. В это время исполнитель имеет возможность забрать стакан из секретного места укрытия и занести его под платок.

Таким образом, в этом варианте появления стакана можно увидеть комбинацию двух принципов:

- Отвлечение внимания.
- Применение ложной формы.

Вкладыши в платок могут иметь форму любых легко узнаваемых предметов: книги, сковородки, тарелки, шкатулки - все, что исполнитель может спрятать в секретный сервант.

В качестве примера оригинального серванта и использования принципа имитации появления с помощью ложной формы рассмотрим появление большой вазы.

Ваза до начала представления устанавливается на специальном столике (рис. 9). Сверху на вазе пластмассовый или фанерный диск, такого же диаметра, что и верх вазы. К этому диску прикреплена скатерть, накрывающая все сооружение, и для наблюдателей все это выглядит, как столик, накрытый скатертью. Ножка столика сделана телескопической, на пружине. Вес вазы с водой опускает ножку столика вниз, на высоту вазы. Настоящая крышка столика покрыта такой же скатертью, подsunутой под верхнюю часть телескопической ножки. Если вазу поднять со столика, то пружина поднимет крышку до ее фиксации стопором в верхнем положении. Скатерть опустится вниз, и внешний вид столика будет таким же, как и со стоящей на нем вазой. Крышка столика должна быть немного меньше в диаметре, чем верхняя часть вазы.

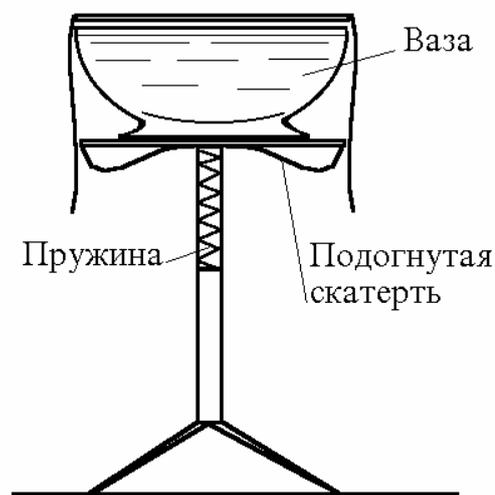


Рис. 9. Появление вазы

В представлении исполнитель делает вид, что ловит вазу в воздухе. Его согнутая рука под покрывалом имитирует появление вазы. Исполнитель оглядывается по сторонам в поисках места, куда можно поставить

появившуюся вазу. Он обращает внимание на столик («заряженный» вазой), подходит к нему и начинает осторожно ставить на него «появившуюся» под покрывалом вазу. На самом деле он снимает с крышки столика настоящую вазу и держит ее под покрывалом. Но в последний момент исполнитель меняет свое решение и ищет другое место. Наконец, он просто ставит вазу на пол, сдергивая покрывало и разбрызгивая вокруг воду из вазы.

Поскольку столик имеет тот же самый вид, что и до появления вазы, его назначение, как серванта, остается скрытым от зрителей.

Эту же идею со столиком-сервантом можно использовать и для появления других больших объектов: радиоприемника, магнитофона, часов, телевизора, шкатулки [161, 180, 201].

*Объект извлекается из серванта, когда его появление имитируется отдельной частью.*

Этот принцип, как и предыдущие принципы, может быть успешно реализован, когда внимание зрителей отвлечено. Приведем пример трюка с использованием этого технического принципа.

Исполнитель со всех сторон показывает небольшой пустой плащ. Набрасывает плащ на руку и под его прикрытием извлекает из небольшого карманчика голову деревянной куклы, например, Буратино. Просовывает эту голову через отверстие в плаще, как будто под плащом уже появилась вся кукла. Затем, держа куклу, закутанную в плащ, исполнитель рассматривает ее со всех сторон, направляя на нее все внимание зрителей. В это время другая рука скрытно достает из серванта, например, из-под пиджака большую недостающую часть куклы. Он заносит руку с телом куклы под плащ, соединяет голову с туловищем и сдергивает плащ, показывая появление большой целой куклы [204, 221, 222].

Любой предмет, имеющий какую-то снимающуюся часть и легко узнаваемый по этой части, может появиться этим способом, если для него будет найден подходящий сервант.

Рассмотренные принципы применимы для повторяющихся появлений, которые чаще всего встречаются в манипуляционных представлениях с небольшими предметами, которыми удобно манипулировать. Это - повторяющиеся появления шаров, сигар, сигарет, карт, свечей и т. п.

В таких представлениях применяется самая простая стратегия: во время появления предмета, пальмированного ранее в руке, другая рука пальмирует точно такой же предмет из серванта. Затем, при передаче появившегося предмета в другую руку, происходит обратная, скрытая от наблюдателя, пассировка, и второй предмет может появиться точно так же, как

первый. Существует множество вариантов «зарядки», как называют иллюзионисты невидимую пассировку и извлечение из серванта предметов. Полный перечень приемов сделать невозможно, каждый фокусник обычно разрабатывает свои, сугубо индивидуальные варианты.

Существует четыре вида *механических приспособлений*, которые способны практически мгновенно извлечь объект из серванта. Это - *тянущая нить, тянущая резина, пружинная тяга и катапульта*.

В качестве тянущей нити может выступать тонкая, но прочная леска, темная нить, проволока. За последнее десятилетие западные каталоги начали предлагать так называемую «невидимую нить» - специально разработанную чрезвычайно прочную и тонкую леску, не видимую с расстояния в несколько сантиметров [142, 144, 154].

Хорошей иллюстрацией приема использования тянущей нити служит трюк, в котором в графине появляется платок. Платок спрятан в серванте на столе. К его кончику привязана прочная леска или «невидимая нить». Эта нить проходит через отверстие в стенке графина или в его дне и через горлышко графина уходит за кулисы к ассистенту. Иногда нить прикрепляют к противовесу. Резкий рывок нити втягивает платок в графин.

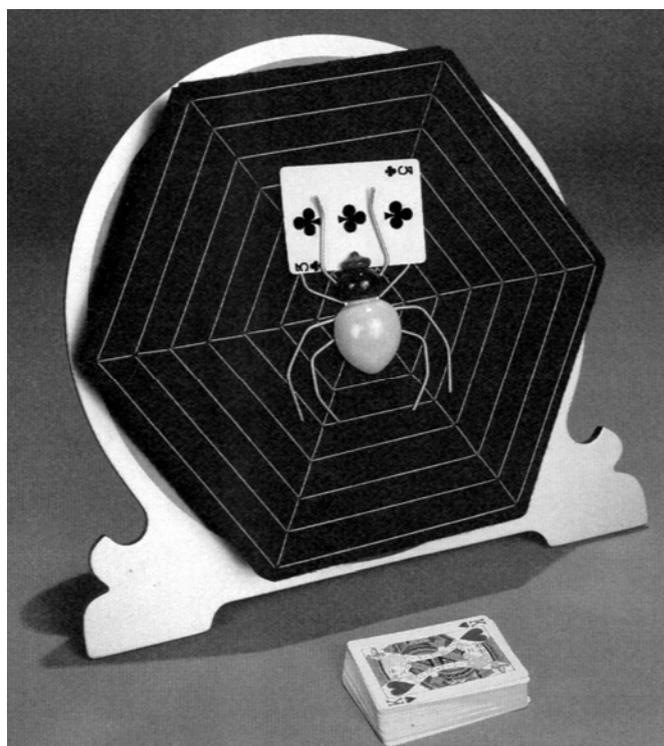


Рис. 10. Карта в паутине

Иное решение того же принципа тянущей нити предложено в трюке «Карта в паутине» [166, 222].

Эффект трюка следующий: выбранная зрителем карта исчезает из колоды. Исполнитель раскручивает шестиугольник в виде паутины с ярким пауком в центре. В паутине появляется небольшое пятнышко, которое начинает двигаться к центру. Когда вращение останавливается, оказывается, что паук держит в лапках выбранную карту (рис. 10).

В трюке используется та же самая нить, но фон, создаваемый паутиной, позволяет хорошо замаскировать и нить, и секретный карман, из ко-

торого появляется карта. Движение и натяжение нити осуществляется при закручивании паутины. Вместо противовеса или ассистента исполнитель сам натягивает нить, раскручивая вокруг оси паутину. Это само по себе достаточно зрелищно и в то же время является отвлекающим моментом.

Принцип тянущей нити отлично подходит к безаппаратным трюкам, в которых главную роль играют руки исполнителя. Вообще, такие трюки значительно таинственнее аппаратных.

В появлении платка с помощью нити «невидимая» нить привязана к кончикам с одной стороны платка. Этот платок складывают и прячут за вырез жилета, а нить повисает петлей поперек тела. Платок мгновенно появится в руках исполнителя, если вставить большие пальцы в петлю, а затем резко выдвинуть руки вперед и в стороны. Если это сделано быстро, эффект оказывается поразительным [149, 207].

Во многих случаях вместо нити значительно удобнее при механическом извлечении объекта из серванта использовать тянущую резину. При этом к резине предъявляется целый ряд технических требований: она должна быть тонка, но прочна, эластична, должна иметь нужный цвет.

Прекрасно иллюстрирует этот вариант появления трюк «Карты на шпаге», рис. 11. Этот же аппарат подходит для появления платка [21, 22].

Эластичная резина проходит внутри шпаги или меча и выходит через его верхний конец. Карты или платок прикреплены к концу резины. При зарядке резину натягивают и пропускают снаружи лезвия, так что карты или платок можно спрятать в рукоятке. Когда резину освобождают, она втягивается внутрь шпаги, а карты или платок подтягиваются к лезвию.

Принцип, как можно видеть, тот же самый, что и в трюке с появлением платка в графине. Здесь снова встречается сервант, где прячется предмет, сам появляющийся объект, место, где он должен появиться, и механизм, позволяющий быстро переместить объект в место появления.

В основе здесь лишь одно существенное отличие: сила прикладывается к тянущей механике заранее, перед демонстрацией. Работа, затраченная на натяжение резины, сохраняется в виде потенциальной энергии до необ-

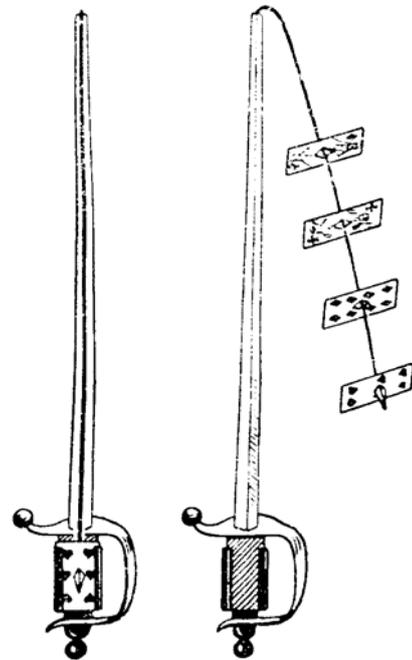


Рис. 11. Появление карт на шпаге

ходимого момента времени.

Третий класс устройств, реализующих механическое извлечение объекта из серванта, - рычаг, управляемый пружиной. Маги с успехом используют пружину, сотни лет применяемую в мышеловках, для мгновенного перемещения объекта к месту появления.

Этот вариант иллюстрируется трюком «Появление карты в воздушном шаре». Пружинный рычаг создает иллюзию мгновенного появления карты в центре воздушного шара (рис. 12). Карту закрепляют на этом рычаге, затем его отгибают назад, взводя при этом пружину. Карта попадает в сервант, устроенный сзади в пьедестале устройства. На кончике рычага укреплена игла. При освобождении стопора пружина рывком перемещает рычаг, игла прокалывает шарик и карта оказывается на его месте [157].

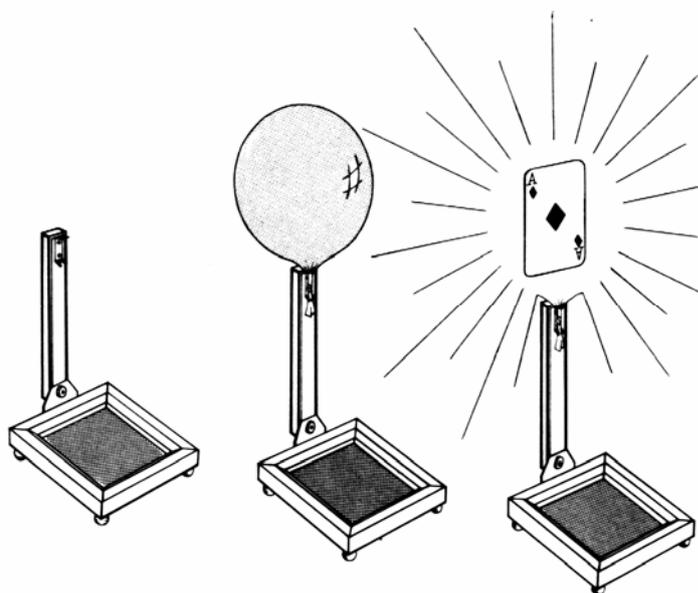


Рис. 12. Карта появляется в воздушном шаре

карты в вазе с цветами», «Карточная звезда» [181, 199, 208]. Вместо карты может использоваться любой другой легкий предмет: платок, визитная карточка, денежная купюра, письмо и др.

Принцип быстрого механического извлечения объекта из серванта помогает создать весьма убедительную иллюзию его появления ниоткуда. Для этого необходимо лишь отыскать логичное и не вызывающее подозрений у зрителей место секретного укрытия объекта. Использование различных направляющих существенно облегчает решение задачи доставки объекта к месту появления [188].

Прекрасной иллюстрацией принципа использования направляющих служит волшебная палочка для появления монет. Она представляет собой отрезок жесткой проволоки около 6 мм в диаметре. Один из концов этой проволоки распиливают вдоль и расщепляют. Это делается для того, чтобы один из концов палочки имел диаметр больший, чем другой. Несколько

Очень похожее на это устройство используется в трюках «Появление карты в подсвечнике», «Появление

монет препарируют, припаивая к их центрам небольшие колечки, перпендикулярно к плоскости монеты. Диаметр колечка таков, что монета легко скользит по палочке, но не может соскользнуть с расщепленного конца.

Пять или шесть монет надевают на палочку со стороны нерасщепленного конца. Когда палочку берут в руку, то зажимают монеты в кулаке. Взмахнув палочкой в воздухе, отпускают из кулака одну монету. Центробежная сила заставит монету соскользнуть по палочке к расщепленному концу. Исполнитель берет другой рукой эту монету и снимает с палочки. При этом расщепленные концы сходятся и монета легко соскальзывает. То же самое повторяется с другими монетами (рис. 13).

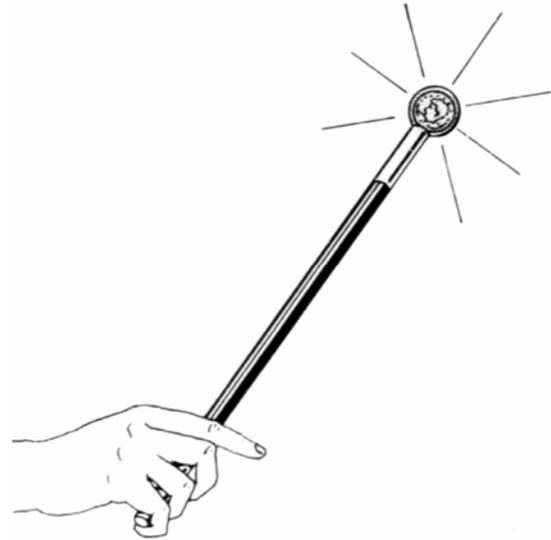


Рис. 13. Монеты на палочке

Разумеется, этот принцип может быть применен к любому длинному тонкому предмету, к такому, например, как трость, свеча, шпага. А объекты, которые могут появиться на конце, ограничиваются лишь размером, который должен позволить им прятаться в руке.

Этот принцип реализуется в трюках появления различных объектов на концах лент, веревок, цепочек.

Быстрое извлечение объекта из серванта по направляющим отлично обеспечивается различного вида *катапультами*.

Платок может возникнуть в воздухе, выброшенный из кармана с помощью пружинной катапульты [190, 196].

Отличной иллюстрацией этого принципа служит трюк «Появление карты между двумя стеклами» (рис. 14). Игральную карту прячут над взведенной пружиной в пьедестале рамы. Два куска стекла, которые зрители стягивают двумя резиновыми кольцами, вставляются в раму. Они слегка раздвигаются при этом клиньями, находящимися в пьедестале. Освобожденная пружина с огромной скоростью выбросит карту в эту щель. Полет ее будет прерван постепенно сужающимся пространством между стеклами. Это обеспечивается резиновыми кольцами, стягивающими стекла. У зрителей создается иллюзия, что карта мгновенно появилась между двумя стеклами [222].

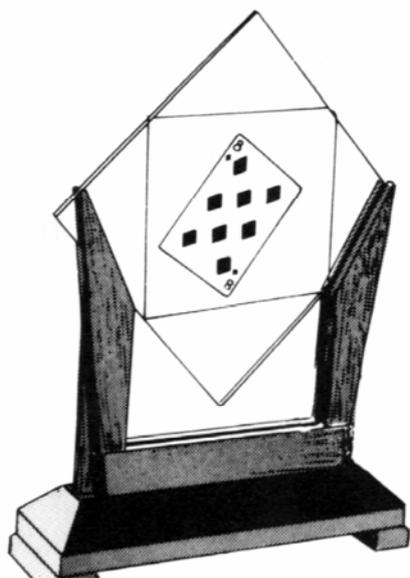


Рис. 14. Карта появляется  
между стекол

Быстро поворачивающаяся панель с закрепленным на одной стороне появляющимся объектом - великолепное техническое средство для реализации эффекта появления [222]. В каталогах и в магической литературе описано множество вариантов технического воплощения этого принципа.

Примером может служить появление звенящего будильника в раме, висящей в глубине сцены. Панель, вставленная в раму, поворачивается на центральной оси на 180 градусов. Будильник закреплен на задней стороне панели. Но в таком варианте все внимание зрителей будет направлено на место появления, и трюк легко может быть разгадан. Поэтому прием должен сочетаться с отвлечением внимания зрителей [217].

Вращающуюся панель можно превосходно использовать с людьми и животными.

Объект может появиться из *секретного отделения, встроенного в место его появления.*

В самой простейшей форме секретное отделение (сервант) встраивается в какой-нибудь контейнер - в коробку, в трубку, в кабинку или во что-то иное. Все это - достаточно малоэффективные приспособления, поскольку зритель чаще всего подозревает наличие серванта именно там, где он и находится. Тем не менее, это - фундаментальный принцип целой школы иллюзионизма [203, 207].

В самых первых воплощениях этой идеи секретное отделение просто закрывалось фальшивым дном или боковой стенкой в коробке, а за ними пряталась зарядка.

Затем фальшивую стенку стали заменять тонкой крышкой, покрывалом, скрывающим за собой зарядку. Дальнейшим усовершенствованием идеи стала фальшивая стенка, прикрепленная к основной стене под углом, с ребрами, совмещенными с одной стороны. Такую стенку можно разместить горизонтально или вертикально [186, 187].

Развитие этой идеи привело к появлению двойных стенок.

Наконец, не так давно появились цилиндрические трубы, использующие идею встроенного серванта. С одного конца такие трубы смотрятся

как бы сделанными из тонкого металла, на самом же деле внутри трубы находится конус (рис.15). Пространство между конической внутренней вставкой и наружной цилиндрической трубой служит сервантом для размещения зарядки, как правило, платков, иногда жидкостей.

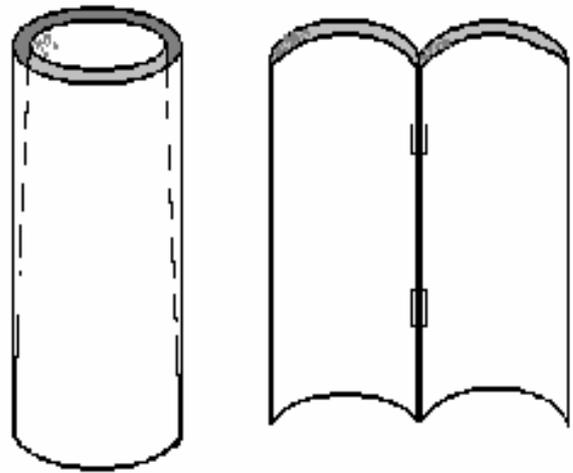


Рис. 15. Труба с коническим сервантом

Секретное отделение совсем не обязательно жестко закреплять в каком-то определенном месте коробки. В одном из вариантов такой сервант вращается вокруг вертикальной оси на задней стороне ширмы (рис.16). Такое усовершенствование позволяет показать ширму как снаружи, так и изнутри [5, 21].

Другой тип серванта качается в вертикальной плоскости, как ларь для муки. Подобными сервантами можно оснастить различные коробки, ширмы, кабинеты, трубы и т. п. Эти серванты могут быть встроены в любые предметы реквизита: в столы, в табуреты, в стулья.

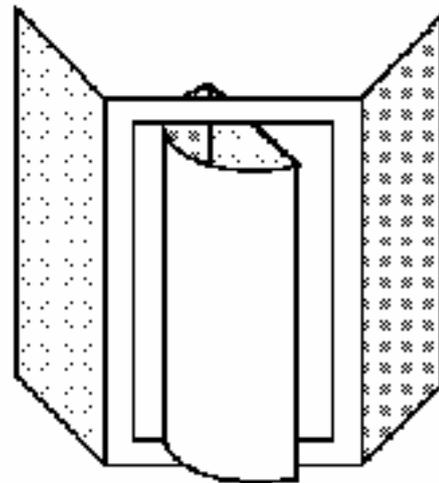


Рис.16. Вращающийся сервант

*Зеркало, отражающее боковую сторону* коробки так, что это отражение зрители принимают за заднюю стенку, является очень остроумным техническим приемом маскировки серванта. В литературе по сценической магии и в каталогах представлено много вариантов использования зеркал [52, 158, 166, 175, 183, 188, 221, 222].

Весьма практично использование не одного, а *двух зеркал*, установленных под одним углом к боковым сторонам коробки. Одним ребром зеркала встречаются в центре коробки. Это ребро маскируется центральным стержнем или колонной, тогда коробка будет выглядеть совершенно пустой. Такая установка зеркал может применяться для демонстрации, например, появления реквизита или ассистента из пустого ящика. Следует заметить, что такой сервант чаще используется для демонстрации какого-нибудь аномального явления, например, говорящей головы на блюде [25].

Существует совершенно изумительная вариация применения принципа зеркального отражения. Вместо зеркала устанавливают кусок плоского стекла. До тех пор, пока стекло освещается со стороны зрителей, оно отражает все, как зеркало, и коробка кажется пустой. Но достаточно осветить стекло сзади, как оно по отношению к зрителям становится прозрачным и все, что было спрятано за ним, становится видимым.

Контролируемая подсветка позволяет получать волшебные иллюзии. Сначала работает только внешний источник света, а внутренний выключен. При этом внутренность коробки выглядит совершенно пустой. Затем, уменьшая свет, идущий спереди, необходимо постепенно увеличивать освещенность внутри коробки. При этом объект, спрятанный за стеклом, сначала начинает проявляться лишь своими контурами, оставаясь полупрозрачным, постепенно материализуясь из расплывчатого силуэта. В конце процесса, когда освещенность внутри станет максимальной, а снаружи нулевой, объект становится абсолютно материальным.

Этот принцип отражающего стекла прекрасно подходит для демонстрации на сцене привидений [25, 167, 214]. Необходимо лишь подобрать размеры и место установки большого стекла. Возможности демонстрации совершенно фантастических эффектов поистине безграничны.

*Тонкая скорлупа, повторяющая форму объекта*, служит очень эффективным сервантом, совершенно невидимым для зрителя. Чаще всего подобные серванты используются в трюках «размножения» каких-то предметов.

Наиболее широко известный пример такого использования серванта в виде скорлупы - манипулирование бильярдными шарами. Скорлупа выдавливается из тонкой жести или пластмассы по размеру шара [231].

Подобные серванты устраивают в монетах, чтобы туда могла спрятаться другая монета меньшего диаметра. Идея широко воплощается в трюках с игральными костями, яйцами, бутылками, чашками, бокалами, будильниками.

Практически такой сервант можно использовать со всеми предметами, на которые можно изготовить тонкую, но прочную скорлупу.

Следующий шаг в разработке конструкций секретных отделений - появление *спаренных сервантов*. В этом случае объект, который должен появиться, спрятан в одном из отделений, а зрителям показывают пустым второе отделение. Затем отделения меняются местами. Психологически и технически такое устройство серванта не многим отличается от вращающегося или качающегося серванта. Этот иллюзионный принцип также имеет солидный возраст [158, 159].

Примером серванта такого рода может служить коробка для появления игровой карты или любого небольшого предмета. Перегородка разделяет коробку пополам. Сначала показывают пустым какое-то отделение коробки, открыв крышку с этой стороны, а предмет, который должен появиться, находится в другом отделении. Затем крышку закрывают, а коробку незаметно переворачивают. Это действие автоматически открывает доступ к другому отделению с зарядкой. Разумеется, переворачивание коробки - это очень важный момент в использовании таких аппаратов. Требуется хорошо продуманный и оправданный предлог для переворота. Или же должно применяться отвлечение внимания от этого действия. Если все проделать небрежно, то секрет будет моментально разоблачен и исчезнет очарование чуда.

Дальнейшее усовершенствование этого принципа привело к созданию коробки иного типа. В крышку такой коробки входит и удерживается в ней секретное отделение, повторяющее по форме и размерам нижнюю часть коробки. Когда крышку опускают, секретное отделение входит и остается в нижней части. Таким образом, в нем быстро может появиться любой нужный объект, спрятанный заранее в секретном отделении. Чаще всего такие аппараты предлагаются в виде ваз или банок цилиндрической формы (рис. 17).



Рис. 17. Ваза для появления голубя

Широко известный аппарат «Обменный сачок» - еще один пример серванта такого типа [22, 24]. Он имеет два отделения, каждое из которых может стать секретным. Конструкция обменного сачка позволяет использовать его достаточно эффективно.

Но при этом следует учитывать, что зрители недоверчиво относятся к таким, внешне экзотическим, аппаратам, используемым для прозаических целей. Применение сачка и вазы должно быть психологически оправданным и не выпадать из общего стиля представления.

Весьма распространенный и простой вариант секретного серванта - просто спрятать объект, который должен появиться, внутри или за каким-нибудь дополнительным реквизитом.

В этом случае необходимо тщательно продумать весь путь доставки объекта к месту появления. Путь такой доставки назовем секретным путем-пассировкой. Во многих случаях он будет совпадать с видимым для зрителей перемещением какого-либо реквизита, они лишь не будут знать, что вместе с этим реквизитом происходит и перемещение по пути-пассировке скрытого объекта.

Иллюстрацией этой стратегии появления объекта может служить появление зарядки из пустой трубы. Зарядка крепится к ребру пластины на короткой «невидимой» нити. В начале номера зарядка находится внутри трубы, а пластина лежит на нем сверху. Пластину поднимают вертикально, ребром с привязанной нитью вниз, что позволяет зарядке остаться внутри трубы. Затем ее показывают со всех сторон, вращая вокруг вертикальной оси, опускают верхней частью вперед и вниз, так что зарядка на нити поднимается из цилиндра и повисает за пластиной. Теперь со всех сторон можно показать пустой цилиндр. В конце демонстрации цилиндр с задней стороны пластины ставят на зарядку, переворачивая пластину горизонтально. Зарядка снова находится внутри цилиндра, а он сам теперь стоит на пластине. Теперь из цилиндра можно начать извлекать зарядку [24].

Зарядку можно очень легко переключать из одной трубы в другую способом, предлагаемым в трюке «Органные трубы» (рис. 18). Зарядка подвешена на крючке внутри трубы меньшего диаметра. Когда меньшую

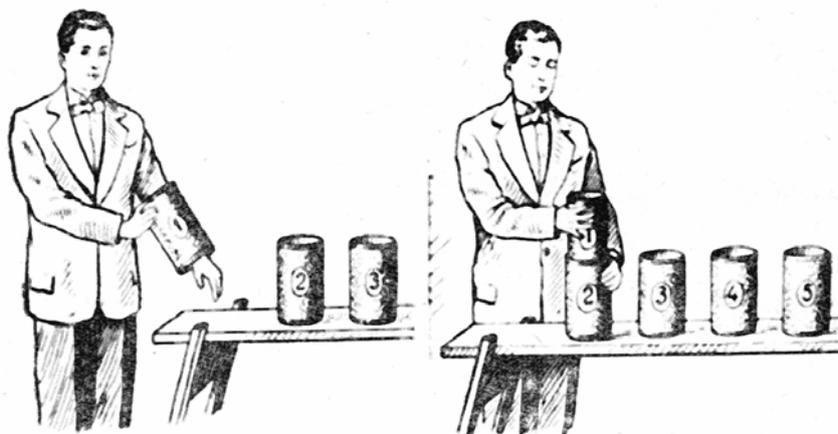


Рис. 18. Трюк «Органные трубы»

трубу пропускают через другую, зарядка переходит в трубу, которую только что показали пустой. Для этого цилиндр самого большого диаметра показывают пустым со всех сторон. Затем, якобы для того, чтобы доказать его пустоту, этот цилиндр надевают

снизу вверх на другой, содержащий в себе зарядку, и автоматически снимая ее при этой операции [21].

Объект, который должен появиться, может быть *закрит куском материи, из которой сделан задник сцены*. При правильно подобранном освещении это покрывало зрительно воспринимается, как часть задних кулис. Идеальный вариант получается при работе «черного кабинета», но маскировка проходит и при других цветах. Этот прием маскировки заимствован из живой природы, где он носит название «мимикрия». Тот же прием успешно применяется в армии, например, маскхалаты.

Если в какую-то раму вставить экран, который с помощью пружины может мгновенно сворачиваться в ролик, наподобие оконной жалюзи (из того же материала, что и задник сцены), можно получить отличный сервант для мгновенного появления. Когда освобождают стопор пружины, экран мгновенно взмывает вверх. В раме появляется скрытый за экраном объект. Лучше всего момент появления замаскировать вспышкой света, клубом дыма (рис. 19). Варьировать принцип такого экрана можно бесконечно [156].

Например, заднюю часть объекта оклеивают тем же материалом, из которого выполнен задник сцены. Если объект повернуть задней стороной к зрителям, то на фоне задника он становится невидимым. Объект накрывают каким-то покрывалом и под его прикрытием поворачивают. Когда покрывало сдергивают, объект появляется перед зрителями.

Другим вариантом все того же *маскирующего экрана* является скользящая решетка. Коробка или кабинет для появления представляет собой некое подобие клетки. Передняя сторона выполнена в виде решетки из ряда планок. Через промежутки между планками можно видеть задник сцены. Планки всегда шире промежутков. Передняя сторона выполнена в виде двух решеток, одна из которых спрятана за другой. Задняя решетка скользит по направляющим за первой. В нормальном, спрятанном положении она находится за планками первой решетки. Промежутки в ней находятся точно в тех же местах, что и

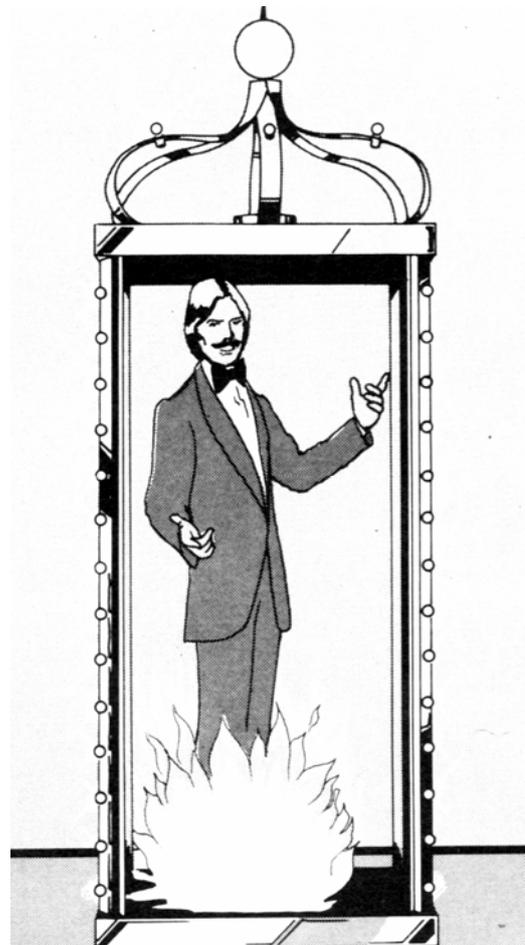


Рис. 19. Появление в клубах дыма

на первой решетке. На лицевой стороне этой секретной рамы натянут тот же самый материал, что и на заднике сцены. Идеальный материал для этой цели - черный бархат. Когда эту секретную раму сдвигают в сторону на ширину планки, черный бархат закрывает промежутки между планками первой рамки [152, 218].

Создается иллюзия, что в этих промежутках виден черный задник сцены. Быстрый сдвиг в сторону второй рамки освобождает промежутки между планками. Создается иллюзия появления объекта, который был спрятан за рамкой. Принцип прекрасно подходит для появления животных или людей. Разумеется, он прекрасно подойдет и для исчезновения.

Цвет задника сцены и секретного покрытия вовсе не обязательно должен быть черным. Например, напалечник, который представляет собой одновременно и секретный сервант, и секретное покрытие, должен быть окрашен в цвет пальца, а отнюдь не под цвет задника сцены.

Один из весьма популярных и распространенных в настоящее время аппаратов для появления – «Цилиндр в коробке» или «Фантаста» - основан все на том же принципе «одинаковости» крышки и задника. Аппарат имеет множество модификаций. В классическом варианте он представляет собой четырехстороннюю коробку, в передней стороне которой сделан фигурный вырез. У коробки отсутствуют дно и крышка. Сама коробка установлена на подставке, а внутрь нее вставлен ярко окрашенный цилиндр. Внутри этого цилиндра спрятан секретный контейнер, оклеенный черным бархатом. Внутренность коробки оклеена таким же черным бархатом (рис. 20).

Один из вариантов демонстрации «Фантасты» следующий. Коробку поднимают, показывают со всех сторон и ставят на место. Через открытую верхнюю часть коробки достают цилиндр и показывают его со всех сторон. В этот момент секретный контейнер не виден зрителям на фоне такого же черного фона коробки. По сути дела, такой аппарат представляет собой в миниатюре «черный кабинет». Когда цилиндр со всех сторон покажут зрителям, его опускают в коробку, надевая при этом на секретный контейнер, из которого затем начинают извлекать зарядку.

Когда *секретный трап используется в соединении с секретным сервантом*, содержащим зарядку, иллюзионист может продемонстрировать еще один вариант появления [224].

Этот принцип предполагает не только наличие секретного серванта для зарядки, но и использование секретного пути-пассировки этой зарядки к месту появления.

Секретное отделение может находиться совсем в другом месте, но важно, чтобы в него можно было проникнуть через путь-пассировку.

Проиллюстрировать эту идею можно на примере трюка, которому уже сотни лет. Из маленькой коробочки, которую показывают пустой, начинают извлекать множество платков. Коробочка действительно пустая, но в ней имеется трап в дне - секретный путь-пассировка. Вся зарядка размещается в серванте в ножке стола. Когда коробочку ставят на стол, платки появляются из серванта через секретный путь-пассировку.



Рис. 20. Фантасты, предлагаемые в каталоге

Использование секретного пути-пассировки позволяет ассистентам перебираться к месту появления скрытно от зрителей. Например, ассистент, который должен появиться в каком-то аппарате, пробирается в этот аппарат по доске, через вырез в задней кулисе, либо из какого-то декоративного реквизита, стоящего рядом [23].

Трюк «Появление волшебной палочки из кошелька» использует именно эту иллюзионную идею. Исполнитель показывает зрителям кошелек, объем которого явно недостаточен для того, чтобы в нем можно было спрятать тот объект, который тут же из кошелька появляется, - волшебную палочку. Рукав - это тот сервант, в котором прячется зарядка. Путь-пассировка - это прорезь в доньшке кошелька. Для появления волшебной палочки исполнитель достает из кармана кошелек, затем сверху открывает его и достает из него волшебную палочку, на самом же деле вытаскивая ее из рукава [177].

Совершенно неожиданным воплощением этого же иллюзионного принципа может служить трюк «Производство водяных фонтанов». В данном случае появляющийся объект - вода - заливается в специальные емкости, куда затем через клапаны под давлением накачивается воздух.

По трубкам (секретные пути-пассировки) она подается к распылите-

лям, замаскированным в самых неожиданных местах. Трубки, до нужного момента появления воды, перекрыты кранами наподобие самоварных. С помощью такого устройства вода может появиться на кончиках пальцев, фонтанчик может возникнуть на кончике веера и в любом другом месте, куда проложена секретная трубка. В целом номер может смотреться очень интересно и весело, как, например, в исполнении Александра Родина (Россия), или очень таинственно, как его демонстрирует Дуг Хэниг (США).

Под эту же классификацию подпадают те манипуляционные приемы для демонстрации появления предметов, когда исполнитель показывает свои пустые руки, якобы не содержащие никакой зарядки.

Можно привести несколько примеров появлений, основанных на методах *оптической проекции*. Большинство этих трюков представляют собой появление различных цветовых спектров. Проецирование таких изображений достаточно часто выполняется с помощью диапроекторов. Чаще всего яркое изображение появляется на темном заднике сцены. Очень интересные изображения можно получить в клубах дыма, выпускаемых на сцену. Однако скорее всего это не иллюзионные трюки, а лишь дополнительный антураж.

Под эту же классификацию подпадает проецирование изображений на экран сзади сцены. Создается впечатление, что объект материализуется на глазах зрителей при полном освещении экрана с задней стороны.

Если объект поместить за каким-то полупрозрачным экраном, создается впечатление постепенного его появления при движении объекта вперед от заднего источника света к экрану.

В качестве экрана можно использовать любые полупрозрачные предметы. Для этой цели можно предложить оконные занавески, красивую китайскую фарфоровую тарелку, кусок белого целлулоида, лист пергамента, просто белую бумагу.

Создавая трюк на основе принципа оптической проекции, необходимо предусмотреть скользящую платформу для передвижения предмета к экрану. Платформа может передвигаться с помощью противовеса, пружинного завода, нитью или другим подходящим устройством.

Этот же принцип используется в трюке, известном под названием «Выход из тени». Фигуры теней различных объектов изготавливают из красного целлулоида или целлофана. Отлично подойдет пленка для светофильтров, используемых в театрах. При красном освещении эти тени будут абсолютно прозрачны, немного видимы при белом свете и станут совершенно черными при зеленом освещении. При постепенном переходе от зеленого к красному цвету, они исчезнут, как бы растворяясь в воздухе

[155].

*Секретный обмен* является одним из важнейших принципов иллюзионизма. Он применяется практически в любых типах иллюзионных эффектов: изменение цвета, появление, освобождение, восстановление и др. Принцип очень прост. Обмениваемые предметы должны иметь одинаковые контуры. Оригинал подменяется дубликатом, либо наоборот. Это делается под прикрытием - физическим или психологическим.

Знаменитый трюк Келлера «Мгновенное выращивание цветов» основан на использовании приема подмены.

На серванте, встроенном за иллюзионным столиком, стоит цветочный горшок, заряженный вырастающим кустом [227].

Иллюзионист показывает пустой горшок, насыпает в него землю, сажает зерно и поливает его водой. Под прикрытием большого платка затем быстро обменивает его на горшок с зарядкой. То же самое можно легко проделать с бутылкой, портфелем, корзиной либо с другими объектами, накрывая их платком и заменяя при этом на дубликаты.

Основная трудность успешного использования принципа подмены заключается в изыскании возможности на какое-то время скрыть от глаз зрителя подмениваемый объект. Объект может остаться на одном месте, и к нему подносят покрывало. Либо объект куда-то переносят, на какой-то момент, скрывая его от глаз зрителей.

Для появлений можно использовать лишь убеждение зрителей в том, что это появление действительно происходит на их глазах. Это достигается только с помощью *психологических приемов*. Но для их использования исполнителю необходимо быть отличным актером. Все его действия должны быть очень убедительны. Прежде всего, он сам должен абсолютно верить во все то, что проделывается, только при этом условии ему начнут верить и зрители.

Исполнитель ловит рукой что-то в воздухе. Затем делает вид, что кладет это «нечто» в коробку. Необходимый объект все это время уже находился в коробке. Вот это, в общем-то простое и, казалось бы, абсурдное действие и составляет основу появления с использованием психологического приема.

Все очень просто и немного странно, но работает. Эффективность приема зависит от умения держать коробку. Держать ее надо так, как если бы она была пустой, но, не подчеркивая это специально. Следует избегать даже взгляда в сторону этой коробки.

Когда исполнитель ловит «нечто» из воздуха, он всегда должен помнить, что это «нечто» должно занимать какой-то объем. Поэтому не следует крепко сжимать кулак, надо и руку держать соответствующим образом.

Затем надо «переложить» это «нечто» в коробку.

Вместо коробки можно использовать шляпу. В принципе, в дело можно пустить все, что устроит зрителей. Этот прием прекрасно работает в старинном трюке «Дождь монет из воздуха». Исполнитель делает вид, что ловит монету из воздуха и тут же бросает ее в ведро. При этом он на самом деле выталкивает монету из специальной монетницы, которая уже находится в ведре [23, 164].

### **3.2. Исчезновение**

Вне всякого сомнения, эффект исчезновения представляет собой эффект появления, выполненный в обратном порядке.

Эффект исчезновения можно демонстрировать с предметами, людьми и животными или с какими-то иными объектами. С точки зрения зрителя, исполнитель проделывает над объектом действия, приводящие к исчезновению этого объекта.

При анализе трюков, реализующих эффект исчезновения, обнаруживается, что исчезновение объектов может быть мгновенным или растянутым во времени. Оно может происходить под прикрытием или непосредственно на глазах зрителей.

Поскольку в действительности совершенно невозможно заставить нечто исчезнуть без всякого следа, исполнителю необходимо каким-то образом спрятать или скрыть исчезающий объект. Спрятать объект можно в секретном серванте, находящемся в непосредственной близости от места исчезновения, либо исчезающий объект должен быть незаметно перенесен в сервант, расположенный на некотором удалении от места исчезновения.

Практически все приемы, используемые для появления объектов и рассмотренные в 3.1, будучи реверсированными, подойдут для реализации эффекта исчезновения. Именно это обстоятельство определило характер исследования этих приемов.

Следует заметить, что многие приемы появления, исполняемые в обратном порядке, гораздо чаще используются именно для исчезновения объектов. Сама сущность этих приемов делает их более подходящими для реализации эффекта исчезновения. В дальнейшем это обстоятельство будет рассмотрено подробнее.

В распоряжении исполнителя, разрабатывающего трюк с исчезновением какого-то объекта, всегда имеется несколько приемов, из которых необходимо выбрать наиболее приемлемый и подходящий. При выборе приема демонстрации надо обратить внимание на следующие определяющие факторы:

- Условия демонстрации номера.
- Объект, употребляемый в трюке.
- Характеристики разработанного финального эффекта.

Наиболее часто применяемый прием исчезновения - секретное перемещение исчезающего объекта в сервант при отвлечении внимания зрителей [142, 144, 163]. Рассмотренное появление бильярдных шаров, будучи реверсированным, представляется наиболее характерным примером. На глазах зрителей исполнитель, видимо, забирает шар в правую руку. На самом деле шар остается в левой руке. Когда правая рука движется в сторону, все внимание зрителей приковано к ней, и левая рука может совершенно незаметно спрятать шар в секретный сервант.

Теоретически и этот, и многие другие приемы появления, будучи реверсированными, могут создать эффект исчезновения. Но на практике дело обстоит иначе. Эффект появления имеет перед исчезновением такое преимущество, как неожиданность и возникающее при этом удивление зрителей. Все движения, которые предшествовали появлению какого-то объекта, происходили до того, как финальный эффект становился понятным зрителям. Но если всю последовательность движений реверсировать, окажется, что их придется выполнить уже после того, как проделан сам трюк. Поэтому большей частью эффект исчезновения, выполненный по принципу реверсирования, будет абсолютно неэффективным и не производит впечатления на зрителей.

*Для реализации эффекта исчезновения принцип реверсирования приема появления нуждается в тщательной проработке.*

Отлично подходит для исчезновения прием *использования проволочных каркасов, имитирующих форму объекта*. Рассмотрим этот прием на примере трюка «Исчезновение стакана» [4, 5].

В платок вшивают проволочное кольцо, повторяющее своим размером диаметр верхнего края стакана. Платок с этим вшитым кольцом можно держать в руке так, что будет создана полная иллюзия того, что под платком находится стакан.

Если теперь в правую руку взять стакан, а левой рукой набросить на него платок с кольцом, то исполнитель, взявшись сверху за вшитое кольцо левой рукой, может создать иллюзию, что поднимает правой руки стакан, накрытый платком. На самом деле он оставляет стакан в правой руке и, когда внимание зрителей отвлечено на его левую руку, может незаметно переправить стакан в секретный сервант, например, за вырез жилета.

Левая рука в это время продолжает удерживать имитацию стакана.

Когда правая рука освобождается от настоящего стакана, она приближается к левой руке и дергает за край платка.

Стакан исчезает на глазах зрителей.

Вот такой реверс приема позволяет выполнить все необходимые движения до того, как стакан исчезнет.

Для исчезновения прекрасно подходит *принцип разделения объекта на составные части* [113, 182].

Исчезновение бутылки - прекрасная иллюстрация этого принципа.

Пластмассовая бутылка без дна сделана так, что ее верхняя часть может сниматься. На бутылку надевают картонный цилиндр, который закрывает примерно две трети ее высоты, затем сверху набрасывают небольшой платок. Делают отвлекающие пассы, потом демонстрируют смущение из-за того, что ничего не получается. Платок с отделяемой верхушкой отбрасывают на столик, а затем картонный цилиндр опускают вниз. Так как у бутылки нет дна, получается полная иллюзия ее мгновенного исчезновения.

Поскольку объект может появляться с большой скоростью, он может и исчезать точно таким же образом. Для этого разработаны весьма эффективные варианты *тянущей механики* (рис. 21).

Самый наглядный и в то же время простейший пример, иллюстрирующий этот принцип, - использование эластичной резины для исчезновения платка.

Устройство представляет собой небольшой по размерам мешочек из черной ткани, соединенный с резиновой тягой [3, 21, 173].

Мешочек зажимают в руке и в него заталкивают платочек. Зрители видят, что платок затолкнули в кулак. Достаточно отпустить из руки этот мешочек, резина тут же втянет его под пиджак.

Аналогичная резиновая тяга используется для исчезновения монет, колод карт, колечек, часов, карандашей, деревянных имитаций сигар и сигарет, яиц, шариков [165]. Резиновую тягу можно встраивать в подставки для каких-то предметов, которые должны исчезнуть.

Тянущая механика может иметь много различных конструктивных решений.

Весьма популярный трюк «Исчезновение птичьей клетки» является великолепным примером комбинации складывающейся клетки и тянущей механики [222].

Чаще всего в этом трюке тянущая механика представляет собой отрезок прочной лески. Обычно он выходит из правого рукава пиджака, проходит за плечами и спускается в левый рукав. Отрезок лески крепится к браслету на левой руке. Если руки резко развести в стороны, складывающаяся клетка, прикрепленная к леске, мгновенно втягивается в рукав. Это

происходит благодаря различной длине пути между запястьями при сведенных вместе и разведенных руках. Поскольку в этом трюке тянущая леска скрыта руками и рукавами пиджака, она может иметь достаточно большое сечение, чтобы выдержать любые усилия натяжения.

Одна из существенных трудностей в этом трюке заключается в том, что нить должна быть достаточно короткой, чтобы полностью втянуть клетку в рукав. Но если правильно подобрать ее длину, то оказывается, что клетку трудно держать в руках. Однако в последнее время эта трудность преодолена. Вместо того чтобы просто закрепить нить на левом запястье, ее соединяют с тянущей пружиной (цуг-механика). Перед тем, как взять клетку, нить выбирают такой длины, чтобы не испытывать никаких неудобств. Когда клетка в руках, то руки сближают и при этом снимают предохранитель на тянущей механике (как в измерительной рулетке). Нить втягивается внутрь механизма и укорачивается при этом

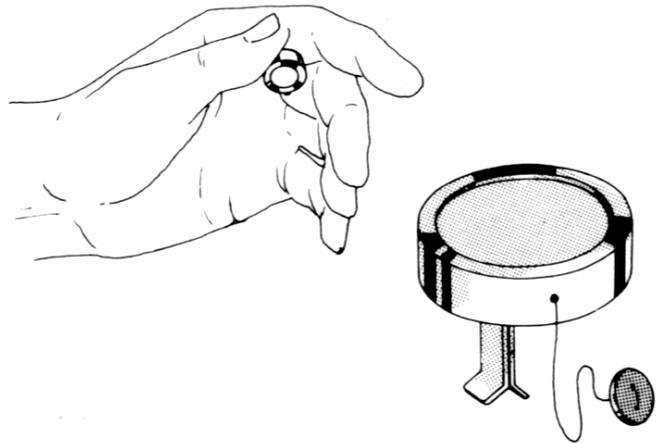


Рис. 21. Вариант тянущей механики

настолько, что дальнейшее исчезновение идет тем же самым путем. Храповой механизм тяги препятствует обратному вытяжению нити (рис. 21). Прямоугольная складывающаяся клетка, которая сама уже является воплощением основополагающего принципа иллюзионных аппаратов, отнюдь не единственный объект, который с помощью тянущего механизма исчезает в рукаве фокусника. Также могут исчезать цилиндрические клетки, лампы и другие крупные объекты, изготовленные складными, так что их можно втянуть в рукав или под одежду.

Принцип реверса можно применить и к другим, ранее рассмотренным трюкам, реализующим эффект появления. Например, к трюку с графином и платками, с паутиной. Многие другие технические идеи, применяемые для появления, можно изменить и приспособить для исчезновения. Принцип реверсирования подходит для механизмов, использующих силу гравитации, и для поворачивающихся панелей.

Эффект исчезновения может быть достигнут использованием *секретного отделения*. Место укрытия объекта устраивают непосредственно в том контейнере, куда его помещают, либо где-то вблизи этого контейнера или места, где объект исчезает [151].

Примеры такого секретного отделения, места укрытия - рукав пиджака для исчезающей клетки и секретный кармашек в «яичном мешке». Движущаяся стенка или трап, сквозь который может провалиться объект, также иллюстрирует эту идею. Этот иллюзионный принцип очень часто используется фокусниками. Секретный сервант может быть встроен в двойные стенки либо спрятан под фальшивым дном, либо где-то еще, что подробно рассмотрено в разделе «Появления». Этот сервант может быть вращающимся или качающимся, он может быть скрыт за зеркалом либо в каких-то аксессуарах, не вызывающих подозрений.

Волшебная палочка для исчезновения платка прекрасно иллюстрирует этот принцип. Палочка представляет собой полую трубку, внутри которой с одной стороны вставлена пробка с острым длинным стержнем. Из листа бумаги фокусник сворачивает кулек и проводит палочкой внутри, показывая, что в кульке нет никаких секретов. При этом пальцами руки, держащей кулек, захватывают через бумагу пробку волшебной палочки и оставляют внутри кулька острый стержень. Платок кладут на верхнюю часть кулька и заталкивают внутрь палочкой. На самом деле острый стержень протыкает середину платка, а волшебная палочка сверху надевается на этот стержень. При этом стержень проталкивает внутрь палочки платок, но у зрителей создается иллюзия, что платок заталкивается в кулек [21]. Такой же эффект можно получить, используя препарированный карандаш или авторучку. По этому же принципу работает известный напалечник на большой или другой палец.

Для исчезновения отлично подходит *идея двух отделений*, каждое из которых может стать секретным сервантом.

Покрышка, внутри которой может уместиться один или несколько объектов, дополняет принцип секретного серванта. Известный трюк, в котором препарированная монета вдавливается внутрь другой, является модификацией давнего трюка, описанного еще профессором Гофманом под названием «Монета и две медные коробочки» [182, 212].

Процесс исчезновения шаров в номере «Бильярдные шары» в полной мере реализует идею *покрышки для исчезновения объекта*.

Очень большое распространение в эффекте исчезновения находят складывающиеся объекты. Обычно при этом заменяют нескладывающийся объект его складной копией. Исчезновение объекта происходит при мгновенном складывании копии в компактный сверток, который затем убирают в секретный сервант.

Не так давно была предложена идея исчезновения стеклянного стакана, основанная на идее складного объекта. Стакан был небольшой, стеклянный, конической формы. Внутри этого стакана находилась коническая

целлулоидная вставка. Зрители убеждались, что стакан совершенно обыкновенный, из прочного стекла - фокусник постукивал по нему волшебной палочкой. Затем он заталкивал в стакан яркий платок, который оказывался внутри вставки. Ничем не закрывая стакан, фокусник ставил его на свой столик. При этом настоящий стакан падал в сервант, сделанный в крышке столика. Но вставка прекрасно его имитировала, к тому же платок был на месте, все это прекрасно видели зрители [175, 197].

Затем исполнитель опускал вставку вместе с платком в бумажный пакет, тут же надувал его и громко «хлопал», сминая при этом и пакет, и вставку. Великолепное исчезновение!

Многие исполнители успешно демонстрировали исчезновение волшебной палочки. Хорошо известны и описаны три метода исполнения этого трюка - все основанные на принципе складывающегося объекта.

1. Палочка имеет по краям деревянные цилиндрики, а сама склеена из бумаги [4].
2. На деревянную палочку надета ее имитация из бумаги. Настоящая палочка выскальзывает из бумажной трубки в секретный сервант. Затем эту бумажную имитацию помещают в длинный узкий конверт или просто заворачивают в бумагу [23].
3. Палочка сделана из отдельных цилиндрических звеньев, соединенных между собой короткими кусочками спичек [230].

Все эти ухищрения имеют лишь одну цель: доказать постукиванием о стекло, что палочка самая обыкновенная, деревянная, не имеющая никаких секретов. В каждом из методов получается необходимый звук.

Исчезновение палочек во всех трех методах происходит, когда исполнитель рвет на части или сминает бумагу, в которую только что завернули волшебную палочку.

Но во многих случаях нет абсолютной необходимости делать складную копию оригинального объекта. Некоторые объекты сразу изготовлены складными. Например, та же птичья клетка.

Важно, как реализована способность складываться. В рассмотренном примере исчезновения волшебной палочки в двух первых методах использовалась имитация, сделанная из бумаги. Такой дубликат при исчезновении просто разрушается. Другой метод воплощает техническую идею изготовления объекта из отдельных частей.

Исчезающая клетка может складываться по двум направлениям. Некоторые варианты этого аппарата могут быть сложены во всех направлениях. Но большинство изготовлены так, что клетка прочна при давлении на нее по всем направлениям, за исключением двух, в которых она складывается [141, 157].

Исчезающие трости изготавливают из длинной металлической полосы, свернутой спиралью. В настоящее время такие исчезающие трости и свечи изготавливают из специальных сортов пластмассы [177, 178, 179].

Используя принцип складывающегося объекта, можно создать иллюзию исчезновения множества предметов. Например, тонкие картонные крышки, изготовленные на радиоприемник, могут быть просто смяты, как сминались имитации волшебных палочек. В других вариантах радиоприемники складывают и прячут в крышке стола или других аксессуарах, тогда как проволочная имитация их формы, вшитая в покрывало, создает до необходимого момента иллюзию их присутствия под покрывалом.

Исчезновение можно продемонстрировать, *закрыв объект покрывалом, выполненным из того же материала, что и задник сцены*. Это - уже другая техническая идея, подробно рассмотренная в разделе «Появления».

Техническим воплощением этого иллюзионного принципа могут служить: падающее матерчатое покрывало, опускающийся или раскрывающийся клапан, наподобие зонтика, задняя часть аппарата, оклеенная таким же материалом, как задник сцены, поворачивающаяся панель. Можно привести несколько примеров использования этого принципа [204, 205].

Весьма интересные аппараты для исчезновения создаются с помощью *конструкции скользящих планок*. В каталогах многих известных иллюзионных фирм предлагается трюк «Шкатулка с рисом», основанный на этом принципе [222].

Передняя сторона шкатулки выполнена из стекла, закрепленного между несколькими вертикальными планками. Шкатулку ставят на поднос и наполняют доверху рисом. Затем исполнитель берет ее в руки, подходит поближе к зрителям и рис исчезает из шкатулки мгновенно на глазах зрителей.

За вертикальными планками спрятаны скользящие секции, оклеенные рисовыми зернами. Сначала эти секции спрятаны за вертикальными планками, и шкатулка просматривается насквозь через стеклянные окошки. Исполнитель заполняет шкатулку рисом. Как только она будет полна, скользящие секции сдвигают, закрывая стеклянные окошки. Секции скроют из виду настоящий рис, но поскольку они оклеены рисовыми зернышками, шкатулка будет казаться заполненной доверху рисом. В это время сдвигается дно шкатулки, и настоящий рис пересыпается в поднос.

Теперь исполнитель поднимает шкатулку и, резким движением качнув ее, заставляет скользящие секции сдвинуться за вертикальные планки. Рис мгновенно исчезает.

Аналогично устроенные рамы используются для исчезновения обычных и гигантских игровых карт (рис. 22).

Можно разработать десятки вариантов для воплощения этой идеи скользящих планок. Конструкцию рамки можно приспособить для исчезновения деревянных блоков или кубиков, фотографий лиц преступников сидящих за этой решеткой - вертикальные планки идеально подходят для решетки.

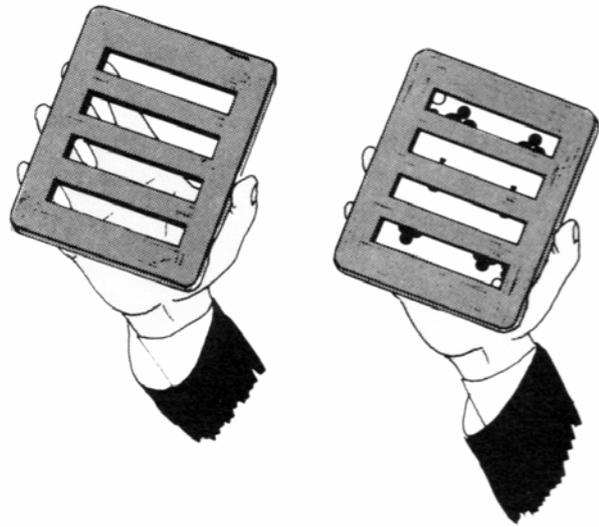


Рис. 22. Рамка для исчезновения карты

Огромное число таких аппаратов, основанных на использовании идеи скользящих планок, создано для трюка с исчезнове-

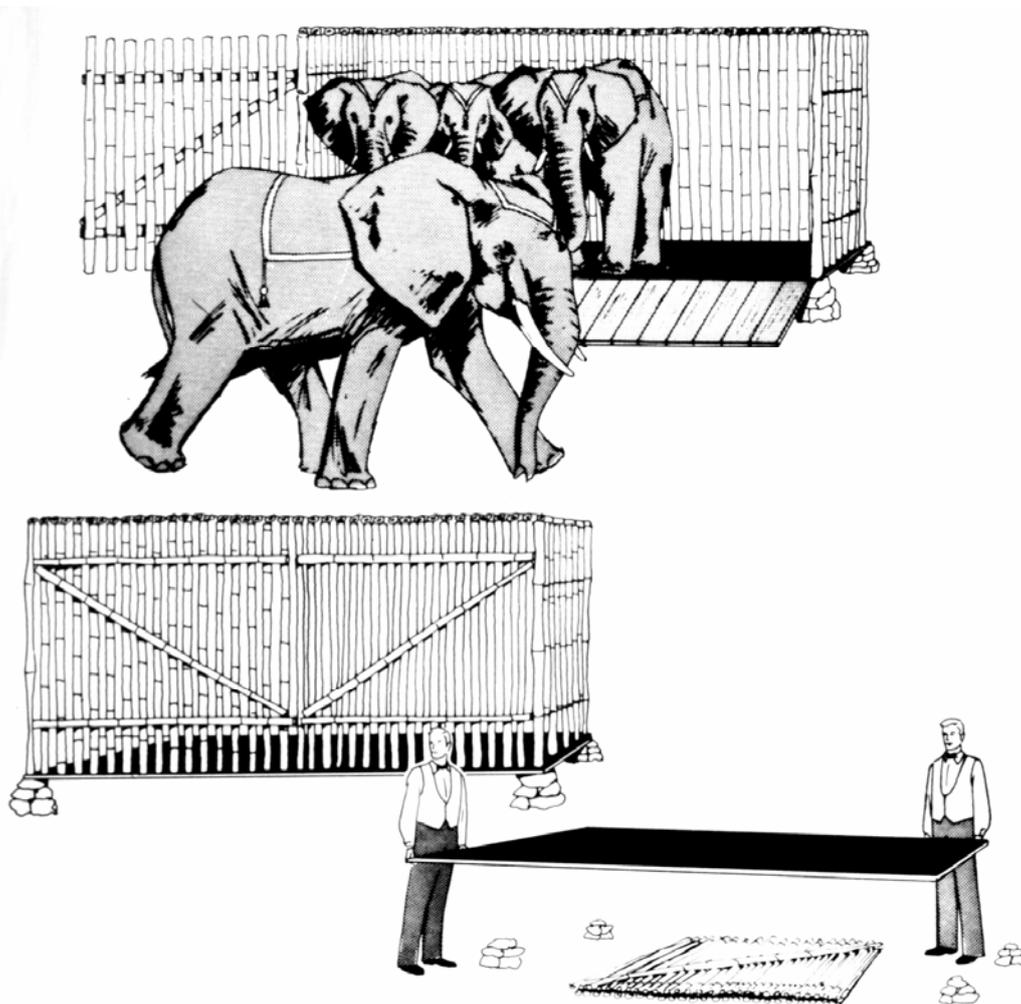


Рис. 23. Последовательность номера «Исчезновение слонов»

нием животных. В этих аппаратах вертикальные планки выполнены, как прутья клетки. Секретные скользящие панели оклеены таким же материалом, как задняя сторона клетки. Чтобы, например, кролик исчез в таком аппарате, достаточно передвинуть панели, которые скроют животное из вида и создадут иллюзию пустой клетки.

Этот же принцип применим для исчезновения людей, автомобилей, крупных животных, например, слонов (рис. 23).

Принцип может быть существенно упрощен. Например, на сцену с черным задником выносят решетку и ставят ее вертикально в центре сцены. Исполнитель и его ассистентка встают за решеткой, которую на мгновение прикрывают экраном. Когда его убирают, артисты уже исчезли.

Вместо экрана прекрасно подойдет яркая вспышка света и клуб дыма, скрывающий на мгновение решетку. Именно такая конструкция использована в шоу Давида Копперфильда для исчезновения мотоцикла с гонщиком в воздухе.

Секрет такого мгновенного исчезновения заключается в том, что просветы решетки закрывают материалом, совпадающим по цвету с задником сцены [221]. За первой решеткой движется вторая, закрывающая просветы в первой.

Этот же принцип применяется для маскировки секретного пути переноса. При этом очень важно правильно осветить сцену.

Принцип «черного кабинета», ныне незаслуженно забытого фокусниками и лишь кое-где сохранившегося в театрах, целиком основан на использовании всех рассмотренных технических идей. В черном кабинете очень просто реализуются появления и исчезновения людей и предметов. Если огни рампы несколько направлены в сторону зрительного зала, а вся сцена затянута черным бархатом, то совершенно невозможно заметить на сцене даже контуры предмета, накрытого черным покрывалом.

В черном кабинете, если на предмет набросить черное покрывало, его контуры сольются с задником сцены, и предмет исчезнет. Все, что угодно, может исчезнуть подобным образом. Обычно все предметы и реквизит окрашивают в яркие, светлые тона, чтобы они лучше выделялись на черном фоне, пока их не накрыли покрывалом.

Следующий метод исчезновения основан на том, что *объект убирают и прячут в секретном серванте, в то время как он скрыт от зрителей покрывалом или другими аксессуарами*. Очевидно, каждый фокусник когда-нибудь в своей практике использовал этот метод. Можно привести сотни примеров использования этого принципа.

Например, «Стакан для исчезновения». Это - стакан или фужер конической формы. Внутри него находится вставка из целлулоида, повторяю-

щая его форму. Кроме этого, имеется цилиндр, высотой немного больший, чем стакан. Он может надеваться сверху на стакан, никаких секретов в цилиндрике нет. Предмет, который должен исчезнуть, на глазах у всех кладут в стакан. На самом деле он оказывается внутри вставки. Цилиндр сверху опускают на стакан. Затем цилиндр поднимают, при этом указательный палец изнутри захватывает целлулоидную вставку и прижимает ее к цилиндру. Это позволяет вытянуть вставку вместе с предметом из стакана, она будет скрыта внутри цилиндра [181].

Такой несложный аппарат позволяет исчезнуть шарикам, платкам, исчезает молоко, налитое в стакан, и многое другое.

На этом же принципе основано исчезновение будильника, который остается прикрепленным к подносу. Так исчезает и ваза с водой, которую, накрыв покрывалом, берут с подноса. Разумеется, вода перед этим переливается из вазы через отверстие внутрь подноса или остается в вазе, как в чернильнице-непроливайке, когда поднос поворачивают боком к зрителям. Ваза остается висеть за подносом. В покрывало вшито кольцо, имитирующее форму вазы, так что этот трюк можно рассматривать, как комбинацию двух технических идей [113, 175].

Создано много аппаратов для демонстрации эффекта исчезновения



Рис. 24. Исчезновение утки

животных, основанных на этом же принципе - помещение объекта в сервант, когда он скрыт от зрителей. Например, широко известный трюк «Исчезновение утки», который многие иллюзионисты с успехом демонстрируют даже при круговом обзоре (рис. 24).

Традиционные методы исчезновения, применяемые на протяжении сотен лет существования магии, в конечном итоге основаны на помещении объекта в сервант, о наличии которого зрители не подозревают. Для реализации этой методики потребовалась разработка незаметных путей перемещения исчезающего объекта в секретный сервант.

В больших сценических и цирковых иллюзионных аппаратах очень хорошо отработаны эти варианты секретных путей пассировок [103]. Ассистенты исчезают из различных кабин, ящиков, сундуков, через трапы в полу, в задних стенках, переползают за кулисы по доске, проложенной от секретного люка до задника сцены. Если все это проделано незаметно для зрителей, то эффект исчезновения будет выглядеть достаточно таинственно. Реверсирование приема позволяет показать эффект появления. Для воплощения этой технической идеи необходимо в каждом конкретном случае разработать незаметный для зрителей и удобный в работе путь исчезновения объекта. Рассмотрим несколько примеров реализации этого приема.

Одним из наиболее загадочных иллюзионов Буатье де Кольта, показанных в прошлом веке, но до сих пор остающихся в репертуаре известных иллюзионистов, - кресло или стул для исчезновения ассистентки. Сейчас, в современном варианте, чаще применяют стул (рис. 25). Исполнитель накрывает девушку на стуле большим покрывалом, а когда он его сдергивает, девушка уже исчезла. В стул встроен проволочный каркас, имитирующий голову и руки девушки, который откидывается из-за спинки в тот момент, когда исполнитель набрасывает на девушку покрывало.

В этот момент ассистентка поворачивает сиденье на петлях, а в полу сцены открывается люк, в который она проскальзывает. Уйдя в люк, ассистентка ставит на место сиденье. Когда исполнитель сдергивает покрывало, он отбрасывает за спинку проволочный каркас [205].

Стакан без дна, рекламируемый во многих каталогах, применяется для исчезновения самых разнообразных предметов. Шары, яйца, мелкие фрукты и овощи, платки и многое другое бесследно исчезает из этого стакана, проваливаясь через отсутствующее дно в серванты, когда стакан накрывают платком и передвигают по поверхности иллюзионного столика.

Жидкость может исчезнуть из чашки, если для нее есть секретный путь исчезновения - отверстие в дне, совпадающее с отверстием в блюде с двойным дном [24].

Хорошо замаскированное использование таких путей-пассировок может быть весьма эффективным. Кувшин с исчезающим молоком - трюк, описанный во многих книгах, рекламируемый во многих каталогах, - отличный пример такого хорошо замаскированного пути-пассировки жидкости [5, 23, 156, 163, 221, 222]. У зрителей создается полная иллюзия того, что молоко наливают в бумажный кулек, тогда как оно переходит по секретному пути во внутреннюю часть кувшина. Зрители абсолютно убеждены в том, что молоко налито в кулек. Затем, когда исполнитель сжигает или просто сминает кулек, они начинают лихорадочно искать то место, куда могло исчезнуть молоко, но уже поздно! Исполнитель в этом трюке

проделал исчезновение того, чего в кульке никогда не было, - ведь была создана только иллюзия того, что молоко находится в кульке.

Идея секретного пути-пассировки прекрасно воплощена во многих коробочках, которые выглядят массивными и непроницаемыми, но сделаны так, что помещенный внутрь объект может быть мгновенно извлечен оттуда.



Рис. 25. Последовательность выполнения трюка «Исчезновение девушки»

«Монетница Окито» - широко известный аппарат такого рода. Она представляет собой цилиндрическую коробочку, которую можно закрыть крышкой с любой стороны. Таким образом, если в коробочку положить несколько монет, быстро ее перевернуть и надеть крышку на ее дно, с другой стороны она останется открытой, что и образует для монет секретный путь-пассировку [222].

Кольцо, часы или монета могут исчезнуть из запертой шкатулки. На глазах у зрителей помеченный предмет кладут в шкатулку и запирают ее, как бы полностью устраняя возможность «похищения» содержимого. Шкатулка сделана очень тщательно и может быть подвергнута самому пристальному осмотру. Ее секрет заключается в том, что боковая стенка или дно могут поворачиваться на оси, давая возможность спрятанному предмету соскользнуть в руку. Зрители, разумеется, об этом не подозревают.

*Принцип использования оптической проекции* объекта или его изображения гораздо в большей степени подходит для исчезновений, чем для появлений.

Можно спроецировать на экран тень человека или какого-то характерного объекта, в то время как реальный человек или объект будут незаметно переправлены в секретный сервант. Именно этот вариант использован Давидом Копперфильдом в его шоу «Прохождение сквозь Китайскую Стену». Затем можно незаметно уменьшать световой поток из проектора либо удалять от экрана плоскую копию объекта, что будет реверсированием идеи, применяемой для появления.

*Принцип замены контейнеров*, содержащих зарядку, был подробно рассмотрен в разделе появлений. Многие из этих аппаратов с помощью приема реверсирования можно успешно применять для исчезновения.

Существует множество разработанных приемов симуляции помещения объекта в определенное место. С небольшими предметами большинством этих приемов выполняется с помощью ловкости рук. Например, в классическом номере «Кубки и шары», который, к сожалению, в последнее время стал достоянием уличных шулеров, фокусник передает шар из руки в руку, но это лишь ложная передача, шар остается в другой руке [13,143]. Руку, которая якобы приняла шар, следует держать, создавая иллюзию того, что шар находится в ней. Очень действенный прием такой ложной передачи небольшого объекта получил название «турникет». Его с большим успехом используют с монетами, часами, шарами, фруктами и другими небольшими предметами.

*Маскировка* представляет собой еще одну техническую идею для исчезновения объекта. Объект, который должен исчезнуть, маскируется, камуфлируется под нечто иное и в таком видоизмененном виде убирается на глазах зрителя.

Этот принцип можно проиллюстрировать на примере трюка «Карты-миражи». Исполнитель держит в руках веер из пяти карт. Трех зрителей просят задумать какие-то три карты из пяти. На руку, держащую карты, набрасывают платок. Исполнитель извлекает из-под платка одну за другой две карты, показывает их зрителям, утверждая при этом, что ни одна из этих карт не была задумана. Зрители это подтверждают. Платок сдергивают с руки - задуманные карты исчезли [153, 168].

В трюке используются только две специальные карты. На тыльной стороне одной из них изображены четыре карты, раскрытые веером. Лицевая сторона этой карты должна быть иной, чем лицевые стороны этих четырех карт. Вторая карта сделана двухлицевой. С двух сторон на ней отпечатаны различные карты, другие, чем изображенные на первой карте.

Разумеется, когда карты раскрыты веером, как пять различных карт, то задуманные из этих пяти карт три никогда не совпадут с двумя картами, изображенными на обратной стороне этих препарированных карт. Под платком карты переворачивают и, доставая их из-под платка, показывают их вторые лицевые стороны, одну за другой. В этом варианте фокуса практически исчезают все пять из задуманных зрителями карт. Но для зрителей создается иллюзия исчезновения только трех карт, поскольку две карты убирают из-под платка на их глазах. В этом трюке используется очень действенный прием камуфляжа, абсолютно незаметный для зрителей.

### **3.3. Перемещение (транспозиция)**

Эффект транспозиции, с точки зрения наблюдателя, заключается в том, что объект чудесным образом перемещается в пространстве, т.е. исчезает в одном месте и появляется в другом.

Таким образом, транспозиция представляет собой комбинацию двух уже рассмотренных эффектов: исчезновения объекта в одном месте и появления в другом. Все основные приемы создания этого эффекта становятся очевидными. При этом важно, что различные эффекты проявляются в разных точках пространства.

Для реализации эффекта транспозиции имеется лишь две реальные возможности:

- Использование двух абсолютно идентичных объектов. В этом случае один объект исчезает в одном месте, а другой появляется в другом.
- Применение приема секретного перемещения одного объекта из места исчезновения в место появления.

Условимся называть простой транспозицией тот эффект, в котором один объект исчезает в одном месте и как бы невидимо и непонятно перемещается в другое место. Тот же эффект, в котором два или несколько объектов непонятным образом меняются местами, назовем составной транспозицией.

Так же, как в появлениях и исчезновениях, эффект транспозиции может проявляться открыто либо под прикрытием. Он может быть продемонстрирован с людьми, животными либо с предметами. Эффект может быть мгновенным или растянутым во времени.

В качестве основного базисного метода рассмотрим пример транспозиции, выполненный на основе идеи использования секретных сервантов, как в месте исчезновения, так и в месте появления объекта.

Для иллюстрации эффекта исчезновения в одном месте воспользуемся трюком «Исчезающий будильник». В этом сложном комбинированном ап-

парате используется несколько технических идей, обеспечивающих эффект исчезновения будильника:

- Будильник со скобой, встроенной в основание.
- Платок, в который вшито проволочное кольцо, имитирующее форму будильника.
- Поднос со скобой, удерживающей на нем будильник.
- Металлическая стойка с автоматическим звонком в основании.

С трюком «Исчезающий будильник» соединим совершенно условно трюк «Появляющийся будильник». Аппарат представляет собой большую раму на постаменте. Задник сцены - черного цвета, пластина из такого же материала вставлена в раму. В этой пластине сделана поворачивающаяся на 180 градусов панель, обе стороны которой обтянуты таким же материалом. Дубликат будильника закреплен на задней стороне поворачивающейся панели. Этот аппарат также снабжен автоматическим звонком, имитирующим звон будильника и включающимся тогда, когда панель поворачивается к наблюдателям стороной с закрепленным на ней будильником [162].

В большинстве случаев эффект транспозиции достигается использованием дубликатов.

Первый прием, одинаково хорошо подходящий и для исчезновений, и для появлений, основан на использовании секретного серванта, в который помещается или из которого извлекается объект, в то время как внимание наблюдателей отвлечено от этого действия. Проведем анализ использования этого принципа в комбинированном трюке с будильником.

Демонстрируя исчезновение будильника, исполнитель ставит его на поднос. При этом скоба в основании будильника входит в зацепление со скобой на подносе. Это позволяет теперь безбоязненно опустить поднос и держать его вертикально. Будильник останется висеть на подносе.

Когда будильник закреплен на подносе, его накрывают препарированным платком. Затем исполнитель якобы поднимает с подноса будильник, накрытый платком, и также под платком вешает его на металлическую стойку. Вшитое в платок кольцо прекрасно имитирует форму будильника. Когда исполнитель якобы поднимает будильник с подноса, ассистент поворачивает поднос боком, и настоящий будильник повисает на задней стороне подноса. Таким образом, поднос в этом трюке играет роль секретного серванта.

Затем ассистент уносит поднос за кулисы. Можно оставить его и на сцене, прислонив, например, к спинке стула.

Так или иначе, но будильник оказывается спрятанным в секретном серванте, в то время как внимание наблюдателей приковано к звенящему

будильнику, якобы подвешенному под платком на стойке. Напомним, что звонок включается в тот момент, когда платок с имитацией будильника вешают на стойку.

Исполнитель сдергивает платок со стойки. Создается иллюзия, что будильник растворился в воздухе.

В следующее мгновение звонок раздается со стороны рамы в противоположной части сцены. Будильник как бы «перелетел» туда самым неопостижимым образом.

На самом деле, когда внимание наблюдателей было отвлечено эффектом исчезновения будильника, панель повернулась, вынося дубликат будильника из секретного серванта на обозрение. Два иллюзионных эффекта (исчезновение и появление), объединенные между собой, создали новый эффект транспозиции. Оба эффекта были достигнуты за счет использования секретных сервантов в момент отвлечения внимания наблюдателей. Этот основной прием дополнен звуковыми эффектами.

Рассмотрим иные способы создания эффекта транспозиции.

Техническая идея клапана или качающейся вставки может быть успешно применена для реализации эффекта транспозиции. Этот прием хорошо иллюстрирует трюк «Карта-хамелеон». Для демонстрации «перелета» карт очень хорошо подходят двухлицевые карты, на обеих сторонах которых напечатаны различные карты.

В карточных фокусах для реализации эффекта транспозиции прекрасно подходят два варианта специальных колод: так называемые колоды «Свенгали» и «Мене-тэжел» (под такими названиями они предлагаются каталогами различных магических фирм).

Можно найти много других неожиданных применений технического принципа использования пути-пассировки. Китайский фокус «Перемена лент» иллюстрирует еще один вариант применения этой идеи. Две ленты, черная и белая, закреплены на концах двух бамбуковых палочек. Обе ленты пропущены через прорези еще одной, третьей бамбуковой палочки. Сначала эта палочка находится внизу всей связки. Тогда зрители видят справа черную ленту, а слева белую. Теперь среднюю палочку, скользящую на лентах, начинают передвигать вверх. По мере продвижения создается иллюзия, что ленты меняются местами: черная лента выходит теперь из средней палочки слева, а белая справа.

Секрет этого трюка заключается в том, что центральная палочка полая внутри, и две ленты проходят через отверстия в ее концах, а затем внутри крест-накрест. Если теперь эту палочку передвигать вверх по лентам, то создается иллюзия, что ленты меняются местами. В этом номере внутрен-

няя полость центральной палочки и представляет собой секретный путь-пассировку.

Трюк «Бутылка и стакан меняются местами» может служить иллюстрацией составной транспозиции. В трюке используют две препарированные бутылки, у которых отсутствует дно, два стакана, которые могут войти внутрь этих бутылок, и два цилиндра, которыми накрывают бутылки. Трюк может демонстрироваться в разных вариантах, но смысл его остается следующим: бутылка и стакан меняются местами [5].

Весь реквизит, применяемый в этом номере, дает возможность значительно его усовершенствовать, что и было сделано за последние годы.

Трюк «Коробка с игральной костью» иллюстрирует метод использования полых оболочек иным путем. На обыкновенную деревянную игральную кость надевают полую оболочку без дна. Трюк демонстрирует феноменальную способность этой игральной кости переместиться из коробки в шляпу. Поскольку шляпа обыкновенная, а в начале трюка ее показывают всем пустой, необходимо найти способ секретного переноса в нее дубликата кости.

Таких способов несколько и один из них чрезвычайно прост. Кость с надетой на нее оболочкой демонстрируют как единое целое. Затем под достаточно убедительным предлогом помещают на мгновение кость в шляпу. При этом в шляпе оставляют настоящую кость, а извлекают лишь полую оболочку [146].

Анализ этого трюка показывает, что последующее исчезновение игральной кости может быть осуществлено различными методами, но основное действие остается неизменным: эффект транспозиции может быть осуществим лишь в том случае, когда игральная кость попадает в место появления при маскировке этого момента каким-то иным действием. В данном случае настоящая игральная кость соединена с полую оболочкой в одно целое и вместе с ней попадает в шляпу.

Этого же эффекта можно достичь, используя иные технические идеи, приемлемые для тех объектов, которые применяются в трюке.

Например, обе кости могут быть складными. Для исчезновения можно применить какой-нибудь тип механической тяги, мгновенно убирающей кость в секретный сервант. Демонстрируя появление кости в шляпе, можно осуществить зарядку под прикрытием платка, который набрасывают на шляпу. Можно использовать разные комбинации базисных принципов.

Исполнитель может воспользоваться любыми рассмотренными техническими идеями, но в принципе отказаться от игральной кости, как объекта трюка. Он может применять в качестве объекта транспозиции пачку сига-

рет или футляр с игральными картами. Оба этих варианта можно разработать в приложении к описанному трюку.

Каталоги иллюзионной аппаратуры предлагают «Волшебную палочку для исчезновения и появления платка». С ее помощью исполнитель может продемонстрировать перемещение платка из одного бумажного кулька в другой. Палочку используют, скручивая вокруг нее бумажные кульки. Свернув первый кулек, исполнитель оставляет внутри кулька заостренный стержень, входящий внутрь палочки. Платок затем набрасывают сверху на кулек и заталкивают внутрь волшебной палочкой. Стержень на самом деле помогает затолкнуть платок внутрь волшебной палочки. Затем, сворачивая второй кулек, палочку переворачивают другим концом внутрь кулька. Через бумагу исполнитель захватывает снимающийся кончик палочки. При этом платок выталкивается из палочки внутрь кулька. Возникает иллюзия транспозиции.

В трюке «Три игральные карты» эффект транспозиции возникает сразу на глазах наблюдателей, когда карта оказывается лежащей на совершенно другом месте, а не там, где ее явно положили. Эффект достигается с помощью известного манипуляционного приема, позволяющего сбросить на стол любую из трех карт, тогда как зритель уверен, что брошена нижняя карта [184, 185].

Иллюзионный эффект транспозиции достигается использованием различных комбинаций базисных приемов - одних наиболее приемлемых для исчезновения объекта, других - для его появления. Приемы следует приспособлять соответственно к используемым объектам. Либо необходимо тщательно подбирать объект, используя какой-то известный прием. Обе эти стратегии поиска и взаимного подбора можно комбинировать.

Еще одна базисная техническая идея создания эффекта составной транспозиции лежит в принципе маскировки первого объекта под второй, что дает исполнителю возможность переместить первый объект под видом второго в место перемещения, после чего маскировка ликвидируется.

Можно использовать эту идею в иллюзиях с перемещением двух людей. Костюм может служить отличным вариантом маскировки [216].

Превосходный метод выполнения эффекта транспозиции заключается в использовании дубликата объекта транспозиции, замаскированного под оригинал и играющего его роль, в то время как сам оригинал перемещается к месту своего появления. Дубликат затем исчезает, а оригинал появляется в нужном месте.

Предположим, что разрабатывается номер, в котором девушку заворачивают в покрывало, и она исчезает на глазах у зрителей, чтобы через мгновение появиться в зрительном зале.

Для реализации этого эффекта из тонкой, но прочной черной проволоки изготавливают каркас по форме фигуры девушки, который и будет дубликатом оригинала. Этот каркас лежит у черной задней кулисы и его поднимают, когда ассистентку накрывают покрывалом, поднимая его перед девушкой. В этот же момент девушка, скрытая от глаз наблюдателей покрывалом, проскальзывает за задник сцены через разрез в занавесе. Каркас накрывают и заворачивают в покрывало. В это время девушка за кулисами бежит к входу в зал. В нужный момент исполнитель сдергивает покрывало с каркаса, а девушка появляется в зрительном зале.

Эффект «невидимости» каркаса может быть достигнут правильным устройством освещения сцены, при котором черная проволока не будет видна на фоне черного задника сцены. Либо покрывало следует сдернуть так, чтобы каркас тут же упал на пол сцены.

В этот момент девушка подает голос с задних рядов и отвлекает на себя внимание наблюдателей. Затем она быстрым шагом направляется через зал на сцену.

Разумеется, в этом номере принцип использования замаскированного дубликата применен в приложении к эффекту исчезновения. Но внимательный анализ открывает некоторые детали, такие, например, как секретное перемещение девушки и необходимость некоторой задержки во времени, свойственные эффекту транспозиции.

Точно таким же методом можно продемонстрировать исчезновение любого другого объекта.

Отсюда следует вывод, что многие трюки, в основе исполнения которых лежит одна и та же техническая идея, выглядят различными, благодаря использованию разных объектов. Это доказывает и то, что эти технические идеи, или базисные принципы, одинаково применимы к людям, животным или неодушевленным предметам. Техническая идея приспособляется к особенностям объекта.

Для создания эффекта транспозиции широко применяется принцип двух отделений, каждое из которых может быть секретным сервантом. Известны различные конструкции коробок, шкатулок, кабин с двумя скользящими отделениями. Различные варианты транспозиции демонстрируются с помощью «обменного сачка», который также устроен по принципу двух отделений.

При разработке нового трюка, демонстрирующего эффект простой или составной транспозиции, необходимо тщательно анализировать возможности и методы транспозиции для каждого объекта самостоятельно. Базисные принципы, используемые для транспозиции первого объекта в

случае составной транспозиции, могут оказать влияние на выбор метода для второй транспозиции и т. д.

Использование такого пути для генерирования новых иллюзионных идей можно продемонстрировать на примере трюка, известного в иллюзионных каталогах под названием «Здесь, там или где?».

Стеклянная ваза доверху заполнена рисом. Рядом на столике лежит апельсин и стоит бутылка. Апельсин и бутылку накрывают цилиндрами. Через мгновение апельсин появляется в вазе, рис из которой исчезает. Бутылка обнаруживается под цилиндром, которым накрывали апельсин, а под последним цилиндром оказывается целая гора риса.

Такая транспозиция является составной. Первая транспозиция осуществляется при исчезновении риса из вазы и появлении там апельсина.

Разумеется, в трюке используются два апельсина, один из которых всегда находится в вазе, которую никогда пустой не показывают. Риса в вазу насыпают ровно столько, чтобы он полностью скрыл под собой апельсин.

Когда вазу накрывают крышкой, происходит нажатие на плунжер в дне вазы. При этом открывается отверстие в дне вазы, позволяющее рису пересыпаться в ножку подставки.

Анализ трюка показывает, что в этом случае используется базисный принцип двух секретных отделений-сервантов. Когда апельсин в вазе скрывается под слоем риса, сам рис в вазе можно считать секретным сервантом для апельсина. В дальнейшем рис пересыпается в другой секретный сервант [182].

Когда на стол кладут оригинал апельсина, его накрывают цилиндром, внутри которого скрыта полая оболочка - бутылка без дна. Когда цилиндр поднимают, бутылку оставляют на апельсине. Здесь налицо использование базисного принципа полой оболочки, скрытой в аксессуарах. В дальнейшем эта полая оболочка выполняет функцию секретного серванта, скрывающего в себе апельсин.

Оригинал бутылки также представляет собой полую оболочку, снабженную снимающимся дном. Перед выступлением внутреннюю полость бутылки заполняют необходимым количеством риса, после чего снизу надевают дно. В финале дно остается на столе, а бутылка-оболочка поднимается вместе с цилиндром. Снимающееся дно при этом оказывается скрытым под горкой риса.

Эффект транспозиции можно продемонстрировать, используя раздвижные или складные оригиналы дубликатов. Например, исполнитель хочет продемонстрировать эффект составной транспозиции будильника и

большой игровой кости. Кость кладут на один поднос, будильник на другой. Внезапно они на глазах наблюдателей меняются местами.

Игровая кость, полая внутри, сделана так, что все ее грани падают в разные стороны и сливаются с плоскостью подноса. Внутри кости находится дубликат будильника. Поднос, на который ставят будильник, имеет сложную конструкцию. В его верхнюю часть встроена мгновенно складывающаяся игральная кость, которая полностью скрывает внутри себя будильник. В момент транспозиции освобождают удерживающие запоры на обоих подносах и будильник с костью меняются местами. Каталоги предлагают варианты этого трюка, в котором кость может превращаться в различные объекты (рис. 26) [222].



Рис. 26. Игральная кость превращается в платки, цветы, монеты, меняет цвет

Один из вариантов транспозиции игровой кости основан на использовании принципа свернутой в рулон шторы. Игровую кость помещают в коробку, открытой стороной к зрителям. Сверху на коробку ставят шляпу. Через открытую часть коробки зрители видят, как кость начинает медленно двигаться вверх, как бы просачиваясь внутрь шляпы. Наконец, она исчезает из

коробки и действительно оказывается в шляпе.

Когда кость помещают в коробку, перед ней опускается штора. Передняя сторона шторы имитирует грань игровой кости, обращенную к зрителям. Оригинал кости под прикрытием шторы падает из коробки в шляпу. Затем, когда шляпа поставлена сверху, штора медленно поднимается вверх, создавая иллюзию медленного просачивания кости внутрь шляпы. Когда штора полностью поднимается, коробка оказывается пустой. Затем игровую кость извлекают из шляпы.

Особый раздел в транспозиции занимает загадочное перемещение жидкостей. При этом широко применяются различные вставки, которые, по сути, являются видоизменением принципа секретного серванта [191].

Исполнитель держит в руках по стакану. Один стакан наполнен доверху синими чернилами, другой пуст. На глазах у наблюдателей чернила исчезают в одном стакане и появляются в другом. Секрет этого трюка заключается в синей целлулоидной вставке, спрятанной в каждом стакане.

По высоте такая вставка равна половине высоты стакана и в нижнем положении скрывается за рукой. Эти вставки могут двигаться вверх и вниз. Когда вставка скользит вниз, создается иллюзия исчезновения жидкости, когда поднимается - уровень жидкости как бы вырастает. Эффект транспозиции возникает при использовании двух стаканов.

Существует некоторое количество трюков, воплощающих эффект транспозиции, основанных на химических реакциях. Возможно, одно из наиболее впечатляющих перемещений - это перемещение на глазах у наблюдателей содержимого двух стаканов, один из которых наполнен чернилами, а другой - водой. Первое упоминание о таком фокусе относится к 1909 году.

В стакане с чернилами на самом деле чернил нет. В нем находится вода. Но внутрь стакана опущена черная шелковая вставка из ниток. Ее можно быстро и незаметно извлечь из стакана под прикрытием платка, которым накрывают стакан с «чернилами».

Перед выступлением второй стакан наполовину заполняют очень слабым водным раствором сернистой кислоты. Вода в графине, из которого стакан доливают доверху, на самом деле слабый раствор йодистоводородной кислоты. Перед самым выступлением в графин с водой добавляют незначительное количество этой кислоты [193].

Пальцы, держащие стакан, скрывают небольшое количество жидкости в стакане, пока из графина его не наполнят доверху. От десяти до пятнадцати секунд, в зависимости от концентрации растворов, потребуется для превращения прозрачной жидкости в темно-синюю. Исполнитель должен точно знать это время, чтобы заполнить паузу необходимым текстом или музыкой.

Без сомнения, наиболее впечатляющим трюком в репертуаре эстрадных магов на протяжении многих лет остается номер под названием «Сундук-молния». Его можно классифицировать по эффекту, как номер, демонстрирующий проницаемость, но с точки зрения рядового зрителя он выглядит, как мгновенная перемена местами двух человек [23, 42, 183, 204].

Выполнение этого номера базируется на использовании секретных путей-пассировок. Таких путей в номере несколько: исполнителю необходимо освободиться от веревок или наручников, стягивающих руки, выбраться из завязанного мешка, и, наконец, из запертого сундука. Эти же секретные пути-пассировки помогают ассистенту проделать обратный путь: в сундук, в мешок и в веревки, стягивающие запястья. Подобные трюки дали направление целому иллюзионному жанру, получившему название «эскапизм», от английского слова “escape” - освобождение. Наиболее яркий мастер этого жанра - американский маг Гарри Гудини [42, 202].

Для успеха подобных номеров необходимо сделать все, чтобы у наблюдателей создалось впечатление невозможности использования секретных путей. Исполнители каждый раз добавляли новые штрихи к классическому варианту демонстрации. Например, сундук заворачивали в кусок парусины и завязывали веревкой.

Но техническая идея и в этом случае остается прежней. На концах веревки, стягивающей парусину, завязывают ложный узел, который легко может быть развязан, когда исполнитель отодвинет секретную панель в сундуке. После этого он может выбраться и через парусину.

Большинство примеров транспозиции основано на *исчезновении оригинала и появлении в другом месте его дубликата*. Часто используют для этих целей близнецов.

В принципе, варьируя известные технические идеи и изменяя объекты, используемые в трюках, можно создавать новые номера. Эти технические идеи могут быть приспособлены к трюкам по транспозиции животных, людей или неодушевленных объектов. Все это можно проделать с помощью специальных механизмов либо, в случае небольших предметов, с помощью ловкости рук.

Для разработки нового трюка необходимо подобрать объект и выбрать наиболее подходящий метод для реализации задуманного эффекта. Необходимо тщательно согласовать между собой все фазы выполнения трюка.

### **3.4. Изменение вида (трансформация)**

Эффект трансформации демонстрирует изменение внешнего вида или сущности объекта, живого либо неодушевленного. Это изменение может происходить по цвету, размеру, по форме, по характеру - перечислять можно бесконечно. Такие изменения, как правило, не связаны с изменением места расположения объекта.

Эффект трансформации может быть мгновенным или растянутым во времени. Он может происходить на глазах у наблюдателей или под прикрытием. Если объект на время трансформации скрыт от наблюдателей, то они, разумеется, не видят изменения. В этом случае они видят лишь результат.

Эффект трансформации - наиболее известный из всех магических эффектов. Именно он, возможно, породил столь стойкую веру в магические чары, способные вызывать таинственные превращения.

Поскольку невозможно предположить исполнение такого радикального изменения в действительности, для реализации эффекта трансформации необходимо использовать два различных объекта (один объект меняется на другой) либо такой объект, который может представлять в различных фор-

мах, так называемый трансформируемый объект. И в том, и в другом варианте один объект исчезает, а на его месте появляется другой.

Изыскивая методы для выполнения эффекта трансформации, можно представить этот эффект как сумму эффектов исчезновения одного объекта и появления другого на том же самом месте. В этом случае необходимо найти комбинацию приемов исчезновения и появления. Приемы должны подбираться так, чтобы исчезновение и появление объектов происходило самым простым и удобным образом.

Именно с этой позиции будет рассмотрен эффект трансформации.

Каталоги западных иллюзионных фирм предлагают трюк, в котором сигарета, подброшенная в воздух, превращается в волшебную палочку [222].

Это - трансформирующийся механический аппарат, который может принимать две такие различные формы. Волшебная палочка изготавливается из полоски целлулоида, свернутого в длинный цилиндр, соответствующим образом окрашенный: середина - черного цвета, концы - белого. Полоска целлулоида, шириной около 6 см и длиной 30 см, сворачивается в трубочку диаметром около 1 см и длиной 30 см. В таком состоянии целлулоид «закаливается» в кипящей воде и в дальнейшем стойко выдерживает такую форму [178].

Но эту же полоску целлулоида можно свернуть поперек его «закаленного» направления. При этом получается трубочка белого цвета, отлично имитирующая сигарету, длиной 6 см и диаметром немного более 1 см. В таком свернутом положении этот рулончик необходимо закрепить, поскольку полоска целлулоида имеет постоянную тенденцию развернуться и образовать волшебную палочку.

В этом трюке нашел свое воплощение уже рассмотренный принцип *складывающегося и разворачивающегося объекта*, приспособленный для достижения эффекта трансформации.

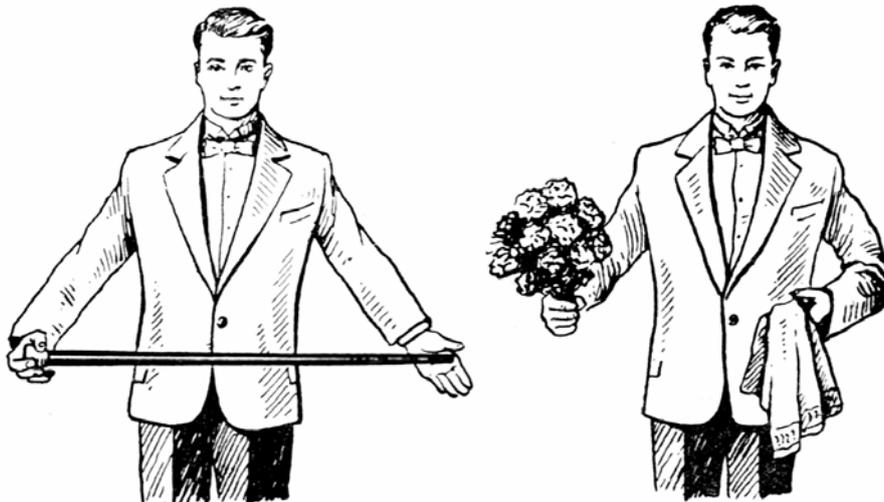
Трюк «Превращение трости в букет» служит еще одним примером использования принципа складывающегося объекта. Трость изготавливают из стальной полосы, закаленной, когда она свернута в тугую спираль. Внутри такой трости со стороны узкого конца закреплен небольшой стержень, вокруг которого и сворачивается эта закаленная спираль. К внутреннему концу стержня прикреплен складной букет перьевых цветов. Когда спираль вытягивают в трость, букет скрывается внутри (рис.27).

Трость формируется при вытягивании спирали с одновременным ее закручиванием. Букет постепенно уходит внутрь трости. Когда трость полностью сформирована, сверху надевают набалдашник, удерживающий всю конструкцию в развернутом виде [21, 177, 178, 179].

Демонстрируя превращение, исполнитель снимает набалдашник и пальмирует его в руке, удерживая трость за верхний конец. В нужный момент он отпускает верхний конец трости, и спираль мгновенно сворачивается в компактный цилиндр. При этом освобождается букет, который помогает скрыть в руке трость, свернувшуюся в цилиндр.

Этот широко известный трюк представляет собой целую комбинацию различных базисных принципов:

- *Букет скрыт в секретном серванте - внутри полой трости.*
- *Трость складная.*
- *Сложенный внутри полой трости букет при появлении раскрывается.*
- *После того, как трость свернулась в цилиндр, ее прячут в руке под букетом.*



*Рис. 27. Трость превращается в букет*

Кроме тростей, точно так же трансформируются зажженные свечи [178]. В настоящее время и свечи, и трости изготавливают из пластмассы.

Трансформация довольно часто выполняется путем *подмены объекта под прикрытием*.

Например, исполнитель заворачивает в платок желтый шар. Затем, когда сверток разворачивают, шар оказывается красным.

Самый простой способ достижения этого эффекта - пальмирование одного шара и подмена его другим. Исполнитель с самого начала пальмировал красный шар в руке. Когда он заворачивает шар в платок, происходит подмена одного шара другим. Прием подмены используется в известном оригинальном трюке «Уменьшающиеся игральные карты» (рис. 28).

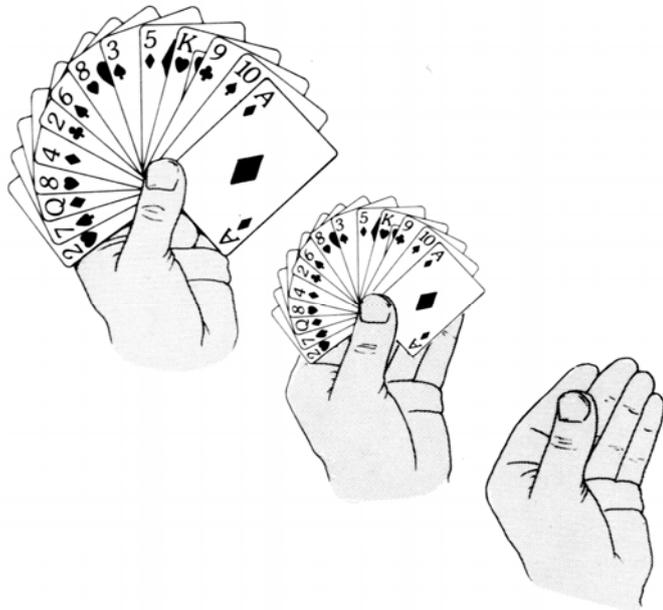


Рис. 28. Трюк «Уменьшающиеся карты»

Происходит мгновенная трансформация, если объект накрывают полой оболочкой, представляющей совершенно иной объект. При этом оболочка должна быть достаточно большой, чтобы скрыть под собой первоначальный объект в его оригинальной форме, либо в складном варианте.

С помощью такого приема яблоко может превратиться в кочан капусты, стакан - в бутылку, маленький шарик в большой мяч, красный кубик - в кубик зеленый. Этим приемом невозможно осуществить превращение одного живого существа в другое, но легко можно превратить ассистента в сундук или в корзину цветов.

*Принцип* полой оболочки, скрывающей в себе другой объект, может применяться в двух вариантах:

- Оболочка может быть первым объектом, который затем превращается в тот объект, что был спрятан внутри.
- Оболочка представляет собой тот объект, что зрители видят в финале.

Очень близко к рассмотренному методу находится прием укрытия первого объекта за вторым или внутри второго объекта. Обычно при этом используется возможность первого объекта складываться, либо второго - раскрываться.

*Принцип* укрытия первоначального объекта за другим находит свое воплощение в трюке «Превращение нескольких порванных листочков папиросной бумаги в букет цветов». Букет раскрывающихся с помощью

пружинок цветов прикреплен к задней стороне одного из листочков папиросной бумаги.

Близко к рассмотренному приему создания эффекта трансформации подходит прием укрытия второго объекта за первым, а затем подмена объектов. Пример воплощения этой идеи - трюки с трансформацией игральной карты, в которых применяется манипуляционный прием «двойной подъем», когда две карты показывают как одну.

Превращение платка в розу включает в себя целый набор различных приемов трансформации.

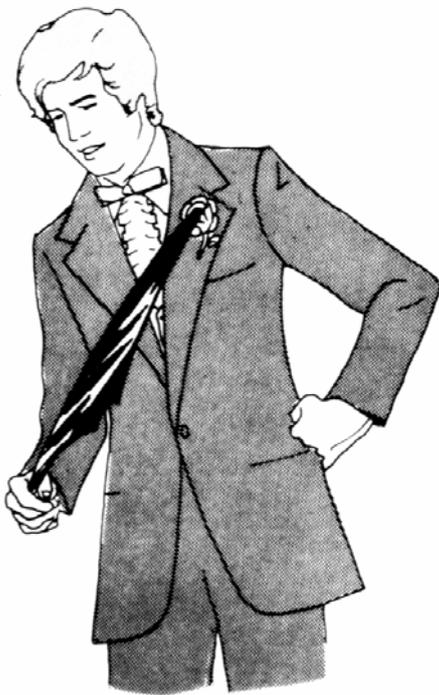


Рис. 29. Роза превращается в платок

Роза, имеющая полуо сердцевину, пальмируется на задней стороне ладони - прием укрытия объекта за каким-то реквизитом. Под прикрытием платка розу переводят внутрь ладони, затем платок постепенно заталкивают внутрь розы. В финале платок превращается в цветок. Аналогично платок превращается в куриное яйцо [4].

Однако, реверсируя этот трюк, показывая его как «Превращение розы в платок», можно применять совершенно иные методы. Можно, например, сложить платок так, чтобы он выглядел как роза и в таком виде прикрепить к лацкану смокинга (рис. 29).

Эти примеры показывают, как могут сближаться различные иллюзионные трюки в зависимости от употребляемых объектов и разрабатываемого эффекта.

Некоторые трансформационные эффекты основаны на очень смелой, даже дерзкой тактике. Многие из них представляют собой прямую *замену одного объекта другим*.

Широко известный номер «Перекрашивающиеся перьевые султанчики» использует такую тактику. Обычно в номере используются, как это видят зрители, четыре разноцветных султанчика. Два из них препарированы. Они представляют собой полые трубки, снаружи оформленные так же, как обычные султанчики. Внутри них скрыты два других, контрастных по окраске. Исполнитель сворачивает из бумаги трубку и проталкивает в нее

сверху препарированный султанчик. Резким движением он выдергивает из трубки внутренний султанчик другого цвета. Затем берет другой и вставляет его внутрь трубки, направляя внутрь, теперь пустого, препарированного султанчика. Вторым резким движением он выдергивает из бумажной трубки этот, скрывающий внутри себя другой, султанчик. Произошло двойное перекрашивание перьевых султанчиков. В основе трюка используется принцип секретного серванта-укрытия [5].

Столь же дерзкая идея трансформации заключается в *маскировке первоначального объекта и замене его другим объектом, скрытым в серванте*. Эта идея хорошо иллюстрируется древним восточным трюком «Пиалы с рисом» (рис. 30) [182].

Исполнитель показывает две пустые пиалы и наполняет одну из них рисом. Рис мгновенно увеличивается в объеме в два раза - налицо эффект трансформации увеличения, - а затем превращается в воду.

В этом трюке одна из пиал заранее наполнена водой и накрыта сверху стеклянным диском, который хорошо притерт к верхней кромке пиалы. Когда эту пиалу заливают водой доверху и прижимают сверху диском, стеклянный диск под действием атмосферного давления крепко прилипает к верхней кромке пиалы. Теперь ее можно даже переворачивать, вода надежно скрыта внутри.

Пиалу, не имеющую никаких секретов, показывают первой. Ее даже протирают изнутри платком - очень удачный неназойливый прием, показывающий наблюдателям отсутствие секретов. Вторую пиалу с водой быстро поднимают и, показав пустой, ставят на столик отверстием вниз.

Рис насыпают в другую пиалу, не имеющую никаких секретов. Эту пиалу с рисом накрывают пиалой с водой. Обе пиалы в сложенном виде переворачивают. Рис пересыпается на стеклянный диск. Теперь, когда



Рис. 30. Современные пиалы для трюка  
«Рис превращается в воду»

верхнюю пиалу снимают, он лежит горкой на стеклянном диске. Создается иллюзия увеличения его объема.

Пиалы вновь складывают, и сдвигают диск с нижней пиалы. Рис на глазах наблюдателей превращается в воду. Эффект трансформации реализуется за счет *секретной перегородки* [221, 222].

Роль такой секретной перегородки в других трюках успешно выполняет зеркало.

Иллюстрацией этого принципа служит стакан или ваза с зеркальной перегородкой - реквизит, предлагаемый многими зарубежными каталогами. Возможности использования этого простого аппарата в иллюзионной практике поистине безграничны. Он прекрасно подходит для реализации многих иллюзионных эффектов, в том числе для трансформации [5].

Некоторые объекты можно трансформировать, выворачивая их наизнанку, как, например, в трюке с перекрашиванием платка. В своей основе этот прием представляет собой модификацию принципа использования секретного серванта-укрытия. Каждый из платков последовательно превращается в сервант, в котором скрыт другой платок [3].

Для трансформации часто используется принцип тянущей механики. Известный вариант резиновой тяги с мешочком на конце позволяет продемонстрировать превращение кусочка папиросной бумаги и щепотки табака в фабричную сигарету. К мешочку с помощью зажима крепится сигарета. Исполнитель насыпает в мешочек, зажатый в кулаке, щепотку табака и заталкивает туда же кусочек папиросной бумаги. Затем он забирает из зажима сигарету, позволяя тяге затянуть мешочек под одежду.

Валик, на который наматывается мягкий объект и, в то же время, разматывается другой, является еще одной вариацией использования секретного серванта. Подобная катушка используется для «перекрашивания» платков. На этом же принципе работает «Машина для печатания денег», превращающая чистые листочки бумаги в настоящие денежные купюры (рис. 31). На двойной валик S-образной формы наматывается чистый листок и автоматически появляется банкнота [24].

Во многих трюках исполнители используют двойные конверты для превращения или замены одного объекта на другой, что вновь представляет собой использование принципа серванта для двух фаз трансформации.

Секретный сервант может быть выполнен так, что в нем одновременно смогут помещаться различные объекты.

Лист бумаги сворачивают в трубку, затем в трубку льют воду, а достают длинную ленту серпантина. Цилиндрический сервант, который остается внутри трубки, после того, как листок показали со всех сторон и свернули из него трубочку, является контейнером, разделенным на две по-

ловинки: в одной спрятан серпантин, а другая предназначена для воды. Заканчивая фокус, прежде чем развернуть бумажную трубку, контейнер с водой роняют или в кучу серпантина, или в сервант, который сделан в крышке стола или закреплен за спинкой стула.

*Принцип применения секретного пути пассировки в сочетании с принципом секретного серванта* - еще один успешный путь реализации эффекта трансформации.

Широко известный трюк «Превращение кофе в конфетти» использует именно этот комбинированный прием [24]. В чашке сделана перегородка и в одно отделение насыпано конфетти. В другом отделении сделано отверстие, которое совмещается с отверстием в полом блюде. Кофе наливают в отделение с отверстием, и он перетекает во внутреннюю полость блюда. Теперь можно выплеснуть содержимое чашки на зрителя: из второго отделения вылетит облачко конфетти.

Иллюзию трансформации можно создать, *меняя не сам объект, а его окружение*. Один из вариантов уменьшающейся колоды карт предполагает использование обычной колоды. Разворачивая веера, карты необходимо забирать все глубже внутрь руки, создавая иллюзию уменьшения.

Довольно часто для создания эффекта трансформации используется масса сыпучего материала: риса, конфетти, песка и т. п. Например, в эффектах сложной транспозиции под горкой риса скрывался апельсин.

Однако еще большие возможности возникают, если эту действительную массу сыпучего продукта заменить полой оболочкой, замаскированной под используемый материал. В трюке «Превращение конфетти в воду» полную оболочку оклеивают конфетти. Сверху на эту оболочку для создания полной иллюзии насыпают немного настоящего конфетти. Эта оболочка в нужный момент снимается со стакана под прикрытием платка.

Очень много *обменных сервантов* используют принцип *поворачивающихся контейнеров*.

Анализ трюков, реализующих эффект превращения, показал, что в фокусах с разными объектами используются одинаковые иллюзионные принципы.

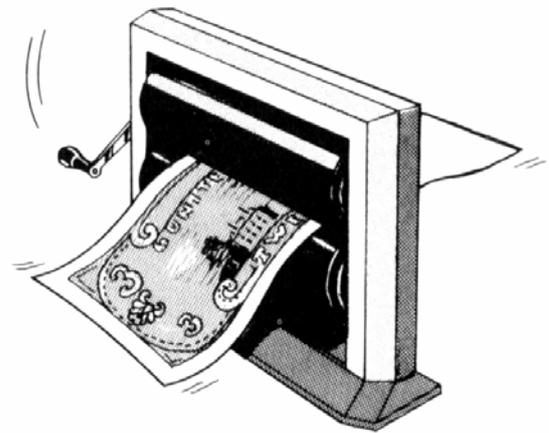


Рис. 31. Машинка для печатания денег

При разработке эффекта трансформации лучше всего отталкиваться от реквизита, с которым собираются производить превращения. Зная объекты и выбирая финальную фазу трансформации, можно быстро подобрать необходимое техническое решение. При этом автоматически отсеиваются все неприемлемые варианты.

### **3.5. Восстановление**

Эффект восстановления демонстрирует частичное или полное уничтожение объекта, а затем восстановление его в первоначальном виде.

При анализе этого эффекта и поисков путей его реализации исходим из предпосылки, что ничто разрушенное не может быть полностью восстановлено в первоначальном виде.

Существуют два условия, в значительной мере определяющих все существующие и возможные методы, с помощью которых можно реализовать иллюзионный эффект восстановления:

- *Был ли действительно разрушен первоначальный объект или только создана иллюзия его разрушения.*
- *Был ли на разрушаемом объекте поставлен какой-либо опознавательный знак, позволяющий его идентифицировать после восстановления.*

Исходя из этих условий, можно предложить четыре основные стратегии реализации эффекта восстановления:

- *Создание видимости разрушения.*
- *Создание видимости восстановления.*
- *Подмена разрушаемого объекта до или после разрушения целиком либо частично.*
- *Маскировка повреждений, причиненных первоначальному объекту.*

Все эти стратегии с успехом можно применить к неодушевленным предметам, к животным и к людям. Разрушение и восстановление могут происходить под прикрытием или на глазах у зрителей. Процесс может быть мгновенным или растянутым во времени.

Особенным успехом у зрителей пользуются иллюзионы, в которых в качестве объекта разрушения и восстановления используются прелестные ассистентки. Следует, однако, обратить внимание на то, что демонстрация этого эффекта с людьми скорее подходит под раздел классификации «Неуязвимость» или «Проницаемость».

Иллюзион «Сожжение» служит отличным примером использования *стратегии создания видимости разрушения*. Этот иллюзион демонстрируется в различных вариантах. Контейнер, в который помещается ассистентка, может иметь различную конструкцию. Он моментально уничтожается на глазах у публики. Тем не менее, ассистентка имеет возможность всегда покинуть сжигаемый контейнер. В некоторых версиях этого иллюзиона живую ассистентку заменяют куклой, тогда возникает комбинация двух стратегий [180].

Используя отмеченные стратегии, в принципе, можно быстро уничтожить контейнер, как будто содержащий внутри себя ассистента. Но необходимо отметить давнюю традицию российских иллюзионистов, избегающих варварских методов «уничтожения» ассистентов.



Рис. 32. Иллюзионная гильотина

Западные каталоги рекламируют много разных вариантов гильотин, весьма натуралистично создающих иллюзию отсечения головы, рук, ног, пальцев (рис. 32). [222].

Большим успехом у зрителей пользуется иллюзион «Распиливание», особенно если его продемонстрировать в юмористической манере.

В иллюзионе используется стратегия создания видимости распиливания ассистентки на две половины. Создать эту иллюзию помогает замена в ящике ног ассистентки ногами другой ассистентки либо имитацией ног. Используются и специальные препарированные пилы (рис. 32).

Анализ технических приемов реализации эффекта восстановления показывает, что большинство трюков выполняется благодаря *подмене*.

Наилучший пример такого рода фокусов – «Разорванная и восстановленная газета». Для этого трюка в большинстве случаев используются два экземпляра одной газеты. Один из них разрывают и комкают, а второй затем разворачивают вместо первого. Известно множество способов подмены, по которым и различают эти фокусы.



Рис. 31. Иллюзионное распиливание

показать восстановление газеты [4, 221].

В некоторых вариантах этого трюка к газете приклеивают секретный карман-сервант, в который и прячут обрывки оригинала газеты.

Рассмотренная идея может быть применена не только к газетам, но и к бумажным салфеткам, полоскам папиросной бумаги, к афишам.

Когда демонстрируется разрушение и восстановление каких-то особо ценных предметов, таких, как ювелирные изделия - броши, кулоны, кольца, часы и т. п., чаще всего производят их замену на дубликат до момента разрушения.

Несколько реже рассмотренной стратегии применяется *стратегия создания видимости восстановления оригинала*, в то время как он остается разрушенным.

Наиболее ярким примером ее использования является трюк, изобретенный Джозефом Д. Коларом в 1939 году, названный по его имени «Волшебные ножницы Колара».

Резиновый клей наносится тонким слоем на центральную часть узкой полоски бумаги. Лучше всего для этого подходит вырезанная из газеты полоса с текстом. Когда клей подсохнет, его припудривают обычной рисовой пудрой, чтобы полоска не склеивалась, если ее сложить пополам. Когда полоска согнута пополам и части, намазанные клеем, находятся внутри сгиба, ножницами разрезают полоску, отрезая одним разрезом центральную часть. Если теперь взять полоску за один из противоположных концов

Большинство трюков на эту тему базируются на складывании второго экземпляра в компактный пакетик, который закрепляется на задней стороне оригинала. После того, как оригинал несколько раз разрывают, получившиеся куски газеты складывают в пакет, по внешнему виду и размерам повторяющий уже сложенный дубликат. В финале исполнитель держит в руках сверток, образованный двумя пакетами, прижатыми друг к другу - впереди пакет из кусков газеты, а сзади ее целый дубликат. Теперь остается развернуть дубликат и

и раскрыть, то обнаружится, что обе ее половинки склеились в месте разреза, как будто никакого разреза и не было. Полоска выглядит абсолютно целой, неповрежденной. Разумеется, это только иллюзия, поскольку полоска разрезана на две половины, и они удерживаются вместе только с помощью клея. Трюк можно тотчас повторить и он будет автоматически получаться до тех пор, пока разрезы будут проходить через поле, смазанное клеем [172, 176].

С таким же успехом клей используется для восстановления разрезанных веревок. При этом применяется *стратегия маскировки повреждений*. Келлер демонстрировал фокус со шнурком, который становился целым после разрезания на две части. В этом трюке концы шнура, скрученного из нескольких нитей, обрабатывались специальным клеем, известным под названием «magic wax» - «волшебный воск». После разрезания веревки точно по центру исполнитель соединял вместе два других конца. Прокручивая между пальцами эти, смазанные клеем концы, исполнитель достаточно прочно склеивал их между собой. Теперь шнур можно было показать снова целым. В некоторых вариантах фигурирует более толстая веревка. Современные исполнители очень часто просто зажимают в пальцах два конца, успешно создавая иллюзию восстановления разрезанной веревки [22, 97, 200].

Трюки с веревками представляют множество примеров применения третьей и четвертой стратегий маскировки места разреза и подстановки другой части веревки в момент разрезания или восстановления.

Примером трюка, использующего идею *подстановки новой части объекта вместо разрушенной*, может послужить следующий фокус, известный под названием «Волшебная бумажка».

Треть длины бумажной полоски загибается, крепко прижимается к оставшейся части, а край смазывается резиновым клеем. В таком виде полоску показывают зрителям, затем сгибают пополам и разрывают на две части. На самом деле в этот момент от полоски отрывают только треть. Затем эти две получившиеся части снова складывают, сгибают и вновь разрывают пополам, но лишь непрепарированную половинку. Так повторяют несколько раз, до тех пор, пока не образуются маленькие кусочки и очень компактный сверточек. От мелких кусочков незаметно избавляются, а сверточек постепенно разворачивают, разъединяя при этом склеенные края. Внешне это выглядит как восстановление разорванной бумажки. При этом полоска оказывается той же длины, что и в начале фокуса. Вместо оторванной части подставлена новая часть.

Нож, проходящий через руку, гвоздь, протыкающий палец, шпага, проткнувшая шею или грудь, - во всех этих иллюзионных аппаратах также

реализуется идея создания видимости разрушения или повреждения объекта [25].

Довольно часто в трюках применяется идея нанесения видимых повреждений дополнительной части, дублирующей аналогичную часть оригинала.

Трюк «Сжигание платка» хорошо иллюстрирует этот принцип.

Небольшой кусочек ткани, дубликат той, из которой шит платок, помещают в напалечник. Платок берут за центр той рукой, на большом пальце которой надет напалечник. Затем центр платка передают в другую руку, оставляя в кулаке и напалечник. Сверху из кулака вытягивают кусочек ткани из напалечника. Затем этот кусок поджигают в пламени свечи или зажигалки и подрезают ножницами кончики. Остатки заталкивают в напалечник. Платок оказывается целым [209, 210].

Идея использования дополнительной части объекта очень часто появляется в трюках с веревками и лентами. Подмену соответствующей части оригинала дополнительной осуществляют с помощью чисто манипуляционных приемов или с использованием механических приспособлений.

Анализ технических приемов показывает, что практически во всех трюках, где восстанавливается сожженная или порванная купюра или игральная карта, в той или иной мере используется подмена.

Объектов для демонстрации эффекта разрушения и последующего восстановления можно подобрать очень много. Зная основные принципы реализации этого эффекта, практически любые объекты можно использовать для демонстрации. При подготовке необходимо лишь рассмотреть объект с точки зрения приемлемости того или иного метода. При таком подходе всегда можно найти самый подходящий и удобный в исполнении прием.

Техническая реализация эффекта восстановления разрушенного объекта зависит от выбранной основной стратегии - было ли произведено действительное разрушение или только его имитация. После выбора стратегии определяют прием работы с дубликатом.

## Глава 4. Анализ магического акта «Управление»

Магический акт «Управление» предполагает такое воздействие мага на материальные объекты, которое не меняет их сущности, но преобразует их взаимоотношения с окружающей средой таким образом, что они начинают подчиняться воле мага. Он начинает как бы управлять этими объектами, независимо от того, являются эти объекты людьми, животными или неодушевленными предметами. Особенно впечатляюще такое управление выглядит, когда воздействию мага подвергаются неодушевленные объекты. Управление неодушевленными объектами у исследователей магических трюков получило название телекинез или психикинез – «воздействие на физические объекты с помощью мысленного влияния, вызывающего их движение, перемещение» [41, 48, 49, 56, 58, 70, 86].

Исследователи трюка телекинеза, попавшие под воздействие демонстратора, в описанных в литературе случаях наблюдения и изучения этого явления практически оставались мистифицированными наблюдателями, пытающимися объяснить лишь интерпретацию трюков, не понимая и не замечая сущности явлений [48, 49, 57, 58, 82, 133].

### 4.1. Оживление

Эффект оживления или одушевления реализуется в трюках, демонстрирующих явное движение неодушевленных объектов, или в трюках, где это движение подразумевается. В последнем случае наблюдатели видят лишь результат действия и у них должно возникнуть убеждение, что результат мог быть получен лишь за счет движения неодушевленного объекта.

Поскольку в этом эффекте возникает какое-либо движение, следует предварительно оговорить, что любое движение возможно лишь за счет использования какого-нибудь известного вида энергии. Никакие сверхъестественные силы в таких трюках не используются. Именно такая предпосылка позволит провести экспертизу наблюдаемого явления с целью определения используемого базисного иллюзионного принципа.

Большинство известных и описанных трюков основывается на *невидимой для зрителя связи между, как правило, секретным источником энергии и объектом воздействия*. Наиболее часто встречающиеся типы та-

кой незаметной связи - это тончайшие черные и цветные лески, нити, шнурки, тонкие волоски. Западные каталоги рекламируют так называемую «невидимую нить» - тончайшую нить черного или серого цвета, действительно не различимую с расстояния в несколько сантиметров [154].

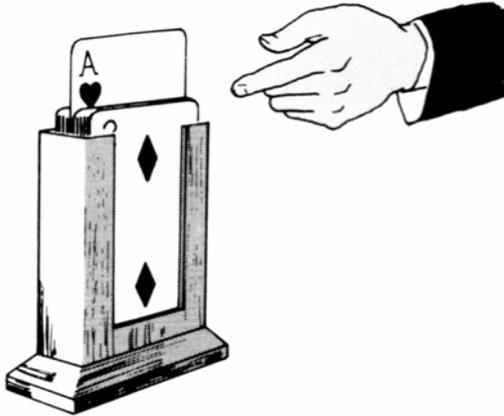


Рис. 34. Невидимая нить поднимает карту из колоды

Тонкий волосок отлично подойдет для того, чтобы поднять карту из колоды или заставить ее выпрыгнуть из шляпы. Он поможет привести в движение любой предмет незначительного веса (рис. 34).

Нити способны также поднимать карты из колоды, сдвигать часть колоды, заставляя подпрыгивать платки, приподнимать парики на головах ассистентов, дергать стулья, управлять говорящими куклами, спиритическими колокольчиками, извлекать странные стуки и многое

другое. Толщина нити и ее цвет определяются условиями видимости и типом источника света.

Условия и направление натяжения нити, как правило, тщательно маскируются. Например, при вертикальном подъеме карт из колоды наблюдатели задумываются о наличии вертикальных нитей, а нити пропускают горизонтально.

Огромное впечатление на исследователей трюка телекинеза производит эксперимент, взятый на вооружение фокусниками несколько лет назад. В нем наблюдателям предлагают осмотреть на предмет отсутствия любых секретов какой-нибудь объект незначительного веса: сигарету, скомканный клочок бумаги, спичку. Затем исполнитель кладет этот объект на стол и накрывает стеклянным бокалом, якобы для устранения любых возможных связей. Затем он начинает делать магические пассы или фиксирует на объекте пристальный взгляд. Это зависит от творческой фантазии исполнителя. Объект приходит в движение: он либо поворачивается, либо начинает перемещаться (рис. 35).

Секрет этого трюка заключается в использовании «невидимой нити». Пока на отечественный рынок не попадал такой товар, российские маги ухитрились расплести на несколько десятков тончайших нитей и без того тонкую нить из капронового чулка. Такая нить заранее крепится к пуговице на рубашке или на жилете костюма исполнителя. Самое сложное в этом эксперименте - закрепить другой кончик нити на объекте. Но и эту труд-

ность успешно преодолели «творцы чудес». Капля резинового клея, если ее какое-то время катать между пальцами, превращается в маленький и чрезвычайно липкий шарик. Этот шарик закрепляется на кончике нити. В подходящий момент его прилепляют к подушечке указательного пальца. Затем этой же рукой берут тщательно исследованный объект и прилепляют шарик к нему. Руки исполнителя теперь совершенно свободны. Объект может быть накрыт бокалом [58].

В небольшом количестве трюков используется сила воздушной струи. Например, незаметное дуновение заставит легкий круглый объект катиться по столу.

Еще один оригинальный вариант осуществления невидимой для зрителей связи между источником энергии и объектом - это *принцип скрытой или замаскированной связи*.

Принципом скрытой связи может служить соединительный рычаг, скрытый в крючке, на котором подвешен спиритический колокольчик [182]. Аналогичный принцип использован в одном из вариантов подъема карт из колоды, вставленной в рамку. В этом трюке исполнитель зажимает под рукой волшебную палочку с резиновым наконечником. В этот наконечник упирается задняя часть колоды. Если медленно опускать рамку с картами, то последняя карта в колоде будет подниматься [145].

Движение может быть осуществлено с помощью *заранее запасенной энергии*. Пример такого использования - трюк «прыгающая ложка». На дне чашки находится устройство с пружинкой, которая удерживается во взведенном положении с помощью кусочка сахара. Когда налитый в чашку чай

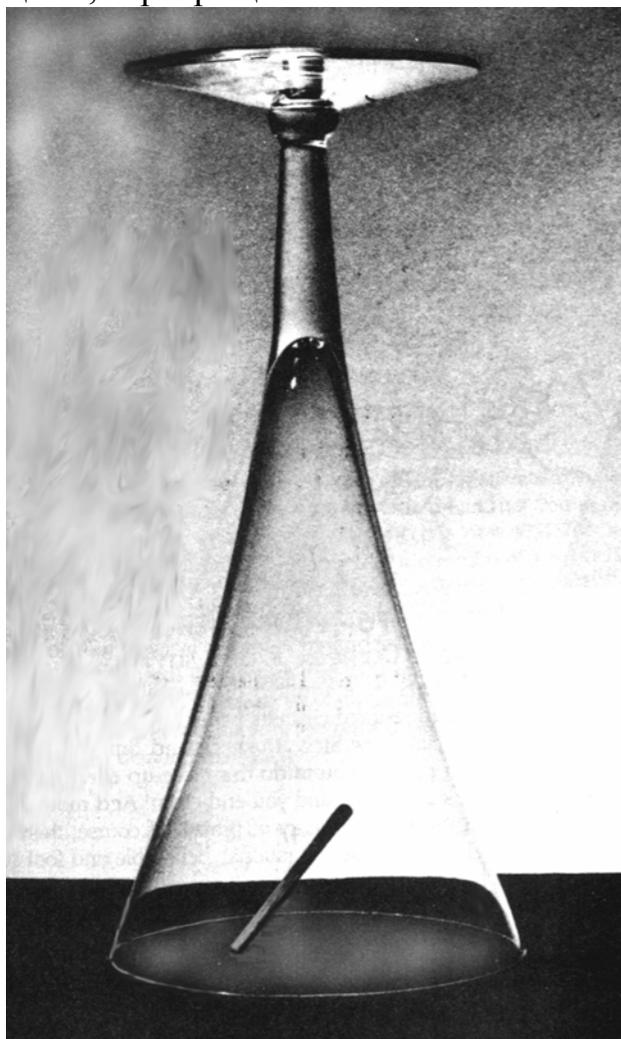


Рис. 35. Невидимая нить передвигает спичку, накрытую бокалом

или кофе растворит сахар, пружины освобождаются и ложка «сама собой» выпрыгивает из чашки.

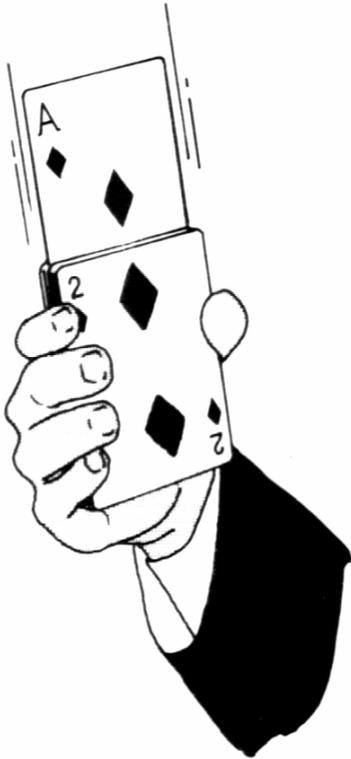


Рис. 36. Резина выталкивает карту из колоды

Этот же принцип использования запасенной энергии реализуется в трюке «выпрыгивающая карта» [24, 221]. Резинки, привязанные между двумя картами, натягиваются, если в колоду в этом месте вставить карту. Рука сжимает колоду и удерживает карту. Если это усилие ослабить, резина вытолкнет карту из колоды (рис. 36). Иногда такие резины клеивают в конверт, тогда карта выпрыгивает из конверта.

Много различных трюков, реализующих эффект оживления, выполняются с помощью часовых механизмов. Пружинные заводы, аналогичные часовым, могут быть встроены в используемый реквизит. Такого устройства, например, колоды поднимающихся карт, где встроенный пружинный привод вращает колесико, поднимающее карты. Такие механизмы

могут быть встроены в столы. Например, трюк, в котором из корзины цветов поднимается вверх кобра [25]. В этом трюке рычаг выходит из ножки стола и воспроизводит различные движения змеи. Управляется рычаг часовым механизмом.

Использование энергии гравитации хорошо иллюстрируется трюком «Колода карт «Девано». Эта колода поднимает карту из колоды без всякого внешнего воздействия исполнителя. Ее устройство дает возможность пользоваться колодой практически без всякой специальной подготовки, что позволяет все усилия исполнителя сосредоточить на художественной стороне трюка.

Собственно говоря, устройство «Девано» - это только часть колоды, которое помещается внутрь обыкновенной колоды карт (рис. 37).

Устройство представляет собой рамку, склеенную из десятка карт с вырезанной серединой. Внутри этой рамки помещен свободно скользящий в ней, как в направляющих, свинцовый блок. Через блок пропущена леска, закрепленная в верхней и нижней частях устройства. Леска через два от-

верстия выходит на лицевую сторону устройства. На внешней стороне на леске закреплена пластина с двумя припаянными иглами.

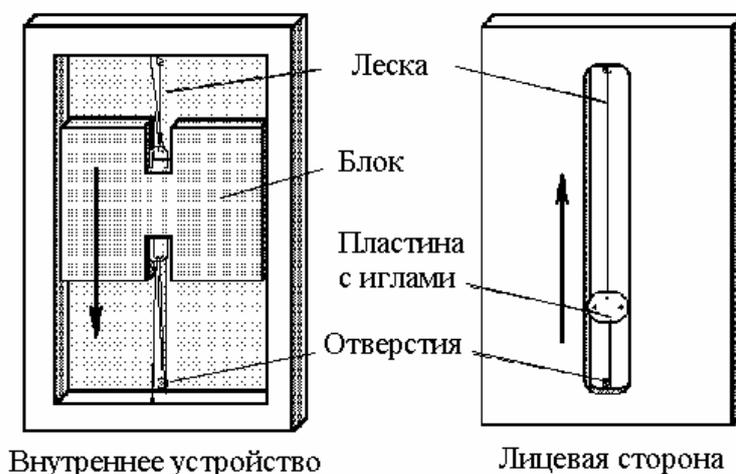


Рис. 37. Устройство колоды «Девано» для подъема карт

Блок под собственным весом скользит вниз, а пластина на внешней стороне перемещается вверх. Длина лески и размеры блока рассчитаны так, что когда блок полностью опускается вниз, пластина поднимается вверх до самой крайней точки.

Колоду «Девано» показывают следующим образом.

Устройство помещают в середину обыкновенной колоды карт. Обычно устройство делают из таких же карт, чтобы лицевая и тыльная часть не выделялись среди других карт. Зрителю предлагают взять любую карту, разворачивая карты веером или перелистывая их большим пальцем. Когда зритель выберет и запомнит карту, фокусник забирает ее и помещает в середину колоды над пластиной с иглами. При этом пластина находится в крайнем нижнем положении. Можно просто снять колоду карт на устройстве и предложить зрителю положить карту на нижнюю половину колоды.

Теперь фокусник держит колоду вертикально, лицевой стороной к зрителям. Он регулирует скорость скольжения блока, сжимая или разжимая пальцы, держащие колоду. Карта зрителя передвигается вверх, поднимаясь иглами на пластине. Иногда сразу нескольким зрителям предлагают взять по карте. Тогда карты будут подниматься одна за другой. Необходимо лишь перед каждым новым подъемом переворачивать колоду. Трюк имеет несомненное достоинство - его можно показывать при круговом обзоре.

Много управляющих механизмов может быть встроено в специальные иллюзионные столы. Эти механизмы могут осуществлять различные движения с помощью приводов разного типа. Как правило, самые простые устройства оказываются самыми надежными.

Видимое движение можно продемонстрировать *с помощью оптических проекций*, управляя светом и тенями [25]. Движение тени прекрасно создает видимость движения реального объекта.

Различные движения отлично выполняются с использованием принципа «Черного кабинета». Ассистенты здесь скрыты под черными бархатными костюмами. Невидимые для зрителей, они приводят в движение различные ярко раскрашенные предметы [103, 198].

Движение можно выполнять *за счет использования дубликата руки исполнителя* [221]. Исполнитель берет покрывало за края и растягивает его перед собой. Различные предметы, лежащие на столике перед исполнителем, начинают совершать мистические действия (рис.38). Техническая идея здесь такова: в верхний край покрывала вшит стержень, который можно удерживать за один конец. На другом конце стержня закреплена имитация (муляж) кисти руки исполнителя. У зрителей, таким образом, создается иллюзия того, что обе руки исполнителя держат край покрывала, в то

время как одна рука оказывается свободной и может выполнить все необходимые действия.

Различные спиритические сеансы используют идеи незаметного освобождения и проведения скрытых действий, выдаваемых за действия духов. Такие, подчас весьма остроумные приемы, применялись в сеансах Гарри Гудини [42, 156].

Во многих трюках используется сила гравитации. Уже рассмотренный пример «Прохождения стакана с водой через шляпу» может быть классифицирован как эффект оживления или одушевления. Стакан приобретает возможность медленно пройти сквозь шляпу - это движение имитирует пистон, управляемый силой тяжести.

Использование силы тяжести воплощается и в трюках, оперирующих объектами с фиксированным центром тяжести. Здесь также реализуется возможность создания мистического движения. Спиритические жезлы, волшебные палочки, укрепленные в точке центра тяжести, приводятся в движение горизонтальными нитями и самостоятельно возвращаются в вертикальное положение.



Рис. 38. Спиритический сеанс

Некоторые объекты могут быть зафиксированы в положении устойчивого равновесия на осях с небольшим коэффициентом трения. Если их вывести из положения равновесия, они способны длительное время совершать циклические движения без, казалось бы, подводимой извне энергии.

Весьма оригинальные эффекты могут достигаться *за счет контролируемого или самопроизвольного изменения центра тяжести объекта*. Примером такого трюка может служить полый цилиндр с закругленными краями, внутри которого находится массивная дробинка. Перекатываясь по наклонной поверхности, такой цилиндр может совершать множество замысловатых и непредсказуемых движений.

Спириты приводили в движение маятник, подвешенный внутри бутылки [166]. Достигалось это остроумным и скрытым от зрителей способом. Под одной из ножек стола, на котором устанавливалась бутылка с маятником, располагалась резиновая груша, соединенная трубкой с ножным насосом под ногой исполнителя. При нажатии на мембрану насоса груша, раздуваясь, незаметно приподнимала этот край стола, и маятник приходил в движение.

Огромное количество самых невообразимых движений можно реализовать *с помощью тянущих нитей*. Два ассистента за кулисами, управляющих черной нитью, помогали Блекстоуну демонстрировать один из его коронных трюков – «Танцующие платки» [207].

В настоящее время этот видоизмененный номер получил новую жизнь в программе Давида Копперфильда. На сцене начинают танцевать и петь галстуки зрителей.

Черная нить, один конец которой прижимают ногой к полу, помогает самостоятельно развязаться узлу на платке [167]. Этот же эффект можно получить с помощью пружинной тяги с нитью.

Различные моторы, приводящие объекты в движение, могут быть не только пружинными. Они могут быть электрическими, гравитационными, можно использовать даже двигатели внутреннего сгорания и паровые машины, если это диктуется условиями представления и может быть признано эффективным. Могут применяться приводы на скрученных резинах с различным регулированием скорости вращения.

*Принцип использования запасенной энергии*, реализуемый, например, за счет натянутой резины, взведенной пружины, согнутой игральной карты, поднятого груза и т. п., может иметь неожиданные и оригинальные применения. Описан, например, способ подъема карты из стакана [180]. Стакан имеет слегка коническую форму, а вертикальные края карты натерты воском или мылом. Диаметр стакана немного меньше, чем ширина кар-

ты. Если карту вставить в стакан, то она выгнется дугой. Постепенно распрямляясь, она начнет скользить смазанными краями по внутренней поверхности стакана и подниматься вверх. Обычная карта с несмазанными краями останется внутри стакана.

Эффекты оживления можно демонстрировать с множеством различных предметов [155, 166]. Здесь просто необозримое поле для изобретения новых трюков.

Не так давно Ури Геллер ввел в свои выступления совершенно новый вариант воздействия на металлические предметы - ложки, ключи, которые, якобы под действием «психической силы» исполнителя, начинают сгибаться [228]. Им разработано несколько весьма остроумных устройств для сгибания ложек и ключей (рис. 39). При этом используются манипуляционные приемы в сочетании с отвлечением внимания и специальные приспособления, действующие как рычаги, многократно увеличивающие силу пальцев [222].

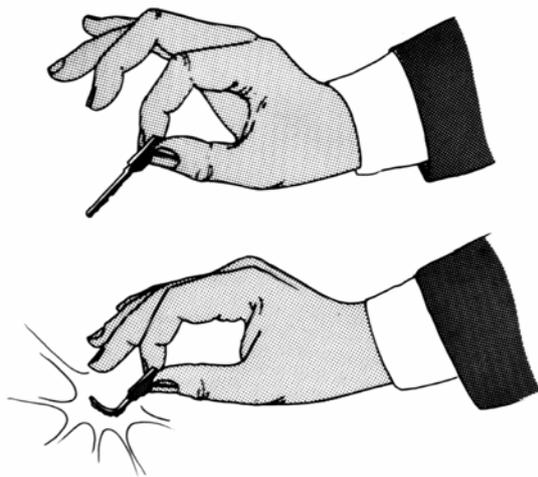


Рис. 39. Устройство Ури Геллера для сгибания ключей

Словно пародируя эксперименты Ури Геллера, талантливый американский маг Давид Копперфильд сгибает взглядом толстый стальной гвоздодер. Секрет этого трюка заключается в подмене настоящего гвоздодера его резиновым дубликатом в момент, когда внимание зрителей отвлечено.

Необходимо рассмотреть еще несколько трюков, в которых наблюдатели не видят такого непосредственного движения неодушевленных предметов, но где такое движение как бы

предполагается или подразумевается благодаря достигнутому результату. Это - целая серия трюков, в которых платки сами собой связываются, иголки или бритвенные лезвия самостоятельно нанизываются на нити.

Основополагающими приемами для реализации такого типа трюков являются различные вариации создания видимости движения и манипуляционные приемы. Платки, например, уже с самого начала оказываются связанными, а зрителям их показывают как отдельные [207]. В некоторых представлениях концы платков мгновенно соединяют, используя для этого резиновые колечки или в последнее время - соединения типа «Липучка» [149].

Что касается трюков с иголками и бритвенными лезвиями, то здесь используется прием подмены оригиналов на уже нанизанные на нить дубликаты [5].

Существует еще один особый класс иллюзионов, подходящих под определение «оживления» и имеющих глубокие исторические корни. Это - различного типа автоматы (рис. 40) [25]. В прошлом это были искусно выполненные куклы, которые могли двигаться и совершать сложные действия, воспроизводящие действия людей и животных. Многие автоматы в прошлом демонстрировались как приводимые в действие сверхъестественными силами.

Несомненно, многие из таких автоматов способны и сейчас поразить воображение зрителей. Они представляют собой механизмы, сконструированные талантливыми инженерами. Многие из тех старинных автоматов управлялись остроумно скрытыми операторами. В наши дни созданы настолько фантастические роботы, что сейчас они уже просто никого не удивляют. Зрители еще могут поразиться каким-то техническим решениям, но никто уже не воспринимает такие автоматы, как нечто чудесное и сверхъестественное, скорее как забавные игрушки.

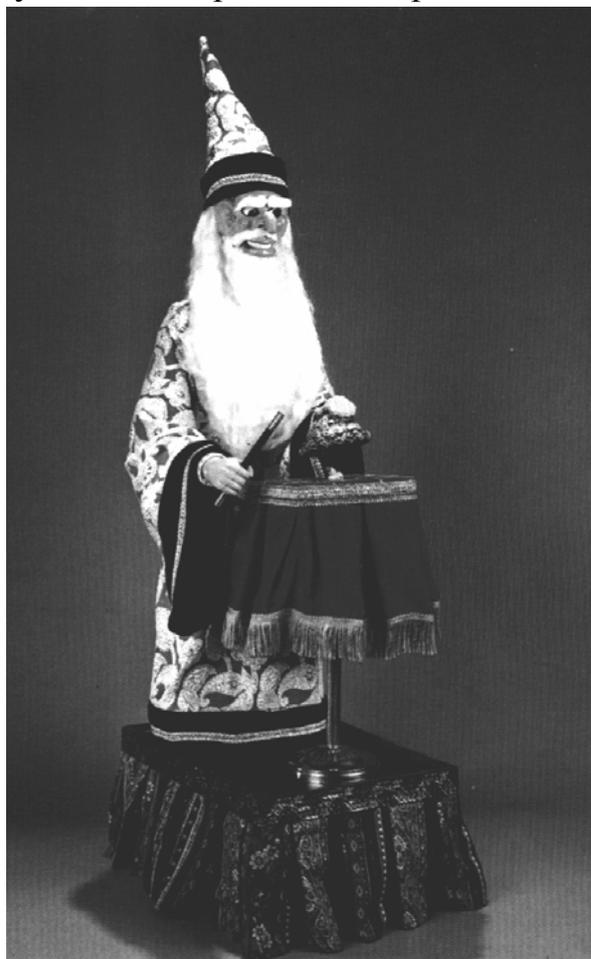


Рис. 40. Автомат «Старый волшебник»

#### 4.2. Левитация

Наибольшей известностью и популярностью у зрителей пользуются трюки, в которых нарушается закон притяжения. Эти трюки реализуют эффект левитации. По своей форме такие номера чрезвычайно многолики и разнообразны. Множество самых разных предметов, включая и людей, явно летают или парят в воздухе.

Эти трюки до сих пор привлекают к себе неослабевающее внимание и зрителей, и исследователей паранормальных явлений. Постоянные публикации на эту тему во всех странах мира стимулируют повторяющиеся попытки создания новых номеров.

Несомненно, в своем первоначальном варианте эффект левитации демонстрировался с помощью объектов, *неподвижно парящих в воздухе*. В этих номерах объекты покоились в воздухе без всяких видимых опор либо с поддержками столь слабыми, что они не могли выдержать вес парящего объекта.

В первых описанных номерах исполнители (обычно они выступали в роли факиров или дервишей, либо таковыми и являлись) представляли перед зрителями парящими в воздухе, но касающимися при этом руками или локтями каких-то *поддерживающих устройств*. Как правило, таких поддержек было две. В качестве этих поддержек использовались самые разнообразные предметы: шпаги и мечи, тросточки, бамбуковые удилица и другие, самые заурядные предметы. Причем явно было видно, что эти тонкие стержни не могли бы выдержать физического веса исполнителя. Отсюда следовал, казалось бы, очевидный вывод, что вес факира уменьшился почти до нуля [17, 25, 183, 228].

Но все эти поддерживающие устройства были на самом деле совсем не такими простыми и хрупкими, как это представлялось зрителям. Они были специально сконструированы, механически весьма прочны, и одним концом надежно закреплялись в земле, а другим соединялись со специальными качелями, на которых и восседал исполнитель. В некоторых случаях качели заменялись подобием упряжи, которая надевалась на тело под костюмом. С течением времени появились гораздо более прочные материалы, чем, например, бамбук, и это дало возможность избавиться от одной из стоек. Весь физический вес исполнителя теперь оказывался приложенным к одной поддержке.

Изначально такие номера демонстрировали индийские факиры, но в 19 веке их продемонстрировал, значительно видоизменив, французский фокусник Робер Уден. Свой аппарат он назвал «Сон в воздухе». Именно Робер Уден сконструировал специальный корсет, который надевался под платье ассистентки (рис. 41).

При некоторых специально созданных условиях становится незаметной и эта одинокая стойка. Например, металлический стержень, отполированный до зеркального блеска, отражает драпировку боковых сторон. Это отражение воспринимается зрителями как задник.

До нашего времени используются все те же варианты стоек. Сейчас они несколько видоизменились, стержни меньших размеров способны нести увеличенные нагрузки. Изменились и методы маскировки. Вместо шпаг, бамбуковых тростей иллюзионисты подчас используют куда более прозаические предметы: метлу, веник или обыкновенный стул (рис. 42). Вместо ременной упряжи с металлическим корсетом, который раньше на-

девали под костюм, теперь ассистентки очень часто балансируют на узких планках. В одном из вариантов этого номера на спинки двух стульев кладут доску, на которую ложится ассистентка. Исполнитель встает сзади и делает несколько магических пассов, после чего один, а нередко и второй стул убирают. Ассистентка парит в воздухе.

В спинке стула была сделана специальная защелка, обеспечивающая прочное соединение с доской. Разумеется, такое соединение должно быть хорошо замаскировано.

В таких аппаратах применяются мощные противовесы в ножках стульев, позволяющие уравновесить сложную конструкцию. Чаще всего ножки стульев закрепляются в скобах. Оригинальный вариант маскировки стойки

использовался в представлении Дуга Хеннига, а затем и в шоу Копперфильда. Тонкий стержень маскируется большим количеством водяных струй, которые, кажется, и поднимают в воздух

«загипнотизированную» ассистентку. Когда убирают все видимые поддержки, и юная ассистентка просто повисает в воздухе, как правило, используется секретная изогнутая

поддержка. Этот изогнутый рычаг проходит за ассистенткой, огибает тело исполнителя, который становится сзади, и уходит в пол сцены, замаскированный ногами исполнителя. В некоторых вариантах для маскировки используются кушетки, пьедесталы и т. п.

Горизонтальная поддержка может просто уходить в заднюю драпировку, а за ней уравниваться противовесом. При круговом обзоре маскировка поддерживающей планки затруднительна, но и эта проблема решена во многих аттракционах.

Иллюзионисты, демонстрирующие этот трюк на арене цирка, используют тот же самый принцип. Исполнитель стоит очень близко к парящей в воздухе фигуре, а возможность увидеть горизонтальный рычаг сбоку ликвидируется стоящими по бокам от исполнителя ассистентами. Рычаг в не-



Рис. 41. Иллюзион Робера Удена «Сон в воздухе»



Рис. 42. Современный вариант иллюзиона  
«Сон в воздухе»

провести обруч вокруг парящей в воздухе фигуры (рис. 43) [24].

Домкрат, поднимающий тело ассистентки в воздух, может располагаться и за задником сцены, где и соединяется с подъемником.

В настоящее время в каталогах иллюзионной аппаратуры и в выступлениях многих зарубежных исполнителей, например, в программах Зигфрида и Роя, появляется иной аппарат, демонстрирующий левитацию. Вся конструкция значительно упрощена и облегчена, поскольку парит в воздухе не живая ассистентка, а проволочный каркас, имитирующий форму ее тела [222].

которых вариантах демонстрации уходит вниз, замаскированный ногами исполнителя, а в некоторых случаях укрепляется на его торсе.

Дальнейшее техническое развитие этого принципа привело к созданию аппаратов, обеспечивающих не просто парение фигуры в воздухе, но и ее медленный подъем и спуск. Под сценой располагается механизм, устроенный по принципу домкрата. Как правило, он имеет конструктивное решение в виде рычага или лебедки с блоком. В верхней части поднимающегося стержня закреплен изогнутый рычаг. S-образная конструкция крепления позволяет исполнителю



Рис. 43. Современный вариант левитации

Обмен ассистентки на каркасную конструкцию происходит на кушетке в тот момент, когда исполнитель закрывает ее большим покрывалом.

Каркасная конструкция поднимается вверх с помощью тонких черных нитей. Эти нити могут иметь цвет, соответствующий заднику сцены.

Фигура, накрытая платком, поднимается на значительную высоту. Когда исполнитель сдергивает внезапно покрывало, фигура исчезает в воздухе, поскольку каркас окрашен под цвет задника сцены (рис. 44).

Трюк «Летающий шар» описан во многих книгах и каталогах под различными названиями. Все известные способы исполнения этого номера базируются на применении тонких, но надежных черных нитей. На противоположной от исполнителя стороне сцены, как правило, находится ассистент, управляющий с помощью нитей полетом шара. Иногда такая нить протянута на балкон к другому ассистенту - тогда шар может парить даже над головами зрителей в зале. Отличные результаты достигаются при горизонтальном размещении нити на сцене. Но манипулировать движением шара с помощью нитей может и единственный исполнитель, без ассистентов. В этом случае один конец нити закрепляется за кулисами, нить проходит через кольцо в шаре, направляется к блоку на противоположной стороне сцены и через блок к исполнителю. Отвлекающие и одновременно управляющие пассы руками и движения исполнителя на сцене приводят к совершенно немислимым и весьма загадочным перемещениям шара по всему пространству сцены [217] (рис. 45).

С помощью тех же самых технических устройств - тянущих нитей - можно добиться парения самых разнообразных предметов: горящих электролампочек (рис. 46), стаканов с молоком, платков, свечей, воздушных шариков, шляп, кастрюль и, разумеется, игральные карты.

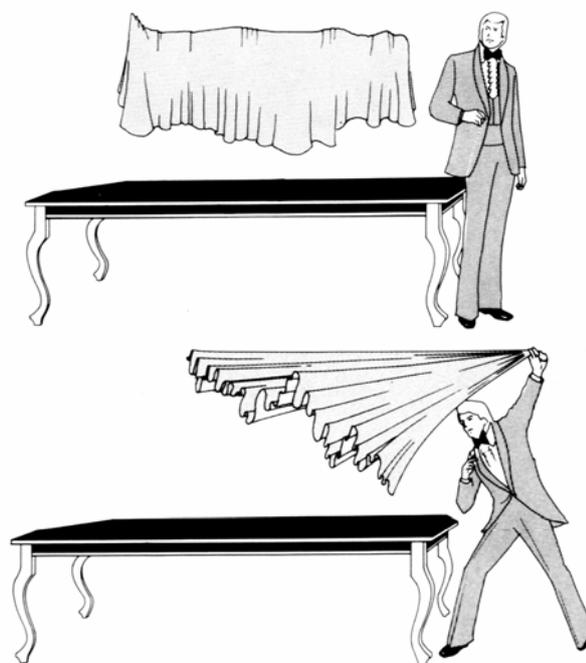


Рис. 44. Иллюзия парящей девушки создана с помощью каркасной формы



Рис. 45. Классический трюк «Левитация шара»

Зажженная спичка может балансировать на коробке и даже взлетать в воздух с помощью черной тончайшей проволоки. Кончик обыкновенной веревки, опущенный через узкое горлышко внутрь кувшина, может поднять в воздух этот кувшин, так как зажимается в горлышке с помощью маленького шарика, сделанного из пробки или губчатой резины. В стакан наливают немного ртути, а затем слой молока. Поскольку ртуть имеет тенденцию образовывать выпуклую поверхность, она будет полностью скрыта молоком. Теперь на поверхности молока может плавать, например, тяжелая гайка или шарикоподшипник - они поддерживаются снизу невидимым под молоком слоем ртути. Платок балансирует на руке и даже на полу, поддерживаемый стальной полоской, взятой из измерительной рулетки. Шар или имитация апельсина повисает в центре веревки, если ее концы натянуть за счет выступа в сквозном отверстии, через которое пропущена веревка. Полет шара под платком можно демонстрировать с помощью несложного рычага-поддержки [23].

Летающая трость стала весьма популярной среди эстрадных иллюзионистов. Полет трости и множество ее запутанных и загадочных движений достигаются за счет умелого манипулирования тонкой черной нитью с петлей, надетой на палец. Сама трость изготавливается из тонкой блестя-

прочности нити и веса левитирующего объекта. Поэтому чаще применяют не натуральные объекты, а их имитацию из легких материалов.

Петля из черной нити, надетая на шею исполнителя, дает ему возможность подойти к самой рамке с парящей перед ним каркасной формой объекта, накрытой платком. Аналогичное устройство позволяет исполнителю проходить между рядами зрителей в залах с парящими перед ними электролампочками и стаканами с молоком.

Различные варианты секретных поддержек успешно применяются с множеством неодушевленных объектов.

щей пленки или бумаги и имеет незначительный вес. Нить закрепляется на трости в точке ее центра тяжести.

Существует довольно оригинальный и простой способ левитации платков. В нем используется тянущая механика, спрятанная в верхнем карманчике пиджака. На поверхности стола закреплен небольшой крючок. Когда исполнитель протягивает руку к платку, который лежит на столе, он держит в пальцах колечко, соединенное с концом нити тянущей механики. Это колечко он надевает на крючок. Между его верхним карманом и крышкой стола оказывается при этом натянута тонкая черная нить. Пружина тянущей механики



Рис. 46. Гарри Блэкстоун исполняет трюк «Парящая электрическая лампочка»

обеспечивает постоянное натяжение нити даже при некоторых перемещениях исполнителя по сцене. Платок завязывают узлом на нити. Теперь исполнитель может подходить к платку или отходить от него, платок останется висеть в одной точке благодаря постоянству натяжения нити. Когда исполнитель захочет «расколдовать» парящий в воздухе платок, ему достаточно затормозить колесико тянущей механики и сделать шаг к столу. Нить провиснет под тяжестью платка, и тот опустится вниз [214].

Тянущая механика с черной нитью может быть успешно применена для парения в воздухе игральных карт, платков, шарфов, галстуков, сигарет, скомканных газет и многих других легких предметов.

Итак, в результате анализа основных трюков выявлены два базисных технических решения, реализующих эффект левитации:

- *скрытые или замаскированные поддержки;*
- *невидимые поддержки.*

*Отталкивающая сила двух магнитов одинаковой полярности* также используется фокусниками для демонстрации эффекта левитации. В настоящее время эта идея находит весьма ограниченное применение. Магнит применяется, например, в иллюзионном аттракционе Анатолия Сокола [16,

43]. В каталогах можно встретить небольшие аппараты, демонстрирующие парение металлических колец или небольших кукол.

Знаменитый французский иллюзионист Робер Уден использовал *электромагнетизм* в своем номере «Легкий и тяжелый сундучок». В номере по воле исполнителя сундучок то становился очень тяжелым и его невозможно было поднять, то делался очень легким. Секрет этого трюка заключался в мощном электромагните, спрятанном под полом сцены. Когда по обмотке пропускали ток, стальной сундучок прилипал к полу [182].

*Давление атмосферного воздуха* также позволяет создать иллюзию потери веса. Иллюстрацией этого принципа может служить фокус, в котором вода не выливается из опрокинутого стакана. На открытую часть стакана фокусник незаметно помещает диск из тонкого оргстекла. Когда стакан перевернут, жидкость не выливается, так как диск плотно прижимается к кромке стакана атмосферным давлением [21].

*Контроль над центром тяжести* поможет воплотить эффект потери веса. Волшебная палочка висит в воздухе, опираясь своим концом на край стола. Трюк выполняется с палочкой, у которой один конец значительно тяжелее другого. Удачным усовершенствованием этого трюка является полая внутри палочка с некоторым количеством ртути внутри. Теперь такую палочку можно положить на стол любым концом. Внутренняя полость имеет расширяющиеся части у концов палочки, где и собирается ртуть.

### 4.3. Липкость

Эффект липкости или «магнетического притяжения» стоит рядом с эффектом, рассмотренным в предыдущей главе - антигравитацией. Любопытно, однако, то обстоятельство, что этот эффект никогда не демонстрировали с людьми. В цирке иногда демонстрируют хождение по потолку, вверх ногами, но зрители воспринимают это скорее не как иллюзион, а как акробатический трюк.

Анализируя технические возможности реализации этого эффекта, наталкиваемся на уже известные идеи, реализующие левитацию, - *невидимая подставка, скрытая подставка и магнетизм*. Но возникает еще одна возможность - *использование адгезии (прилипания)*.

Чаще всего именно это явление фиксировалось под названием «биомагнетизм». К разным частям тела прилипают гладкие предметы из различных материалов: ложки, утюги, подносы, тарелки и т. п. Выглядит это подчас достаточно забавно. Прилипание во всех таких случаях обусловлено интенсивной работой потовых желез, создающих тонкую пленку пота на коже. Явление аналогично плотному слипанию двух смоченных водой плоских стекол. Во всех случаях «биомагнетизм» моментально исчезает,

если ликвидировать этот слой пота на коже, например, припудрить ее. К припудренной коже ни один предмет не прилипнет.

Рассмотрим другие, механические возможности реализации этого магического эффекта.

Один из старейших эффектов, подпадающих под классификацию липкости, заключается в том, что рассыпанные карты «прилипают» к раскрытой ладони. Обычно одна карта в этом трюке является ключевой, поддерживающей все остальные, которые подсовывают под нее. Чаще всего ключевая карта снабжается поднимающейся скобкой, вырезанной из такой же карты и совпадающей по рисунку с крапом карт. Эту скобку зажимают между основаниями указательного и среднего пальцев [148].

Роль такой невидимой поддержки может играть иголка, безболезненно пропущенная через мозоль у основания среднего или безымянного пальцев. Под эту иголку с двух сторон подсовывают ключевые карты, а под них уже все остальные. Таким образом, можно удержать целую колоду карт.

Многие иллюзионисты часто используют возможности эффекта липкости в своих выступлениях-импровизациях. Они, например, пользуются липким пластырем, который клеивают в складки пальцев. Это позволяет приподнимать множество легких предметов: игральные карты, спичечные коробки, сигары, карандаши и пр.

Тросточка, прилипающая к руке, - трюк, исполняемый различными способами. Один из них - использование прочной нити, которая в данном случае является скорее скрытой поддержкой, чем невидимой. Петля проходит между пальцами и по тыльной стороне ладони уходит в рукав и прикрепляется к пуговице или брючному ремню [181].

Из тонкой проволоки делают зажимы в форме цилиндра, которые могут плотно охватывать трость, карандаш или волшебную палочку. У основания такого зажима припаивают стерженек, который исполнитель зажимает между пальцами.

Еще один очень старый способ демонстрации прилипания трости к ладони заключается в том, что кисть руки, держащей трость, плотно охватывают другой рукой. Указательный палец при этом и является секретной поддержкой для трости. Вместо пальца успешно можно применять любые стержни, вставленные, например, под ремешок от часов. Такими поддержками могут служить карандаши, авторучки, вилки - т.е. все, что в данный момент находится под руками [3].

Небольшие, но сильные магниты (из сплавов типа «алнико») с успехом могут применяться для реализации эффекта липкости. Такой магнит можно, например, положить в карман. Снаружи к этому магниту тут же

прилипнет карта, если в нее вклеить лезвие от безопасной бритвы. Еще одно применение магнита заключается в следующем: несколько карт склеивают вместе, а затем в них прорезают отверстие, в котором прячут магнит. Несколько обычных карт кладут сверху. В сигарету вставляют иголку или небольшой гвоздик без шляпки. Такая сигарета тут же прилипнет к колоде карт и будет держаться, даже если карты по одной будут вытягивать из колоды.

Эффект липкости великолепно демонстрируется в трюке «Летающий стол». Если стол поднимается в воздух без контакта с исполнителем, то этот эффект больше подходит под классификацию «антигравитация». Но если исполнитель касается крышки стола рукой или кончиками пальцев, то это уже проявление липкости. Чаще всего этот трюк демонстрировали с помощью гвоздя, вбитого в крышку стола. На пальце исполнителя надето кольцо с отверстием в форме замочной скважины. Шляпка гвоздя прочно удерживается в таком фигурном вырезе. На крышку стола можно даже набросить тонкую скатерть. Вес стола должен быть минимальным.

Достаточно часто употребляют плоский рычаг, наподобие обычной линейки, который прячется в рукаве. Во время исполнения номера рычаг выскальзывает из рукава под крышку стола. Иногда использовали кольца с резиновыми присосками.

Карточная лента - трюк, в котором карты в колоде вытягиваются в ленту, как бы приликая друг к другу. Существует несколько методов исполнения этого трюка, в основе которых использование выступов из разных материалов, цепляющихся за вырезы или крепления в картах.

Выявленные приемы реализации управления различными объектами позволяют демонстрировать множество оригинальных трюков в самых различных условиях.

## Глава 5. Анализ магического акта «Нарушение законов природы»

Магический акт «Нарушение законов природы» выделен как самостоятельный раздел классификационной системы, поскольку эффекты, наблюдаемые при его демонстрации, явно нарушают какие-то законы природы. Действия мага демонстрирующего трюк, попадающий под этот раздел классификационной системы, создают иллюзию возникновения у используемого материального объекта новых свойств, меняющих его взаимоотношения с окружающей средой и нарушающих известные законы природы.

### 5.1. Неуязвимость

Вне всякого сомнения, демонстрация эффекта неуязвимости являлась важнейшей частью выступлений многих знаменитых магов. Эффект неуязвимости демонстрировал полную невосприимчивость исполнителя к воздействию огня, высокой температуры, различных ядов и кислот, к механическим повреждениям, отсутствию воздуха и многим другим воздействиям, мучительным либо смертельным для всех остальных людей. Рассмотрим некоторые методы реализации этого базисного эффекта.

Факирский трюк «Глотание огня» имеет многовековую историю. В основном методы исполнения базируются на определенных защитных оболочках, на использовании специальных материалов, которые горят, плавятся или кипят при низких температурах, на термозащитных приспособлениях и других аксессуарах, создающих гораздо больший зрительный эффект, чем само воздействие высокой температуры [17].

Трюк, в котором исполнитель забирается в огромный камин и оставался там в то время, когда в камине на огне поджаривался кусок мяса, основан на том, что источник жара находится над исполнителем. В дополнение к этому, он надевал термозащитную одежду и приседал в самой нижней части камина, где постоянно обдувался холодным воздухом через вентиляционные каналы.

Довольно часто факиры, а в настоящее время - исполнители различных магических шоу - демонстрируют свою невосприимчивость к огню, к открытому пламени. На различных магических семинарах практикуется

введение зрителей в особое «измененное состояние сознания», которое способно сделать неуязвимой его телесную оболочку.

Внешне подобное действие выглядит следующим образом. Исполнитель отбирает из зрительного зала желающих подвергнуться магическим экспериментам. Как правило, после предварительной психической обработки зрительного зала, - а в эту обработку входит и специальный рассказ о магии, поражающий воображение слушателей, и несколько примеров, подтверждающих сказанное, и демонстрация на самом себе некоторых приемов, - на сцену выходит группа уже подготовленных зрителей. Стандартные тесты на внушаемость позволяют быстро выделить из этой группы несколько человек, не столько внушаемых, сколько готовых беспрекословно выполнять все предложенные команды.

Их оставляют на сцене, и все дальнейшие эксперименты проводят с ними. Исполнитель применяет методику введения в легкое состояние транса, а затем проводит суггестивную программу, убеждая зрителей в том, что их тело стало невосприимчивым, например, к огню.

Цель этой суггестивной программы заключается в снятии барьера страха, и только. Разумеется, тела экспериментаторов в физическом плане никак не изменились, но все они в какой-то мере убеждены, что никакого ущерба для себя они в ходе эксперимента не получают.

Далее им предлагают вытянуть вперед обнаженную до плеча руку, и демонстратор горящим факелом быстро проводит под рукой зрителя. Выглядит это впечатляюще, но на самом деле рука попадает в зону пламени с наименьшей температурой и время воздействие настолько мало, что кожные рецепторы даже не успевают почувствовать изменение температуры. Ни один из демонстраторов этого трюка не способен длительное время держать руку в огне\*.

Положительное воздействие таких экспериментов заключается в повышении иммунитета испытуемых к различного рода стрессам. После участия в таких экспериментах у них значительно возрастает собственная самооценка и повышается вера в свои силы. Такое происходит, если участникам обрисовать всю ситуацию, объяснить происходящее, не привлекая никакой мистики.

Если же демонстратор в каких-то своих, как правило, корыстных целях, дает ложные объяснения происходящего, как, например, «овладение стихийной энергией космоса», «способность путешествия по параллель-

---

\* Некоторые, психически ненормальные люди становятся совершенно невосприимчивы к боли. Они действительно могут гореть в огне, не испытывая никаких болевых ощущений, но эта тема выходит за рамки исследований.

ным мирам» и т. п., то ярко проявляется отрицательная сторона подобных экспериментов: зрители, попавшие под суггестивное воздействие исполнителя, не способны критически оценивать происходящее, подчас впадают в псевдорелигиозный экстаз, нередко имеющий трагические последствия.

Способность противостоять порезам от острых инструментов, например, от сабель, достигается за счет затупления режущих кромок, за счет разработанных защитных мозолей, а также за счет таких тщательно отрепетированных телодвижений, которые полностью нейтрализуют скользящее движение, необходимое для резания. В трюке восхождения по лестнице из сабель, который, например, демонстрирует на сцене Светлана Тим, используются одновременно все три эти фактора: голые ступни ставят на лезвия осторожно, избегая любого скользящего движения, угол установки сабель создает необходимую и безопасную опорную поверхность.

Большую популярность в последнее время получил трюк, в котором сам исполнитель, его ассистенты или приглашенные из зрителей ходят, лежат и даже подпрыгивают либо танцуют на кучах битого стекла. Это становится возможным за счет предварительного выравнивания кучи стекла и некоторой его трамбовки, что приводит к исчезновению острых осколков, выступающих над основной массой - все осколки как бы немного затупляются. Исполнитель, расслабляясь всем телом, осторожно ложится, как правило, спиной на кучу осколков. Расслабление необходимо для того, чтобы вес тела распределился на возможно большую поверхность. Тогда на каждый осколок будет приложено меньшее давление. Исполнитель не должен делать никаких ерзающих, скользящих движений, в этом случае давление осколков будет недостаточным для пореза кожи, а вес тела окажется распределенным между множеством кусочков стекла.

Большинство исполнителей этого трюка заранее подготавливают битые стекла, затупляя все их острые кромки. К тому же всегда используют стекла от разбитых бутылок, которые уже имеют слегка закругленную форму, облегчающую выполнение опыта. К такой куче подготовленных осколков добавляют одну бутылку, разбивая ее прямо на сцене, затем молотком дробят получившиеся осколки и разравнивают кучу, стараясь спрятать новые, необработанные осколки под слоем затупленных.

Такая подготовка битого стекла позволяет использовать в этом эксперименте зрителей, при условии предварительной суггестивной обработки, примерно такой же, как в эксперименте невосприимчивости к огню.

На основании того же физического принципа распределения веса тела, кровать, утыканная гвоздями, оказывается не столь некомфортабельной, как это представляется зрителям. Иголки или гвозди вбивают как можно ближе друг к другу. В целом такая постель выглядит как сплошная масса

торчащих острых концов иголок, но на самом деле иголки забиты в дерево острыми концами, а сверху находятся их относительно тупые концы. Все эти концы должны выступать из дерева на строго выверенную высоту, т.е. образовывать сплошную ровную поверхность. Вес расслабленного тела оказывается распределенным равномерно между остриями, и ни одно из них не может проткнуть кожу. По такой постели можно даже ходить, бегать, подпрыгивать без всякого вреда.

Невосприимчивость к различным ядам достигается за счет использования комбинаций противоядий, замены сильнодействующих ядов на безвредные растворы, за счет привыкания к определенным ядам. Следует констатировать, что это - чрезвычайно опасное поле для экспериментов.

Прямой противоположностью невосприимчивости к высоким температурам является демонстрация факира, замороженного в кусок льда. Известно много методов демонстрации этого трюка. Во всех, впрочем, способах не требуется личного присутствия факира в воде, которую замораживают. Обычно большую призму льда выдалбливают изнутри, и исполнитель размещается внутри на изолированном от ледяной поверхности материале. В дополнение к этому дыхание исполнителя и тот источник света, которым его освещают изнутри куска льда, поднимают на несколько градусов температуру внутри выдолбленной полости. Демонстрация факира, замороженного в лед, непродолжительна по времени: его показывают зрителям только на несколько минут. Надо еще вспомнить, что лед образуется при минусовых температурах, а тает уже при плюсовых [47, 166, 228].

Еще один из вариантов демонстрации невосприимчивости к разрушению можно наблюдать в выступлениях факиров, вставляющих руку в мощный пружинный капкан. Здесь секрет кроется в предварительном удержании зубцов капкана рукой еще в начале их движения и, тем самым, в смягчении ударной нагрузки.

Способность длительное время обходиться без воздуха обычно демонстрируется в виде закапывания в землю факира, погруженного в глубокий сон. Иногда факир дышит через секретную выведенную на поверхность трубку, но в большинстве случаев пользуется секретным запасом сжатого воздуха [166].

В настоящее время даже многие школьники знакомы с принципом раскалывания большого камня тяжелым молотом, когда этот камень лежит на груди у исполнителя. Этот номер основан на использовании инерции массивного камня, гасящего мощные удары молота.

Сценический иллюзион «Ловля ружейной пули» основывается на незаметном похищении патрона, подсадки в публице - стрелка, специально промахивающегося при выстреле, пули, отлитой из воска, либо на сочета-

нии таких пуль и уловок. В любых вариантах похищенная пуля или ее дубликат оказываются в распоряжении исполнителя еще до выстрела. Но, тем не менее, длинный список имен исполнителей, погибших при исполнении этого трюка, свидетельствует о трагических ошибках.

Существует несколько трюков, демонстрирующих неуязвимость с помощью методов, гораздо чаще используемых иллюзионистами. К таким трюкам относят иллюзионы из категории различных «растягиваний». В этих широко представленных иллюзионах ассистент заходит в кабину и высовывает в отверстие голову, руки и ноги. Тело остается скрытым внутри кабины, а все видимые зрителям части его тела моментально растягивают в разные стороны на немыслимое расстояние. Разумеется, секрет этого номера заключается в подмене частей тела ассистента - рук, ног настоящими руками и ногами, но принадлежащими другим ассистентам, заранее спрятанным внутри аппарата [205].

К категории трюков, демонстрирующих неуязвимость, можно отнести и фокус, в котором голова ассистента, накрытая коробкой, поворачивается на 180, а иногда и на 360 градусов.

Методы исполнения всех рассмотренных трюков являются сугубо индивидуальными для каждого номера и исполнителя и требуют определенных защитных мер, подходящих только для конкретного трюка или к определенному порядку действий, разработанных именно для этого номера. В большинстве трюков используется прием симуляции чего-то кошмарного и немыслимого, в то время как все оказывается совершенно безопасным.

Трюки, демонстрирующие неуязвимость, показывают не только с живыми существами. Можно, например, продемонстрировать негорючие бумагу и дерево, но эффект таких фокусов в последнее время оказывается ничтожным благодаря разработке неразрушаемых и огнестойких покрытий, находящих все более широкое применение в технике и в быту.

## **5.2. Проницаемость**

Иллюзия проницаемости демонстрирует проникновение одного тела через другое без взаимного повреждения. Этот эффект может демонстрироваться открыто либо под каким-то прикрытием. Проникновение может быть мгновенным или растянутым во времени. Все, что угодно, объекты живой или неодушевленной материи, могут быть как проникающими объектами, так и препятствиями для проникновения.

Совершенно очевидно, что никакой материальный объект не сможет пройти через другой, не причинив ему вреда, если отсутствует путь для такого проникновения. В противном случае будут нарушены законы природы, а все исследование базируется на неизменности этих законов. Сценические маги лишь создают иллюзию их нарушения.

Следует отметить определенную сферу демонстрации эффекта проницаемости у факиров. В ней скорее демонстрируется не сам эффект проницаемости, а невосприимчивость к болевым ощущениям. В таких экспериментах исполнитель прокалывает мышцы острой тонкой спицей. Чаще всего прокалывается бицепс или щека. Спица медленно и осторожно движется в мышечной массе, создавая минимум повреждений. Кожа и мышцы действительно прокалываются насквозь.

Очень много обсуждений в прессе, в кино, на телевидении вызывала тема филиппинских хилеров, которые проделывают хирургические операции, вскрывая руками, например, брюшную полость и удаляя опухоли. При этом после операции на теле пациента не остается даже следа от разреза. Исследователи этого трюка, выдвигая различные физические гипотезы, так и оставались в положении зрителей, не понимая сущности происходящего.

«Операции» филиппинских целителей представляют не что иное, как достаточно хорошо отрепетированное и своеобразно отрежиссированное иллюзионное представление, с массой ассистентов, секретных сервантов, зарядкой, с психологической обработкой зрителей, которое в принципе демонстрирует исполнение магического акта с целым набором магических эффектов, важнейшим из которых является эффект проницаемости.

Достигается этот эффект умелой симуляцией. Исполнитель сгибает суставы пальцев, поджимая их внутрь ладони, что создает иллюзию проникновения ладони внутрь тела пациента. Это действие сопровождается появлением имитации крови, что в целом создает довольно правдоподобную картину. Для извлечения «опухолей» используется зарядка в напалечниках или в других сервантах, спрятанных в простынях, которыми ассистенты хилера накрывают пациента.

Несомненно, что хилеры являются настоящими целителями и наряду с иллюзионной техникой они используют приемы народной медицины, в том числе и чисто хирургические. Поэтому, рассматривая их операции, необходимо отделять технику исполнения от медицинского эффекта.

Рассматривая трюки и эксперименты, реализующие эффект «Проницаемость», в этой работе автор исходит из концепции нерушимости известных законов природы. Как, впрочем, и при рассмотрении других магических эффектов. Проблема рассматривается в следующем ракурсе: как можно достичь *иллюзии* некоторого события и как это достигается в демонстрируемых опытах.

Если исходить из предпосылки о невозможности нарушения физических законов, имеется лишь несколько вариантов создания эффекта проницаемости.

- Наличие секретного пути-пассировки. Один и тот же проникающий объект появляется с другой стороны препятствия.
- Проникающий объект обходит вокруг препятствия.
- Проникающий объект проходит препятствие насквозь.
- Замена проникающего объекта на его дубликат. С другой стороны препятствия появляется дубликат первоначального проникающего объекта.
- Первоначальный проникающий объект частично укрывается.
- Первоначальный проникающий объект полностью укрывается.
- Проникающий объект может быть складным.
- Проникающий объект может разбираться на составные части.
- С другой стороны препятствия появляется отделяемая часть проникающего объекта.
- С другой стороны препятствия появляется дубликат проникающего объекта.
- Используется побочный эффект, создающий иллюзию проницаемости.
- Проникающий объект проходит через препятствие, создавая в последнем необратимые изменения. В финале поврежденное препятствие заменяется неповрежденным.

Если проникающий объект действительно проходит сквозь препятствие, обязательно должен использоваться какой-то *секретный путь-пассировка*. Это может быть незаметный открывающийся трап либо тщательно замаскированное отверстие.

Если проникающий объект проходит вокруг препятствия, то опять-таки это возможно за счет секретного пути-пассировки, либо он проходит препятствие внутри, либо за каким-то прикрытием. Такое прикрытия может быть физическим или психологическим.

Самое препятствие может сдвигаться в сторону полностью или частично.

Когда используется прием исчезновения первоначального проникающего объекта и замена его дубликатом по другую сторону препятствия, то налицо уже рассмотренная комбинация двух базисных иллюзионных эффектов - исчезновения оригинала и появления дубликата. Разумеется, такая комбинация не должна быть разгадана зрителями. Художественное решение всего номера должно создать у зрителей впечатление проницаемости, а не исчезновения с последующим появлением.

Характерным примером технического решения, реализующего первый вариант проницаемости, является трюк «Игла, проходящая сквозь тело». В этом эксперименте проникающий объект, игла или шпага, проходит вокруг талии ассистентки в специальном направляющем поясе (рис. 47), который и является секретным путем-пассировкой, обходящей вокруг препятствия. Эта идея реализуется во множестве аналогичных трюков [21].

Много вариантов прокалывания стекла используют технический прием - путь-пассировку внутри препятствия. В этом случае проникающий объект проходит через отверстие в стекле, скрытое за пластинами. Стекло по размеру меньше рамы и может в ней скользить. При этом в центр перемещается вырез, скрытый за выступами рамы. Базисный секрет трюка «Китайские кольца» основан также на секретном пути-пассировке - разрезе в ключевом кольце. Вообще весь номер «Китайские кольца» - это целый комплекс технических идей реализации эффекта проницаемости.



Рис. 47. Прокалывание иглой

Этот же номер может служить примером метода замены проникающего объекта. В большинстве представлений с кольцами этот метод реализуется несколькими стандартными путями. Обычно целое кольцо дают осмотреть зрителям, а затем подменяют его на ключевое кольцо с разрезом. Либо цепь из двух уже соединенных колец держат в руке, как два отдельных кольца. Третье, целое кольцо набрасывают на эту цепь. Рука отпускает одно из двух соединенных колец, и оно падает вниз, повисая на другом. Таким образом эффект проницаемости достигается за счет замены проникающего объекта на его дубликат, уже реализовавший этот эффект.

Кроме дубликата проникающего объекта, может использоваться дубликат самого препятствия, как, например, в трюке, демонстрирующем снятие с веревки бумажного диска. Веревка, пропущенная через центр бумажного диска, - это проникающий объект. Препятствие - сам бумажный диск. Исполнитель просто разрывает диск, давая веревке возможность пройти через него. Затем разорванный диск обменивается на целый.

Следующий вариант - использование дубликата лишь части проникающего объекта, создающее иллюзию проницаемости. Пример такого решения - небольшой трюк «Палец проходит сквозь шляпу». В этом трюке муляж пальца с иглой появляется сверху шляпы.

Этот вариант уже приближается к следующему решению: использованию складных или делящихся на части проникающих объектов.

Пример складного объекта - шило или нож, уходящий внутрь рукоятки.

Пример деющегося на части проникающего объекта - специально изготовленный кинжал, который может разделяться на две части: рукоятку и лезвие (и лезвие, и рукоятка деревянные). Лезвие удерживается на рукоятке сильным магнитом. Демонстрируя эффект проницаемости, исполнитель разделяет секретно от зрителей кинжал и помещает обе его половины, лезвие и рукоятку, с двух сторон листа бумаги. Магнит будет плотно удерживать их через тонкий лист бумаги, создавая иллюзию проткнутого листа. Затем исполнитель резко проводит кинжалом через лист. На листе не остается никаких следов разреза.

Существует еще один путь демонстрации эффекта проницаемости. Он основан на использовании какого-нибудь вторичного эффекта, убеждающего зрителей в том, что они являются свидетелями проникновения одного объекта через другой. Этот путь подтверждает гипотезу, что все иллюзии и чудеса создаются в воображении зрителя им самим. Например, такая иллюзия создается в аттракционе, где в исполнителя стреляют отмеченной пулей. Проникающий объект - пуля. Препятствие - исполнитель. Сзади за исполнителем устанавливают кусок стекла. Исполнитель закрывает его своим телом. Когда происходит выстрел, стекло за исполнителем лопается. Разумеется, зрители не видят пулю, пробивающую тело исполнителя. Стекло разбивает пружинный рычаг с молоточком, встроенный в стойку, на которой крепят стекло.

Рассмотрим еще несколько трюков, в которых препятствие или проникающий объект сдвигаются в сторону, чтобы дать возможность проникающему объекту пройти сквозь препятствие.

В трюке «Прокалывание платка ножом» - препятствие (платок) закрепляется на подвижной раме, которая позволяет ему соскользнуть в сторону, а после прокалывания ножом вернуться в исходное положение. Все это скрыто бумагой, в которую завернута рама [5, 23, 222].

Большое распространение в цирке за последние годы получил трюк «Зигзаг» (рис. 48). В этом аттракционе девушка заходит внутрь небольшого вертикального кабинета с отверстиями, через которые зрители видят ее лицо, руку и ногу. Исполнитель рассекает ее на три части широкими лезвиями, проходящими через горизонтальные щели в передней двери кабинета, а затем сдвигает в сторону центральную часть. В этом трюке девушка поворачивается и сдвигается в сторону, а лезвия, которые якобы рассекают ее на три части, уходят вверх и вниз по направляющим в передней двери [222].

Распиливание ассистентки - очень популярный иллюзион, исполняемый в нескольких вариантах. Самые первые версии этого номера требовали двух ассистенток, об одной из которых зрители не знают. Когда первая

из них ложится в ящик, то подтягивает ноги к груди, а вторая, которая находится в серванте под ящиком, выставляет через отверстия свои ноги. В середине ящика остается место для прохождения пилы. В другом варианте, где начали использовать не двуручную, а циркулярную пилу, занята только одна ассистентка, а ноги с другой стороны - управляемые муляжи. Такое решение позволяет избавиться от кушетки, на которую ставят ящик, и после распиливания растащить в стороны обе половинки ящика (рис. 49) [21, 167].



Рис.48. Иллюзион «Зигзаг»

Множество практических приемов реализуют техническую идею замены оригинала проникающего объекта на его дубликат. Во многих трюках зрители не в состоянии даже предположить подобную замену. Например, широко представленный во многих зарубежных каталогах трюк «Гильотина». Проникающий объект - нож гильотины. Он устроен таким образом, что в необходимый момент заменяется своим дубликатом. Это происходит благодаря Г-образной форме лезвия, вращающегося на оси в вершине прямого угла. Оригинал лезвия автоматически прячется в направляющих пазах (рис. 50).

Множество освобождений, получивших специальное название «эскапизм» (от английского «escape» - ускользнуть, освободиться), попадают под классификацию иллюзионных эффектов проницаемости. Крупнейшим представителем этого направления магии был Гарри Гудини.

Целая серия узлов на веревках завязывается с помощью специальных приемов, которые внешне выглядят, как обычное завязывание. Исполнитель может их моментально ослабить, что создаст необходимый путь-пассировку. В некоторых вариантах освобождений оригиналы узлов уничтожаются и после освобождения завязывают новые узлы [151, 194].

Подавляющая часть освобождений из различного рода сундуков, мешков, ящиков, колодок и т. п. основана на секретных путях-пассировках. Эти пути образуются за счет не замечаемых зрителями телескопических конструкций, скользящих панелей, фиктивных болтовых соединений, поворачивающихся планок и других конструктивных элементов.

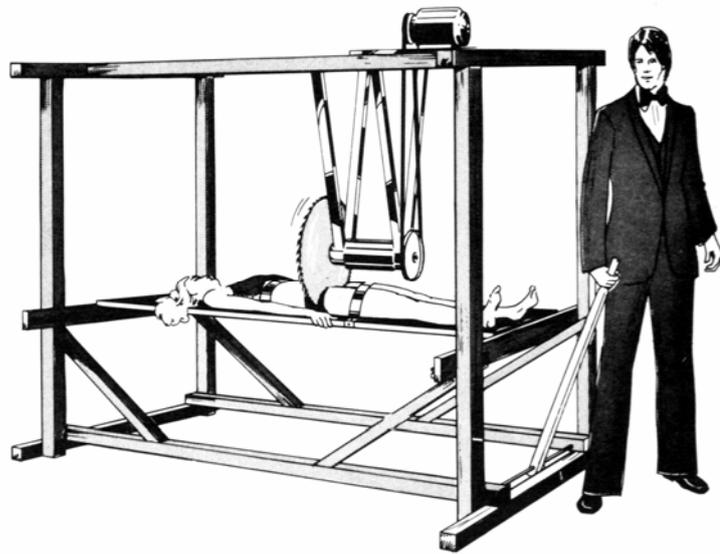


Рис.49. Иллюзион «Растапливание циркулярной пилой»

### 5.3. Совпадения

Трюки, воплощающие в себе этот эффект, показывают зрителям маловероятные либо совершенно невероятные совпадения и подчас не могут иметь иных общих характеристик, кроме демонстрации взаимного родства, симпатии, причем зрители отдают себе отчет, что этим событием управляет исполнитель. Очень часто финальные эффекты оказываются не похожими один на другой. Анализ двух примеров иллюстрирует это положение.

Трюк, описываемый в каталогах под названием «Симпатические платки», заключается в том, что два набора по три платка в каждом, начинают проявлять какое-то сходство, подражание один другому. Каким бы способом ни завязывали или развязывали платки в одном наборе, второй набор тут же повторяет все превращения первого, будучи как бы связанным с первым какими-то мистическими нитями родства. Как только в первом наборе три платка связали в звезду, второй набор тоже «связывается» в такую же звезду. Как только развяжут платки первого набора, все платки во втором тоже оказываются развязанными. Свяжут платки в ряд, в другом наборе они также оказываются связанными.

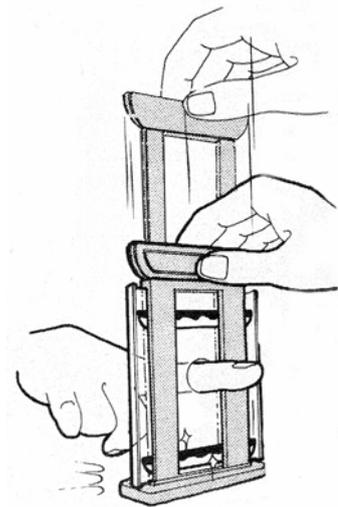


Рис.50. Гильотина

Способов исполнения этого трюка достаточно много. Наиболее прост и широко распространен в практике иллюзионизма способ, в котором используется несколько резиновых колечек, захваты-

вающих концы платков, что воспринимается зрителями, как возникший узел. Чтобы узлы исчезли, используют так же широко известный, так называемый, скользящий узел [201, 207].

В одном из вариантов номера «Делай, как я» два разных человека - исполнитель и зритель - каждый из своей колоды достают совершенно независимо друг от друга абсолютно одинаковые карты. Существует много способов достижения этого эффекта. Основным базисным способом заключается в нахождении карты зрителя с помощью ключевой карты. Фокусник ищет не ту карту, что он сам вынул в первой колоде, а карту зрителя, которая будет лежать под ключевой картой. Зритель же, ничего не подозревая, отыщет в колоде исполнителя свою карту во второй раз [184, 185, 225].

Как видно, эффекты этих трюков зрителями воспринимаются по-разному, общая же черта у них одна - разные объекты совершают одинаковые действия независимо друг от друга.

Владимир Переводчиков демонстрирует трюк, в котором десять человек по очереди выбирают открытку из пачки совершенно разных открыток. В финале оказывается, что все они выбрали одну и ту же открытку. Это, разумеется, эффект идентификации, выполняемый с помощью приема форсирования, но представляемый, как эффект совпадения.

Таким образом, можно прийти к выводу: магический эффект сочувствования или совпадения возникает лишь за счет определенной интерпретации иных магических эффектов.

Эффекты, попадающие под иные классификационные разделы, такие, как, например, оживление или идентификация, и именно так воспринимаемые зрителями, если трюки демонстрируются самостоятельно, оказываются эффектами подобных действий или реакций сочувствования, если несколько трюков показать параллельно.

При детальном рассмотрении магический эффект *совпадения* оказывается не чем иным, как комбинацией нескольких иных базисных эффектов.

Хочется еще раз подчеркнуть, что совершенно не важно, какой из механических методов исполнения того или иного трюка исполнитель возьмет на вооружение, поскольку существует множество технических решений исполнения одного и того же зрительного эффекта. Самое главное в представлениях сценической магии - какой смысл исполнитель вкладывает в тот или иной трюк.

#### **5.4. Неудачи зрителя**

Начиная с трюка «Свернутый ремень», который много лет демонстрировался на выставках и ярмарках, и заканчивая современными жульническими играми «Три наперстка» и «Три карты», зрители безуспешно пытаются противопоставить свою наблюдательность ловкости рук и секретам

мастерства исполнителей. Во все времена такие фокусы остаются популярными. В большинстве интерпретаций этого эффекта у зрителей всегда есть возможность свободного выбора, что создает иллюзию возможности выигрыша.

Обычно такие эффекты реализуются с помощью приемов трансформации и транспозиции, что делает выигрыш зрителя невозможным.

Игра «Три скорлупки» является хорошим примером эффекта. В этой игре наблюдателю предлагается определить, под какой половинкой грецкого ореха находится горошинка. Зрителя всегда ожидает неудача, поскольку исполнитель, используя целый ряд манипуляционных приемов, перекачивает горошину под любую скорлупку. В этом номере используется уже рассмотренная стратегия переноса зарядки внутри аксессуаров [143, 206].

Секретная замена является основным техническим приемом при выполнении трюка «Три карты». Исполнитель осуществляет мгновенную подмену отмеченной карты в тот момент, когда бросает ее из пальцев на стол. В одном из вариантов подмена осуществляется в процессе переворачивания карты, уже лежащей на столе.

Карманным вариантом рассмотренного трюка является фокус «Три спичечные коробочки». В одной из них находится дробинка или монета, которая создает характерный перестук при встряхивании коробочки. Наблюдателю предлагается угадать, в какой коробочке находится монета. Чтобы ввести зрителя в заблуждение, исполнитель применяет секретное приспособление, создающее аналогичный звук. Это приспособление может быть спрятано в сигарете, которую фокусник держит в руке. Оно может быть спрятано в рукаве рубашки, наконец, такое приспособление может находиться за двойным дном двух других коробочек [165].

Исполнитель поднимает одну из пустых коробочек и встряхивает ее, производя с помощью приспособления характерный стук. Затем несколько раз передвигает по столу коробочки, предлагая наблюдателю угадать, в какой коробке находится монета. Зритель чаще всего выбирает пустой коробок, и тогда исполнитель показывает, что монета лежит в другой коробке. Этот трюк основан на подмене коробков.

В одном из вариантов разрезания веревки используется эффект неудачи зрителя. Фокусник и зритель берут по куску веревки, складывают их абсолютно идентичными движениями, разрезают их пополам и затем в руках исполнителя веревка оказывается целой, а у зрителя остаются два куска. Разумеется, движения исполнителя только внешне кажутся одинаковыми, а на самом деле оказываются иными. Трюк технически реализуется

ся за счет незаметного изменения технических условий. Внешне все одинаково, а на самом деле условия различны.

В каталогах можно отыскать еще десятки вариантов трюков, реализующих эффект неудачи зрителя в соревновании с фокусником. Анализируя механические решения, можно прийти к выводу, что в подавляющем большинстве эти трюки выполняются с помощью:

- *приемов секретного перемещения объекта (как в вариантах игры со скорлупками),*
- *с помощью различных вариантов подмен и подстановок,*
- *с помощью приемов маскировки,*
- *с использованием дубликатов объекта, заменяющих оригинал (как в трюке с кувшинами),*
- *с помощью методов, применяемых для реализации иных иллюзионных эффектов.*

Эти приемы, как правило, неизменные для какого-то определенного трюка, видоизменяются и преобразуются в эффектах неудачи зрителя в зависимости от обстоятельств и методов демонстрации.

Известные трюки можно по-новому преподнести, если продемонстрировать их в виде эффекта «неудача зрителя». Например, уже рассмотренный аппарат «Фантаста» может помочь устроить веселое состязание со зрителем. Можно установить на сцене три таких аппарата, в два заранее посадить по совершенно одинаковому кролику. Эти два аппарата показывают зрителям пустыми, а в третий сажают кролика на глазах у зрителей. Затем во все три коробки вставляют пустые цилиндры и спрашивают, в какой сидит кролик. Разумеется, теперь фокусник сможет показать кролика в любой «Фантасте».

Очень веселое представление получается, когда фокусник обучает зрителя делать фокус и у того ничего не получается. Здесь огромное поле для комического фокусника. Очень весело выглядит такой номер в исполнении Владимира Руднева, когда зритель безуспешно пытается закрепить веревочку в кувшине, а затем не может сосчитать яркие шарики у себя в руках.

Эффект "Неудача зрителя" является интерпретацией других иллюзионных эффектов, поэтому для его реализации можно использовать любые подходящие технические решения, уже рассмотренные ранее.

### **5.5. Аномальные явления**

Строго говоря, все, что демонстрируют маги, может быть классифицировано как аномалии законов природы. Все демонстрируемые эффекты

служат одной цели: создать у зрителя иллюзию подчинения исполнителю любых физических законов.

Но существует особая группа трюков, которая стоит особняком и явно нарушает физические законы.

К таким трюкам, например, относится «Выход из собственной тени». Эффект этого трюка не может быть классифицирован иначе, как нарушение физических законов. Любые материальные объекты и люди при освещении отбрасывают тень. В некоторых вариантах этого номера исполнитель исчезает, как бы отделяясь от своей тени. В этом случае эффект достигается одним из методов, рассмотренных в разделе «Исчезновения».

Принцип «остающейся» тени основывается на том, что люминесцентные краски начинают светиться только в тех местах, куда попадает световой поток. Поэтому луч света, направленный на экран, покрытый слоем люминофора, активизирует только ту часть экрана, на которую попало световое пятно. И только в этом месте экран будет светиться, когда все огни будут выключены. Поэтому, если экран осветить мощным источником света, перед которым встанет исполнитель, то тень, которую он будет отбрасывать на экран, не позволит активизировать эту поверхность люминофора. В результате, когда выключают свет, весь экран как бы остается освещенным, за исключением тени исполнителя.

Человек не может смотреть сквозь материальное тело. Человек не может жить, когда у него отсутствует половина туловища. Но конструкция, выполненная в виде перископа, позволяет наблюдателю смотреть как бы вокруг тела ассистентки, создавая при этом иллюзию взгляда насквозь через ее тело. Налицо явное «нарушение» физического закона. Трюк получил название «Рентгеновское зрение».

Такие трюки, как живая голова, девушка с телом высотой в несколько сантиметров, половина туловища на тонком столике или на качелях, громадный паук с человеческой головой на ужасном теле либо живой обезглавленный человек и многие другие трюки из этой серии представляют собой «явные физические аномалии». Все они исполняются за счет умело установленных зеркал, линз и других оптических средств [183, 200].

Возможно, в будущем потребуются какой-то новый раздел классификационной системы, объединяющий эти трюки под единой рубрикой. Но в настоящее время каждый из этих трюков воспринимается зрителями строго индивидуально и практически не имеет признаков, объединяющих его с другими трюками.

## **Глава 6. Анализ магического акта «Ментализм»**

Магический акт «Ментализм» объединяет в себе эффекты, демонстрирующие неограниченные возможности исполнителя в области психической деятельности. Анализ трюков и выявление приемов и средств реализации этих эффектов довольно сложны, поскольку «Ментализм» является тем самым разделом магии, в котором сохранение секретов соблюдается наиболее тщательно, а мистификация зрителей является совершенно необходимым условием достижения иллюзии.

Термин «Ментализм» или «Ментальная магия» был, вероятно, впервые введен в России в 1980 году иллюзионистом Анатолием Фурмановым, включившим номера ментальной магии в свою программу. В западных каталогах и магической литературе этот термин – «Mental Magic, Mentalism», начинает встречаться с тридцатых годов нашего века.

Номера из раздела «Ментализм» при внимательном их изучении поражают отточенностью техники и потрясающей изобретательностью. Если эти номера выполняются опытным магом, зрители практически никогда не могут объяснить виденного и однозначно приходят к выводу о паранормальности явления. Сомневающиеся могут только предполагать, что явление иллюзорно, но, не зная самих приемов и средств, никогда не способны доказать свою точку зрения.

Интересным является и то обстоятельство, что этот раздел магии развивается очень быстрыми темпами. В каждом новом каталоге появляются ранее не известные трюки, которые практически не поддаются разгадке логическим путем, даже при условии знания выявленных приемов.

Экспертиза паранормальных явлений, попадающих под этот раздел, совершенно необходима, поскольку в большинстве описанных опытов телепатии внимательными исследователями выявлялись те или иные иллюзионные приемы. Чрезвычайно печально читать статьи и слушать выступления серьезных исследователей, мистифицированных исполнителями, преследующими свои, как правило, корыстные цели. Поверив в реальность происходящего, такие исследователи оказываются разочарованными, узнав, что за паранормальными явлениями, изучаемыми ими с такой тщательностью, не стоит ничего, кроме изумительно оригинальных приемов, не имеющих ничего общего с выдвинутыми ими научными объяснениями.

### 6.1. Мысленный контроль

Очень тонкая грань отделяет трюки, в которых исполнитель демонстрирует мысленный контроль над объектами, от трюков, реализующих эффект оживления или одушевления. Технические приемы для демонстрации этих трюков также во многих случаях оказываются одинаковыми. Но отнюдь не все трюки мысленного контроля можно считать эффектами оживления или одушевления. Очень хорошо эта мысль иллюстрируется трюком «Спиритические часы»: большая стрелка надевается на ось и закручивается наподобие волчка. Нет ничего загадочного и таинственного в этом вращении. Но мысленное воздействие исполнителя заставляет ее остановиться на заранее объявленной цифре. Создается иллюзия, что фокусник обладает таинственной способностью контролировать ее положение [21].

В другой версии этого же трюка стрелка сама приходит во вращение без физических усилий со стороны исполнителя. Создается иллюзия, что ее начинает вращать какая-то неведомая сила. В этом варианте эффект оживления, одушевления как бы действует до того момента, когда стрелка застывает на определенной цифре. Далее превалирующим оказывается эффект мысленного контроля.

При детальном анализе оказывается, что многие из трюков мысленного контроля оказываются видоизмененными трюками оживления.

Техническое решение трюка «Спиритические часы» заключается в массивном противовесе, спрятанном в центральной части стрелки, который вращается на оси и имеет 12 фиксированных положений, позволяющих остановить стрелку на любом запланированном часе. Эффект таинственного вращения может быть получен за счет приложения силы с помощью невидимой связи. В данном случае - это нить, намотанная на центральную часть стрелки и соединенная с пружинной тягой.

Во многих случаях наиболее простым техническим решением до сих пор остается *невидимая нить*. В каждом случае используется определенный скрытый механизм, приводимый в движение. Такой механизм контролирует и управляет центром тяжести перечисленных аппаратов.

В оригинальной версии «Спиритического колокольчика» управление им осуществлялось с помощью нити, соединенной с механизмом, спрятанным в подставке, на которой укреплен колокольчик [182]. Эта же версия трюка предполагает разговор с колокольчиком среди зрителей, когда колокольчик отвечает звоном на вопросы, будучи подвешенным на ленте, привязанной за конец волшебной палочки. Разумеется, звоном колокольчика исполнитель управляет не посредством мысленного воздействия, а с помощью кнопки, соединенной с рычагом, сцепленным с язычком звонка.

Механизм управления может иметь различные конструктивные решения, но в любом случае предпочтение следует отдавать самому простому и надежному варианту.

Еще одним трюком из серии «Мысленный контроль» является поднимающийся и падающий шар.

Послушный шар, скользящий по веревке, но останавливающийся в любом месте по воле исполнителя, контролируется за счет изогнутого отверстия, сделанного в шаре. При натяжении нити движение шара тормозится изогнутой частью отверстия, и он может остановиться в любом месте шнура. В настоящее время предложен оригинальный вариант этого трюка с двумя шарами. Изогнутые металлические трубочки, вставленные в апельсины или яблоки, позволят выполнить этот номер с фруктами [3].

Трюк, известный в каталогах под названием «Песок Сахары», в котором горсти песка разных цветов смешиваются в воде, а затем извлекаются из воды отдельно по цветам, да еще в сухом виде, несомненно, относится к эффектам раздела контроля. Блестяще исполняет этот номер на арене цирка Леонард Стродс. Одно из технических решений этого трюка удивительно просто: небольшой комочек песка каждого цвета заливается расплавленным воском и затем вместе с горстью песка помещается на дно аквариума. Песок делает воду мутной, и комочки на дне не видны зрителям. Как только зрители выберут определенный цвет, фокусник на ощупь находит нужный комочек на дне и извлекает его. Сжимая ладони, он разламывает тонкую восковую оболочку, и песок в сухом виде высыпается на поднос [217].

Существует также большой раздел фокусов, относящихся к эффекту контроля и использующих различного рода кукол. Например, деревянная утка, управляемая пальцами, безошибочно вытаскивает из колоды названную карту. В этом трюке и управление уткой, и контроль за картой осуществляются одновременно самим исполнителем. Устройство клюва утки таково, что она может без всякого труда вытащить верхнюю карту из колоды. Ну, а наверх колоды выбранная карта может попасть сотней различных методов.

В восемнадцатом веке было создано множество различных автоматов, выполняющих самые разнообразные действия, попадающие под раздел контроля. И по сей день они изумляют остроумием технических решений.

## ***6.2. Розыск, идентификация***

Этот раздел является одним из самых важных в магии, поскольку трюки, реализующие этот эффект, встречаются в различных вариациях почти в каждом выступлении мага. В общем, этот раздел включает в себя розыск или обнаружение множества самых различных объектов: это и розыск задуманной карты, какого-то предмета, цвета, задуманного зрителем,

зрителя, выполнившего определенные действия, отыскания спрятанного предмета и многое другое. Это означает, что исполнитель с помощью таинственных способностей находит среди других тот объект, что был перед этим выбран зрителем либо группой зрителей. Разумеется, выбор не ограничивается неодушевленными предметами, да и вообще материальными объектами. Такие абстрагированные понятия, как задуманные слова, желания или действия, также с успехом могут быть определены исполнителем.

В подавляющем большинстве случаев маг отыскивает задуманный объект с помощью его индивидуальной маркировки. С помощью каких-то ключевых символов, приемов, точно фиксирующих местонахождение объекта. Благодаря математическим формулам или какому-то распределению. С помощью приемов подглядывания. С помощью помощников среди зрителей. С помощью форсирования выбора определенного объекта. С помощью некоторой отсрочки передачи комиссии своего варианта выбора до того момента, когда зритель сделает свой выбор [148, 160].

Производство различных меток, секретная маркировка - это огромная область для самого пристального исследования. Марки или метки могут быть самыми различными, лишь бы они однозначно фиксировались какими-то из пяти органов чувств. Эти марки могут быть зрительными, акустическими, определяемыми на ощупь, на вкус и по запаху [166].

Пример: игральные карты можно выполнить такими, что они могут быть легко определяемыми со стороны крапа. Такие карты называются *краплеными* [222]. Такие метки могут иметь форму точек, линий или пятнышек. Карты могут быть специальным образом подрезаны, иметь не прямоугольную, а трапецеидальную форму или закругленные края.

Не следует думать, что маркировка применима лишь к карточным фокусам. Зрителю предлагают зажать в одной руке монету и держать ее над головой, пока исполнитель выйдет из комнаты. Возвратившись, исполнитель безошибочно указывает на руку, держащую монету, поскольку она из-за отхлынувшей крови будет светлее. В другом варианте того же фокуса маркировка оказывается психологической. Если предложить зрителю развести в стороны руки, то он непроизвольно слегка повернет голову в сторону руки, держащей монету. Либо это движение проделает какой-то другой впечатлительный зритель.

Исполнитель с завязанными глазами, или просто повернувшись спиной к зрителям, может определить цвет мелка, который вкладывают ему в руку. Здесь применяется прием подглядывания. Маг соскребает немного мела ногтем, а затем меняет руки, держащие мел [166, 167].

Если в цветных дисках просверлить отверстия, немного отличающиеся по диаметру, то определить цвет можно, вставляя в эти отверстия стержень определенного диаметра.

Отметки или маркировку совершенно не обязательно ставить на каком-то объекте. Такие отметки можно делать на аксессуарах, используемых в номере. Например, трюк, в котором исполнитель определяет, какой из трех журналов, лежащих на подносе, выбрали зрители, выполняется за счет маркировки мест с помощью волосков, приклеенных к краю подноса. В начале номера журналы укладывают на поднос, помещая волоски наверх. Когда журнал поднимают с подноса и снова кладут на место, волосок оказывается уже под ним. Таким несложным, но действенным приемом отмечается место выбранного журнала.

Использование какого-то определенного объекта в качестве ключа является очень древним приемом в иллюзионизме. Таким ключом может быть все, что угодно. В карточных фокусах ключевая карта - это известная карта, которая помещается перед либо за выбранной картой. Ключевая карта может находиться и через какое-то строго определенное количество карт от выбранной. Ключевой может быть длинная или короткая карта. В принципе, это может быть любая определенно модифицируемая карта.

Теперь, когда исполнителю известно местоположение выбранной зрителем карты по отношению к ключевой, отыскать ее в колоде довольно легко.

Карты могут быть предварительно разложены в колоде по строго определенной системе, например, по системе Си Стеббинса или Николя, тогда розыск и идентификация карты не составит труда [31,32, 184].

С помощью специального отметчика-указателя маг без труда определяет установленный с помощью стрелки час на циферблате. Циферблат встроен в коробку. Зритель поворачивает стрелку и устанавливает определенный час. Стрелка с помощью шестеренок соединена с небольшим вращающимся винтом на задней части коробки. Прорезь в головке винта и является для исполнителя указателем поставленного часа [24].

Эксперименты, в которых исполнитель выбирает определенное имя, например, имя человека, находящегося в родственных связях с написавшим это имя, выполняются с применением маркировочных методов. Раздав зрителям несколько листочков бумаги, исполнитель просит каждого написать на листочке имя своего знакомого, а определенного зрителя - имя своего родственника. Чаще всего для идентификации используется листок бумаги, который маг вручил выбранному зрителю. Для идентификации может использоваться множество методов, но чаще всего такой отметкой служит форма оторванного края листка. В других версиях этого трюка все

зрители получают мягкие карандаши, а определенный зритель - твердый карандаш [148].

Иногда для идентификации используют люминофоры. Известен трюк, в котором зрителю вручают мешочек с бочонками лото и предлагают вытащить из мешочка один бочонок и запомнить число. Затем бочонок снова бросают в мешок, который возвращают исполнителю. Тот открывает горловину и безошибочно извлекает бочонок, выбранный зрителем. Цифры на бочонках нанесены люминесцирующими красками. Исполнителю достаточно бросить взгляд внутрь мешка, и он сразу увидит один светящийся бочонок.

Множество методов маркировки и идентификации карт отражено в специальной литературе, посвященной карточным фокусам [184, 185].

Существует много оригинальных приемов форсирования, т. е. навязанного зрителю определенного выбора, который, тем не менее, воспринимается зрителем как свободный выбор. Форсировать можно любой объект, способов форсирования очень много [147].

Например, можно форсировать определенное число с помощью игральных костей. Этот прием основан на том обстоятельстве, что сумма очков на противоположных гранях игровой кости всегда равна 7. Поэтому у шести игровых костей она составит 42.

Использование ключевых символов или объектов представляет собой отличный технический прием для реализации эффекта идентификации. Ключевым символом может быть любой объект. Последовательность смены ключевых понятий должна быть, разумеется, заранее оговорена исполнителем и помощником.

Такая же техническая идея используется в трюке «Телепатия по телефону». Каждой карте из колоды присваивается какая-то фамилия. Ассистент исполнителя сидит у своего домашнего телефона и имеет при себе список фамилий, соответствующих картам в колоде. Зрители делают выбор карты, а исполнитель называет им номер телефона и соответствующую карте вымышленную фамилию. Ассистент на другом конце провода снимает трубку и, услышав названную фамилию, определяет выбранную карту [185].

Неосознанные движения зрителей также могут служить ключевым понятием для исполнителя. Такие движения являются основой для выбора определенного зрителя в зале. Это - достаточно хорошо изученные изомоторные акты.

Маг имеет перед собой огромный простор для выбора различных ключевых маркировок. Такой выбор действительно огромен, так как явля-

ется сугубо индивидуальным для определения стратегии демонстрации трюка.

Большие возможности скрыты в использовании так называемых «подсадок» или, как их называют в зарубежной литературе, «конфедератов». Разумеется, такой прием весьма эффективен, поскольку конфедерат может передать исполнителю практически любую информацию с помощью различной системы кодов и сигналов.

В такую систему кодов может быть включено огромное количество поз, положений рук, головы, туловища, использования посторонних предметов и многое другое. Такой код лучше всего разрабатывать самостоятельно, лишь тогда он окажется неразгаданным для окружающих. Но самое главное в демонстрации такого рода, чтобы зрители вообще не догадались о присутствии конфедерата.

### **6.3. Чтение мыслей**

Эффект чтения мыслей или, как это называют иногда, чтение образов, заключается в том, что исполнитель определяет мысли или образы, возникающие у зрителя. Происходит как бы движение мыслей в одном направлении: от зрителя к исполнителю.

Не следует смешивать этот эффект с эффектом *передачи мыслей*. Другими словами, в этом эффекте мысли или образы как бы таинственно извлекаются из головы зрителя, но не передаются зрителем исполнителю. То есть со стороны зрителя к такой передаче мыслей не прикладывается никаких усилий, он никак не ассистирует исполнителю. Иногда он должен просто сконцентрировать свои мысли на образе, который должен воспринять исполнитель.

Следует отметить, что в этой работе анализируются лишь известные иллюзионные способы чтения мыслей и не подвергаются анализу какие-то изыскания в области парапсихологии. Однако, на взгляд автора, любые научные исследования трюков должны начинаться лишь после проведения тщательной экспертизы на возможность использования выявленных иллюзионных приемов осуществления эффекта «чтения мыслей».

Если мысль или образ, возникающий в голове у зрителя, письменно зарегистрирован, совершенно очевидно, что исполнитель должен каким-то трюковым способом прочитать оригинал или его копию.

Обычно такие послания зрителя запечатывают в конверты. В этом случае существует лишь несколько вариантов прочтения таких посланий. Довольно распространен следующий метод. Исполнитель должен заранее знать содержание одного из посланий. Чаще всего для этой цели используется секретный ассистент в зрительном зале, который записывает мысль, заранее известную исполнителю по предварительной договоренности. По-

лучив пачку запечатанных конвертов, исполнитель, используя секретную пометку на конверте ассистента, помещает этот конверт в самый низ всей пачки. Делает вид, что концентрирует мысленное усилие и произносит вслух заранее известное послание. Получив подтверждение от конфедерата в правильности прочитанной фразы, исполнитель, как бы для проверки, вскрывает конверт и извлекает из него другую записку с текстом, для него не знакомым. Произнося вслух первое послание, исполнитель на самом деле читает и запоминает реальную записку. Теперь он уже знает содержание записки реального зрителя. Приподняв из пачки следующий конверт, исполнитель демонстрирует вновь «концентрацию» мысли и читает вслух содержание записки реального зрителя из первого конверта [23]. Так исполнитель продолжает и дальше, каждый раз произнося вслух содержание предыдущей записки.

Существует несколько приемов, позволяющих извлечь одну записку из конверта [160].

Другой путь чтения записок, заклеенных в конверте, заключается в идее временного превращения конверта в прозрачный. Это технически реализуется с помощью химикатов или относительно яркого света, направленного сзади на конверт [160, 218, 221].

Бензин, спирты и другие быстро улетучивающиеся жидкости, которые испаряются, не оставляя никаких следов на конверте, подходят для пропитки и превращения конверта в прозрачный. Обычно немного такой пропитывающей жидкости наливают на подушечку из фетра, хлопка или губчатой резины. В необходимый момент этой подушечкой проводят поперек конверта. Такая подушечка может быть встроена в напалечник или спрятана в подставке или в крышке стола. У карандаша с резинкой на одном конце пропитывают смачивающей жидкостью эту резинку. Исполнитель делает вид, что пишет что-то на конверте, а затем как бы передумав, стирает написанное. При этом конверт становится прозрачным.

Источники направленного света можно встроить в совершенно не подходящие с первого взгляда для этой цели предметы: в стопку конвертов, в книгу, в поднос, в подставку и пр. Все, что теперь необходимо сделать, это положить конверт с запиской нужной стороной вверх на скрытый источник света и включить его. Метод отлично подходит для конвертов и карточек из тонкой бумаги [201].

Написанные записки, заклеенные в конверты или просто сложенные, можно легко прочитать, если их заменить дубликатами. Обычно в таких случаях ассистент читает записку и каким-то образом информирует исполнителя о содержании написанного. Известно несколько приспособлений для передачи исполнителю этой информации. Чаще всего информация по-

ступает исполнителю в виде скопированных записок очень небольшого формата [166].

Можно подобрать сотни возможностей для связи с исполнителем, включая коротковолновую радиосвязь или телефон. Описать все варианты практически невозможно. Важно использовать самые простые, а потому самые надежные способы коммуникации. Некоторые исполнители ставили в укромном месте за боковыми кулисами черную доску, сообщения на которой писал ассистент. Исполнителю достаточно бросить взгляд на эту доску, а затем убедительно продемонстрировать умственное напряжение.

Похищение и подмена реальных записок на дубликаты - это большой раздел, нуждающийся в самостоятельном изучении. Разумеется, записки трудно подменить, если их всего несколько штук. Но когда их пишут достаточно много, несколько штук можно незаметно забрать с подноса или из ящика, когда их собирают в зрительном зале. Либо такое похищение можно произвести в процессе заклейки их в конверт. Исполнитель заклеивает в конверт одну записку, а другую просто зажимает в руке. Одновременно можно похитить сразу несколько записок.

Для похищения можно применить разнообразные манипуляционные приемы. Если такие манипуляционные приемы трудны для исполнителя, то с успехом можно применять обменный мешок, поднос или другой реквизит, имеющий обменные отделения и подходящий по своему внешнему оформлению для этого выступления. Обычные конверты могут быть с успехом применены для такого обмена. Для обмена записок применяется напалечник [148].

Для подмены оригинала записки на дубликат можно с успехом использовать вазу или стакан с зеркальной перегородкой.

Записки зрителей можно читать, стоя непосредственно перед зрителями. Похищенные записки фокусник раскрывает в кармане, а затем извлекает их под прикрытием блокнота, в котором периодически на протяжении выступления делает какие-то пометки. К этому времени зрители уже привыкнут к блокноту, и он не будет вызывать у них подозрений. Исполнитель читает записку, делая при этом вид, что что-то записывает в блокнот. Затем вырывает лист вместе с прочитанной запиской, комкает и отбрасывает в сторону.

Существует весьма оригинальный прием определения слов или чисел, написанных мелом на доске. Исполнитель держит доску за спиной, а зритель пишет на ней свое число. Исполнитель определяет цифры, ощущая движения мела по доске. Этот метод требует больших навыков и предварительной тренировки.

К приспособлениям, позволяющим прочитать записку зрителя, относятся доски с копировальной бумагой.

Под тонкую верхнюю поверхность таких досок подложен лист копировальной бумаги. Под копиркой - еще один чистый лист бумаги. Некоторые из таких досок имеют столь оригинальную конструкцию, что копию текста можно прочитать, стоя напротив зрителей [160].

Копии записок можно получать и более простыми способами, например, с помощью двойных конвертов, в одном из которых находится копирка, а сверху на конверт небрежно кладут лист бумаги, на котором должен написать свое послание зритель. Специально препарированы могут быть и блокноты. Самая простая подготовка заключается в подклейке копки к третьему или четвертому листочку [221].

Мысли зрителя, служащие для исполнителя приказом на выполнение определенных действий, могут быть правильно определены при непосредственном физическом контакте исполнителя и зрителя. Это происходит с помощью малозаметных сигналов от зрителя, которые получили название *идеомоторных реакций*. Сам зритель даже не подозревает о том, что сам направляет исполнителя в нужную сторону [160].

Мысли зрителя, а вернее, мысли, изложенные шепотом ассистенту, могут быть подслушаны исполнителем с помощью чувствительных микрофонов, спрятанных в одежде ассистента.

Записки можно читать в темноте, накрыв их большим металлическим конусом с отверстием в вершине. Внутри конуса встроен небольшой фонарик, позволяющий прочитать текст. Записки кладут на ковер и сверху накрывают конусом. Исполнитель прижимает конус к ковра и приникает глазом к верхнему отверстию. При этом он включает фонарик и читает текст верхней записки якобы в полной темноте. Точно так же можно прочитать записку, когда исполнителя накрывают с головой одеялом. Он читает записки с помощью спрятанного электрического фонарика. Можно использовать остаточное свечение доски, покрытой слоем люминофора.

В тех трюках, где исполнителю необходимо получить информацию о цифрах или рисунках, можно воспользоваться скрыто установленными зеркалами. Либо можно спрятать в руке небольшое, уменьшающее размеры изображения зеркало. Тонкую зеркальную пленку можно прикрепить к уголку конверта, к карте, к спичечной коробке, к перстню либо использовать какой-то другой подходящий реквизит [166].

Очень много трюков, внешне демонстрирующих эффект чтения мыслей, можно исполнять с помощью секретных ассистентов в зале, передающих определенным кодом информацию исполнителю. Этот секретный ассистент может использовать пишущий палец для скрытого написания со-

общения на листе газеты, журнала, на обложке блокнота, т. е. на любых предметах, которые исполнитель может попросить ему передать по ходу трюка.

Иные сложности появляются, если зритель должен сконцентрировать и передать свои мысли исполнителю, совершив выбор одного из понятий, предложенных ему исполнителем. Разумеется, это не может произойти само собой. Исполнитель должен форсировать определенный выбор зрителю. В этом случае конфедерат среди зрителей окажет незаменимую помощь, поскольку именно он может провести форсирование. Либо конфедерат может просто играть роль зрителя, передающего свои мысли и будет соглашаться со всем, что будет «воспринимать» исполнитель.

Но исполнители в большинстве своем незаслуженно пренебрегают помощью таких секретных ассистентов. В этом случае единственной возможностью остается форсирование.

Вариантов форсирования довольно много. Процедура форсирования выглядит так, словно зритель имеет абсолютно свободный выбор предмета, какого-то объекта или понятия из значительного числа подобных объектов. На самом деле его выбор оказывается предопределенным действиями фокусника.

Можно еще более упростить весь процесс форсирования. Зрители сами пишут какие-то записки, сворачивают их в трубочки, а затем исполнитель или его ассистент собирают их на обменный поднос, мешок или другой аналогичный аппарат. Финальный выбор происходит из числа записок, имеющих абсолютно одинаковое содержание. Сейчас появились прозрачные пластиковые мешки, выполняющие такой обмен [222].

#### ***6.4. Передача мыслей***

Магический эффект передачи мыслей на расстояние представляет собой осуществленную передачу мыслей одного человека другому. Существенным в этом эффекте является то, что в номере участвуют как минимум два человека. Один является как бы передатчиком этих мыслей, другой - приемником.

Большинство трюков такого рода выполняются за счет использования сигнального кода. Разумеется, важно, чтобы эта система сигнализации не была заметна для зрителей и вообще не воспринималась как определенная кодовая система. Обычно передача информации осуществляется через звуковую кодирующую систему, но некоторые системы базируются на зрительных каналах передачи информации

Сам тип кода определяется теми условиями, в которых приходится демонстрировать этот эффект. Например, в театрах с их отличной акустикой большинство кодов базируются на аудиальных сигналах, которые

слышит исполнитель-приемник. Обычно такие сигналы - это слова или определенные слоги в словах, которые в тексте выглядят вполне естественно. Очень часто передатчик и приемник пользуются приемами устной стенографии.

Для успешной демонстрации этого номера исполнители должны обладать хорошо организованной и тренированной памятью. Обычно они запоминают целые листы определенных разбитых на группы понятий, как, например, действия, места, числа, предметы, металлы т. д.

Вместе с такими листами приходится запоминать порядок действий, которые по определенному сигналу передатчика должен выполнить приемник. Приемник должен в таких случаях выполнить в определенном порядке какие-то движения, заранее оговоренные и запомненные обоими исполнителями.

Весьма оригинальный код применяется в том варианте номера, когда исполнитель в зале сам не задает ни одного вопроса исполнителю на сцене. Он просит зрителя самого задавать вопросы исполнителю на сцене. Но и здесь уже кроется определенная кодовая система. Исполнитель на сцене получает необходимую информацию по содержанию и порядку слов в разговоре между ассистентом в зале и зрителем [25].

Многие исполнители получали информацию с помощью микрофонов, спрятанных в одежде их помощников. Исполнитель-приемник слышит через микро наушник весь разговор между зрителем и своим помощником. Связь может быть телефонная или коротковолновая.

Один из кодов является неслышимым для зрителей, несмотря на то, что основан на ясно слышимых сигналах. Оба исполнителя совершенно синхронно ведут мысленный счет, который начинают и заканчивают по заранее обговоренным сигналам. Таким сигналом может быть покашливание, стук мела по доске либо что-то иное, что не бросается в глаза зрителям, но четко распознается исполнителем [160].

Другие коды действительно являются полностью бесшумными. В этих кодах сигналами служат движения рук, их положение по отношению друг к другу или к телу, количество пальцев на сцепленных руках, движения глаз и множество других оговоренных приемов.

Большинство салонных выступлений в жанре передачи мыслей использует коды, основанные на определенном положении на столе самых обычных предметов: блокнота, авторучки, носового платка и т. п.

Кодировать информацию можно с помощью сигналов, непосредственно ощущаемых исполнителем. Таким каналом передачи информации может быть нить, связующая исполнителя и ассистента. Подергивание нити передает необходимую информацию исполнителю. Либо это может

быть резиновая груша наподобие тех, что применяют в аппаратах измерения кровяного давления. Груша размещается в удобном и незаметном месте и соединяется резиновым шлангом с креслом в другом конце комнаты, где сидит исполнитель. Ассистент передает информацию определенным кодом, нажимая на грушу. Можно предложить еще множество других способов передачи информации [166].

В некоторых выступлениях ассистент вручает исполнителю лист с выбранным понятием, и тот должен определить это понятие. Здесь можно использовать множество различных сигнальных систем, не обязательно связанных со словами. Любые звуки могут служить кодовыми символами, передающими определенный объем информации. Необходимо лишь, чтобы исполнитель четко различал эти звуковые сигналы. Такими сигналами могут быть действия ассистента или его поза.

В подобном номере ассистент в зале может с успехом применять прием форсирования определенного понятия зрителю. Например, зритель выбирает из колоды какую-то карту, показывает ее ассистенту, а тот мысленно передает значение этой карты исполнителю. На самом деле заранее оговоренная карта форсируется ассистентом зрителю.

Форсирование должно быть представлено таким образом, чтобы зритель был абсолютно уверен в своем свободном выборе. Часто используется прием «пояснения после выбора». Сущность этого приема хорошо видна в трюке, когда у зрителя в руках должна оставаться одна из двух колод карт. Исполнитель просит зрителя указать пальцем на одну из двух колод карт, но лишь затем сообщает, должна ли выбранная колода остаться на столе или зритель может ее забрать. В этом приеме исполнитель фактически навязывает свой выбор зрителю, хотя тот уверен в своем свободном выборе [147].

Форсирование может производиться и тогда, когда зрителю предлагается выбор из нескольких объектов, в то время как все эти объекты оказываются совершенно одинаковыми. Такое форсирование выполняется с форсировальными колодами, в которых все карты одинаковы, либо с использованием подмененных мешков, подносов и других аппаратов с двумя обменными отделениями.

Впечатление передачи мыслей может быть достигнуто и при использовании конфедератов в зрительном зале, которые и осуществляют заранее оговоренный выбор, либо секретно передают информацию ассистенту или самому исполнителю.

Иногда информация передается исполнителю секретной запиской, которую можно написать с помощью пишущего ногтя или пальца, либо при-

меня для этого совершенно посторонние предметы, например, сигарету с вставленным в нее пишущим грифелем.

Другой, достаточно распространенный вариант эффекта - это записка, написанная исполнителем и переданная в комиссию из зрителей, а лишь затем объявление слова, которое ему мысленно передавал зритель. Как только это выбранное слово будет произнесено, исполнитель производит подмену своей первой записки правильной. Для таких номеров совершенно необходим пишущий ноготь или палец [160].

Наиболее близкой к действительной передаче мыслей на расстояние оказывается восприятие заданий зрителя, выполняемое исполнителем на основании идеомоторных реакций. В некоторых экспериментах тренированный исполнитель не нуждается даже в мускульном контакте со зрителем. Он руководствуется мельчайшими психологическими импульсами и движениями зрителя, которые оказываются совершенно правильной подсказкой. Таким образом, зритель неосознанно руководит всеми действиями исполнителя. Когда нет мускульного контакта между зрителем и исполнителем, последний руководствуется походкой зрителя, его телодвижениями, частотой дыхания, поворотом головы, глаз и другими малозаметными для нетренированных зрителей индикаторами.

### ***6.5. Предсказания***

Эффект предсказания или пророчества заключается в правильном предсказании действительно произошедшего впоследствии события. Не так уж много известно приемов для стопроцентного выполнения подобных номеров. Дело в том, что абсолютно верно предсказать будущее просто невозможно. Но при определенных обстоятельствах и с помощью некоторых технических приемов такое пророчество делается не только вероятным, но и совершенно возможным.

Будущее можно предсказать, например, в том случае, если будут найдены пути такого воздействия на зрителя или на будущие события, что происходящее оказывается заранее запланированным самим исполнителем. Это - уже рассмотренный прием форсирования.

Может также показаться, что исполнитель предсказал какое-то событие, если его предсказание было передано на хранение, но обнародовано лишь после того, как это событие произошло. В этом случае предсказание ловким путем заменяется описанием уже происшедшего события.

Третий путь - это использование конфедерата из числа зрителей, чьи заранее оговоренные действия будут совпадать с предсказанием иллюзиониста.

Разумеется, возможны комбинации этих решений, но они полностью описывают все возможные пути реализации эффекта предсказания.

Один из наиболее широко описанных и часто исполняющихся трюков из раздела предсказания выглядит следующим образом. Исполнитель вручает зрителям запечатанный конверт с предсказанием и просит нескольких зрителей написать в блокнот несколько чисел в столбик одно под другим. Затем просит еще одного зрителя подсчитать сумму этих чисел. Когда сумма подсчитана, конверт вскрывают и на записке обнаруживают именно это число. Здесь применяется прием форсирования, основанный на подмене листка с числами, написанными зрителями, на листок с числами, заранее написанными исполнителем и в сумме составляющими предсказанное число [21, 181].

Любой метод форсирования, исполняемый с форсировальной колодой или при помощи манипуляционных приемов, пригоден для реализации эффекта пророчества. Исполнитель записывает как предсказание ту карту или понятие, объект, который он затем форсирует зрителю.

Зрителям можно предложить на выбор листы с перечислением событий, дат, предложений, цветов и т. п., чтобы они совершили свободный выбор. Все эти понятия могут быть написаны на отдельных бумажках, затем свернуты в трубочку и помещены в аппарат, позволяющий обменять их на другие, заранее свернутые в трубочку бумажки с совершенно одинаковыми понятиями. В качестве такого аппарата может применяться любое устройство с двумя обмениваемыми отделениями. Например, обменные сачки, коробки, подносы, стаканы с зеркальными вставками и множество других.

Идею одинаковых понятий, предлагаемых якобы для свободного выбора, можно очень хорошо закамуфлировать. Великолепные примеры подобного камуфляжа - колода карт «Свенгали» и принцип гладко-шершавых карт. Можно отпечатать целую книгу так, что на любой ее странице будет одно и то же слово на порядковом месте, соответствующем номеру страницы. И здесь - огромное поле деятельности для сценаристов и режиссеров иллюзионных шоу.

По типу колоды «Свенгали» можно приготовить карточки с числами, открытки, этикетки. Идея одинаковых понятий может быть распространена на страницы журналов, книг, даже на лотерейные билеты и денежные купюры. Технически эту идею легко реализовать и по методу «Свенгали», и по принципу гладко-шершавых карт.

Большое число трюков, реализующих эффект «Предсказания», базируются на отсрочке обнародования предсказания до того, как зритель сам выберет какое-то понятие или совершит какое-то определенное действие. Но при этом очень важно, чтобы, с точки зрения зрителей, предсказание

иллюзиониста было сделано до того, как будет оглашено понятие, выбранное зрителем.

К номерам такого рода относятся трюки с использованием, например, пишущего ногтя или пальца. На глазах у зрителей исполнитель пишет какое-то предсказание и заклеивает его в конверт. Изнутри в конверте с одной стороны приклеена копирка. Необходимо подобрать такую копирку, чтобы полученная с ее помощью копия напоминала записку, как бы написанную карандашом. Своего предсказания исполнитель на самом деле вначале не пишет, а заклеивает в конверт с копиркой чистый лист бумаги. Он лишь делает вид, что пишет какое-то предсказание. Только после того, как зритель огласил свое понятие, объект или действие, и исполнитель узнал это, он описывает это через копирку с помощью пишущего пальца.

Аналогична и процедура написания предсказания с помощью пишущего пальца без конверта. Исполнитель только притворяется, что пишет предсказание на карточке, затем откладывает в сторону карандаш или ручку и просит зрителя огласить свое понятие. Как только он слышит его, тут же с помощью пишущего пальца переносит на карточку. Важно при этом научиться писать, совершенно не глядя на карточку.

Следующим шагом в этом намеченном направлении будет применение приспособления, позволяющего мгновенно отыскивать строго определенные понятия из достаточно большого числа других. Таков, например, *карточный пояс*, в котором в кармашках в строгом порядке расположены все карты из колоды. Когда оглашается название выбранной карты, исполнитель мгновенно достает аналогичную карту из кармана и подменивает с тем предсказанием, которое, например, было выбрано и заклеено в конверт [184].

С игральными картами можно продемонстрировать огромное количество весьма убедительных трюков из раздела «Предсказания». Один из весьма впечатляющих номеров выглядит следующим образом. Исполнитель делает вид, что извлекает из футляра воображаемую колоду карт, тасует ее и просит зрителя взять одну воображаемую карту. После этого зритель должен назвать всем присутствующим, что за карту он якобы взял из этой воображаемой колоды. Когда тот называет эту карту, исполнитель просит зрителя перевернуть ее лицом в другую сторону и снова вложить в воображаемую колоду. Затем он достает из футляра настоящую колоду и показывает, что в ней одна карта оказывается перевернутой. Это именно та карта, которую назвал зритель. В трюке используется колода гладкошершавых карт, в которых половина карт, например, все четные перевернуты по отношению к нечетным. Это позволяет тут же показать перевернутой любую названную зрителем карту [184].

Западные каталоги предлагают много весьма эффектных номеров из раздела «Предсказания». Пожалуй, наибольший интерес может вызвать следующий номер. За несколько дней до выступления на обозрение выставляется шкатулка, ключ от которой хранится у какого-то известного в городе человека. Шкатулка может все это время находиться под неусыпным наблюдением, исключаяющим всякий доступ к ней со стороны исполнителя. Во время выступления шкатулку приносят в зал и зрители открывают ее на глазах у зрителей. Внутри оказывается еще одна шкатулка, которую также открывают у всех на глазах. Внутри этой второй шкатулки оказывается листок бумаги, на котором изложены события, о которых сегодня писала местная газета.

Секрет этого впечатляющего предсказания заключается в ключе от второй шкатулки. Он имеет механизм, выстреливающий внутрь второй шкатулки свернутый в трубочку листок с предсказанием в момент открывания замка. Разумеется, содержание предсказания просто переписано из утренней газеты, вышедшей в этот день [221].

Можно и другими способами на глазах у зрителей извлечь из конверта правильное предсказание события. Принцип этой идеи хорошо поясняется на следующем трюке. На небольшой подставке стоит запечатанный конверт, а рядом лежат пять карт Зенера с парапсихологическими символами. Зрителю предлагается взять любую из этих карт по его усмотрению. Когда такой выбор сделан, иллюзионист вскрывает конверт и достает из него точно такую же карту. Объяснение чрезвычайно просто. За подставкой, на которой стоит конверт, сзади укреплены пять таких же карт и, забирая с подставки конверт, исполнитель забирает и соответствующую карту, удерживая ее за конвертом. Затем он отрывает край конверта и опускает внутрь указательный и средний пальцы, прижимая карту к конверту большим пальцем. Делает вид, что извлекает из конверта карту и отдает ее и пустой конверт зрителю, который перед этим выбрал карту. Тот подтверждает правильность предсказания. На этом принципе можно показать множество других номеров из раздела «Предсказания».

Иные варианты можно отлично воплотить в жизнь с помощью набора вставленных друг в друга шкатулок, заклеенных один в другой конвертов, на принципе появляющейся в клубке шерсти монете или кольце. Эти устройства можно использовать для самых неожиданных и впечатляющих предсказаний.

Имея развитое воображение, можно отлично комбинировать разные технические идеи.

### 6.6. Экстрасенсорика

Экстрасенсорика, как магический эффект, предполагает демонстрацию исполнителем сверхразвитых сенсорных способностей. Демонстрация этого эффекта породила сотни легенд о нераскрытых способностях человека. Совершенно очевидно, что путем специальных тренировок можно развить какие-то сенсорные каналы получения информации. Однако в любом случае, прежде чем начать серьезные исследования каких-то встретившихся явлений, необходимо провести тщательную экспертизу на возможность использования демонстратором специальных приемов.

Все трюки из этого раздела, встречающиеся в репертуаре сценических магов, представляют собой не что иное, как мистификацию, введение зрителей в заблуждение. Ни один из исполнителей, например, не может видеть кончиками пальцев. Игральную карту невозможно определить по весу или ощупыванием очков, либо по запаху. Никто еще не мог определить карту с помощью постукивания ею по столу.

Самый, пожалуй, популярный трюк из этой категории – «Чтение кончиками пальцев». Этот эксперимент впервые в нашей стране продемонстрировала Роза Кулешова [70]. Тогда же у исследователей парапсихологии он получил название «кожное зрение». В 1963 году этот эксперимент повторила Нинель Кулагина [78], а затем многие эстрадные исполнители включили его в свой репертуар\*. Эксперимент внешне демонстрирует паранормальные способности демонстратора, не поддающиеся объяснению с точки зрения современной науки.

Функции человеческого глаза здесь приписываются совершенно другому органу, безусловно, такими способностями не обладающему. Такой перенос функций одного органа на другой является абсолютной бессмыслицей, это все равно, что слушать глазами, нюхать ушами, видеть губами и т. п. Тем не менее, этот прием весьма часто используется демонстраторами паранормальных способностей для того, чтобы подтвердить свою исключительность.

Но под классификацию «Сверхчувственное восприятие» попадают не только те номера, в которых неожиданная чувствительность проявляется у какой-то части тела исполнителя. Сюда относятся и «эксперименты», в которых демонстрируется обостренная чувствительность в совершенно неожиданных областях. Такое впечатление может возникнуть у зрителей, наблюдающих, как исполнитель по весу карты определяет количество очков либо тут же называет, количество карт в кучке, которую зрители положили

---

\* В 1966 году с программой, включающей и чтение кончиками пальцев, выступал артист из Харькова Анатолий Рудь.

ему на руку. Исполнитель, демонстрирующий свою способность видеть сквозь стену, реализует эффект из этой категории.

Практически во всех экспериментах такого рода исполнитель применяет другой метод восприятия, чем тот, что явно демонстрирует. В номере «Видение кончиками пальцев» исполнитель действительно все отлично видит. Но видит-то он глазами, а не кончиками пальцев. Глазами он видит все потому, что повязка, которая должна в нормальных условиях полностью исключить возможность подсматривания, оставляет исполнителю возможность все отлично видеть для демонстрации такого сеанса. Даже применяемые специальные подушечки, пластырь, плотная повязка - все это не дает, как это кажется, полной ликвидации возможного подглядывания. Исполнитель может видеть вниз по обеим сторонам от носа [221].

Все типы таких повязок, даже такие, когда предварительно глазные впадины исполнителя замазывают грязью или тестом, тщательно его пресуя, оставляют небольшие щелочки для подглядывания. И это невозможно предотвратить. Исполнитель всегда изыщет возможность с помощью какого-то приема приоткрыть небольшие щелочки для подглядывания [160].

В номере «Вождение автомобиля с завязанными глазами» применяют различные повязки, создающие полное впечатление абсолютной изоляции зрительного канала. Но это только видимость. На глаза предварительно накладывают подушечки, которые закрепляются на голове эластичной лентой, затем завязывают на затылке повязку, а на голову надевают черный мешок, который еще и затягивают на шее. Но под мешком исполнитель с помощью сильных движений бровей и век заставляет подушечки сползти вниз до такого положения, в котором повязка уже не будет препятствовать зрению. Ну, а мешок на голове не мешает видеть сквозь его ткань [160].

Некоторые повязки выполнены таким образом, что при натягивании в определенном положении перед глазами приоткрывается узкая щель. В других повязках устроен промежуточный слой, поднимающийся, когда повязку завязывают на голове. Несколько типов таких повязок предлагаются современными каталогами западных иллюзионных фирм [222].

Много различных методов секретной идентификации позволяют исполнителю создать видимость обостренной до невероятных пределов чувствительности. Практически все эти методы основаны на принципах секретной маркировки, уже ранее рассмотренных. Сюда же относятся и различные приемы подглядывания.

Если исполнитель каким-то секретным путем уже получил необходимый объем информации, то можно создать у зрителей впечатление получения этой информации по совершенно фантастическим каналам.

Примером может служить такой номер. Зритель пишет какую-то короткую записку или рисует несложный рисунок на листочке бумаги. Затем этот листочек помещают между двумя стальными пластинами, которые затягивают болтами. Когда все это сделано, не остается даже щелочки, чтобы взглянуть на рисунок. Но этого мало, пластины помещают в портфель, который закрывают на замок.

Теперь в дело вступает «внутреннее видение» исполнителя. Он медленно движется по сцене. Он концентрирует все свои чувства. Он даже покачивается и постанывает. Постепенно он впадает в транс. Наконец, супервидение начинает понемногу проявляться. Он уже что-то различает. Приходится подключить дополнительную «психическую энергию». Но вот пелена как бы спадает с его внутреннего зрения, и взгляд проникает через все препятствия, сквозь сталь, что заметим, недоступно современным радарным установкам. Медленно, но совершенно безошибочно исполнитель рассказывает, что он видит на столь тщательно спрятанном листе бумаги.

Разумеется, зрители не догадываются о том, что была получена секретная копия рисунка с помощью копирки, подложенной под тонкую верхнюю часть доски, которую использовали, когда выполняли рисунок. Либо исполнитель успел подсмотреть этот рисунок каким-то другим способом, например, с помощью зеркала [160].

Эффекты раздела «Сверхчувственное восприятие» могут демонстрироваться при явной изоляции какого-то определенного канала сенсорного восприятия. Но, тем не менее, именно этот канал остается задействованным, в то время как исполнитель приписывает его функции совершенно не подходящему для этой цели органу. В номерах могут применяться приемы идентификации, скрытые от зрителей, в то время как исполнитель заявляет, что он пользуется каким-то сверхразвитым чувством, подчас совершенно фантастическим. Если же исполнитель форсировал какой-то объект зрителю, то можно изолировать все пять чувств исполнителя во время демонстрации.

Можно воспользоваться коротковолновым приемником, скрытым, например, в повязке. Таким способом можно получить точные инструкции от ассистента о, например, направлении движения, в то время как зрители будут верить, что исполнитель находит путь по запаху.

Трюки попадают под рубрику «Экстрасенсорика» только благодаря той интерпретации внешнего эффекта, которую дает номеру сам исполнитель. Многие трюки с совершенно иным эффектом, могут быть так преобразованы, что зрители получают впечатление сверхчувственных способностей исполнителя. Такое впечатление можно создать самым простым приемом идентификации.

Таким образом, эффект «Экстрасенсорика» может быть реализован большим набором технических приемов, описанных в других разделах классификационной системы.

## Глава 7. Методики разработки и экспертизы магических актов

Анализ магических эффектов, проделанный в предыдущих главах, выявил специальные приемы и средства, позволяющие создавать определенные иллюзорные реальности. Сгруппируем их в два раздела для удобства выбора необходимой стратегии реализации нужного магического эффекта.

### *7.1. Магические приемы*

- Быстрое, незаметное движение, манипуляция.
- Запутывание, ложные объяснения.
- Знание закономерностей, не известных наблюдателям.
- Использование: гравитации или центробежной силы, движения за счет запасенной энергии, известной задержки времени, конфедератов из числа наблюдателей, оптических средств, предварительной договоренности, растяжения, сжатия, разборки на части, секретного пути-пассировки, секретных кодов и ключей, химических реакций.
- Маскировка.
- Отвлечение внимания.
- Перенос объекта под прикрытием.
- Секретная подмена.
- Секретное письмо.
- Секретное подглядывание, наблюдение.
- Секретное подслушивание.
- Симуляция, притворство.
- Специальные математические вычисления и формулы.
- Суггестивные психологические приемы воздействия.
- Форсирование, безальтернативный выбор.

### *7.2. Магические средства*

- Внутренние обменные отделения.
- Вращающиеся панели.
- Давление воздуха.
- Дубликаты.
- Контролируемый и изменяемый центр тяжести.
- Копировальная бумага или другие средства копирования.
- Секретные легкодоступные места хранения.

- Липкость, адгезия.
- Магнитное притяжение.
- Невидимая связь.
- Оболочки, надевающиеся на объекты.
- Объект, расчленяемый на составные части.
- Покрывала или экраны под цвет задника сцены.
- Секретная маркировка.
- Секретные отделения - фиксированные или подвижные.
- Секретные серванты.
- Скрытая связь.
- Скрытое усилие.
- Тянущая механика.
- Формы, повторяющие реальные объекты.

Поскольку большинство магических эффектов демонстрируется с конкретными материальными объектами, в самом начале разработки развернутой иллюзорной реальности, которая может быть воплощена в магическом акте, иллюзионном номере, аттракционе или фокусе, необходимо составить *список объектов*. Такой список разработчик составляет индивидуально.

Для успешной демонстрации иллюзорных реальностей необходимо выделить ряд факторов, присущих стратегиям реализации определенных магических эффектов.

### **7. 3. Основные факторы, учитываемые при реализации магических эффектов**

Прежде всего, необходимо выбрать условия демонстрации эффекта - открыто или под каким-то прикрытием. Такой выбор нужен не для всех эффектов. Далее важно определить, будет ли эффект мгновенным или растянутым во времени.

#### **Появление –**

объект. (Выбирается из списка объектов).

#### **Исчезновение-**

объект. (Выбирается из списка объектов).

#### **Перемещение -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - два места. (Определяются выбранным объектом и условиями транспозиции).

#### **Изменение вида -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - вид изменения. (Необходимо выбрать).

а - изменение объекта. (Новый объект выбирается из списка объектов).

б - изменение формы. (Необходимо выбрать).

в - изменение цвета. (Необходимо выбрать).

г - изменение размера. (Необходимо выбрать).

д - изменение характеристик объекта. (Необходимо выбрать).

**Восстановление -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - вид разрушения. (Определяется выбранным объектом).

**Одушевление -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - характер одушевления. (Определяется выбранным объектом).

**Левитация или антигравитация -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - характер левитации. (Необходимо выбрать).

а - парение или полет - отсутствие гравитации.

б - зависание в воздухе.

в - изменение веса.

**Липкость -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - второй объект, к которому прилипает первый. (Выбирается из списка объектов).

**Неуязвимость -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - характер причиняемых повреждений. (Определяется выбранным объектом).

**Проницаемость -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - препятствие. (Выбирается из списка объектов).

В - уровень проницаемости. (Необходимо выбрать).

а - частичный.

б - полный.

**Совпадения -**

А - два объекта. (Выбираются из списка объектов).

Б - характер совпадения. (Определяется выбранным объектом).

а - идентичный.

б - противоположный.

**Неудачи зрителя -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - характер неудачи. (Определяется выбранным объектом).

**Аномальные явления -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - характер аномалии. (Определяется выбранным объектом).

**Контроль -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - характер контроля. (Определяется выбранным объектом).

**Идентификация -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - характер идентификации. (Определяется выбранным объектом).

**Чтение мыслей -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - некто, передающий мысли. (Необходимо выбрать).

а - ассистент.

б - зритель.

в - некто, находящийся на расстоянии.

#### **Передача мыслей -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - некто, получающий мысленную передачу. (Необходимо выбрать).

а - ассистент.

б - зритель.

в - некто, находящийся на расстоянии.

#### **Предсказания -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - характер предсказания. (Определяется выбранным объектом).

#### **Экстрасенсорика -**

А - объект. (Выбирается из списка объектов).

Б - характер сверхчувственного восприятия. (Необходимо выбрать).

а - что воспринимается?

б - как воспринимается?

### **7.4. Типы сервантов**

Одним из самых важных магических средств являются места укрытия объектов - серванты. Серванты применяются почти во всех магических актах. Целесообразно выделить их типы и способы применения:

1. Простой сервант в виде мешка, перегородки, коробки, кармана. Его форма, размеры и материал, из которого он сделан, определяются тем объектом, который будет в нем скрыт.
2. Поворачивающаяся панель.
3. Поворачивающееся, качающееся, перемещающееся отделение, встроенное в место появления объекта.
4. Зеркало или плоское стекло с контролируемой подсветкой.
5. Два отделения, из которых каждое может быть секретным.
6. Тонкая скорлупа, повторяющая форму скрытого объекта.
7. Экран, панель, контейнер, по цвету и фактуре совпадающий с задником сцены.

### **7.5. Способы извлечения объекта из серванта**

- Объект самостоятельно выбирается из серванта. Этот способ возможен при использовании в виде объекта ассистента либо дрессированного животного.
- Объект извлекается исполнителем вручную:
  - а) когда внимание зрителей отвлечено;
  - б) когда его появление имитируется с помощью ложной формы;
  - в) когда его появление имитируется отдельной частью;
- Объект извлекается из серванта механически:
  - а) с помощью тянущей нити;
  - б) с помощью тянущей резины;
  - в) с помощью пружины;
  - г) с помощью катапульти;

- д) по направляющим с использованием гравитации, центробежной силы или их аналогов.
- К месту появления сервант с объектом либо сам объект перемещаются следующими способами:
  - а) перенос к месту появления внутри, вместе или за каким-то реквизитом;
  - б) перемещение с помощью секретного трапа или пути-пассировки.

### ***7.6. Методика разработки иллюзионного номера***

Списки приемов, объектов и факторов составляют основу методики разработки сценария иллюзионного номера.

Разработку иллюзионного номера рекомендуется проводить в такой последовательности:

1. Определяется основная художественная идея номера, учитывающая внешний вид и возможности конкретных артистов. Выбранная идея определяет всю концепцию номера.
2. Концепция иллюзионного номера в свою очередь определяет выбор иллюзионных объектов из предварительно составленного списка.
3. Определяются иллюзионные эффекты, отвечающие концепции номера, которые должны происходить с выбранными объектами.
4. Учитываются все факторы, позволяющие реализовать на практике конкретные эффекты.
5. Определяются серванты и способы их перемещения.
6. Выбираются конкретные стратегии реализации иллюзионных эффектов.
7. Проектируется техническое устройство или прием для реализации выбранных эффектов с конкретным иллюзионным объектом.

Рассмотрим методику создания новых иллюзионных номеров на примере разработки сценария иллюзионного номера “Молоко”, подготовленного в клубе-студии МИФ в 1984 году.

Основная идея сценария номера для двух исполнителей строилась на взаимодействии двух конкурирующих между собой артистов [101, 103]. Этот обозначенный внутренний конфликт разворачивал сценическое действие и служил основным стержнем, на который нанизывались все более усложняющиеся по ходу сценария трюки. Немаловажным обстоятельством при разработке сценария был возраст участников номера (они еще учились в школе), который определял набор, художественный стиль и оформление эффектов. За главный стиль, организующий внешний вид реквизита и

ставший доминантой номера, был взят стиль оформления пирамидального пакета молока в хорошо всем знакомой упаковке.

Выбор конкретного объекта – «пакет молока», определил набор эффектов:

- Появление.
- Исчезновение.
- Трансформация.
- Транспозиция.

Из списка основных факторов, учитываемых при реализации эффектов, были выбраны:

- Появление молока (жидкости), пакетов молока, стакана, пиалы, платков, конфетти.
- Исчезновения молока, пакетов молока, стакана, пиалы.
- Трансформация: первый объект - пакет молока, увеличение размера; изменение формы; второй объект - стакан молока, превращение в бутылку шампанского.
- Транспозиция (сложная): объекты - стакан молока и бутылка шампанского.

Таким образом, определялись основные эффекты и факторы их реализации. Но, кроме основного стержневого направления развития номера, необходимо было продумать первоначальный эффект и финал. Первоначальный эффект может выглядеть совершенно иначе, чем все композиционное развитие номера. Поэтому в качестве открывающего трюка было выбрано появление большого платка с последующей его трансформацией и левитацией. При этом уже в первом эффекте был заложен элемент соревнования участников. В финале же они начинают действовать совместно и добиваются большей эффективности [50]. В окончательном виде, после выбора технических приемов реализации эффектов, сценарий выглядел следующим образом.

На сцену с разных сторон выбегают два участника номера и жестом руки как бы представляют друг друга. Пожимают руки, а когда разводят их в стороны, между руками появляется большой одноцветный платок. Его показывают со всех сторон и на нем мгновенно появляются имена участников номера. Один из участников - назовем его номер 1 - берет платок и растягивает его перед собой за концы, отпускает руки, и платок повисает в воздухе. Он делает несколько пассивов, и платок, медленно покачиваясь, плывет в сторону, поднимается и опускается. Он берет платок за концы, вешает на стул и кланяется. Затем с некоторым превосходством смотрит на участника под номером 2.

Тот, пожав плечами, достает из кармана журнал и начинает его листать. В какой-то момент бросает хитрый взгляд на № 1 и вдруг достает из страниц журнала пакет молока. Удивленный № 1 лезет в карман и, достав оттуда сетку-авоську, жестом предлагает № 2 складывать в нее пакеты. А из журнала появляется еще несколько пакетов. Когда сетка уже полна, № 2 вскрывает последний пакет и наливает себе стакан молока. Передает № 1 журнал и с видимым нетерпением подносит ко рту стакан с молоком. Но № 1 дергает его за рукав и предлагает перелить молоко из стакана в

журнал между страницами. Заинтригованный № 2 переливает молоко, и оно в журнале исчезает! № 1 переворачивает несколько раз журнал, чтобы доказать, что исчезновение произошло на самом деле, а затем переливает появившееся вновь молоко обратно в стакан.

№ 2 снова хочет выпить этот стакан молока, но № 1 останавливает его и накрывает стакан большим картонным цилиндром. Точно такой же цилиндр стоит на руке № 1. Он его поднимает и показывает, что на ладони ничего нет. Делает пассы в сторону № 2, но тот просит снова показать, что под цилиндром у № 1 ничего нет. Тот, вздохнув, поднимает цилиндр и вдруг под ним оказывается бутылка шампанского! № 1 сам удивлен и смущен не меньше № 2 и быстро накрывает бутылку цилиндром. Но тут уже № 2 делает пассы в сторону № 1 и небрежно поднимает свой цилиндр, показывая, что бутылка шампанского уже переместилась к нему на ладонь. № 1 моментально накрывает эту злополучную бутылку цилиндром, делает пасс, и бутылка превращается в стакан молока. Точно такой же стакан обнаруживается и под цилиндром № 1. Оба участника облегченно вздыхают и одновременно выпивают каждый свой стакан молока.

В этот момент в руках № 1 появляется огромная пирамида, оформленная под пакет молока, тот ее еле держит на весу, балансирует и, не удержав, роняет! В последний момент она раскрывается и оказывается внутри совершенно пустой. № 1 показывает ее со всех сторон, снова собирает в пирамиду и вытаскивает из нее огромный платок, который заполняет всю сцену. № 2 помогает сложить этот платок и внезапно извлекает из него большую трубу, оклеенную под тот же пакет молока. Он раскрывает ее на две половинки, показывая, что внутри ничего нет. Снова складывает и начинает извлекать из нее один за другим множество платков, которые подхватывает № 1. Когда платков уже целая куча, № 2 снова раскрывает трубу и показывает ее пустой, а № 1 в этот момент достает из кучи платков красивую пиалу. № 2 сворачивает трубу и начинает из нее струей лить в пиалу молоко. Когда он ее наполняет и отвешивает поклон зрителям, № 1 подносит пиалу ко рту и с удовольствием выпивает все молоко. Переворачивает пустую пиалу и отдает ее разочарованному № 2. Тот вертит ее в руках, а затем делает таинственный пасс. Пиала доверху наполняется молоком, которое даже переливается через край!

№ 2 с удовольствием пьет молоко, показывает пиалу пустой, делает пасс, и она вновь наполняется молоком! Так повторяется несколько раз. Заинтригованный № 1 набрасывает на пиалу платок и поднимает ее в воздух. № 2 и № 1 вместе берутся за края этого платка и дергают в стороны - пиала исчезла! Оба участника кланяются зрителям и поднимают за края платок со своими фамилиями. Поворачивают его и на платке появляется огромный знак вопроса.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В 1985 году номер “Молоко” (автор и режиссер-постановщик В. Свечников) и его исполнители М. Валигура и В. Бурматов были удостоены почетного звания Лауреатов 1 Всесоюзного смотра самодеятельного художественного творчества трудящихся. После некоторых доработок номер в 1986 году был представлен на 2 Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества и снова был удостоен звания Лауреата.

Разработанная методика послужила основой организации учебного процесса в клубе-студии МИФ, который действовал в саратовском Дворце культуры “Кристалл” с 1982 по 1986 год. Результатом ее внедрения были победы в смотрах и конкурсах: звания Лауреатов двух Всесоюзных смотров, которые завоевали 15 участников коллектива, из них 10 человек - дважды.

За четыре года были подготовлены три большие концертные программы и шесть индивидуальных концертных номеров.

### **7.7. Магические эффекты в театральных постановках**

Методики разработки иллюзионных номеров применялись автором в постановках саратовского театра юного зрителя в 1997 году - «Сказка о солдате и змее» и «Семь суббот на неделе».

Вплетение трюков в ткань театрального спектакля позволяет существенно повысить занимательность зрелища и сделать постановку современной. Зрители в наше время пресыщены кинотрюками, казалось бы, их ничем уже не удивишь, поскольку они знакомы с виртуальной реальностью и не верят в чудеса. Но вот когда они видят чудо, что называется, «живьем», весь их самоуверенный скептицизм улетучивается в мгновение ока, уступая место счастливой растерянности перед фактом непонятной реальности.

Сказка Т. Габбе «Солдат и змея» в постановке заслуженного артиста России А. Соловьева, премьера которой прошла на сцене саратовского ТЮЗа в октябре 1997, была очень тепло встречена зрителями.

Режиссер сознательно отказался от всех новомодных приемов телевизионных шоу, набивших уже изрядную оскомину, и поставил сказку в простой реалистической манере, которая так легко воспринимается юными зрителями. И этот реализм постановки еще больше усилил волшебство иллюзионных трюков, разработанных автором этой книги для ТЮЗа. А их в сказке набралось порядочно. Для каждого задуманного трюка подбирался соответствующий прием и разрабатывалась конкретная конструкция.

Волшебные подарки простой рыбачки, полюбившей мужественного солдата, должны были по-волшебному работать на сцене. В кошельке должны были появляться золотые монеты, а старый плащ мог переносить своего владельца, куда тот пожелает.

С кошельком дело обстояло просто. Был сделан традиционный *яичный мешок* в форме кошелька. Из него артисты и извлекали нужное количество монет в нужный момент.

А вот плащ потребовал реализовать на сцене два великолепных иллюзионных эффекта: левитацию и исчезновение. Но при этом оба

достаточно традиционных трюка нужно было встроить в задуманные режиссером мизансцены и в разработанные декорации. Образовавшаяся при этом несогласованность трюков и художественного решения мизансцен породила множество технических сложностей. Дело в том, что предложение о разработке иллюзионных аппаратов для спектакля поступило от дирекции театра уже после того, как художник С. Болдырев сделал макет декораций, и пришлось вписываться в уже выполненные станки, которые не оставляли ни одного лишнего сантиметра для монтажа в них иллюзионных конструкций.

Левитация солдата предполагалась на авансцене при опущенном супер-занавесе сзади артиста. Причем за этим занавесом уже стояли вплотную к нему огромные ажурные сварные ворота. Такая заранее заданная обстановка мизансцены не давала возможности применить известные традиционные аппараты типа домкрата, пришлось разрабатывать аппарат конкретно для этого эпизода. Были сварены качели из прочной трубы. Качели крепились на колесах и имели три степени свободы. На конце трубы было приварено нечто вроде велосипедного седла. В супер-занавесе была прорезана вертикальная щель, которая закрывалась клапаном на липучке.

В нужный момент артист вставал спиной к этому разрезу, а рабочие за занавесом открывали клапан и просовывали через разрез в нем конец качелей с седлом. Все было отрепетировано так, что солдат быстро и незаметно усаживался на седло, которое вставляли ему точно между ног. Рабочий налегал на противоположный конец рычага и солдат начинал подниматься вверх перед супером. Все действия были прекрасно замаскированы фигурой солдата перед занавесом. Качели проходили насквозь через ажурные узоры ворот.

Весь эпизод левитации занимал по времени около 12 секунд. Мизансцена была выстроена так, что полет оказывался неожиданным якобы и для самого солдата и, разумеется, для зрительного зала. Однако и световое, и музыкальное решение эпизода настраивали зал на ожидание чего-то волшебного. Солдат, запахнувшись в волшебный плащ, мечтательно произносил фразу: «Эх, оказаться бы сейчас перед королевскими воротами!» Сверху опускался луч таинственного зеленоватого света, а солдат начинал медленно подниматься в воздух. Зал наполнялся космической музыкой. При этом артист демонстрировал сначала испуг, удивление, а затем восторг от полета. Во время подъема артист и руки, и лицо поднимал вверх, зрительно увеличивая высоту подъема и подчеркивая как бы движение вверх. Когда устройство поднимало солдата до самой верхней точки, музыка обрывалась торжественным аккордом, свет моментально гас, качели опускали вниз,

солдат спрыгивал с седла. Рабочие за сценой откатывали качели назад и быстро закрывали разрез в супер-занавесе. Занавес еще в темноте поднимали, и солдат оказывался перед королевскими воротами.

Интересно было проследить реакцию зрительного зала. Аплодисментов после этого эпизода никогда не было, но среди зрителей всегда возникало какое-то замешательство и движение, сопровождавшееся шепотом, взаимным обменом репликами. Несколько секунд в зале стоял легкий шум.

В этом-то и оказывается вся прелесть иллюзионного трюка, вставленного в театральное действие. Трюк перестает быть самоцелью, исчезает его самодостаточность. При этом автоматически, в данном, впрочем, контексте постановки, растворяется личность демонстратора трюка, не подчеркивается и не утверждается через трюк его исключительность. Но вся постановка только выигрывает в занимательности.

Центральное место в иллюзионном решении возможностей плаща занял трюк «Растворение в воздухе». Исчезновение солдата в заключительной сцене было решено проделать с помощью гигантского листа оргстекла, установленного под углом  $45^\circ$  к зрительному залу. Известный прием с плавным изменением силы света в двух отделениях аппарата позволил создать в условиях театральной сцены совершенно необычное, волшебное зрелище. Солдат взмахивал рукой и при полном свете прожекторов медленно растворялся в воздухе... Вот в этом месте спектакля зал неизменно взрывался овациями. Восторгу юных зрителей при счастливом отрыве солдата от своих преследователей, да еще таким волшебным способом, не было предела.

В этом эпизоде иллюзионный трюк оказался многократно усиленным за счет своей неожиданности. И этому в немалой степени способствовали декорации сказки. «Растворение» солдата происходит в нише, через которую незадолго перед этим пробежало много людей, доказывая тем самым, причем совершенно ненавязчиво, что в нише ничего не спрятано. Поэтому, когда туда забегает солдат, и все видят его ярко освещенным, зрители уже ждут чуда, но никто еще не знает, что же сейчас должно произойти. Была погоня, солдат убегал от стражников, он должен от них убежать, улететь, исчезнуть! И вот пауза, все замерли. Все ждут чего-то просто театрального: то ли солдат провалится под землю, то ли взлетит, то ли исчезнет. И вдруг солдат медленно, при полном свете растворяется в воздухе. Через его тело начинает просвечивать драпировка ниши, тело делается с каждой секундой прозрачнее и, наконец, полностью растворяется. И зрители, тысячу раз видевшие подобное чудо на экране своих телевизоров, не могут поверить своим глазам, увидев его, что

называется, живьем. Их удивление, соединенное с сопереживанием положительному герою, при столь великолепной, волшебной развязке получает радостный выход в виде дружных аплодисментов.

Такая реакция зрителей, очевидно, возникает не только из-за органичного единства трюка и театрального действия, но и из-за того, что трюк оказывается совершенно неожиданным. В цирке, например, зрители наблюдают весь процесс предварительной подготовки (вынос аппарата, его установку и т.п.) и, увидев какую-то иллюзионную конструкцию, уже начинают мысленно прикидывать, чего от нее можно ожидать, какого рода чудо сейчас произойдет. Таким образом, искрометная неожиданность чуда в цирковых иллюзионных шоу во многих случаях исчезает и оказывается подмененной планомерной демонстрацией любопытных, но уже ожидаемых, свойств хитроумного аппарата.

В сказке «Солдат и змея» эта неожиданность чуда осталась и проявилась в трюке «Растворение» в полной мере, поскольку никакого аппарата зрители просто не видят, а наблюдают совершенно необъяснимое событие. Стекло в нише, незаметно для них, устанавливается прямо во время спектакля, когда действие происходит на авансцене.

Такая же неожиданность присутствует и в трюке «Скатерть-самобранка». Когда принцесса приглашает солдата на ужин, по ее сигналу, сверху, на цепях опускается длинный, пустой стол. На нем лишь свернутая скатерть. Принцесса просит солдата помочь, и они вдвоем набрасывают на стол эту тонкую, белую скатерть. Пока все идет как надо. Зрители ждут, что сейчас слуги начнут выносить блюда с едой, и только немного раздражающая слух барабанная дробь настраивает на что-то неожиданное. И это неожиданное тут же и происходит. Принцесса и солдат одновременно сдергивают скатерть с плоского, пустого стола и ...о, чудо! – стол неузнаваемо преобразился. Теперь он оказался накрытым сверкающей, золотой, парчовой скатертью, а на нем выросли десятки разноцветных бутылок, хрустальных и кованых кубков, вазы с фруктами и огромные блюда с едой. Мгновенная трансформация настолько чудесна, что у всего зрительного зала вырывается вздох удивления. Волшебный замок феи действительно доказал, что в нем происходят чудеса.

В спектакле «Семь суббот на неделе» была разработана специальная скамейка, которая трансформировалась в цветочную клумбу.

### **7.8. Методика создания иллюзионного аппарата**

В процессе работы над иллюзионными номерами автором разрабатывались новые аппараты и устройства для демонстрации фокусов, которые в период с 1983 по 1992 год были защищены пятью авторскими

свидетельствами. Сделанные изобретения позволяют реализовать следующие магические эффекты:

- Липкость - два изобретения;
- Трансформация - два изобретения;
- Появление или исчезновение - одно изобретение.

Рассмотрим последовательность применения методики разработки новых трюков на примере одного из сделанных изобретений.

В 1982 году была подана заявка на выдачу авторского свидетельства на изобретение колоды карт для демонстрации фокуса.

Внешний эффект трюка заключался в том, что карты колоды вытягивались в ленту, которая могла изгибаться в разные стороны. Создавалась иллюзия того, что карты непонятным образом могут слипаться между собой по воле исполнителя.

К моменту подачи заявки был известен прототип [2]. Однако в описанной колоде был существенный недостаток: ее было невозможно показать с задней стороны - зритель увидел бы язычки, соединяющие карты между собой. В разработанной колоде карт этот недостаток был устранен: язычки были укорочены и направлялись теперь не просто сквозь карту, а в специальный карман, образованный несколькими слоями каждой карты в колоде.

Однако такая колода карт, на которую было выдано авторское свидетельство [232], имела существенный недостаток, который снижал достоверность номера и наводил зрителей на некоторые размышления.

Дело в том, что колода карт еще до выступления собиралась так, чтобы язычки вошли в карманы. Если хоть один язычок выходил из зацепления, лента в этом месте прерывалась. Надежность работы устройства была невысокой. Колоду нельзя было перетасовать, а ведь тасовка - тот самый существенный признак в глазах зрителей, который подчеркивает и доказывает обыкновенность колоды.

Для устранения этого недостатка была предложена иная конструкция колоды. Язычок, который ранее вырезался из задней части «тройной» карты, теперь был изготовлен из упругой проволоки и закреплен между двумя половинками карты, а роль кармана играла прочная леска, натянутая в нижней части карты. Такая конструкция позволяла тасовать колоду, поскольку изначально все карты в ней не были соединены, а соединение возникало при растягивании карт. Слегка отогнутый кончик язычка позволял ему легко входить в зацепление с петлей из лески. Такое достоинство прототипа, как возможность демонстрации обратной стороны карт, было сохранено. На разработанную конструкцию было выдано авторское свидетельство [235].

Можно проследить действие разработанной методики:

- *Из списка объектов выбирается объект.*
- *Из списка магических эффектов выбирается эффект или комплекс эффектов.*
- *Из списка факторов определяются факторы, учитываемые при реализации эффекта.*
- *Из списка технических приемов выбирается прием, реализующий выбранный эффект с применением выбранного объекта.*

В необходимом случае на основе известных технических решений создается новое устройство для демонстрации необходимого магического эффекта.

### **7.9. Методика экспертизы паранормальных явлений**

Предлагаемая методика экспертизы паранормальных явлений позволяет выявить применяемые технические средства и приемы для достижения определенных магических эффектов:

- Паранормальное явление классифицируется как определенный магический эффект или комплекс эффектов в соответствии с предложенной системой.
- Оценивается возможность использования технических приемов, применяемых для реализации данного магического эффекта.
- На основании базисных стратегий реализации эффекта составляется список возможных приемов и средств.
- Возможность демонстрации паранормального явления последовательно проверяется с точки зрения применения конкретных приемов.

Методика применялась при экспертизе паранормальных явлений, классифицированных как магические эффекты липкости и неуязвимости исполнителя, и во всех случаях позволила выявить известные иллюзионные приемы реализации этих эффектов. Демонстраторы настаивали на феноменальности паранормальных явлений, однако экспертиза доказала отсутствие каких-либо сверхъестественных сил.

Интересно, что исследователи этих магических феноменов - парапсихологи, согласившиеся на проведение экспертизы, до ее проведения классифицировали явления как паранормальные, поскольку в принципе не учитывали возможность применения не известных им технических приемов иллюзионизма.

## Глава 8. Коммуникативные принципы сценической магии

Магический акт представляет собой сложный и специфический процесс коммуникации, в котором происходит информационный обмен между магом и наблюдателями или участниками магического акта. Передача информации происходит на различных уровнях с применением вербальных и невербальных способов ее кодирования. Причем весьма важной особенностью магического акта как процесса коммуникации является то обстоятельство, что наблюдатели в большинстве случаев не фиксируют сам процесс.

Из всех исследователей магии ближе всех к пониманию того, что магический акт представляет собой не явление, а процесс коммуникации, находился Александр Мень, который писал: «Важна не сама магия, а субъективные побуждения, с которыми к ней прибегают».\*

Александр Мень на интуитивном уровне сумел понять сущность магии. Он писал: «В Магизме скрыто присутствует та духовная тенденция, которая коренится в первородном грехе человечества: поставить себя в центре мироздания и заставить служить себе его силы».\*\*

Однако и в этом обобщении исследователь магии допускает возможность для мага с помощью каких-то приемов заставить служить себе высшие силы. Таким образом, даже он не сумел подняться в «третью позицию», а остался в позиции наблюдателя, исследующего интерпретацию магом своих действий. Безусловно, верным в приведенном определении является первая часть - маг всегда ставит себя в центр мироздания. Но заставляет он служить себе отнюдь не сверхъестественные силы, а тех, по отношению к кому проводит процесс коммуникации.

В магическом акте следует выделить как минимум две системы, образующие единую коммуникационную цепь - мага и наблюдателей, которых в принципе может быть много, но достаточно, если будет хотя бы один. Коммуникация становится возможной, когда в результате

---

\* Мень А. История религии: В поисках Пути, Истины и Жизни. В 7 т. Т.2: Магизм и Единобожие: Религиозный путь человечества до эпохи великих Учителей. - М.: СП "Слово", 1991. с 55.

\*\* Там же. с 56.

целенаправленной деятельности мага соединенные системы приобретают идентичные состояния благодаря изоморфному соответствию сигналов, передаваемых через коммуникационную цепь.

В магических актах маг выступает как передатчик информации, а наблюдатели являются приемниками. С помощью систем обратной связи маг корректирует весь процесс коммуникации.

Со стороны наблюдателя как функциональной системы его участие в магическом акте предполагает получение знаний, то есть заключается в поиске форм и практическом осуществлении движения от состояния высокой начальной энтропии (*незнания*) к состоянию минимальной энтропии (*знания*). Это движение выражает собой сущность процесса коммуникации со стороны наблюдателя или исследователя магического акта.

В то же время со стороны мага проявляется прямо обратная тенденция: увеличение энтропии при создании иллюзии ее снижения.

Следует различать два класса магии: иллюзионизм и натуральную магию. У них различные цели и задачи, но иногда одинаковые приемы. Большинство исследователей магии игнорировали либо не замечали это коренное различие.

*Иллюзионизм использует создание иллюзорных реальностей как средство воздействия на эстетические чувства зрителей и является видом искусства.*

*Натуральная магия (практическая магия, белая магия, черная магия) провозглашает своей целью воздействие на действительность.*

На самом же деле все заговоры, заклинания, магические ритуалы с использованием магических ритуальных принадлежностей - алтаря, чаши, кинжалов и пр., ставят своей задачей изменить состояние сознания неопита и постепенно перевести его на другой уровень восприятия [65, 66, 67, 68, 69]. Наблюдатель в какой-то момент начинает моделировать в своем сознании реальности, в которых он становится непосредственным участником и организатором [75, 76, 120, 128]. При этом смоделированные его сознанием образы приобретают для него абсолютную реальность, и он становится обращенным приверженцем этого мира галлюцинаций [75, 129]. Отыскав своих сторонников, такой неопит начинает принимать участие в групповых магических ритуалах, где воздействие магических действий на его психику становится еще более мощным [72].

Руководители таких групповых магических ритуалов успешно манипулируют сознанием и поведением своей паствы, целенаправленно используя знание магических приемов суггестии и других, причем основными задачами этого манипулирования ставят, прежде всего, закрепление идеи реальности создаваемого параллельного мира,

непреложного авторитета руководителя и обязательности продолжения занятий и самосовершенствования [102].

Сценические маги или иллюзионисты никогда не утверждают, что они воздействуют на действительность с помощью мистических сил. Создавая в своих магических актах иллюзорные реальности, они не прибегают к мистическому толкованию происходящего и всегда четко проводят грань между собой и зрителем. Иллюзионисты, в отличие от других категорий магов, всем своим выступлением подчеркивают, что создаваемые ими реальности иллюзорны.

Иллюзионизм, поскольку он в качестве основного своего инструмента использует иллюзии, относится к совершенно особому парадоксальному, сюрреалистическому виду искусства, которое ставит своей основной целью создание иллюзорных реальностей и воздействие на зрителей с помощью этих созданных иллюзий. Иллюзионизм оставляет в своем арсенале и успешно использует всю атрибутику и приемы театрального действия. Поэтому, одновременно с парадоксальностью, ему, тем не менее, свойственны все эстетические ценности и критерии театрального искусства.

Но чтобы понять, как может иллюзия оказать эстетическое воздействие на зрителя и в чем это воздействие проявляется, необходимо проследить и проанализировать весь механизм и психологические особенности создания и восприятия искусственно создаваемых иллюзий.

Для этого оттолкнемся от самого определения термина «иллюзия».

*«Иллюзия - искаженное восприятие действительности, основанное на обмане чувств, принятие кажущегося, мнимого за действительное. Ошибочное, не соответствующее действительности представление о чем-то»* (Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. - М.: Рус. яз., 1987) [91].

В этом, по сути ставшем классическим, определении иллюзии, можно найти отправную точку для дальнейших рассуждений и анализа.

В соответствии с принятым определением, иллюзия - это только особенность восприятия. Действительность же иная, чем это видится наблюдателю. Управляет ли маг восприятием наблюдателя или он манипулирует действительностью, превращая ее в иллюзорную реальность?

Очевидно, что опытный маг использует обе возможности, привлекая для этого множество магических приемов и инструментов. Мастерство мага, прежде всего, заключается в том, чтобы зритель ни в коем случае не мог даже предположить использование этих приемов и инструментов, а воспринимал лишь демонстрацию магического акта и всеми своими чувствами погружался в этот фантастический мир [117, 118].

Основное содержание выступлений иллюзионистов - это создание чудес. А чудо, прежде всего, поражает, удивляет самым фактом своего существования. Следом за удивлением приходит восхищение самим творцом этого чуда. В основе этого чувства восхищения и наслаждения магией лежат противопоставленные друг другу разновидности творческой эволюции, находящие свое отражение в психике зрителя в виде двух антагонистических импульсов: *эмпатии* и *абстракции* [6, 7].

*Эмпатия* проявляется как способность зрителя приобщиться ко всему комплексу ощущений, переживаемых исполнителем магического акта, как творцом новой иллюзорной реальности. Проявиться эмпатия может только в том случае, если маг успешно создаст, смоделирует полный комплекс этих ощущений, для чего он должен взять на вооружение весь арсенал приемов и средств театрального действия и искусства перевоплощения. Именно эмпатия ставит зрителя на уровень творца, делая его соучастником творения чуда. От художественного мастерства мага зависит, проявится ли эмпатия в его зрителях и не придет ли на смену первому восхищению недоумение, а затем недоверие и разочарование. Поэтому все маги считают, что основным требованием успешности создания иллюзорных реальностей является абсолютная вера самого мага в демонстрируемый им магический акт. Отбрось сомнение, и любое чудо станет реальностью - таков призыв большинства магических книг. Такая вера, очевидно, является совершенно необходимым условием овладения сценическим мастерством, без которого даже знание инструментов магии - магических приемов и средств достижения магических эффектов - не приведет к созданию художественного произведения, оказывающего эстетическое воздействие на зрителя. В лучшем случае лишь изумит своей непонятностью.

Действительно, если трюк показать просто как головоломку, он лишь удивит, заставит задуматься, а многих просто повергнет в ужас от сознания собственного бессилия в разгадывании секрета фокуса. Ведь никто не захочет ощутить ущербность своего интеллекта в столкновении с загадочным остроумием.

Но эмпатия, способность соотнести чужие чувства со своими, ставит наблюдение за магическим действием, а чаще даже соучастие в нем, в совершенно иные условия восприятия, углубляющие процесс коммуникации.

С другой стороны, иллюзионизм является искусством абстракции, поскольку именно такое искусство стремится к объективному, не меняющемуся и универсальному выражению, оно очищает изображение мира от субъективных реалистических наслоений, снижающих ценность идей, порожденных искусством копирования. Иллюзионист, демонстрируя

магические феномены, погружает зрителей в необычный и иррациональный мир чудес, где несбыточные мечты становятся реальностью. И только от искусства мага зависит достоверность ощущений зрителя и глубина проникновения в этот волшебный мир парадоксов. Ведь в принципе любой вид искусства проявляется как интерпретатор внешней действительности, а инструменты мага служат ему для создания новых иллюзорных реальностей. В иллюзионизме, как ни в каком ином виде искусства, абстракция становится тем главным и необходимым средством, с помощью которого воспринимаются, распознаются и обобщаются все сенсорно фиксируемые формы, принимая символическое и в то же время абсолютно конкретное значение.

Одна из гипотез психологии искусства утверждает, что эстетическое освоение мира происходит лишь тогда, когда человек получает наслаждение от резонанса жизни, воплощенной в объекте действительности [7]. И искусство иллюзии блестяще подтверждает эту гипотезу. Человек в обыденной жизни мечтает о чудесных способах управления окружающей его, часто суровой и несправедливой, действительностью. Весь его жизненный опыт утверждает невозможность такого управления, с этой позиции все размышления о таком управлении есть поиск некой абстракции. И вдруг ему явлен конкретный объект, воплощающий непонятным образом эту искомую абстракцию! Переживания зрителя напоминают положительный стресс и действуют позитивно. С этой точки зрения иллюзионизм являет собой не противопоставление, а синтез перцептуального и концептуального искусств, своеобразное слияние «как» - и «что»- искусства.

Иллюзионизм, как синтетический вид искусства, воздействует одновременно на разные чувственные модальности и является динамическим видом искусства [7, 79]. При этом иллюзионный трюк становится произведением искусства лишь в том случае, когда имеется зритель как необходимый компонент иллюзионного творчества. Это еще раз доказывает, что магический акт не явление, а процесс коммуникации.

В самом деле, исполнитель может заниматься любым из известных видов искусства, получая наслаждение от творческого акта как от такового, не испытывая подчас потребности в зрителях. Но совершенно бессмысленно показывать самому себе фокусы. Это происходит лишь на репетициях, когда артист отрабатывает технику исполнения. В эти моменты он может испытывать целый комплекс эмоций, включая и наслаждение от пришедшего, наконец, мастерства, дающего легкость и совершенство исполнения. Но все-таки это остается лишь фазой подготовки, фазой ожидания встречи со зрителем. Лишь демонстрируя

магический феномен зрителям, можно оценить его эстетическую ценность по их реакциям [89].

Одной из важных особенностей иллюзионизма является его пространственная интеграция, когда для создания иллюзорной реальности требуется строго выверенное расстояние и угол обзора. Это чрезвычайно важное обстоятельство требует каждый раз своего конкретного решения, сугубо индивидуального и подчас единственного.

Впрочем, иллюзионизм имеет несколько ответвлений, предполагающих различного рода контакты и взаимодействия исполнителей со зрителями. Например, *Clouse-up-Magic* (микромагия), как выделившееся самостоятельное направление в иллюзионизме, предполагает и требует непосредственного контакта зрителя с объектами магического творчества. Во многих трюках из области микромагии идет непосредственное воздействие исполнителя на все сенсорные модальности зрителя, обеспечивающие иллюзию опытного осознания созданной реальности.

В экспериментах микромагии достигается полнота перцептуального опыта за счет функционального взаимодействия между зрителем и магическим объектом, как объектом иллюзионного искусства. Огромное чувственное воздействие трюков микромагии, по сравнению, например, с крупными сценическими иллюзиями, достигается исключительно за счет увеличения степени воспринимаемого взаимодействия между зрителем и магическим объектом, а, соответственно, и меры реальности ситуации. Для визуального восприятия иллюзорной реальности кинестетические впечатления оказываются тем самым дополнением, завершающим акт создания параллельной реальности с иными законами взаимодействия физических объектов. Синоптическое восприятие всего многообразия переплетений воспринимаемых факторов и связей между элементами, столь убедительно друг друга дополняющими, завершает холистическую картину иной реальности [73, 114, 138].

Следует отметить еще одну важную сторону иллюзионизма. Это искусство по своей сути является сюрреалистическим, основанным на целом комплексе иллюзий, создаваемых реальными объектами.

Перцептуальная система нашего зрительного распознавания образов действует как многоуровневый, растянутый во времени процесс. Зрительный образ поступает в мозг через глаз, оптическое строение которого напоминает фотокамеру, но результат восприятия на выходе не представляет собой точную «фотографическую» копию этого образа. Фактически весь процесс зрительного распознавания растянут во времени, а сенсорные данные достаточно вольно интерпретируются сознанием [1, 8, 29, 38, 27, 28].

Система восприятия построена таким образом, чтобы распознавать получаемые зрительные впечатления и делать это с максимальной скоростью и точностью. Сейчас достаточно хорошо известны условия максимальной эффективности этого процесса. Хорошо знакомый объект распознается значительно быстрее, чем неизвестный. Объект очень быстро идентифицируется, если глаз видит нечто, хорошо знакомое наблюдателю. Если этот объект ранее не встречался, то требуется некоторое время и затрата энергии, чтобы правильно его опознать [27, 28].

Система приспособлена к быстрой идентификации. Для этого на помощь призывается весь прошлый опыт. Если видимый объект напоминает что-то из прошлого опыта, он мгновенно опознается как то же самое. Зрительный образ может быть не тем же самым, но поскольку система восприятия настроена на быструю идентификацию, она подсознательно игнорирует некоторые различия. Магия, разумеется, взяла на вооружение это свойство подсознания распознавать объекты на основании сравнения с аналогами из прошлого опыта.

Второй фактор, оказывающий колоссальное влияние на зрительное восприятие, - роль окружения. Объект идентифицируется значительно быстрее, если он появляется в знакомом контексте, чем в незнакомом или вне его. И здесь важная роль отводится предыдущему опыту. Все хранящееся в памяти подсознательно извлекается и помогает быстро опознать видимый объект. В памяти хранится не только образ объекта, но и его окружение. Когда подсознание занято процессом узнавания, происходит сличение не только образа, но и его окружения в предыдущем опыте [28].

В магии применяется прием создания контекста, окружения, позволяющего навязать заведомо ложную идентификацию зрительного образа. Контекст служит своеобразным катализатором, вызывающим из памяти нужный образ, обеспечивающий ложную идентификацию.

Хранящийся в памяти опыт делает возможным процесс распознавания образов. Идет постоянное взаимодействие, взаимообмен между поступающими извне зрительными образами и внутренней концептуальной информацией [81].

Эксперименты в магии разрабатывают таким образом, чтобы направить паттерн распознавания образа по заранее заготовленному ложному пути. Необходимый, запланированный магом, паттерн извлекается из подсознания наблюдателя, в то время как маг на самом деле демонстрирует нечто иное. Как только перцептуальная система вызывает из памяти на основании прошлого опыта этот паттерн, он тут же идентифицируется и отождествляется с наблюдаемым. При этом перцептуальная система убеждает наблюдателя в том, что он видит нечто,

на самом деле не происходящее. Достаточно вставить похожую картину в похожий контекст и, несмотря на отличия второй картины от первой, перцептуальная система, сберегая время и энергию, идентифицирует их как одну и ту же [195, 198].

В основном мистифицирование в иллюзионизме направлено на визуальную систему репрезентации. Большинство наблюдателей не отдают себе отчета в том, что многое из того, что они видят, специально разработано для введения их в заблуждение. Многие считают свою перцептуальную систему настолько совершенной, что не допускают даже возможности получения ложной информации. Только маги знают, как легко направить перцептуальную систему по ложному пути [199, 226].

Поскольку система восприятия способна удерживать конкретный визуальный образ лишь в течение нескольких секунд, и он может быть легко перемещен и изменен, становится понятным, почему объекты изменяются и заменяются в наших воспоминаниях определенных ситуаций. Все это происходит во время смены визуального образа. При этом оригинальный первоначальный образ может исчезнуть еще до того, как система приступит к его осмыслению и распознаванию. Первоначальный образ в этом случае не поступит и не сохранится в банке визуальных данных.

Маги используют эту особенность визуального восприятия, быстро заменяя один визуальный образ другим, если не хотят, чтобы наблюдатели сохранили в памяти информацию о первом образе. Этот прием действует во всех подменах, когда первоначальный объект заменяют его иллюзионным дубликатом.

Еще одна особенность психологии восприятия давно взята на вооружение магами. Наблюдатель хорошо видит и воспринимает только то, на что обращено его внимание. Человек видит только то, что хочет видеть, и множество других объектов окружения выпадает из сферы его внимания, поскольку сознание в этот момент не придает им значения [195, 213].

Концентрация внимания во время работы перцептуальной системы представляет собой селективный процесс. Индивидуум обращает внимание на какой-то объект, но с легкостью переключается на другой. Если что-то новое попадает в поле зрения наблюдателя и «привлекает его внимание», перцептуальная система оставляет первый объект и начинает «изучать» другой. Иногда новый объект попадает в поле зрения, но остается незамеченным, поскольку не привлекает внимания. Иногда какое-то время уходит на оценку и принятие решения, стоит ли этот новый объект того, чтобы переключить на него свое внимание. Некоторые переключения происходят автоматически, мгновенно, неосознанно и не

требуют предварительной оценки и решения. Некоторые внешние раздражители автоматически переводят взгляд на этот новый раздражитель - выстрел, неожиданно громкий звук, вспышка света. Именно они вызывают мгновенную реакцию. Это не означает, что внимание будет задержано на новом объекте. Такой раздражитель привлекает внимание, но может и не вызвать никакого интереса.

Переключение внимания - важнейший психологический фактор магии, позволяющий создавать иллюзорные реальности. Маги целенаправленно отвлекают внимание зрителей и направляют его в сторону от секретного действия, обеспечивающего иллюзию создания чуда. Не обращая внимания на важнейшее действие, наблюдатель получает впечатление таинственного явления [96].

Процесс переключения внимания с одного объекта на другой порождает еще одно важное обстоятельство, которое в исследованиях как-то не принималось в расчет. Когда внимание переключается с одного объекта на другой, между отдельными статическими блоками работы перцептуальной системы возникают информационные паузы. Наше внимание и зрительное восприятие движутся от одного объекта к другому, и это дискретный процесс. Такая пауза может быть минимальной, но она всегда присутствует. Сознание не фиксирует такие периоды из-за их краткости, но в этот краткий миг индивидуум находится как бы вне пространства и времени [27, 41, 85].

Это прекрасно подтверждается тем, что визуально кинофильм воспринимается как непрерывный процесс, хотя на самом деле 24 раза в течение секунды поверхность экрана абсолютно черная, когда грейферный механизм перекрывает световой поток для передергивания кадра. Наше сознание создает иллюзию движения, в то время как визуальная система воспринимает неподвижные дискретные изображения.

При быстрой смене объекта восприятия в сознании возникает некоторый барьер, сопротивление потоку поступающей информации, особенно если перцептуальная система входит в контакт с новым объектом, привлечшим ее внимание. Это сопротивление и порождает информационную паузу, когда внимание чисто физиологически перемещается к другому объекту. В этот период подсознательно блокируются все поступающие сенсорные впечатления, поскольку сознанию, для переключения на восприятие другого объекта, необходимо избавиться от предыдущего образа и сделать это как можно быстрее. Во время этого трансферного процесса, когда подсознание руководит и телом, и сознанием, выдавая как бы команду: «перейти к изучению нового объекта как можно быстрее», вокруг индивидуума продолжают происходить какие-то действия, изменения, но они им не воспринимаются.

Во всяком случае, детали предыдущей картины стираются из памяти, если они не будут повторно закреплены.

Это обстоятельство используется магами для сознательного «стирания» из памяти некоторых обстоятельств, которые могут уничтожить впечатление чуда при последующем его мысленном анализе. Память не фиксирует то, чему сознание не придает значения, и через какое-то, весьма малое, время эти важнейшие обстоятельства становятся неизвестными наблюдателю, выпадают из анализа и становятся как бы не существовавшими. А именно эти незафиксированные и стертые из памяти обстоятельства и составляют внутреннюю неосознаваемую сущность магического эффекта [137, 226].

Человеку свойственно стремление к получению знаний. Мы хотим знать «почему» и «как» буквально обо всем. То, что не поддается нормальному логическому объяснению, человек исследует. Мы любим воспринимать нечто новое, но самую большую заинтересованность проявляем к тому, что не в состоянии объяснить. И, несмотря на то, что получены тысячи свидетельств несостоятельности экстрасенсорного восприятия или существования привидений, люди продолжают в них верить.

Любой намек на нечто таинственное и непознаваемое делает наблюдателя излишне серьезным. Он весь в ожидании чего-то чудесного. Каждый получает право и возможность высказать свое непререкаемое мнение.

Маги никогда не забывают важность и притягательность таинственного. Даже если какой-то трюк очень зрелищен, но легко объясним, он теряет привлекательность в глазах аудитории. Зрители, может быть, и не знают правильного решения загадки, но мгновенно теряют интерес к тому, что может быть легко ими объяснено и понято. Очарование таинственности исчезает.

Зрители на магических представлениях чувствуют себя своего рода исследователями, занятыми поиском гипотезы объяснения тех таинственных явлений, которые демонстрируют маги.

Когда сознание занято решением какой-то проблемы, оно очень легко движется по известным направлениям, используя заученный алгоритм какого-то решения. Это так называемый «эффект ментальной предварительной установки». Конструируя исполнение какого-то трюка, маг создает эффект установки.

Маги направляют логику поиска решения зрителей по заранее заготовленным маршрутам, алгоритмам, уже вставленным в сознание человека всем предыдущим опытом, но ведущим в сторону от того, что действительно делают маги в этот момент. Для этого применяются

ментальные установки. Манипулируя сознанием зрителей, маги подталкивают их память и воображение к логически очевидному пути решения, который как бы ослепляет их в поиске иных возможностей.

Манипулирование сознанием с помощью ментальных установок довольно просто и основывается на известной тенденции сознания к определенной механизации процесса решения задачи. Если сознание уже проделало определенную работу в каком-то направлении ранее и несколько раз повторило этот путь, оно неосознанно вновь начинает двигаться в том же направлении. Процесс генерализации решения задачи построен таким образом, что если в ситуации изменяются какие-то детали, сознание все равно избирает известный путь.

Маг должен направить внимание и восприятие зрителей по какому-то пути, повторить это, чтобы закрепить процесс решения задачи, а затем выполнить нечто другое в предыдущем контексте. Сознание зрителей будет продолжать двигаться по уже «наезженному» пути. Когда ситуации идентичны, детали не фиксируются. Сознание находится в повышенном уровне внимания, когда сталкивается с новой ситуацией, но при повторении известных деталей уделяется меньше внимания.

Известно, что через несколько минут память нетренированного, обычного человека способна воспроизвести лишь общий вид ситуации, без деталей. Поэтому вариации некоторых деталей способны создать магический эффект чудесного.

Наблюдатель не способен максимально задействовать свою перцептуальную систему и его модель происходящего никогда не будет полностью соответствовать действительности. Именно это позволяет магам успешно создавать и использовать иллюзорные реальности. Человек привык доверять своим сенсорным впечатлениям, считая свою перцептуальную систему совершенной. Но это не так. Маги уже несколько тысячелетий доказывают это своим искусством.

Опытные маги пользуются своим мастерством не на сознательном, а на интуитивном уровне. Сознательно они ставят лишь цели, а все свои действия, приводящие к этим целям, совершают уже интуитивно.

Именно в этом кроется огромная сила магии. Если маг ставит какую-то цель, он ее добивается, причем все его действия, приводящие к реализации намеченного, никогда не будут зафиксированы наблюдателями, не имеющими специальной подготовки.

Высшая ступень магии любого рода, будь то иллюзионизм, либо практическая магия, состоит в том, что сам процесс воздействия магии на наблюдателя не может быть им обнаружен. Фиксируются лишь результаты и интерпретация происходящего, задаваемая магом, но не процесс. Комплексное применение технических и психологических способов

создания иллюзорных реальностей создает впечатление отсутствия любого воздействия мага на действительность.

*Именно иллюзия отсутствия этого воздействия порождает веру в чудо, поскольку наблюдатель принципиально не способен не только оценить, но даже зафиксировать применяемые магом приемы и средства. Разобраться в сущности происходящего может только другой маг.*

В Новом Завете можно найти важные слова: «Восстанут лжехристы и лжепророки и дадут знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных» - (Марк. 13, 22) [90, 223]. И сказанное можно понять так, что не столь страшны знамения и чудеса сами по себе, а то, что они используются для прельщения, то есть лишь как инструмент в руках прельщающих. Страшны же не инструменты сами по себе, а цели этих лжепророков, их корысть, лицемерие, одним словом - ложь от них исходящая.

Маги используют тягу людей к тайне, которая всегда присуща роду человеческому, и, пока существует вера в чудеса, будет жива и вера в магию.

## Заключение

Полученные в данной работе результаты можно обобщить следующим образом.

Анализ работ, посвященных исследованиям магии, выявил общую присущую этим исследованиям методологическую ошибку.

Большинство исследователей магии относятся к ней, как к непонятному и требующему самого серьезного исследования *явлению*. Такой взгляд неизбежно возникает у исследователей, не знакомых с сущностью магических приемов и средств воздействия мага на наблюдателей и участников магического акта. Не владея лично магическими знаниями, многие исследователи автоматически попадают в позицию наблюдателей и могут «исследовать» лишь интерпретацию событий, задаваемую магом с помощью технических и суггестивных приемов. Между тем сущность производимого магического акта при таком подходе неизбежно остается за границами исследования. Соккрытие истинного секрета магического акта является важнейшей его стороной.

Чтобы исследовать и понять механизмы воздействия магии, исследователь необходимо должен стать магом и овладеть самостоятельно этими приемами и средствами.

Магия является *процессом коммуникации*, использующим таинственные, необъяснимые с позиций науки *явления*, лишь как средство воздействия на систему восприятия наблюдателей. Такой подход к изучению магии позволяет отнести ее к социокультурным феноменам и последовательно проанализировать особенности этого коммуникационного процесса.

Магический акт представляет собой сложный и специфический процесс коммуникации, в котором происходит передача информации от мага к наблюдателям или участникам магического акта. Передача информации происходит на различных уровнях с применением вербальных и невербальных способов ее кодирования. Причем весьма важной особенностью магического акта как процесса коммуникации является то обстоятельство, что наблюдатели в большинстве случаев не фиксируют сам процесс, а обнаруживают лишь результат коммуникационного процесса. Иногда и сам результат остается за пределами восприятия.

В магическом акте следует выделить как минимум две системы, образующие единую коммуникационную цепь - мага и наблюдателей, которых в принципе может быть много, но достаточно, если будет хотя бы один наблюдатель. Коммуникация становится возможной, когда в результате целенаправленной деятельности мага, соединенные системы приобретают идентичные состояния благодаря изоморфному соответствию сигналов, передаваемых через коммуникационную цепь. Процесс передачи информации идет в обе стороны, маг обязательно устанавливает обратную связь.

Маг создает иллюзорную реальность, зная, как она создается, либо интуитивно используя определенный магический прием. При этом своими действиями он пытается создать определенную интерпретацию происходящего, практически всегда весьма далекую от сущности демонстрируемого явления. Если исполнитель является квалифицированным магом, он на интуитивном уровне применяет психологические приемы суггестии, обеспечивающие необходимое ему восприятие иллюзорной реальности. При этом он осознанно или интуитивно тщательно скрывает сущность применяемых магических средств и приемов, поскольку лишь сохранение секрета, а на высшем уровне магии - создание иллюзии отсутствия всякого секрета, позволяет сохранить видимость чуда, магического феномена. Итак, в позиции исполнителя определяющими факторами создания иллюзорных реальностей являются конкретные магические знания и тщательно охраняемая от наблюдателей сущность используемых приемов.

Создание иллюзорных реальностей - сложный, комплексный коммуникационный процесс, опирающийся на особенности работы системы восприятия наблюдателя. Эти особенности позволяют магу успешно оперировать вариантами создаваемых моделей фиксируемых явлений. Иллюзорные реальности возникают за счет того, что маг провоцирует возникновение суждений зрителя уже на уровне восприятия, а не мышления.

Следует различать два класса магии: *иллюзионизм* и *натуральную магию*. У них различные цели и задачи, но иногда одинаковые приемы.

В основе воздействия *иллюзионизма* на зрителей лежат противопоставленные друг другу разновидности творческой эволюции, находящие свое отражение в психике зрителя в виде двух антагонистических импульсов: эмпатии и абстракции.

Высшая ступень магии любого рода, будь то иллюзионизм, либо практическая магия, состоит в том, что сам процесс воздействия магии на наблюдателя не может быть им обнаружен. Фиксируются лишь результаты и интерпретация происходящего, задаваемая магом, но не коммуникационный процесс. Комплексное применение технических и психологических

способов создания иллюзорных реальностей формирует иллюзию отсутствия любого воздействия мага на наблюдателя.

Современная типология представлений сценической магии в целом базируется на режиссерском и сценарном подходе к представлениям и позволяет оперировать с уже известными аппаратами и номерами, варьируя размеры реквизита, его оформление и организацию сценического пространства и зрительного зала. Эта типология имеет полное право на существование, однако обладает существенным недостатком.

Существующая типология сценической магии позволяет видоизменять внешний характер представления, оставляя в стороне внутреннюю, инструментальную сущность трюков, то есть не позволяет создавать ничего принципиально нового, а лишь видоизменяет уже сложившиеся композиции, номера, иллюзионные аттракционы.

Разработанная система классификации магических эффектов позволяет однозначно, либо с высокой долей вероятности, отнести то или иное аномальное явление, (событие, опыт, эксперимент, трюк) к определенному разделу классификационной таблицы. В некоторых случаях возможна комбинация нескольких магических эффектов в одном явлении. Классификация иллюзионных номеров по принадлежности к определенному магическому акту позволяет выявить путем анализа конкретных трюков базисные средства и приемы реализации данного магического эффекта.

Проделанный анализ магических актов выявил базисные приемы и технические средства реализации магических эффектов, объединенных в определенных разделах классификационной системы. Исполнитель, демонстрируя магические акты, не производит ничего, противоречащего физическим законам природы, а лишь интерпретирует свои действия так, чтобы создалась иллюзия его воздействия на материальный или духовный мир.

Анализ магических эффектов позволил систематизировать используемые иллюзионные приемы, средства и факторы, учитываемые при реализации конкретных эффектов, что позволило разработать методику экспертизы и предварительной оценки «паранормальных» явлений на возможность скрытого использования известных иллюзионных приемов, которая показала высокую эффективность.

Систематизация приемов, средств и факторов создания иллюзорных реальностей легла в основу методик разработки новых иллюзионных номеров и иллюзионных аппаратов. Эти методики прошли успешную апробацию на эстраде и в театральных постановках.

---

---

## Библиографический список

1. Айзенк Дж. Узнай свой собственный интеллект. - Н. Новгород: Ай Кью, 1994.
2. Акопян А. А. Все о фокусах. - М.: Искусство, 1971.
3. Акопян А. А. 50 занимательных фокусов. - М.: Искусство, 1964.
4. Акопян А. А. В мире чудес: Репертуарный сборник. - М.: Искусство, 1980.
5. Акопян А. А. Фокусы на эстраде. - М.: Искусство, 1961.
6. Андреас К. и Андреас С. Сердце разума. - Новосибирск: Фирма ЭКОР, 1993.
7. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. - М.: Прометей, 1994.
8. Артамонов И. Д. Иллюзии зрения. - М.: Искусство, 1969.
9. Ассаджоли Р. Психосинтез: теория и практика. - М.: REFL-book, 1994.
10. Башилов В. Избранники духов. - М.: Политиздат, 1984.
11. Бедаш В. М. Тайная магия. - Екатеринбург: Урал, 1991.
12. Бейли А. Трактат о Белой Магии. - Новочеркасск: Сагуна, 1992.
13. Белкин Ю. Вокруг рокового наперстка // Сов. Культура. 1986. 8 августа.
14. Беспалов Б. И. Действие (Психологические механизмы визуального мышления). - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984.
15. Блаватская Е. П. Тайная доктрина. - Л.: Андреев и сыновья, 1991.
16. Благоев Ю. Н. Чудеса на манеже. - М.: Искусство, 1984.
17. Буянов М. Встречи с факиром // Наука и религия. 1988. № 2.
18. Бэндлер Р. Используйте свой мозг для изменения. - Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1992.
19. Бэндлер Р., Гриндер Д. Из лягушек - в принцы. - Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1992.
20. Бэндлер Р., Гриндер Д. Структура Магии/ Пер. с англ. т. 1, 2. - СПб.: Институт Личности, 1993.
21. Вадимов А. А. Фокусы на клубной сцене. - М.: Профиздат, 1959.
22. Вадимов А. А. Искусство фокуса. - М.: Искусство, 1959.
23. Вадимов А. А. Репертуар иллюзиониста. - М.: Профиздат, 1967.
24. Вадимов А. А. Фокусы для всех. - М.: Профиздат, 1962.
25. Вадимов А. А., Тривас М. А. От магов древности до иллюзионистов наших дней. - М.: Искусство, 1971.
26. Вайкс А. Энциклопедия азартных игр/ Пер. с англ. - М.: Товарищество "Ефрат", 1994.
27. Восприятие и деятельность / Под ред. проф. А. Н. Леонтьева. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976.
28. Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. - Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1974.
29. Гарднер М. Крестики-нолики/ Пер. с англ. - М.: Мир, 1988.
30. Гарднер М. Математические головоломки и развлечения/ Пер. с англ. - М.: Мир, 1971.
31. Гарднер М. Математические досуги/ Пер. с англ. - М.: Мир, 1972.
32. Гарднер М. Математические новеллы/ Пер. с англ. - М.: Мир, 1972.
33. Гарднер М. Математические чудеса и тайны/ Пер. с англ. - М.: Наука, 1986.
34. Гетманский М. Математические аттракционы/ Пер. с англ. - М.: Театропечать, 1928.

35. Гиппиус С. Гимнастика чувств. - М.: Искусство, 1967.
36. Голмен Д. Многообразие медитативного опыта/ Пер. с англ. - Киев: София, 1993.
37. Голуб И., Розенталь Д. Секреты хорошей речи. - М.: Международные отношения, 1993.
38. Грегг Д. Опыты со зрением/ Пер. с англ. и послесловие А. И. Когана - М.: Мир, 1970.
39. Григоренко А. Ю. Разноликая магия. - М.: Советская Россия, 1987.
40. Гриндер Д., Бэндлер Р. Наведение транс. - Волковыск: Укрупненная Типография, 1994.
41. Гроф С. За пределами мозга/ Пер. с англ. - М.: Изд-во Московского Трансперсонального Центра, 1993.
42. Грэшем У. Человек проходит сквозь стену/ Пер. с англ. - М.: Мистерия, 1993.
43. Гуревич З. Б. О жанрах советского цирка. - М.: Искусство, 1984.
44. Гуревич П. С. Возрожден ли мистицизм? / Критические очерки. - М.: Политиздат, 1984.
45. Демидов В. Как мы видим то, что видим. - М.: Знание, 1987.
46. Дьявол и его нынешние лжечудеса и лжепророки. - Новозыбков: Древлеправославная Архиепископия, 1993.
47. Долгополов М. Н. Последний факир России. - М.: Искусство, 1972.
48. Дубров А. П. Биопритяжение = биогравитация? // Парапсихология в СССР. 1992. № 1.
49. Дубров А. П., Пушкин В. Н. Парапсихология и современное естествознание. - М.: СП Соваминко, 1989.
50. Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. - М.: Искусство, 1972.
51. Жизнь после смерти / Под ред. П. С. Гуревича - М.: Советский писатель, 1991.
52. Заворотнов В. А. По ту сторону фокуса. - М.: Слово, 1990.
53. Зыбковец В. Ф. О черной и белой магии. - М.: Книга, 1965.
54. Игры - обучение, тренинг, досуг / Под ред. В. В. Петрусинского. - М.: Новая школа, 1994.
55. Калиновский П. П. Переход: последняя болезнь, смерть и после. - М.: Новости, 1991.
56. Карагулла Ш. Прорыв к творчеству. Ваше сверхчувственное восприятие/ Пер. с англ. - Киев: София, 1993.
57. Кармаза О. Живой труп. Мы любим, когда нас дурачат // Комсомольская правда. 1991, 2 февраля.
58. Кармаза О. Трюкачи // Комсомольская правда. 1991. 27 апреля.
59. Карташкин А. Как изобрести фокус // Техника-молодежи. 1984. № 5.
60. Карташкин А. С. Его величество номер // Молодежная эстрада. 1987. №6.
61. Карташкин А. С. Искусство удивлять. - М.: Профиздат, 1990.
62. Карташкин А. С. Разноликое волшебство // Молодежная эстрада. 1986. №5.
63. Карташкин А. С. Устройства для мистификаций // Техника- молодежи. 1989. №1.
64. Карташкин А. Эта удивительная микромагия // Молодежная эстрада. 1985. № 6.
65. Кастанеда К. Дар Орла. Огонь изнутри/ Пер. с англ. - Киев: София, 1993.
66. Кастанеда К. Искусство сновидения/ Пер. с англ. - Киев: София, 1993.
67. Кастанеда К. Сила безмолвия/ Пер. с англ. - Киев: София, 1993.
68. Кастанеда К. Сказки о силе. Второе кольцо силы/ Пер. с англ. - Киев: София, 1992.
69. Кастанеда К. Учение дона Хуана. Отдельная реальность. Путешествие в Икстлан/ Пер. с англ. - Киев: София, 1992.
70. Колодный Л. Е. Феномен Д и другие. - М.: Политиздат, 1991.
71. Крывелев И. А. Место магии в религиозном комплексе. - М.: Политиздат, 1973.
72. Крэг Д. Современная магия: теория и практика. - М.: Avers, 1993.
73. Лекрон. Добрая сила(самогипноз). - М.: Писатель, 1993.
74. Ли А. Г. Проскопия. Зависимость вероятности предсказания будущих событий от глубины предсказания // Парапсихология в СССР. 1992. № 2.
75. Лилли Д. Центр циклона/ Пер. с англ. - Киев: София, 1993.
76. Лобсанг Р. Ты вечен/ Пер. с англ. - Киев: София, 1993.
77. Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти. - М.: Изд-во МГУ, 1968.

78. Львов В. Фабриканты чудес. - Л.: Лениздат, 1974.
79. Макдональд В. Руководство по субмодальностям. - Воронеж: НПО МОДЭК, 1994.
80. Максимов С. Нечистая, неведомая и крестная сила. - М.: Книга, 1989.
81. Матюгин И. Ю., Чакаберия Е. И. Запоминание лиц и имен. - М.: Изд-во Эйдос, 1993.
82. Миловидов В. Ф. Критика современной мистики // Вопр. науч. атеизма. - М.: 1985. - Вып. 32.
83. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. - М.: Сов. энциклопедия, 1991.
84. Мичелл Дж., Рикард Р. Феномены книги чудес. - М.: Политиздат, 1988.
85. Моуди Рис. Жизнь после жизни/ Пер. с англ. - М.: Старт - Синектика, 1991.
86. Мульдон С. Проекция астрального тела/ Пер. с англ. - Киев: София, 1994.
87. Неманов И. Н., Рожнова М. А., Рожнов В. Е. Когда духи показывают когти. - М.: Политиздат, 1969.
88. Никулин Ф. Е. Чудеса подлинные и мнимые. - М.: Молодая гвардия, 1978.
89. Ниренберг Д., Калеро Г. Читать человека, как книгу. - М.: Экономика, 1990.
90. Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа. - М.: Издание Московской Патриархии, 1956.
91. Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. - М.: Рус. яз., 1987.
92. Папюс. Белая и черная магия. - Нальчик: Эль- Фа, 1994.
93. Папюс. Практическая магия. - Донецк: Радяньська Донеччина, 1991.
94. Папюс. Черная и белая магия. - М.: Клышников- Комаров и Ко, 1993.
95. Парнов Е. И. Трон Люцифера. Критич. очерки магии и оккультизма. - М.: Политиздат, 1991.
96. Пекелис В. Д. Твои возможности, человек! - М.: Знание, 1984.
97. Переводчиков В. А. Я работаю волшебником. - Иркутск: Слово, 1978.
98. Пиз А. Язык жестов. - Воронеж: НПО МОДЕК, 1992.
99. Платонов К. К. Занимательная психология. - М.: Молодая гвардия, 1986.
100. Постолатий В. К. Веселая магия. - М.: Панорама, 1992.
101. Проблемы сценической речи/ Под ред. И. П. Козляниновой - М.: Просвещение, 1968.
102. Рейнуотер. Это в ваших силах (как стать собственным психотерапевтом). - М.: Прогресс, 1993.
103. Ренард - Кио Э. Т. Фокусы и фокусники. - М.: Искусство, 1958.
104. Рехельс М. О режиссерской этике. - М.: Искусство, 1968.
105. Рожнов В. Е. Пророки и чудотворцы. - М.: Наука, 1977.
106. Рутерсвард О. Невозможные фигуры. - М.: Стройиздат, 1990.
107. Савкова З. Как сделать голос сценическим. - М.: Искусство, 1968.
108. Сатир. Как строить себя и свою семью. - М.: Педагогика- пресс, 1992.
109. Сафонов В. И. Несуветная реальность. - М.: Наука, 1990.
110. Сахаров Б. Открытие третьего глаза. - Киев: София, 1994.
111. Священник Родион. Люди и демоны. - М.: Скит, 1994.
112. Священные книги Ветхаго Завета в русском переводе. - СПб.: Издание Святейшаго Правительственного Синода, 1897.
113. Символоков И. К. Как я завоевал золотую магическую палочку. - М.: Искусство, 1979.
114. Скотт. Сила ума. - Киев: Изд-во «Век». 1991.
115. Скотт. Способы разрешения конфликтов. - Киев: Изд-во Век. 1991.
116. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. - 3-е изд., стереотип. - М.: Рус. язык, 1988.
117. Сон. Миф. Движение: Стенограмма семинара. - Новосибирск: фирма ЭКОР, 1993.
118. Спаркс М. Гипноз по методу Эриксона. - Саратов: Изд-во мединститута, 1992.
119. Сытин Г. Н. Животворящая сила. Помогите себе сам. - М.: Энергоатомиздат, 1990.
120. Тибетская книга мертвых. - СПб.: Изд-во Чернышева, 1992.
121. Угринович Д. М. Искусство и религия. - М.: Искусство, 1983.

122. Уоллис, Б. Хенкин. Искусство психического исцеления. - М.: Двойная звезда, 1993.
123. Успенский П. Д. Tertium Organum. - СПб.: Андреев и сыновья, 1992.
124. Успенский П. Д. В поисках чудесного. - СПб.: Издательство Чернышева, 1992.
125. Успенский П. Д. Новая модель вселенной. - СПб.: Издательство Чернышева, 1993.
126. Филлипс Х. Карточные игры / Пер. с англ. А. С. Михальчука. - Минск: Старый свет принт, 1994.
127. Фирсова Л. М. Игры и развлечения. Книга 3. - М.: Молодая гвардия, 1992.
128. Форчун Д. Современная психическая защита/ Пер. с англ. - Киев: София, 1993.
129. Фрейд З. Психология бессознательного. - М.: Просвещение, 1989.
130. Фрэзер Дж. Фольклор в Ветхом завете/ Пер. с англ. - М.: Политиздат, 1989.
131. Хаббард Р. Проблемы работы/ Пер. с англ. - М.: Нью-Эра, 1994.
132. Хасон П. Искусство колдовства: практическое руководство для ведьм, колдунов и шабашей ведьм/ Пер. с англ. - М.: Эсперо, 1992.
133. Хензел Ч. Парапсихология/ Пер. с англ. - М.: Мир, 1970.
134. Шахнович М. И. Современная мистика в свете науки. - М.: Наука, 1965.
135. Шерковин Ю. А. Психологические проблемы массовых информационных процессов. - М.: Мысль, 1973.
136. Шкурко Д. И. Занимательные опыты по химии. - Минск: Народная Асвета, 1968.
137. Шмидт Р. Искусство общения. - М.: Интерэксперт, 1992.
138. Шэтток И. Опыт внимательности. - Киев: София, 1993.
139. Энрайт Д. Гештальт, ведущий к просветлению. - СПб.: ЦГТ Человек, 1994.
140. Abraham R. M. Tricks and Amusements. - N.Y.: Louis Tannen, 1964.
141. Aldini. New Concepts in Magic. - Alberta: Micky Hades International, 1970.
142. Ammar M. Bottle Production // Magical Arts Journal, - Austin, 1990. Vol. III, No. 1-5.
143. Ammar M. Stand-Up Cups & Balls // Magical Arts Journal, - Austin, 1989. Vol. II, No. 4-6.
144. Ammar M. The Topit Book. - N.Y.: Secret Service, 1989.
145. Andrews Val. Card Rises. - N.Y.: Magico Magazine, 1980.
146. Andrews W. S. Magic Squares and Cubes. - N.Y.: Arco Publishing Company Inc., 1960.
147. Anneman. 202 Methods of Forcing. - Chicago: MAGIC, INC., 1974.
148. Becker L. World of Super Mentalism. - N.Y.: D. Robbins & Co., Inc., 1987.
149. Bennett's H. Prize Winning Magic. - Bideford: The Supreme Magic Company, 1980.
150. Berglas D. A Question of Memory. - London: Jonatan Cape, 1988.
151. Blake G. Comedy Magic. - Alberta: Micky Hades International, 1974.
152. Blake G. Master Magic. - Alberta: Micky Hades International, 1975.
153. Braun J. 36 Tricks with Fa-Co Cards. - Norwood: Haines House of Cards, 1974.
154. Brock J. Elastic Invisible Thread // The Linking Ring, 1994. Vol.74, No.1.
155. Budge W. Egyptian Magic. - N.Y.: Louis Tannen, 1971.
156. Cannell J.C. The Secrets of Houdini. - N.Y.: Louis Tannen, 1973.
157. Carter C. Hocus Pocus Parade // The Linking Ring, 1990. Vol.70, No.9.
158. Christopher M. Panorama of Magic. - N.Y.: Arco Publishing Company Inc., 1961.
159. Christopher M. Varied Deceptions. - London: H. Clarke & Co., 1985.
160. Corinda. Thirteen Steps to Mentalism. - N.Y.: Louis Tannen, 1968.
161. Das grosse Hokuspokus. - Berlin: Herausgegeben Gisela und Dietmar Winkler, 1981.
162. Dee L. The Great Clock Production // The Linking Ring, 1994. Vol.74, No.1.
163. Dexter W. 131 Magic Tricks for Amateurs. - N.Y.: Arco Publishing Company Inc., 1958.
164. Dhotel J. Magic with Small Apparatus. - York: Fleming Books Co., 1947.
165. Dunninger J. 100 Houdini Tricks You Can Do. - N.Y.: Arco Publishing Company Inc., 1954.
166. Dunninger J. Dunninger Book of Magic. - N.Y.: Arco Publishing Company Inc., 1979.
167. Elliot B. Classic Secrets of Magic. - London: Faber and Faber, 1969.
168. Erdnase S. The Expert at the Card Table. - Chicago: Chas. T. Powner Co., 1944.
169. Fienning Bill. Improvements for the Bengal Net // The Linking Ring, 1990. Vol.70, No.8.

170. Fitzkee D. Showmanship for Magicians. - Oakland: Magic Limited, 1945.
171. Fitzkee D. The Trick Brain. - Oakland: Magic Limited, 1976.
172. Fulves K. Self-Working Paper Magic. - N.Y.: Dover Publication, 1985.
173. Ganson L. Routined Manipulation / Finale. - N.Y.: Tannen Magic Inc., 1976.
174. Ganson L. Routined Manipulation / part 1 and 2. - N.Y.: Tannen Magic Inc., 1976.
175. Gibson W.B. The New Magician's Manual. - N.Y.: Dover Publication, 1975.
176. Gill R. Magic as a Performing Art. - London: Bowker, 1976.
177. Ginn D. Fantasio's Cane and Candle Book. No. 1. - Atlanta: Scarlett Green publication, 1977.
178. Ginn D. Fantasio's Cane and Candle Book. No. 2. - Atlanta: Scarlett Green publication, 1978.
179. Ginn D. Fantasio's Cane and Candle Book. No. 3. - Atlanta: Scarlett Green publication, 1978.
180. Goldston W. Exclusive Magical Secrets. - N.Y.: Dover Publication, 1977.
181. Hay H. Learn Magic. - N.Y.: Tannen Magic Inc., 1975.
182. Hoffman. Hoffman's Modern Magic. - N.Y.: Tannen Magic Inc., 1978.
183. Hopkins A.A. Stage Illusions, Special Effects. - N.Y.: Tannen Magic Inc., 1976.
184. Hugard J. Encyclopedia of Card Tricks. - N.Y.: Max Holden, 1937.
185. Huggard J. Expert Card Technique. - N.Y.: G. Starke, 1950.
186. Hunter N.. The Puffin Book of Magic. - N.Y.: Dover Publication, 1968.
187. Jonson W. Magic Tricks and Card Tricks. - N.Y.: Dover Publication, 1954.
188. Kardani. Magic, Illusions and Magicians. - Barberton: Adams Magic Studio, 1983.
189. Kaufman R.. Cardmagic. - N.Y.: Dover Publication, 1979.
190. Kovary. Kovary's Master Magic. - N.Y.: Weldom Press Ltd., 1980.
191. Lovell S. Close up Magic to Tapdance to. - Bristol: Repro Magic, 1989.
192. Magic Books by Post / Catalogue, Sept 1990. - Bristol: D. G. and B. F. Wallace, 1990.
193. Maskelyne N., Devant D. Our Magic. - London: George Routledge & Sons, 1928.
194. Marucci P. Showtime // The Linking Ring, 1993. Vol.73, No.12.
195. McGill O. The Encyclopedia of Genuine Stage Hipnotism. - Colon: Abbott's Magic Novelty Co., 1947.
196. Merlini G. How to Entertain Children with Magic you can do. - N.Y.: Cornerstone Library, 1965.
197. Morris B. Magic in the Morris Manor. - Oakland: Morris Magic & Associates, 1974.
198. Murrey J. Big Production from Small Purse Frame // The Linking Ring, 1990. Vol.70, No.12.
199. Neal R. Tricks of the Imagination // The Linking Ring, 1993. Vol.73, No.10.
200. Neel A. David. Magic and Mistry in Tibet. - N.Y.: Dover Publication, 1971.
201. Nelms H. Magic and Showmanship. - N.Y.: Dover Publication, 1969.
202. Norman D. Modern Handcuff Secrets for Magicians. - N.Y.: A Lee Jacobs Production Publications, 1987.
203. Olson R. Men of Magic // The New Tops Magazin. - Colon: Abbott's, may 1988.
204. Osborn P. Illusion Systems. Book 1. - Dallas: Universal Copiright Convention, 1981.
205. Osborn P. Illusion Systems. Book 4. - Dallas: Universal Copiright Convention, 1986.
206. Osborne T. Cups and Balls Magic. - Philadelphia: Kanter's Magic Shop , 1955.
207. Rice H. Encyclopedia of Silk Magic. - Cincinnati: Silk King Studios, 1974.
208. Richardson B. One-man Parade // The Linking Ring, 1994. Vol.74, No.3.
209. Roper D. The Less-Than-Perfect Magician. - Fort Worth: D. L. Roper, 1980.
210. Roper D. Comedy Opening Routine. - Fort Worth: D. L. Roper, 1980.
211. Roper D. Roper Comedy Card Mat. - Fort Worth: D. L. Roper, 1980.
212. Schindler G. Magic with Everyday Objects. - N.Y.: Dover Publication, 1976.
213. Schutzer S. The Self Folding Bill // Magical Arts Journal, - Austin, 1989. Vol. II, No. 9-12.
214. Seebach D. Illusions // The New Tops Magazin. - Colon: Abbott's, june 1988.
215. Shalit N. Science Magic Tricks. - N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1981.
216. Sharpe S. Odd Observation on Okito Originalities // The Magic Circular, August, 1983, No. 837.

217. Sorcar P. C. Sorcar on Magic. - Delhi.: Jhilmil Industrial Area, 1976.
218. Sorcar P. C.. Indian Magic. - Delhi.: Jhilmil Industrial Area, 1983.
219. Stevenson A. 75 Tricks with a Stripper Deck. - Nobwood: Haines House of Cards, 1962.
220. Stevenson A. 75 Tricks with a Svengaly Deck. - Nobwood: Haines House of Cards, 1964.
221. Tarbell H. The Tarbell Course in Magic. V. 1 - 7. - N.Y.: D. Robbins & Co., Inc., 1985.
222. The Finest in Magic. Catalog 11. - Azusa: Owen Magic Supreme, 1984.
223. The Holy Bible. New International Version. - Grand Rapids: Zondervan Publishing House, 1984.
224. Tompson J. G., Jr. My Best. - N.Y.: D. Robbins & Co., Inc., 1959.
225. Vernon D. Early Vernon. - Chicago: Magic, Inc., 1979.
226. Weibel R. Conjuring Psychology // The Linking Ring, 1990. Vol.70, No.11.
227. Willmarth P. Comedy Club Convulses // The Linking Ring, 1990. Vol.70, No.10.
228. Wilson C. Mysterious Powers. - London: Aldus Books Limited, 1975.
229. Wilson M. Course in Magic. - N.Y.: D. Robbins & Co., Inc., 1975.
230. Zee J. Z. Zack Stacks. - N.Y.: Magic Workshop, 1980.
231. Zmeck J. Handbuch der Magie. - Berlin: Kunst und Gesellschaft, 1978.

### **Публикации автора:**

232. А. с. СССР № 1052249, МКИ 3А 63 J 21/00. Карточная колода для демонстрации фокуса/ В. С. Свечников, В. Д. Куликов // Открытия. Изобретения. 1983. № 41.
233. А. с. СССР № 1340784, МКИ 4А 63 J 21/00. Устройство для демонстрации фокуса/ В. С. Свечников, М. А. Валигура, В. Д. Куликов, В. В. Бурматов // Открытия. Изобретения. 1987. № 36.
234. А. с. СССР № 1540846, МКИ 5А 63 J 21/00. Устройство для демонстрации фокуса/ В. С. Свечников, В. Д. Куликов, В. В. Бурматов // Открытия. Изобретения. 1988. № 5.
235. А. с. СССР № 1694184, МКИ 5А 63 J 21/00. Карточная колода для демонстрации фокуса/ В. С. Свечников, В. Д. Куликов // Открытия. Изобретения. 1991. № 44.
236. А. с. СССР № 1757696, МКИ 5А 63 J 21/00. Карточная колода для демонстрации фокуса/ Свечников, В. Д. Куликов, В. В. Бурматов // Открытия. Изобретения. 1992. № 38.
237. Теоретические основы иллюзионизма. Исчезновения. // Магический Журнал. - Саратов, 1993. № 9. - 0,5 п. л.
238. Магия как наука. // Магический Журнал. - Саратов, 1993. № 10. - 1,36 п. л.
239. Теоретические основы магии. Исчезновения. // Магический Журнал. - Саратов, 1993. № 11. - 0,2 п. л.
240. Теоретические основы сценической магии. Изменение места (транспозиция). // Магический Журнал. - Саратов, 1993. № 12. - 0,2 п. л.
241. Магия на острове Кипр. // Магический Журнал. - Саратов, 1994. № 1 - 2. - 0,15 п. л.
242. Теоретические основы сценической магии. Изменение места (транспозиция). // Магический Журнал. - Саратов, 1994. № 1 - 2. - 0,2 п. л.
243. Магия в Великобритании. ). // Магический Журнал. - Саратов, 1994. № 3 - 4. - 0,25 п. л.
244. Теоретические основы сценической магии. Изменение места (транспозиция). // Магический Журнал. - Саратов, 1994. № 3 - 4. - 0,25 п. л.
245. Ментализм или магия мысли. - Саратов, Надежда, 1995. - 3,72 п. л.
246. Методология магии. Восстановление. // Магический Журнал. - Саратов, 1995. № 1 - 2. - 0,5 п. л.
247. Методология магии как процесса коммуникации. // Бюллетень Международной академии психологических наук. - Саратов-Ярославль, 1995. Вып. 2. - 0,2 п. л.
248. Секреты трех наперстков. - Саратов, Надежда, 1995. - 3,5 п. л.
249. Особенности восприятия магических актов. // Вопросы практической психологии. Изд-во Саратовского педагогического института. - Саратов, 1995. Вып. 2. - 0,3 п. л.
250. Три аспекта сценической магии. // Материалы четвертых Страховских чтений. Саратов. Изд-во Саратовского педагогического института. - 1995. - 0,2 п. л.

251. Типология магии. //Вопросы практической психологии. Саратов. Изд-во Саратовского педагогического института. - 1995. Вып. 3. - 0,2 п. л.
252. Иллюзия свободного выбора. //Вопросы практической психологии. Саратов. Изд-во Саратовского педагогического института. - 1995. Вып. 4. - 0,2 п. л.
253. Методология магии. Управление. // Магический Журнал. - Саратов, 1995. № 3. -0,5 п. л.
254. Критерии профессионализма коммуникатора. //Вопросы практической психологии. Саратов. Изд-во Саратовского педагогического института. - 1995. . Вып. 5.- 0,2 п. л.
255. Эргономический подход к определению индивидуально-психологических свойств человека. //Современные методы обучения и контроля знаний студентов. Тезисы докладов. Саратов. Изд-во Саратовского государственного университета. - 1995. - 0,2 п. л.
256. Трансовые технологии в обучении. //Современные методы обучения и контроля знаний студентов. Тезисы докладов. Саратов: Изд-во Саратовского государственного университета. - 1995. - 0,2 п. л.
257. Фокусы с тузами. Рукопись книги. Саратов, 1996. - 2 п. л.
258. Тайны левитации. Рукопись книги. Саратов, 1996. - 2 п. л.
259. Магия Зигфрида и Роя. // Магический Круг. - Саратов, 1996. № 1-2. -0,5 п. л.
260. Психология магического действия. // Психология и жизнь. Материалы юбилейной научно-практической конференции, посвященной 25-летию отделения психологии СГУ. Саратов. Изд-во "Слово". - 1996. -0,2 п. л.
261. Безальтернативный выбор. // Рефлексивные процессы: метафизика, методология, практика. /Сборник научных работ. - Саратов: Поволж. академия гос. службы, 1996. - 0,2 п. л.
262. Распределение зрителей. // Магический Круг. - Саратов, 1996. № 3 (25). -0,2 п. л.
263. От манипулятора к иллюзионисту. // Магический Круг. - Саратов, 1996. № 6 (28). - 0,8 п. л.
264. Создание и восприятие иллюзорных реальностей. //Психология и жизнь. Выпуск второй. Материалы юбилейной научно-практической конференции, посвященной 25-летию отделения психологии СГУ. – Саратов. Изд-во "Слово". 1996. -0,2 п. л.
265. Король, Дама, Валет. // Магический Круг. - Саратов, 1997. № 2 (30). -0,3 п. л.
266. Снова Король, Дама, Валет. // Магический Круг. - Саратов, 1997. № 3 (31). - 0,3 п. л.
267. Пластиковые бутылки. Новые технологии. // Магический Круг. - Саратов, 1997. № 3 (31). - 0,8 п. л.