

ВЕЛИКИЕ
МАГИ И ЧАРОДЕИ



ДЭВИД
КОПЕРФИЛД

ВЕЛИКИЕ МАГИ И ЧАРОДЕИ

ДЭВИД КОПЕРНИЦ



МОСКВА
1999

ББК 84.42
УДК 739.8
Д 94

Автор-составитель *Н. Н. Непомнящий*

Серия основана в 1999 году

Серийное оформление: А. А. Кудрявцев

Д 94 **Дэвид Копперфилд.** — М.: Олимп; ООО Фирма
“Издательство АСТ”, 1999. — 208 с. — (Великие
маги и чародеи, вып. 4)

ISBN 5-7390-0733-X (Олимп)

ISBN 5-237-03254-0 (АСТ)

Это загадочное искусство пришло из глубины древности. Искусство тех, кого называют по-разному — фокусниками, иллюзионистами, волшебниками. Тех, кто потрясает человеческое воображение невероятными трюками, которые нельзя ни объяснить, ни повторить. Тех, которые творят иллюзии. Тех, кому подвластно невозможное...

Эта книга для тех, кто любит все необычное. Дэвид Копперфилд — кто он: маг и кудесник или просто ловкий исполнитель трюков? Может ли простой смертный летать, мановением руки заставлять исчезать огромные самолеты и проходить сквозь стены?

ББК 84.42
УДК 793.8

© «Олимп», 1999

© Оформление. ООО «Фирма
«Издательство АСТ», 1999

Просто ловкость рук?

Представьте себе пещеру. У костра сидят неандертальцы, унылые, голодные. Охота не удалась, костер дымит, все не ладится. Вдруг один из них начинает подкидывать камешек на ладони, а потом неуловимым движением заставляет его исчезнуть и появиться вновь! Восторженные крики сородичей доставляют дикарю удовольствие, он продолжает в том же духе и достает камешек из-за уха соседа. Что это, колдовство? Через некоторое время ловкий неандерталец становится вождем племени... Так или примерно так родилось искусство prestidigitации, искусство невозможного.

Всегда, во все времена и у всех народов люди, владеющие этим искусством, были в чести. Они вызывали искреннее восхищение как у простодушных зрителей, так и у искушенных интеллектуалистов. И вышло так, что по одну сторону магической черты оказались профессионалы — древневавилонские во-

лхвы, жрецы-друиды, факиры, шаманы, алжирские марабуты и т. д. А по другую сторону — профаны, но среди них такие знаменитости, как император Клавдий, Иван Грозный, Диккенс, Мохаммед Али, принц Чарльз — список можно продолжать до бесконечности. Магия, как все непонятное и необъяснимое, вызывает у непосвященной черни суеверный трепет и подсознательное уважение. То, что делает иллюзионист, выступая перед зрителями, созвучно какой-то атавистической, сокрытой в глубинах человеческой психики потребности чуда.

Полумифический Мерлин вывел магию из темных пещер и сделал политическим орудием королевской власти. Реально существовавший австриец Иоганн Непомук Хофзингер превратил ее в завсегдатая венских гостиных. А француз Жан-Робер Уден, кумир Копперфилда, вывел на театральные подмостки. Но не в этом суть! Что за разница, где происходит чудо, важен результат — широко открытые от изумления глаза детей и взрослых, вздох восхищения и невозможность объяснить необъяснимое! А ведь это происходит независимо от эпохи, от уровня развития науки и техники, от степени подготовленности аудитории. Уж на что избалован современный зритель, перекормленный голливудскими чудесами и компьютерными трюками, но разве могут они сравниться с человеком, сотворившим чудо мановением руки. Вот в чем фокус! Имеем ли мы дело с читающим мысли Даннингером, или с Геллером, сгибающим ложку без помощи рук, или с Чинг-Линг-су, который мог ло-

вить пули зубами, — главное условие, предъявляемое артисту, одно: он должен сделать невозможное! При этом следует помнить, что никто из артистической братии не рискует на сцене больше иллюзиониста, который как бы балансирует на грани провала. Жонглер может уронить булаву, певец или актер забыть текст, им все простится, но от фокусника зрители ждут высшей степени совершенства. Стремление к идеалу свойственно человеческой натуре и в большой степени является двигателем прогресса. Поэтому искусство магических превращений продолжает развиваться. Сегодня примерно тридцать тысяч американцев занимаются фокусами как любители. О карточных фокусах издано больше книг, чем по любому виду искусства. Иллюзионисты заполонили Бродвей, они — желанные гости на телевидении, концертах рока, на приемах и концертах. Да, мы живем, безусловно, в эпоху Золотого Фокуса.

Но при этом, как и в давние времена, внутри Цеха Магов и Волшебников существует небольшая группа адептов, особо одаренных артистов, мастеров своего дела, которые посвятили свою жизнь совершенствованию уже известных и разработке новых фокусов. Нетрудно представить, как изменился бы наш мир, приложили они свои способности и энергию к другим областям человеческого знания. Например, к медицине! Есть, однако, нечто, что отличает магов от представителей других искусств и наук: им чужд принцип открытости информации. Эта герметичность, замкнутость в своем круге свойственна, пусть

в разной степени, всем притидижитаторам — от площадного фокусника до иллюзиониста высшего класса! С древнейших времен они привыкли хранить свои секреты, оберегать их, как скупец свои сокровища. Это и понятно: стоит объяснить, как делается фокус, и рассеется обаяние тайны, а ребенок внутри нас снова превратится в лишенного воображения прагматика. Чудо есть нечто непостижимое, оно умирает, когда с него совлекают покровы таинственности. И вот что интересно: тайна — слово женского рода, но всюду в данном виде искусства верховодят мужчины! Женщина в этом деле всегда актер второго плана, ассистент, пассивный инструмент в руках демонстратора. Ее распиливают на части, пронзают насквозь рапирами, четвертуют, колесуют и что только с ней не делают, но все-таки она лишь прекрасная игрушка в руках кукловода. Случайность ли это? Скорее всего нет. Обычно увлечение фокусами приходит в детском или юношеском возрасте, когда мальчишки любят покрасоваться перед девочками. Это дает юнцам ощущение силы и власти над сверстниками. С возрастом это стремление может проходить или ослабевать, но настоящим иллюзионистом может стать лишь тот, кто вкусил от плода власти, кому поклонение толпы необходимо как воздух. Уже одно это ограничивает круг людей, способных заниматься этим искусством. Их немного, но они есть. И все же среди этих избранников судьбы нашелся человек, который заслужил право называться первым среди равных. Природа щедро наделила его необыч-

ной внешностью, сильным характером, работоспособностью и деловым чутьем. Трудно сохранять объективность по отношению к современнику. Но когда он появляется на сцене, каждый интуитивно понимает, что имеет дело с феноменальным явлением, что это лучший из лучших, неповторимый, несравненный, короче говоря, это — Дэвид Копперфилд!

Он появляется на сцене не как все: он не выходит из-за кулис, не поднимается по ступенькам из зала, не спускается с потолка на канате... Он — прилетает на сцену. Прилетает без помощи каких-либо технических средств. Он прилетает за счет силы своего сознания. Он — левитирует.

Он летает над сценой при вертикальном, при горизонтальном положении тела, головой или ногами вперед. Все — изумительно грациозно, артистично!

Затем он зависает в элегантной позе — как бы лежа на диване и подперев рукой голову. Его тело помощники пропускают сквозь многочисленные обручи — чтобы показать, что никакие невидимые приспособления не поддерживают его. Или он легко, как рыба в воде, «вплывает» в сферу, образованную большими вращающимися горящими обручами, потом так же легко, как рыба, «выплывает» из нее или так же, по-рыбьи, плавает в большом прозрачном аквариуме, закрытом стенками со всех сторон.

Он при этом — не призрак. Он говорит, озяря всех своей ослепительной улыбкой. Он даже катает, держа на руках, зрительницу из зала, паря над сценой вместе с ней...

Он проходит сквозь стены — и сквозь легкие перегородки на сцене, и сквозь Великую Китайскую стену. Как это выглядит? Он подходит к стене, «погружает» в нее кисть руки, потом постепенно всю руку, потом на глазах у зрителей исчезает все его тело; затем так же постепенно оно появляется по другую сторону стены: сначала кисть руки, потом вся рука...

Он дематериализует и материализует любые предметы — и маленькие, и большие, даже самолет, вагон, статую Свободы. А также свое тело и тела помощников.

При этом дематериализация и материализация в его исполнении могут быть как мгновенными, так и постепенными, поэтапными.

Например, он сначала материализует тело женщины — оно вполне живое, с богатой мимикой, двигается, улыбается, — затем дематериализует его по частям: сначала руку, потом ногу, потом волосы... А женщина при этом приветливо кивает и улыбается зрителям: все в порядке, мне хорошо! Затем ее тело исчезает совсем, и она становится духом.

Или он сам исчезает в одном месте — и появляется в другом, демонстрируя медленную материализацию. Для этого на ажурные подставки кладут боль-

шой лист толстой стали. Его накрывают тканью. Задача такова: он должен материализовать тело между листом стали и полотнищем. Ажурные подставки служат для того, чтобы зрителям было видно, что он, например, не подлезает снизу сквозь дыру в стальном листе. ...И вот полотнище на середине вдруг приподнялось, под ним появилось нечто вроде лежащего на боку эмбриончика. Вот еще движение — он становится больше, еще, еще — и вот Дэвид Копперфилд сбрасывает с себя ткань изящным движением руки.

Или он вдруг мгновенно меняется местами с помощницей: там, где было его тело, — теперь ее, а в паре метров, где была она, — теперь он. И, радостно смеясь, спрашивает у зрителей: «Ну как? Вам понравился наш трюк?»...

Дематериализация и материализация собственного тела и тел помощников — обычные номера его шоу.

То же — и с предметами. Например, он заставляет повиснуть в воздухе подброшенное им полотнище, а затем оно с легким треском дематериализуется.

Или он заставляет исчезнуть кольцо, перстень, взятые у кого-нибудь из зрительниц. А затем материализует их вновь нанизанными на шнурок ботинка или на тонкую перемычку песочных часов...

Или помощница ложится в ящик, он разрезает вместе с ящиком ее тело, куски демонстративно разводят ассистенты... При чем ее ладонь и стопа, тор-

чащие из обрезков ящика, продолжают шевелиться... Ужас!.. Изуверство!.. Но куски соединяют — и она выходит из ящика, сияя улыбкой...

Он рвет на части бумагу, затем складывает куски — и они срастаются. Остаются только полоски на местах разрыва. «Ничего, сейчас мы их прогладим», — говорит он, обрабатывая их пальцами, как горячим утюгом, — идет с шипением пар... — бумага разглаживается.

Или он рисует фломастером на листе бумаги объемное изображение колоды игральных карт. Встряхивает, слегка подбрасывая, лист с рисунком — из колоды «высовывается» одна карта. Встряхивает снова — «высовывается» еще больше...

Он смеется: я творю чудеса прямо перед вами, зрителями, а мне говорят: «Это — комбинированные съемки!..»

Ему уже надоело демонстрировать чудеса «в чистом виде», обставляя их безукоризненной «точностью эксперимента» — «для ученых». Он начинает шутить. Например, делает вид, что трюк не удался, сконфуженно мнется... — и вдруг в этой (заранее задуманной) ситуации рождается новое чудо!..

Или он выдумывает разные сюжеты. Например, «вызывает духов» — и они мгновенно как бы надевают на его тело со связанными руками пиджак, затем так же мгновенно снимают его... Хотя делает это он сам, а вовсе не духи.

Или рассказывает, что вот, мол, я был маленьким мальчиком, у меня был дедушка... Показывает как

бы старую видеозапись из своего детства с дедушкой... Затем вдруг этот маленький мальчик материализуется на сцене в том месте, где только что стоял Дэвид... А сам мастер в новом воплощении появляется из-за кулис.

Дэвид-взрослый и Дэвид-ребенок как бы встречаются и смотрят друг на друга... Но у этого мальчика другая, не такая, как у Дэвида, форма ушной раковины: признак, который с возрастом не меняется. Вывод — это был вовсе не Копперфилд в детстве, просто ему был нужен сюжет, чтобы эффектно показать очередное чудо...

...Было ли у него детство, как у обычных людей? Действительно ли ему сейчас около сорока лет? Или он вынужден создавать эту легенду о себе, чтобы не слишком шокировать окружающих?

Американская мечта

В действительности настоящее имя Дэвида Копперфилда — Дэвид Сет Коткин. Он родился в 1956 году в Соединенных Штатах Америки, в штате Нью-Джерси. Упорно ходили слухи, что семья Дэвида имеет какие-то корни в Одессе, — в самом деле, где еще на земном шарике проживает большее количество фокусников, выдумщиков и артистов! На самом деле, к сожалению, не Одессе принадлежит честь считаться прародиной знаменитого мага. По одной из версий, мама Дэвида родом из Киева, по другой — дедушка или прадедушка по отцовской линии родился в Липецке... Вроде бы там, в Липецке, и сейчас живет какая-то дальняя родственница великого мага и чародея...

Так это или не так, никто не знает.

Происхождение предков Дэвида как с материнской, так и с отцовской стороны окутано тайной. Но достоверно известно, что его отец — нормальный,

средний американец, не слишком богатый владелец галантерейного магазина.

Американская мечта о Золушке в мужском варианте — мальчик из простой семьи покоряет мир...

Да, да, да, однажды в Америке сын обыкновенного галантерейщика Коткина стал популярнейшим человеком в мире. Американская мечта осуществилась мальчиком, который любил мечтать.

Итак, 16 сентября 1956 город Метачен, Нью-Джерси, огласился криком младенца, будущего Дэвида Копперфилда, а пока просто Дэвида Сета Коткина. С раннего детства Дэвид испытывал страсть к трюкам и театральности. Но может быть, эта страсть так и осталась бы невоплощенной, если бы в дело не вмешались женщины.

Девочки не уделяли юному Коткину никакого внимания (сейчас они, конечно, жалеют об этом). Дэвид всегда влюблялся в «соседку по парте», но его пассии крутили романы с другими. Обидно! Такое положение не могло не заставить Дэвида быстро и решительно воплотить в жизнь принцип лисы Алисы из песни Окуджавы: «Ему с три короба наврешь — и делай с ним, что хошь!»

Сначала Копперфилд решил стать чревоуещателем. Но потом обнаружил, что девушек больше интересуют чудеса, хотя бы даже и мнимые. Например, говорящие куклы. Его отец, поразмыслив, согласился, что странные прихоти единственного наследника могут быть удовлетворены в отцовском магазине, но

настоял, чтобы в нем продавались не только говорящие куклы, но и всевозможные заготовки для простеньких фокусов. Коткин-младший поневоле освоил эти нехитрые приспособления, с помощью которых, затратив долларов пятьдесят, человек уже через пару дней мог бы выходить на арену провинциального цирка.

Девчонкам понравился юный маг и повелитель грез Давидо (так он себя называл). А ему понравилось нравиться девочкам. Таким образом, страсть сына галантерейщика к фокусам подкреплялась весьма недвусмысленным образом...

Кроме того, магии юного Дэвида Коткина обучал и родной дедушка. Первое, чем мальчик овладел, были манипуляции с игральными картами — вечные трюки уличных фокусников, очень популярные в народе. Но трюки с картами переключались потом и в шоу знаменитого Копперфилда...

Дэвид Коткин впервые выступал как профессиональный фокусник в своем родном городе Метачене, штат Нью-Джерси, когда ему было всего двенадцать. Выступление имело успех, и вскоре после этого он оказался самым молодым человеком, принятым в Общество американских иллюзионистов.

А в шестнадцать Дэвид уже обучал фокусам в университете Нью-Йорка...

Правда, злоязычные газетчики до сих пор утверждают, что увлекшийся фокусами Коткин еле закончил среднюю школу и лишь пару месяцев без особого успеха учился в колледже. Что он до сих пор пишет с ошибками и так и не прочел романа Чарлза

Диккенса, подарившего ему с подачи нью-йоркского журналиста Барри Куннингама сценический псевдоним...

Так это или не так — неизвестно. Но именно во время учебы в колледже Коткина назначили на главную роль в чикагском мюзикле «Человек Магии, или Волшебник». Тогда и появился его знаменитый псевдоним. Под именем Дэвида Копперфилда он пел, танцевал, играл роль и создал все трюки в шоу, которое продержалось на сцене дольше всех представлений за всю историю Чикаго.

В результате Коткин был приглашен в качестве гостя в популярную передачу «Магия Эй-би-си» — уже под именем Дэвида Копперфилда. Телешоу хорошо приняли зрители, и так Дэвид Копперфилд был представлен миру. Его выступления оказались столь успешными, что компания Си-би-эс подписала с ним контракт на целый цикл передач «Магия Дэвида Копперфилда». В каждой новой серии Дэвид представлял все более головокружительные чудеса и всегда выступал перед живой аудиторией, без помощи камер и всяких видеотрюков.

Газеты брали у него интервью, и Копперфилд скромно замечал: «Я такой же человек, как и все. Могу и заболеть, правда, болею я редко. Может, это связано с тем, что веду здоровый образ жизни: не пью, не курю, не принимаю наркотики. Я буду заниматься тем, чем я занимаюсь сейчас, до конца своих дней...»

Шумный успех не вскружил ему голову, его вол-

шебная сила все росла и крепла. Трудиться, трудиться и трудиться! Он набирал известность стремительно и бесповоротно. Сотни туров и побитых кассовых рекордов, толпы поклонников и поклонниц, двадцать шесть миллионов долларов в год!

Из газетных статей:

«Мечтательный мальчик, юный маг Давидо, Дэвид Копперфилд забрался на вершину успеха и спускаться оттуда не собирается. А скинуть его вниз вряд ли кому-то удастся. В случае чего — взлетит повыше. К солнцу. Это он умеет. Вот он — великий и могучий! прекрасный и блистательный! таинственный и неповторимый! — выезжает на сцену в «феррари» или на «Харлее». Он ломает стереотипы с легкостью небольшого урагана. Где эти заклинания, таинственные пассы и отрешенный взгляд? Магу новой формации это не нужно. Простой американский парень из Нью-Джерси проделывает такие штуки, что дух захватывает. Галантный кавалер, он из простой бумажной салфетки сотворяет прекрасную розу. Правда, через минуту он отпиливает голову ассистентке. Может, чересчур болтлива была? Так что трепещите, о женщины! Не дай бог, все мужчины узнают секрет этого трюка. Да, он такой. Неповторимый, сексапильный и остроумный Король грез и видений. Ну где же вы еще видели волшебника, который на шутку из зала не превращает всех подряд в лягушек, а отвечает шуткой. Так им! Вот он какой, простой парень из нашего двора Дэвид Копперфилд.

Казалось, мог бы спокойно зарабатывать себе на жизнь непыльной работой карточного шулера (вы видели, что он вытворяет с картами? Уму непостижимо. Красота, кто понимает). Так нет ведь, талант простых путей не ищет. Под беспощадными юпитерами, на глазах восторженно-изумленной аудитории он передергивает, перетасовывает, пере-, в общем, чего он только не делает с картами! И самое интересное — не боится ни закона, ни Бога, ни черта. Ловкость рук и никакого мошенничества! Интеллигентный, обаятельный, удачливый и, что совсем немало важно, богатый (двадцать шесть миллионов долларов в год!) — ну чем не прекрасный принц на черном «Харлее»?! До тридцати семи лет у него не было прекрасной принцессы. Король грез без королевы? Ну нет. 10 октября 1993 года — магическая дата, когда Король встретил свою Королеву. И пусть враги злопыхательствуют, что все было просчитано и подсчитано антрепренерами двух звезд: Клаудии Шиффер и Дэвида Копперфилда. Ни одно его представление не обходилось без очаровательной девушки из зала, которая помогала ему делать трюки. Так было и в Берлине в 1993 году. «Я заметил ее сразу! Ее трудно было не заметить. К этому времени фотографии Клаудии Шиффер (а это, как вы догадались, была она) украшали обложки «Мадемуазель», «Космополитан», «ВОГ». Это была настоящая топ-модель: прекрасная и недоступная. Правда, как это ни парадоксально, она была не очень популярна в Америке, впрочем, как и Копперфилд в Европе. Блон-

динка с голубыми глазами очаровала Короля магов и Повелителя иллюзий с первой встречи. Клаудиа Шиффер, старший ребенок в семье, вовсе не планировала становиться топ-моделью и получать от поклонников три тысячи писем в неделю. Дисциплинированная и примерная ученица, Клаудиа мечтала посвятить себя юриспруденции, как и ее отец. Ей было семнадцать лет, когда на дискотеке на нее обратил внимание рекламный агент из Парижа. Спустя несколько недель Клаудиа позировала для французского журнала «Elle». Ее сравнивают с Брижит Бардо, что Клаудии совсем не нравится. Говорят, она до сих пор советуется с мамой (какая послушная дочка!), и ей очень хочется, чтобы о ней сказали: «Клаудиа? Она вовсе не гордячка!!» Их роман — прекрасная сказка, волшебная история, обыкновенное чудо любви. Он дарил ей подарки, достойные королев. Она дарила ему любовь и нежность с поистине королевской щедростью. Пусть клеветают, что их отношения только тонкий расчет, что они не любят друг друга. Даже если это тонкий расчет и бизнес с большой буквы — сердцу не прикажешь. Взгляните на них! Это — любовь! Они до сих пор вместе вопреки досужим вымыслам об их разрыве. Один из банальнейших вопросов, задаваемых относительно их отношений: «Когда они пожениются?» На него существует такой же банальный ответ: «Это знают только они». Похоже, они не торопятся. Да уж, действительно, куда Дэвиду жениться: содержать семью нелегкое дело по нынешним временам. Вот и приходится Дэ-

виду подрабатывать в сфере общественного питания. В 1996 году, если верить слухам из Штатов, он открыл ресторан на Таймс-сквер в Нью-Йорке. Этот ресторан называется «Magic Underground». Хотя бизнес бизнесом, а что-то в этом есть. Когда-то Дэвид признался: «Магия для меня все». Волшебство действительно для него все. Он предан королевству иллюзий, царству грез и видений. Кто, как не он, воплотил извечную мечту человечества о полете без помощи технических средств. Его трудолюбие может служить примером для многих из нас, а преданность своему делу не знает границ. Дэвид Копперфилд основал Международный музей магии в Неваде. Это богатейшая в мире коллекция книг, документов и артефактов, имеющих отношение к магии. Этот музей — лучший памятник величайшему из искусств. «Каждый современный иллюзионист стоит на плечах гигантов», — говорит современный гигант Дэвид Копперфилд. Королям свойственно лечить наложением рук, а Король грез лечит с помощью ловкости рук. Его Project Magic — реабилитационная программа для людей с ограниченной подвижностью — опробована в тысяче госпиталей более чем в тридцати странах мира. От Бельгии до Новой Зеландии, от Гренландии до Патагонии — везде она давала прекрасный терапевтический результат. Дело в том, что Дэвид обучает больных трюкам, основанным на ловкости рук. Простые трюки делают простое дело — помогают людям обрести уверенность и оптимизм. Отсюда и потрясающие результаты! Так

кто же он, этот Дэвид Копперфилд? Ловкий трюкач? Великий волшебник? Удачливый актер? И да и нет. Дэвид воплощает в себе извечную мечту человечества о чуде. «Наш парень из Нью-Джерси» может сделать то, о чем мечтал каждый из нас (ну хотя бы в детстве): оживить мечты и оказаться в мире грез. Пройти сквозь стену, сделать невидимым самолет и, наконец, полететь. И все это делает Дэвид Копперфилд. И все это можем делать мы. Давайте верить в чудеса, ведь как сказал один хороший человек: «Чтобы произошло чудо, оно должно быть чудом».

Исчезающий вместе с мотоциклом «Харлей Дэвидсон» Копперфилд на самом деле не умеет водить машину, что в условиях Америки — настоящее чудо...

Магия с последующим разоблачением

Чудес на свете не бывает, скажете вы. Но если посмотрите, что вытворяет Дэвид Копперфилд, то убедитесь в обратном. Среди самых знаменитых трюков Копперфилда исчезновение статуи Свободы на глазах 21 миллиона телезрителей и тысяч очевидцев, трюк с Великой Китайской стеной, сквозь которую Дэвид успешно прошел, путешествие через Бермудский треугольник, падение в стальной клетке в бурлящие воды Ниагарского водопада, исчезновение семидесятитонного Восточного экспресса в воздухе над толпой изумленных зрителей... Как признался сам маг, любимый из его трюков — это полет. «Но даже полет может иметь опасные последствия. Я сделал много опасных для жизни трюков. Каждые четыре года я делаю что-то опасное. И я дал себе слово, что эти вещи я больше повторять не буду».

Однако интересно: трюк это или магия? То, что делает на сцене Дэвид Копперфилд, стало для нас воплощением всего таинственного, загадочного, мистического.

Вероятно, американца Дэвида Коткина, он же Дэвид Копперфилд (ДК), можно считать самым популярным иллюзионистом нашего времени. Это объясняется не только его очарованием — не последнюю роль играет та точность, с которой он подготавливает и представляет свои трюки. Но конечно, публику волнует только то совершенство, за которым стоит тайна. Большинство умирает от восторга, но некоторые особенно дотошные зрители все время пытаются уличить знаменитого мага в шарлатанстве.

И в Интернете то и дело появляются статьи с «разгадками» трюков Копперфилда.

В этой главе приводится описание самых знаменитых номеров самого знаменитого мага и попыток «объяснения» их неким пользователем Интернета, который вместе с несколькими сотнями «соратников» создали в Интернете виртуальный клуб почитателей таланта выдающегося мага и иллюзиониста.

ПРОХОД СКВОЗЬ ВЕЛИКУЮ КИТАЙСКУЮ СТЕНУ

К Китайской стене тесно приставлена платформа на четырех ножках, два на два метра размерами. Под этой платформой все можно видеть. На платформе построены три перегородки из белого материала, а

четвертую сторону образовавшегося «ящика» закрывает сама стена. В лицевой к публике перегородке имеется дыра, через которую внутрь светит мощная лампа. Копперфилд поднимается по лестнице в этот «ящик» так, что зрителям остается видна только его тень на той перегородке, которая повернута к ним. Лестницу уносят. Затем становится видно, как тень Копперфилда исчезает в стене. Перегородку открывают, и видно, что «ящик» пуст.

Теперь камера переходит на другую сторону Китайской стены. Там стоит подобная платформа с еще открытыми перегородками. Два человека ступают на нее и натягивают эластичную ткань на участок стены. Из-под нее вдруг проглядывают и снова скрываются рука и лицо. Помощники оставляют платформу и закрывают перегородки. На передней становится видна тень: Копперфилд выходит из стены. Он ломает перегородку и появляется перед ошеломленной публикой.

Объяснение. Кажется, что самое главное здесь — как ДК из «ящика» с одной стороны попал в «ящик» на другой. Однако о том, как он «просочился», остается только догадываться. Мне этот вопрос кажется второстепенным, так как в этот момент он находился вне пределов досягаемости камеры, а местные условия остаются неизвестными. Я к этому, впрочем, еще вернусь.

Теперь собственно главный, по моему мнению, вопрос: как ДК исчез из поля зрения камеры? Да ведь с самого первого момента, как он оказался в «ящике», была видна не его тень, а изображение

тени. Лампа, которая светила в дыру, освещая противоположную перегородку, на самом деле — вид кинопроектора. ДК исчезает, лишь только он вступает в «ящик», еще на лестнице! Можно ясно видеть с некоторого расстояния, как его помощник еще раньше переносит лестницу на ступеньку выше!

Также достойно внимания то, что крышка на перегородках не прямоугольная, а чуть шире в задней (дальней для зрителей) части. Очевидно, что ДК рассчитывал на то, что в перспективе ничего особенного в глаза не бросится. Этот оригинальный метод строительства перегородок потребовался для того, чтобы внутри лесенка имела гораздо больше пространства для перемещений, чем может показаться с первого взгляда. И чтобы это скрыть, лесенку на платформе тоже ставят не прямо, а боком к зрителям. «Фокус» с материей у стены, с одной стороны, служит для отвлечения взгляда камеры, а с другой — для затягивания времени.

Когда ДК уходит из поля зрения камеры, он может перебраться на другую сторону.

Там все происходит в обратном порядке: он сползает по лестнице, подползает под лучом света близко к стене, высовывает сначала руку, а потом наконец и все тело на свет, так что его тень становится видна. Затем он распахивает перегородки «ящика». Иллюзия с эластичной тканью и показывающимися за ней рукой и лицом легко объяснима: у обоих помощников одна рука была за этой материей, и им совсем не сложно было вызвать на ней любую форму. Теперь

вернемся к вопросу, как ДК пересек стену. Судя по всему, обе платформы стоят не прямо на земле, а на некоем замаскированном помосте. Под этим помостом ДК мог залезть под стену, там мог быть туннель или даже обычная дверь. Он мог также в суматохе просто перелезть по лесенке.

ИСЧЕЗНОВЕНИЕ ВОСТОЧНОГО ЭКСПРЕССА

В зале стоит вагон-ресторан легендарного Восточного экспресса. Вокруг него приблизительно семьдесят человек, которые держатся за руки. Вагон покрывают огромным куском ткани. По сигналу Копперфилда материя таинственным образом поднимается вместе с вагоном в воздух и висит примерно на расстоянии метра от голов зрителей. Затем Копперфилд тянет материю на себя. Она спадает, и взгляду открывается... пустота: Восточный экспресс пропал!

Объяснение. Прежде всего два наблюдения:

— По тому, как ДК стаскивает материю, кажется, что она покрывает только одну половину вагона — если смотреть вдоль, а другая остается незакрытой. Из этого следует, что половина зрителей спокойно могла видеть вагон все это время. И соответственно все эти люди были вовсе не зрителями, а помощниками Копперфилда. Предположим, что другая половина действительно состояла из случайных людей.

— После того как вагон был накрыт, прошло несколько секунд, прежде чем ДК поднял его в

воздух колдовским взмахом руки. В это время можно видеть, что материя поднималась толчками, может быть, на двадцать или тридцать сантиметров. Чтобы зрители этого не заметили, ДК использовал такой трюк: он «позволил» снимать себя ручной камерой, и точно в нужные моменты, «по чистой случайности», камера вздрагивала, скрывая рывки на материи. Жаль, что синхронизация не была совершенной: человек с камерой слегка запаздывал в своих покачиваниях.

Что же это были за рывки ткани? ДК говорил, что в зале нет второго дна, и мы должны ему поверить. Восточный экспресс ушел не вниз, а просто был отогнан назад!

И вот как это происходило: сверху на вагоне был съемный каркас из дерева или металла, который своими размерами и видом был точно подогнан к крыше вагона. На этот каркас и положили материю, но только — как уже упоминалось — на одну половину вагона. Затем каркас был слегка приподнят, чтобы освободить вагон и отогнать его. Он мог быть отогнан вообще из зала. Всему трюку содействовало и то, что зрители, благодаря тонкому соотношению освещения и легкой пелены тумана, в это время вряд ли обращали внимание на заднюю часть зала. После того как вагон был отогнан, Копперфилд и произвел свой номер с «подъемом». Чтобы каркас не заметили зрители, ДК прибег к другому трюку с освещением: вскоре после подъема материи был включен свет в

верхней части зала, и каркас перестал выделяться на темном фоне. Оставалось только вообще утянуть его наверх и снова приглушить свет.

ПРЫЖОК В НИАГАРСКИЙ ВОДОПАД

Копперфилда прикрепляют к доске и закрывают голову, руки, верхнюю часть туловища до бедер ящиком. Он просовывает руки через дырки в ящике. Доску подвешивают на каркас, установленный на плоту на цепях. Затем плот поджигают и пускают выше Ниагарского водопада по течению реки. У Копперфилда примерно шестьдесят секунд, чтобы освободиться, прежде чем он упадет в водопад.

Кажется, ему удастся освободить руки и ноги из кандалов. Но времени уже не осталось: Копперфилд падает вместе с плотом в пропасть. Но, как и полагается магу, он спокойно переживает и это приключение и через некоторое время появляется снова — висящим на канате, который привязан к вертолету.

Объяснение. ДК в самом начале обратил внимание на то, что вся съемка будет вестись без перерыва. Но это правда только отчасти — с того самого момента, как началось собственно представление, то есть, когда ДК уже лежит прикованный к доске. А до этого было много перерывов. Например, зрителю не было показано целиком надевание необычно широких кандалов на ноги. Они перехватили ноги как раз на уровне коленок, так что напрашивается пред-

положение, что ДК на самом деле лежит, подогнув ноги на доске, в то время как его видимые «голе-ни» — это муляж. То же самое и с кистями рук, которые торчат из дыр в ящике, — они фальшивые. Зритель не может видеть, как эти дырки в ящике были проделаны, потому что «по чистой случайности» между камерой и местом действия оказался помощник и все загородил.

Так как ящиком накрыты голова, руки, верхняя часть туловища и ног, то тем самым весь Копперфилд оказывается невидимым! Он может проползти через люк на плотик. Там он должен на какой-то краткий момент затаиться, так как именно в этот момент камера показывает нижнюю часть плота. В то время как помощники подвешивают доску на цепях, камера направляется чуть-чуть выше. Из-за этого нижней части плота уже не видно, и ДК может преспокойно с него уйти.

Во всяком случае весьма необычно, что, хотя эта тяжелая доска при своем легком движении вперед должна была прокрутиться вокруг своей оси, этого не произошло при ее подвешивании на цепь на плоту. Я предполагаю, что к этому времени на доске уже никого не было.

Между тем во время исполнения этого трюка была допущена «маленькая ошибка»: ДК поднимал голову незадолго до того, как его полностью закрыл ящик, и, по моему мнению, он вытянул ее намного дальше, чем ему могли позволить кандалы

на шее. Кроме того, кажется, что при этом он слегка приподнял тот замок, который «приковывал» его к доске!

КОППЕРФИЛД ВЫБИРАЕТСЯ ИЗ ВЗРЫВАЮЩЕГОСЯ ВЫСОТНОГО ЗДАНИЯ

Копперфилд находится в высотном здании, которое должны вот-вот взорвать. Двое полицейских надевают на него наручники и запирают в сейф. Все с одной стороны показано через ручную камеру, а с другой — через камеру, которая закреплена стационарно и направлена на сейф. Обе картинки можно видеть одновременно. Дистанционный взрыватель должен включиться через строго определенный промежуток времени. У Копперфилда есть две с половиной минуты, чтобы освободиться, выбраться из здания и добраться до стальной площадки, на которой лежит помеченная крестом ткань. Человек с ручной камерой покидает здание, снимая весь свой путь наружу. В это время стационарная камера показывает попытки Копперфилда освободиться. Но ему не удастся успеть вовремя, и взрыватель уже задействован. Как только оседает облако пыли, Копперфилд, невредимый и незамеченный, выныривает из-под материи на стальной площадке и предстает, торжествуя, перед публикой.

Объяснение. То, что ДК иногда использует «фальшивых» зрителей, — уже установлено (возьмите, например, трюк с Восточным экспрессом), и то

же самое используется в данной иллюзии. По крайней мере, это следует из того, что: 1) «зрители» могли рассматривать платформу с самого начала и видеть, что она пуста, 2) ДК в конце все-таки оказывается на площадке и 3) ДК не настоящий маг.

Так что будем исходить из предположения, что зрители на самом деле были его помощниками. Весь фокус основан на том, что ручная камера снимает все со сменной позиции до того самого момента, как оператор достигает площадки с помеченной крестом материей. В это время ДК все еще находится в сейфе. Это разыгрывается наплывами маленьких изображений на экране, но на самом деле это все фальшивка! То, что слева видно в черно-белом изображении, — это видеозапись. Здесь стоит отметить: вскоре после того, как один из двух полицейских закрыл сейф и отошел в сторонку, на большом изображении (которое получено с ручной камеры) видно, как он поднимает правую руку, так что ясно видна его кисть. На маленькой картинке его кисть в этот момент загорожена его телом (я проверял ракурсы на статуях).

Но так как стационарная камера расположена в этот момент даже правее, чем ручная, с данной позиции рука должна быть еще виднее и вовсе не может быть загорожена! Также достойно внимания провисание цепи, которую обернули вокруг сейфа, на картинках оно разное: на маленькой цепь висит гораздо ниже под правой поворотной ручкой, чем на большой. Это очень ясно можно видеть, когда ручная камера находится точно за

стационарной и, следовательно, у обеих — одинаковая перспектива (и одинаковые цифры, показывающие оставшееся время: 2.28).

Следовательно, ДК может, в то время как ручная камера покидает здание, выбраться из сейфа (возможно, через заднюю дверку) и поспешить наружу. Он даже может, в противоположность оператору, который выбирает самый долгий путь по зданию, значительно сократить дорогу и выйти, например, через окно. Таким образом, у него достаточно времени, чтобы добежать до стальной площадки и скрыться там, прежде чем появится камера. Остается нерешенным только еще один вопрос: как ДК вынырнул из-под материи. Так как во время взрыва она лежала совершенно плоско, значит, ДК под ней в это время еще не было, но он мог скрываться под площадкой (а она на самом деле из стали?) или в каком-нибудь потайном люке внутри нее. Также следует заметить, как хорошо замаскирован этот люк. Кроме того, нелишне заметить, что платформа, которая была показана вначале и видимая в конце представления — не обязательно та же самая, так как между их показом прошло достаточно времени для подмены.

ИСЧЕЗНОВЕНИЕ СТАТУИ СВОБОДЫ

Перед статуей Свободы на острове Либерти близ Нью-Йорка установлены две башни-помоста. Между этими башнями имеется зазор, в который можно заглянуть и в который камера снимает статую. Затем

между ними вешают занавес, который скрывает статую из вида. Через двадцать секунд занавес убирают, и оказывается, что статуя исчезла. Как показывается с вертолета, на том месте, где она стояла раньше, остался только круг света от прожектора, который освещал статую.

В конце концов Копперфилд снова делает статую видимой, производя все то же самое в обратной последовательности.

Объяснение. Основная идея данного решения принадлежит не мне — об этом я прочитал в американской газете «Кэш» в 1994 году, а затем услышал в интервью писателя Герберта Л. Беккера, данном тележурналу «Шпигель Ти-Ви мэгэзин» 23 апреля 1995 года.

По этой идее, помосты-башни, площадка для зрителей и камера находились на вращающейся платформе. После того как был опущен занавес, эта платформа медленно, почти незаметно, передвинулась вправо. Одновременно было выключено настоящее освещение статуи, а прожектор-дубликат был заснят с вертолета на расстоянии. К моменту открытия занавеса между башнями ничего не было. Статуя стояла в темноте и была закрыта левой башней. С расстояния семьдесят метров никто из зрителей все равно не смог бы ее различить.

Чтобы во время вращения платформы публике не попались на глаза силуэты далеких нью-йорских небоскребов, на краю платформы поместили искусственное дерево.

Реактивный самолет семь тонн весом стоит на взлетно-посадочной полосе. Его окружают кольцом пятьдесят человек, стоящие с закрытыми глазами и сомкнутыми руками. Вокруг этой живой цепи поставлены перегородки. Изнутри светит прожектор так, что на передней перегородке возникает тень от самолета и людей. Затем прожектор выключается и перегородки убираются. Люди по-прежнему на месте, но самолет исчез!

Объяснение. Кажется, что тень от самолета была весьма нечеткой в отличие от теней живой цепи. Кроме того, ведь сами люди находились в тени, свет им закрывал самолет! В обычных условиях их тени не должно быть видно. Решение состоит в том, что тени людей были настоящие, а тень самолета — шаблон, спроецированный прямо от проектора. В подлинности теней людей можно убедиться: передняя перегородка легко пропускает свет, и, если присмотреться внимательней, можно увидеть самих людей (и самолет!). Сравнивая эти очертания и тени, можно понять, что последние — настоящие. Но при появлении фальшивой тени никак нельзя углядеть контуров настоящего самолета. Таким образом, к этому времени он уже был отогнан в сторону или назад от камеры. Для этого потребовался только один помощник, который стоял в живой цепи. Остальные люди могли быть настоящими зрителями.

КОППЕРФИЛД ИСЧЕЗАЕТ НА МОТОЦИКЛЕ СО СЦЕНЫ И ПОЯВЛЯЕТСЯ СРЕДИ ЗРИТЕЛЕЙ

Копперфилд садится на мотоцикл и заезжает на U-образный каркас, который поднимают на цепи вверх. По знаку Копперфилда на каркасе вспыхивают лампы, которые ослепляют всех зрителей, и в это же время задняя часть «U» отцепляется и утыкается в землю. При выключении света обнаруживается, что Копперфилд исчез. Но несколько мгновений спустя он вместе со своим мотоциклом оказывается среди зрителей.

Объяснение. Этот трюк делится на две части: сперва ДК заменяет двойник, который потом и «исчезает» вместе с мотоциклом.

При исполнении первой части ДК надевает шлем с черной блендой и вскоре после этого ступает за занавес, откуда остается видна якобы его рука. Но на самом деле это рука двойника. Тот садится на мотоцикл и въезжает на каркас в форме U. А куда он затем исчезает? Ответ: он вообще не исчезает! Он находится все время там же — при отцеплении части каркаса он прячется за ней, нагнувшись. В это время можно ясно видеть, что передняя стенка изгибается при отцеплении задней части, и за ней вполне можно спрятаться. Надо было только постараться, чтобы ничего не просматривалось через подпорки боковой стенки. Очевидно, что с этой задачей справились во время ослепления зала — просто повесили на подпорки темную материю, как жалюзи.

Сверху на сцену спускается лифт. Его дверь открывается, и задняя и боковые стенки отодвигаются как жалюзи. Лифт пуст. Затем и дверь, и стенки вновь закрываются. На передней стенке возникает тень, спускающаяся вниз ниоткуда в лифт, — тень спускающегося человека. Дверь снова открывается, и видно, что внутри стоит Копперфилд.

Объяснение. Я предполагаю, что ДК вначале находился в дне лифта, точнее сказать — в пространстве между большой плитой и собственно дном лифта. Крышка каркаса, который укреплен над лифтом на блоках-канатах, не занимает места (или почти не занимает), и в ней ничего массивного спрятать нельзя. Чтобы доказать мое предположение, я измерил пропорции статуи и сравнил их с пропорциями лифта. Это дает такое вычисление: плита плюс дно лифта имеют толщину, большую чем та, что нужна, чтобы поместиться голове Копперфилда. Значит, внутри есть пространство, где можно скрыться, высотой примерно двадцать пять сантиметров. Когда человек сложения ДК лежит плоско на дне, он занимает в высоту меньше двадцати пяти сантиметров. Кто не верит, может измерить сам. Все убежище для человека с ростом Копперфилда (сто восемьдесят два сантиметра) было примерно сто двадцать на сто двадцать сантиметров. Я полагаю, что столь гибкий человек, как ДК, вполне мог поместиться там. А тень — это, естественно, проекция. В то время, как она показалась, ДК поднялся из своего укрытия и занял место в лифте.

ЖЕНЩИНА ИСЧЕЗАЕТ СО СТОЯЩЕГО НА СТОЛЕ СТУЛА

Женщина взбирается на стол и садится на стоящий там стул. Ее накрывают большим куском ткани. Копперфилд также влезает на стол и стягивает ткань. Женщина исчезла.

Объяснение. Этот трюк зрители видят полностью. Интересно здесь то совершенство, с которым публику вводят в заблуждение относительно того, что под тканью находится женщина, — при помощи форм. Эти формы обозначают сверху голову женщины, спереди — ее колени, а сзади ее заслоняет спинка стула. Эти выступающие части, голова и колени — фальшивые.

Колени сделаны из двух толстых набалдашников, которые явно выдвигаются телескопически справа и слева из сиденья стула. Впрочем, подобные выпуклости отсутствуют в другом стуле, стоящем рядом со столом и во всем остальном подобном верхнему. Незадолго до того, как ДК стягивает платок, при тщательном рассмотрении видеозаписи можно увидеть, как с быстротой молнии эти набалдашники-колени втягиваются обратно в стул. Как была сделана форма головы, я могу только догадываться. Скорее всего, она делается без помощи внешних приспособлений, таких, как оттяжки на канатах и им подобные. Ведь понятно, что ДК может сдвигать стол, не смещая форм под тканью. Я предполагаю, что в ткань было вшито нечто полусферическое с подобием рукоятки (возможно, на шарнирах), которая вставляется в за-

нюю спинку стула. Куда же исчезла женщина? Она спряталась в столешнице. Чтобы достичь этого укрытия, ей, судя по всему, потребовалось только открыть дверку в сиденье стула. Между стулом и столом находится толстая плитка, которая предоставляет места для убежища гораздо больше, чем это может показаться на первый взгляд. Ноги или, по крайней мере, ступни и голени женщина могла засунуть в ножки стола.

КОЛЬЦО ИСЧЕЗАЕТ И ПОЯВЛЯЕТСЯ НА ПЕСОЧНЫХ ЧАСАХ

Копперфилд вызывает из зала женщину, приглашает ее на сцену и одалживает у нее кольцо. Через это кольцо он продевает ленту примерно метр длиной. Он кладет кольцо в шкатулку и закрывает ее так, что концы ленты свисают снаружи. Эти концы ДК сводит вместе и передает шкатулку женщине на сохранение. Затем ДК показывает песочные часы, ставит их на стол и накрывает платком.

Он берется за один конец ленты, свисающей из шкатулки, в то время как женщина держит другой конец в руке. Копперфилд тянет за туго натянутый конец, лента выскальзывает из шкатулки — но на ней ничего нет! Вскрытие шкатулки демонстрирует, что внутри нее — пусто. Затем Копперфилд сдергивает платок с песочных часов, и всем становится видно, что на их шейке находится то самое кольцо. Копперфилд разбивает часы и «освобождает их» от кольца.

Объяснение. После того как ДК кладет кольцо в

шкатулку, он поворачивает ее открывающейся частью к себе и закрывает. Одновременно с этим он берет правой рукой кольцо, но оставляет ленту в шкатулке, так что она оказывается запертой. Затем он позволяет концам ленты повиснуть и собирает их вместе — кольцо все время находится у него в правой руке, но надетое на ленту. Он прячет его между средним и безымянным пальцами и мизинцем, а указательным придерживает шкатулку. При передаче шкатулки женщине он протягивает кольцо по ленте, и оно окончательно соскальзывает ему в руку. Этот трюк граничит с дерзостью, так как после всех перечисленных манипуляций он указательным и большим пальцами правой же руки пожимает руку женщины. После этого Копперфилд берет песочные часы в обе руки и оставляет кольцо за столом во встроенном ящичке (который в конце, при наплыве камеры, хорошо виден). Оттуда его забирает помощник, который прячется в столе. Помощник надевает кольцо на более широкие, разборные песочные часы, которыми и подменяет поставленные ДК. Эта подмена, может быть, происходит в тот самый момент, когда ДК стягивает покрывающий стол платок.

НАДУТЫЙ ВОЗДУШНЫЙ ШАР ПРОПУСКАЕТ ИГРАЛЬНУЮ КАРТУ

Копперфилд вызывает женщину из зала, просит ее выбрать из колоды одну карту и показывает всем ее выбор. Карта возвращается обратно в колоду. Затем женщина выбирает из груды воздушных ша-

риков (ненадутых) один. Копперфилд его складывает и тоже закладывает между картами колоды. Он слегка ударяет рукой по колоде и закрывает ее. Когда его рука поднимается, то карта уже находится в воздушном шарике. ДК надувает шарик и завязывает горлышко. Затем он берет карту пальцами и с треском протаскивает ее сквозь шарик наружу, и при этом шарик не лопается. Карта показывается залу — это та самая, которую выбрала женщина в начале.

Объяснение. Выбранная карта не находилась внутри шарика, а оставалась в колоде. ДК вставал на колени и зажимал карту левой рукой, а затем непринужденно поднимался на ноги. Когда женщина выбирала шарик, ДК клал свою правую руку на колоду и перемещал левой карту в накладной карман своих черных брюк. Вслед за этим, чтобы произвести впечатление, что он будто бы заколдовал шарик, ДК использует старый трюк фокусников: он держит в правом рукаве другую карту, которая уже находится внутри другого шарика. Эту он может при замахе рукой выдвинуть наружу и вложить назад в колоду. Старой карте, которую выбрала женщина, он позволяет исчезнуть на время в том же накладном кармане. Затем он надувает и завязывает шарик и снова становится на колени. Он вытягивает свою правую руку под шариком и извлекает находящуюся в нем карту. Затем тайно достает выбранную в начале карту из кармана. Он держит в своей руке и карту внутри шарика, и ту, что снаружи. Зрителям ничего этого не видно сквозь молочно-белый шарик. Внутреннюю

карту ДК оставляет внутри, а только щиплет шарик для произведения характерного карточного треска и предъявляет публике выбранную женщиной карту.

МЕЧТА О ПОЛЕТЕ

Копперфилд легко взмывает в воздух и парит в нескольких метрах от сцены. Он совершает петли, пролетает сквозь обруч и — самый ключевой момент! — залетает внутрь стеклянного ящика, у которого закрыта сверху крышка. Там он продолжает свои кульбиты. В завершение трюка он подхватывает женщину из зала и они вместе пролетают над сценой.

Объяснение. Должно быть ясно, что ДК здесь использует канаты или проволоку, на которых висит. Однако достойно восхищения, с каким совершенством они замаскированы. Поддерживаемый этими замаскированными канатами, он постоянно совершает волнообразные движения в воздухе, как будто легко пролетает над сценой.

Судя по тому способу, каким он движется, я могу заключить, что ДК висит сразу на четырех канатах: в то время как два держат его тело сверху справа и слева (приблизительно на уровне бедер), два других прикреплены на уровне коленных суставов. Полет через обруч оказывается при просмотре видеозаписи чистейшим обманом: обруч просто вращают под телом ДК, обводят его вокруг, при этом он не вступает в контакт ни с одним из канатов.

Эпизод со стеклянным ящиком объясняется так:

крышка ящика закрыта не полностью (это ясно видно при наплыве камеры). С обеих сторон остаются узкие щели, через которые с обеих сторон проходят канаты. Однако это заставляет ДК оставаться все время боком к публике и не вращаться вокруг своей оси. Женщина, которая в заключительной части номера совершает совместный полет с ним является (как сам Копперфилд признал в одном интервью) его помощницей. Она также висит на канатах.

КОППЕРФИЛД НА МОТОЦИКЛЕ ВОЗНИКАЕТ В ПУСТОМ ЯЩИКЕ

На сцене установлен ящик (шириной три метра, высотой два метра и глубиной 1,8 метра) на длинных ножках с роликами. Под ящиком между ножек — пустое пространство. Четыре ассистента медленно немного вращают ящик вокруг его оси, чтобы все его хорошенько рассмотрели. Переднюю стенку ящика опускают вниз. Можно видеть, что у него тонкие стенки из какого-то белого материала и что он пуст. Две женщины берут шесты с прикрепленными к ним лампами и засовывают их в ящик, чтобы показать, что там нет никаких тайных зеркал. Кроме того, они подводят шесты за ящик, и лампы просвечивают сквозь него. Никаких двойных стенок нет. Теперь переднюю стенку поднимают обратно, и ящик закрывают.

Женщины держат лампы прямо рядом со стенками из белого материала, затем свет ламп выключают

и вместо него загорается другой, внутри ящика, просвечивающий его насквозь. Показывается тень. Помощники распахивают переднюю стенку, и внутри оказывается ДК, сидящий на мотоцикле.

Объяснение. ДК с самого начала находился на мотоцикле в ящике. После того как четыре помощника прокрутили ящик вокруг его оси, двое из них остались у задней стенки, загораживаемые углами. Проходит еще около девяти секунд, прежде чем открывают переднюю стенку. В это время оба помощника открывают заднюю стенку и извлекают наружу ДК вместе с мотоциклом, который вмонтирован в платформу, представляющую собой что-то вроде выдвижного ящика внутри большого ящика. Затем заднюю стенку снова закрывают и открывают переднюю. Ящик оказывается пустым. Лампы, подносимые к задней стенке, также не могут выявить присутствия ДК, так как они светят между ним и стенкой. После этого вновь открывают переднюю стенку, а ДК передвигается на свое первоначальное место и «оказывается» внутри.

КОППЕРФИЛД ЧИТАЕТ МЫСЛИ

Копперфилд просит внести на сцену большую каменную передвижную стену. Он говорит, что может предугадывать, какие рисунки будут изображаться на этой стене, и демонстрирует конверт, в котором якобы и окажутся предсказания. Этот конверт он подносит к лампе, чтобы все могли его рассмотреть.

Затем он вызывает на сцену женщину из зала. Она рисует при помощи аэрозольного баллончика с краской на стене животное, которое ей называет кто-нибудь из зрителей. Копперфилд также записывает имена и телефонные номера некоторых других, случайно вызванных людей из зрительного зала.

После этого он берет конверт, вскрывает его и показывает сложенный листок бумаги. На листке оказывается точная копия рисунка на стене.

Объяснение. Чтобы вскрыть конверт, ДК требуется нож. Нож воткнут в стену, и довольно на большой высоте, так что ДК приходится немного вытянуться, чтобы его достать. Для этого ему даже приходится опереться о стенку рукой, в которой он держит конверт. Но на самом деле этой рукой он проскальзывает за край стенки и забирает изнутри нее лист бумаги. Листок он прячет под конверт в руке.

Вместо того чтобы вынуть это мнимое предугадывание из конверта, он просто достает его из-под конверта.

А как оказался листок в стене? Параллельно с тем, как женщина рисовала краской из баллончика на стене, помощник ДК из-за кулис делал с него копию, а потом, скорее всего, просто отправил свой рисунок наверх на мини-лифте (который находился внутри стены) через отверстие в полу сцены.

Впрочем, этот трюк для своего удачного исполнения нуждается еще в одном. После того как конверт был поднесен к лампе, он еще раз спрашивает у всех участников-зрителей, не встречались ли они раньше

друг с другом. Все отвечают «нет», и Копперфилд просит произнести их это «нет» хором. Так и происходит, но один из зрителей явно невнимателен и бурчит свое «нет» слишком поздно, вызывая этим хохот зала. Я видел этот трюк ДК несколько раз, его показывали по телевизору, и каждый раз один из вызванных на сцену обязательно запаздывал с ответом. Ясно, что запаздывал помощник ДК. Копперфилду было нужно отвлечь внимание, чтобы за одно мгновение извлечь листок с рисунком из стены!

НАСТОЯЩАЯ ИГРАЛЬНАЯ КАРТА ПРЕВРАЩАЕТСЯ В РИСОВАННУЮ

Копперфилд просит женщину из зала назвать одну карту из колоды. Затем он пытается разыскать эту карту при помощи своих «телепатических способностей» и нарисовать ее на листке из блокнота. Однако, оказывается, что его телепатия не удалась. Копперфилд — чтобы не прибегать к уверткам — объясняет, что пока он только нарисовал верхнюю карту из той стопки, в которой находится другая, указанная женщиной. Он тасует колоду заново, рисует еще в блокноте и вытаскивает одну карту. Естественно, ею оказывается та самая, которую указала женщина. Он сносит верхнюю карту из колоды — и все видят, что там оказывается не настоящая карта, а та, которую он нарисовал в своем блокноте.

Объяснение. Здесь объяснение распадается на две части: каким образом ДК удалось превратить

подлинную карту в нарисованную и откуда он мог знать, какую карту указала женщина. На первый вопрос ответить легко: ДК снес не верхнюю карту из колоды, а второй листок из блокнота. А под ним находилась нарисованная карта. Для этого он перед сносом перевернул оба листка, и никто этой манипуляции не заметил. На второй вопрос можно ответить так: женщина на самом деле не выбирала карту, а указывала заранее ей навязанную. Об этом говорит и необычный способ выбора: вместо того чтобы попросить выгадать эту карту из колоды, ДК просит женщину только коснуться ее пальцами. Копперфилд сам вынимает ее, кладет на верх колоды и передает женщине. Все выглядит так странно, что я думаю, это могла быть любая карта по его желанию. Мое предположение исходит еще из того факта, что во время всей процедуры ДК сам непринужденно держит эту карту в руках. Прежде чем передать ее женщине, он поднимает ее повыше, якобы чтобы показать женщине, а на самом деле — своему помощнику, который сидит за сценой. Будь я на месте ДК, я бы приготовил для каждой карты соответствующий блокнот и просто передавал бы его через помощника на сцену!

ИСЧЕЗАЕТ КИНОКАМЕРА

Копперфилд показывает на сцене двухсоткилограммовую студийную кинокамеру. Она возвышается на маленькой передвижной площадке с лесенкой, которую ДК вместе с оператором окружает обитой де-

ревом перегородкой. Через маленькую щель в этом «ящике» камера снимает происходящее на сцене и передает изображение на экран. Внезапно на мониторе все исчезает. Открывают перегородки, и оказывается, что камера вместе с оператором пропала.

Объяснение. Камера с самого начала производила довольно неубедительное впечатление, она выглядела не слишком массивной — не на двести килограммов. Поэтому изображение явно поступало не от нее, а было заранее записано на видеопленку. Все движения были отрепетированы. Это видно и из того, что изображение на экране не всегда согласовывалось с тем, что передавалось на большой монитор, — с реально происходящим на сцене. Заметны были кое-какие задержки или, еще лучше, в двух местах появлялся вообще другой кадр: незадолго до «упаковки камеры в ящик» ДК повернулся к публике — на маленьком экране он взмахивал рукой, а на большом — нет.

При окружении камеры перегородками ДК переговаривается со своей помощницей, и на большом экране видна некоторая задержка, в то время как маленький экран демонстрирует все в гораздо более беглом темпе.

Следовательно, камера была макетом! Однако иногда изображение, которое якобы воспринималось через щель, было подлинным и не являлось видеозаписью. Это случалось тогда, когда изображения на маленьком и большом экранах были синхронными. Кроме того, только так можно было устроить показ

зрительного зала. Эти изображения транслировались с мини-камеры, вмонтированной в «упаковку ящика».

Как же исчезла мнимая студийная камера? Заметно, что «упаковка» стояла у самого заднего края сцены, у стены, которая была расписана прямоугольниками. Один из этих прямоугольников открывался. Через возникающее отверстие вытягивалась доска, как выдвижной ящик, и доходила до «упаковки», в которой тоже открывался люк. И на этих выдвижных сходнях разборная камера-макет транспортировалась за сцену.

Кроме того, видно, что в то время, как запакованную камеру передвигают чуть вперед, один из помощников ДК стоит сзади и держит в руках пластину, закрывающую прямоугольник из задней стенки сцены. Я предполагаю, что ассистент с этой пластиной до определенного момента так и стоял, не закрывая прямоугольника. Кроме того, под «упаковкой» на мгновение было видно, как женщина-помощница держит какую-то металлическую рамку. Вероятно, эта рамка не должна была показываться зрителям, хотя ее предназначение остается не до конца понятным. Может быть, она требовалась для соединения вышеописанных «сходен» с внутренностями «упаковки»!

ЖЕНЩИНА ПРОХОДИТ СКВОЗЬ ЖИВОТ КОППЕРФИЛДА

Копперфилд стоит расставив ноги и вытянув в разные стороны руки у подобия «позорного столба». Его туловище находится в ящике, который закрыт материей, закрепленной наподобие рамы чуть спере-

ди. При накладывании материи в ней образуется вертикальная щель. Женщина-помощница просовывает руку сквозь эту щель и живот Копперфилда. А затем пролезает сквозь него вся целиком.

Объяснение. Это трюк выглядит столь завораживающе потому, что кажется, будто ДК занимает все возможное место в ящике. Но это не так. Можно сравнить пропорции Копперфилда с размерами ящика — тогда станет ясно, что там достаточно места тогда, когда ДК вступает в него сзади. Особое внимание следует обратить на фальшиво декорированные правый и левый края этого ящика. Также можно заметить, что во время всего представления ДК поднимает правое плечо чуть выше левого (это особенно заметно, когда женщина влезает целиком в ящик). Из чего становится ясно, что, когда ДК хорошенько скорчивается, его тело оставляет достаточно места женщине, чтобы пролезть слева от него (стоит заметить также, что она продвигается не вперед головой, а боком).

Окончательное подтверждение этой теории я получил после того, как посмотрел видеозапись представления Сигфрида и Роя, во время которого Рой проделывал точно такой же трюк, но гораздо более неуклюже. В то время как у ДК в материи имелись как вертикальная щель, так и горизонтальная, у Роя — только вертикальная. Поэтому сквозь эту единственную щель можно ясно разглядеть тело Роя. Видно, что серебристая пряжка его ремня, которая вначале трюка находилась посередине ящика, при

пролезании «сквозь него» женщины сдвинулась вправо. Соответственно, это демонстрирует, в каком направлении он переместил свое тело.

КОППЕРФИЛД ВЫБИРАЕТСЯ ИЗ РЕЗЕРВУАРА С ВОДОЙ

Копперфилда приковывают к металлической клетке и опускают в наполненный⁵ водой стеклянный аквариум, так что снаружи находятся только его ноги. Сверху на аквариум кладется решетка и запирается на замок, а поверх решетки набрасывается материя. Над аквариумом подвешивают большой меч. У Копперфилда в распоряжении ровно две минуты, прежде чем меч упадет вниз. Он отчаянно пытается освободиться, но, очевидно, не успевает. Меч падает в аквариум. Через пару тревожных секунд материю поднимают, и перед всеми предстает невредимый Копперфилд.

Объяснение. Для сохранения видимости правдоподобия этого трюка требуется, чтобы все время были видны ноги Копперфилда. Но стоит только предположить, что эти ноги — фальшивые, как все становится ясно; вдобавок в конце, когда меч падает в аквариум, сквозняк ненадолго приподнимает покрывающую материю, и становится виден уже освободившийся ДК, который, свернувшись клубком, сидит у аквариума, в то время как его ноги по-прежнему видны наверху!

Тот, кто захочет узнать, где находились настоя-

щие ноги ДК в тот момент, когда накладывались цепи, должен присмотреться к металлической клетке: приблизительно на уровне его коленей расположена широкая манжета, а прямо под ней в решетке имеется толстая металлическая пластина, в которой достаточно пространства, чтобы вместить все тело ДК, начиная от голеней. Остальная часть трюка не нуждается в объяснении. Замок на кандалах, конечно, тоже был фальшивый, или даже у ДК имелся ключ. И металлическую решетку поверх аквариума никто из публики не рассматривал, хотя и это не послужило бы препятствием.

КОППЕРФИЛД ВОЗНИКАЕТ В СТЕКЛЯННОМ ЯЩИКЕ

Этот трюк Копперфилд проделывает в своем китаяйском фильме. В большом стеклянном ящике помещен меньший так, что между ними с боков, сверху и снизу имеются зазоры примерно десять — тридцать сантиметров. Это промежуточное пространство наполнено дымом. Через несколько секунд внешнюю стенку открывают вверх, дым рассеивается, и в маленьком ящике (в котором нет дыма) оказывается Копперфилд.

Объяснение. Стеклянный ящик, естественно, просматривается со всех сторон, и поэтому в начале ДК может скрываться только в металлической плите, помещенной в нижней части ящика. Теперь возникает вопрос, как он оттуда попал через наполненное

дымом пространство во внутренний ящик, не напустив в него дыма? Маленький ящик стоит на тонких металлических ножках-пластинах, которые образуют прямоугольник. Если эти ножки с помощью другой маленькой пластинки соединить вместе, то получается подобие туннеля, ведущего от самой плиты внизу во внутренний ящик. Через него Копперфилд и мог беспрепятственно проникнуть, не напустив дыма внутрь.

Кроме того, можно заметить, что по ширине металлическая ножка достигает почти двадцать пять сантиметров, а в глубину она значительно больше!

ЖЕНЩИНА БЕЗ ГОЛОВЫ

Женщина становится на колени перед такого рода деревянной конструкцией, что ее голова оказывается точно над маленьким ящиком. Передняя стенка этого ящичка закрыта, закрывая голову женщины, но все ее тело, начиная от шеи вниз, остается на виду. Затем Копперфилд наносит удар мечом по шее женщины. После этого он берет маленький ящик и носит его туда-сюда по сцене, а в конце концов ставит на большой пустой короб. Открывает маленький ящик, и все видят внутри голову. Этот ящик ДК передвигает туда-сюда, оставляя его при этом на большом коробе. Наконец, все действия производятся в обратном порядке, и женщина получает назад свою голову.

Объяснение. Все коварство этого трюка заключено во фразе: «...все тело женщины, начиная от шеи

вниз, остается на виду». На самом деле это не так: видно, кроме рук и кистей, не тело, а одежду из черного, блестящего и просвечивающего материала, который закрывает всю женщину, начиная от шеи. Но тот, кто присмотрится повнимательней перед собственно «рубкой головы» к этой фигуре, обнаружит, что грудь женщины производит неестественное впечатление. Сквозь черную ткань просвечивает не живая кожа, а только некая форма, воспроизводящая грудь, вероятно, сделанная из пластика. Этот муляж соединяется с деревянной конструкцией и образует заслонку в виде буквы U, которую ДК чуть отодвигает от шеи женщины. Поэтому у нее есть возможность, оставаясь не замеченной публикой, спрятаться за муляжом. ДК после этого ставит пустой ящик «с головой» на большой короб, в котором сидит другая женщина, просовывающая свою голову в маленький ящик. Чтобы показать, что большой короб пуст, ДК достаточно поместить у него по диагонали по направлению от верха передней части к низу задней части зеркало.

ЖЕНЩИНА БЕЗ ТУЛОВИЩА

Женщина встает в ящике. Ее тело закрывают, а голову и ноги оставляют на виду. Затем женщину вводят в транс. Теперь закрывают и голову. С задней стороны ящика включают лампу, и ее свет отбрасывает тень туловища женщины на переднюю стенку. Убирается материя, покрывающая голову. По знаку Копперфилда тень туловища исчезает. Затем отки-

дывается материя, закрывающая туловище, и тут выясняется, что и тело, и руки женщины пропали, хотя ее голова и ноги по-прежнему на месте. В завершение трюка откидываются задние и боковые стенки ящика. Затем все происходит в обратном порядке.

Объяснение. Недолгое покрытие головы женщины служит для того, чтобы заменить голову муляжом. В течение всего трюка только ноги остаются настоящими. Однако можно заметить, что фактически видна только их часть ниже голени. Женщина сидит выгнувшись назад, и всю остальную часть ее тела закрывает ящик. При открытии задней стенки ничего не обнаруживается, так как ее не уносят, а просто откидывают вниз. Женщина по-прежнему остается скрытой от глаз зрителей.

Недолго видимая на передней стенке тень туловища конечно же не была настоящей.

КОППЕРФИЛД ПРОХОДИТ ЧЕРЕЗ ПЛИТУ С ШИПАМИ

Над столом подвешена на канат шестисоткилограммовая плита со стальными шипами. Копперфилд ложится на стол и позволяет заковать себя в цепи, которые прикрепляют к скобе на полу. Затем перед ним задергивают занавес, который оставляет видимым пространство под столом и собственно плиту с шипами. Под канатом ставят газовую горелку. Копперфилд пытается освободиться. Пока он отчаянно борется с цепями, канат перегорает, и плита с шипами

падает вниз. Через несколько секунд занавес отодвигают в сторону, и все видят — как будто ничего не произошло! — Копперфилд лежит на плите с шипами.

Объяснение. Само собой разумеется (хотя бы по соображениям безопасности), падение плиты было вызвано вовсе не перегоранием каната. Поэтому мы поговорим о двух наблюдениях: канат, под которым ставится горелка, раскачивается гораздо сильнее, чем от него можно ожидать при шестистах килограммах прикрепленного груза. Второе наблюдение: слева от стола находится некое устройство, которое выглядит как лебедка и от которого вверх ведут стальные канаты (очевидно, к плите с шипами). Я думаю, что это устройство спуска плиты. А что заставляет нас думать, действительно ли ДК в момент падения плиты оставался на столе? Но это же шоу, и к тому же чуть позже все видят, что, когда ДК лежит поверх плиты, те же самые цепи по-прежнему прикреплены к скобе в полу.

Руки и ноги, которые выступают наружу под занавеской и прикованы цепями, конечно же были настоящими. Но суматошные движения, заметные за занавесом, когда ДК якобы пытался освободиться, можно было вызвать и искусственно. Я предполагаю, что ДК к этому моменту был уже не на столе, а возле его задней стороны. Чтобы ничего не было видно позади стола, ему или приходилось, как обезьяне, висеть на шесте, который поддерживал занавес, или на некоем устройстве, выдвигающемся из стола (для

этого достаточно было бы и простой палки). Затем плита падает, и он преспокойно ложится на нее сверху.

КОППЕРФИЛД ПРОХОДИТ СКВОЗЬ ЗЕРКАЛО

Копперфилд показывает кабину, в передней части которой находится тонированный стеклянный диск с отверстием посередине. За этим диском — зеркало в раме. Отверстие в диске заклеено полосками бумаги. Копперфилд входит в кабину сзади и проходит вперед сквозь зеркало и заклеенное отверстие в диске — из кабины наружу.

Объяснение. Это трюк я поместил здесь только ради полноты картины, так как, с моей точки зрения, он является самым неудачным у Копперфилда. В начале кабина открыта сзади и светит яркий свет, так что можно видеть сквозь тонированное стекло диска. Во время «прохода сквозь зеркало», напротив, кабина сзади закрыта и внешний свет наполовину притушен. Но ведь в подобных условиях окрашенное стекло диска само превращается в такое сильное зеркало, что собственно зеркала уже не видно, и это само собой разумеется. Естественно, рама зеркала может быть сконструирована таким образом, что оно открывается как дверь и снова автоматически закрывается. И где же здесь трюк?

Кумиры и учителя

Дэвид Копперфилд, герой нашей книжки, не состоялся бы, по его собственному признанию, как артист, без трех людей, трех самых известных иллюзионистов позапрошлого и прошлого веков. Это — знаменитые и таинственные Пинетти, де Гризи и Робер Уден. Их биографии — готовые сценарии приключенческих фильмов.

Наиболее спорной и противоречивой фигурой был Жозеф Пинетти Вилледаль де Мерси, родившийся в Тоскане в 1750 году в семье сельского трактирщика. Его называли великим шарлатаном, но нельзя отрицать его способностей не только в иллюзионизме.

Его идеалом был великий Калиостро, но он желал добиться больших успехов, славы, известности. Несдержанные амбиции лишили Пинетти каких-либо угрызений совести. Он был гением иллюзий, но претендовал на многое иное. Он именовал себя «профессором математики и естественной философии, инже-

нером географии, корреспондентом Королевской академии науки и литературы в Бордо». Был кавалером ордена Св. Филиппа, финансовым советником одного из немецких герцогов (и, как ни странно, сумел значительно укрепить его казну). При прусском королевском дворе в течение некоторого времени получал солидное жалованье. Но до момента, когда король однажды узрел своих гвардейцев, торжественно салютующих, как самым высокопоставленным особам, пред роскошным экипажем, в котором сидела изысканно одетая особа мужского пола. А белые кони, запряженные в экипаж, были явно лучше королевских... Пинетти — а это был он — получил приказ оставить страну в течение двадцати четырех часов.

Пересек Европу вдоль и поперек, выступая с неизменным успехом в столицах и крупных городах. В 1783—1785 годах свою сцену предоставил ему Королевский театр в Париже.

К этому времени Пинетти достиг высот артистического мастерства. Его выступления были отточенно-элегантными, сопровождалась мелодичной музыкой. Манеры — красивыми и галантными. Он приглашал из зала хорошеньких девушек, давал им держать концы длинных лент, на которые нанизывал золотые кольца, взятые у зрителей, а затем легко снимал их. Помните, аналогичный фокус Копперфила с лентой и кольцом, взятым у дамы из зала?

Прервав рассказ, стоит привести отрывок из лондонской афиши чародея, отнюдь не грешащий скромностью: «Кавалер Пинетти со своей супругой пока-

жут весьма изумительные и неподражаемые механические, физические и философские представления, которые он изобрел и создал благодаря своим научным знаниям и особым стараниям. С особым уважением к зрителям кавалер Пинетти явит различные эксперименты и новые открытия, кажущиеся невозможными, как-то: мадам Пинетти, сидя в зале на последних местах и с завязанными платком глазами, отгадывает любой предмет из предложенных ей присутствующими».

Пинетти был принят Людовиком XVI, уверовавшим в чудесные способности мага и очарованным изяществом его манер и сценических трюков. Парижские вельможи наперебой приглашали артиста во дворцы и в загородные резиденции.

В 1796 году Пинетти отправился на гастроли в Италию. В Неаполе он познакомился с французским аристократом Эдмоном де Гризи, который эмигрировал сюда после революции и ради развлечения давал иллюзионные представления в домах местной знати, пользуясь вполне заслуженным успехом.

Пинетти сразу сориентировался, что имеет дело с необычайно талантливым человеком, который может стать для него опасным конкурентом в Италии. Решил избавиться от него. Подвернулся подходящий случай — приглашение от короля Неаполя и Сицилии Фердинанда IV. Он уступил эту возможность де Гризи, предоставив и своего ассистента. Во время демонстрации очередного фокуса подкупленный Пинетти зритель объявил, что де Гризи взял у него

драгоценный перстень, а возвратил фальшивый. Де Гризи спокойно предложил выяснить недоразумение после спектакля.

В это время ассистент на сцене, воспользовавшись моментом, заменил карточную колоду, приготовленную для следующего фокуса. Ничего не подозревавший де Гризи подошел к королевской ложе и попросил вытащить любую карту. Король сделал это, посмотрел на нее и гневно швырнул иллюзионисту в лицо — на карте была оскорбительная надпись. Де Гризи был немедленно арестован и брошен в темницу, а его имущество конфисковано. Весьма возможно, что он провел бы остаток жизни в тюрьме, если бы не политические изменения, потрясшие Италию. В 1799 году французские войска заняли южную часть страны, была провозглашена республика.

Де Гризи выходит из тюрьмы и дает клятву отомстить коварному Пинетти. Он составляет настоящую профессиональную программу и включает в нее все трюки, принесшие славу Пинетти. Изучает маршруты Пинетти и дальнейшие планы своего врага (которые тот не скрывал). Поэтому куда бы ни приезжал Пинетти, он узнавал, что там уже побывал де Гризи — продемонстрировал, а зачастую и объяснил его фокусы. Пинетти мечется по Европе, иногда пересекая ее вдоль или поперек, но всегда оказывается лишь вторым. Его выступления, иногда «подправленные», уже не имеют успеха.

В 1800 году, спасаясь от де Гризи, он едет в Россию.

Он был мастером импровизаций, «больших неожиданностей», которые слишком часто не удавалось как-то рационально объяснить. Использовал каждый подходящий случай и случайных зрителей.

Так началось представление перед царем Павлом I, которое было назначено на семь часов вечера. Пинетти пришел только в восемь, что возмутило государя, готового обрушить свой гнев на «итальяшку». Иллюзионист — совершенно неожиданно — предложил присутствующим еще раз посмотреть на часы. Ко всеобщему изумлению, они показывали семь часов. Через несколько минут он мимоходом спросил кого-то, который час. Оказалось, что часы снова «немного тронулись» — стрелки показывали несколько минут девятого.

Во время представления Пинетти, перечисляя свои необыкновенные способности, упомянул, что может проходить сквозь закрытые двери. Это спровоцировало царя назначить встречу с иллюзионистом на двенадцать часов следующего дня. Пинетти должен был явиться лично, чтобы получить гонорар (и доказать свои возможности!).

Во дворце были сделаны нужные приготовления: закрыты все входы, удвоена стража, ключи от всех дверей, ведущих наверх, вручили царю. Перед гостиницей и у ее черного хода дежурили полицейские. За пять минут до полудня во дворец доставили сообщение от начальника полиции: «Пинетти из своего номера не выходил».

Но когда часы в царском кабинете пробили две-

надцать, государь поднял взгляд от бумаг, над которыми работал, и узрел перед собой Пинетти, склонившегося в глубоком поклоне.

Император заявил посетителю, что считает его опасным человеком и не желает продлевать позволения на дальнейшие выступления в России.

Перед выездом из столицы Пинетти просил сообщить царю, что оставит город точно в двенадцать, выехав одновременно через все заставы. Царь, однако, в подобную возможность не поверил. И лишь на следующий день прочитал в ежедневном полицейском отчете, что паспорт мага был зарегистрирован на всех заставах в тот час.

Пинетти получил в дар от императора ценный перстень. На пути из России, в селе Васюково на Волини, он умер. Обстоятельства его смерти остались неизвестны. Вдова отказалась сообщать о них, когда продавала царский перстень случайно встреченному в Белостоке иному известному иллюзионисту Робертсону. «Специальностью» последнего были спиритические сеансы, которыми он вскоре занял внимание петербургского общества.

Павлу сообщили и о смерти Пинетти, и о том, что его подарок красуется на пальце Робертсона. Но он оставил эти факты без внимания.

Тем временем де Гризи, избавившись от объекта мести, блистал на европейских сценах... Свое самое знаменитое представление он дал в присутствии папы Пия VII и его кардиналов в 1800 году. Один из наиболее влиятельных кардиналов владел бесценны-

ми, уникальными карманными часами. Во время выступления де Гризи попросил одолжить эти часы. Кардинал с большим неудовольствием сделал это, попросив обращаться с ними осторожно. Иллюзионист обещал, но взял часы так неосторожно, что они упали на каменный пол. Наклоняясь, чтобы поднять их, споткнулся и наступил на часы. Раздался злоежущий хруст, кардинал побледнел от бешенства, прощаясь с любимой игрушкой. Растерянный иллюзионист собрал остатки часов, вернулся на сцену, сложил их в большую ступу и начал толочь пестиком. Неожиданно раздался как бы взрыв, де Гризи заглянул в ступу, потом перевернул ее вверх дном. Оттуда ничего не высыпалось. Чародей на мгновение приложил руку ко лбу, а затем сообщил, что часы — целые и невредимые — находятся в кармане его святейшества. Изумленный папа опустил руку в карман и извлек оттуда часы кардинала. Самым любопытным было то, что де Гризи не приближался к папе. За исполнение этого фокуса Пий VII вручил иллюзионисту золотую табакерку, усыпанную бриллиантами.

В течение многих лет этот трюк оставался необъясненным. Потом де Гризи сжалился над недоумевающими и рассказал, что готовил его долго и старательно, и стоил он больших денег. Зная об уникальных часах, иллюзионист питал слабую надежду найти идентичный экземпляр. По его просьбе доверенные люди искали его в столицах Европы и у известных коллекционеров. В конце концов артист сам натолк-

нулся на «двойника» у одного из римских часовщиков. Купил его за большие деньги, договорившись о сохранении тайны. Исполнение самого фокуса для мастера иллюзий не представляло никакой трудности. Единственное, о чем умолчал де Гризи, — кто вложил часы кардинала в карман папы. Ведь он сам не приближался к Пию VII даже на несколько метров. Телепортация? Быть может, такое допущение и не серьезно, однако...

В течение многих лет де Гризи купается в лучах славы — он неповторим, он несравненен. В его выступлениях смешиваются фокусы, которые можно попытаться как-то объяснить, и совершенно непонятные вещи, граничащие — по мнению не только тогдашних журналистов, но и ученых — с чудом, с чем-то совершенно невозможным.

В наше время с помощью науки и новейшей иллюзионной техники они осуществимы довольно легко, но тогда...

В 1826 году его постигает жестокая трагедия. Во время одного из выступлений в номере с «живым щитом», в котором принимал участие его сын, он случайно убивает ребенка. Шесть месяцев находится в тюрьме, обвиненный в неумышленном убийстве. После освобождения узнает о смерти жены.

Де Гризи, полностью разоренный и сломленный, принимает ее девичье имя и как Филиппо Торрини заново начинает карьеру, но на этот раз лишь как странствующий престижиджитатор (то есть фокусник, использующий только быстроту движений и ловкость

рук). Дает представления на сельских ярмарках, церковных праздниках в небольших местечках французской провинции.

Во время одного из своих путешествий встречается двадцатитрехлетнего парня, восхищающегося его искусством. Они подружились и дальше отправились вместе. Этим молодым человеком был Жан Робер, впоследствии несравненный Робер Уден (1805—1871). Де Гризи передал ему свои огромные профессиональные знания, став также самым близким его другом.

По окончании странствий с де Гризи Робер в течение нескольких лет изучает юриспруденцию, собираясь стать нотариусом. Однако после завершения учебы получает в наследство отцовскую часовую мастерскую в Блуа, где работает до сорокалетнего возраста. Все это время шлифует свои способности как иллюзиониста и мечтает о минуте, когда сможет представить публике настоящее чудесное представление. В двадцать три года женится на дочери знакомого часовщика из Блуа по фамилии Уден. 3 июля 1845 года впервые выступает, используя это имя, в созданном им Театре фантастических вечеров Робера Удена.

Уден ввел в искусстве иллюзионизма совершенно новый стиль: появлялся в отлично сшитом черном костюме с неизменной бутоньеркой в петлице (зрители с недоумением замечали, что она меняет цвет в течение представления и без всякой помощи рук артиста). Сцена была освещена и оборудована весьма

скромно и просто. Он не отказался от автоматов и сложных устройств, хотя значительно ограничил их количество. Будучи опытным часовщиком, одаренным изобретательностью и фантазией, многие такие устройства Уден сконструировал сам.

Автоматы иногда представляли основу его программ, но зачастую он находил простейшие решения там, где заинтригованные зрители пытались разгадать «сложную тайну». Всегда пользовался своими притязаниями, особенно если хотел весело подшутить над каким-нибудь вездельным посетителем театра.

Как-то ему предложили накормить одним яйцом («только не страусиным!») десяток человек. Уден мгновенно сориентировался и уже на следующий день осуществил этот фокус.

На пустой сцене — небольшой стол с корзиной яиц, спиртовкой и кувшином воды. Уден снял свой изящный цилиндр и начал методически выливать в него содержимое разбитых яиц. На четвертом десятке он заявил, что уже достаточно, и поставил цилиндр на спиртовку. Вскоре повалил пар и даже раздались звуки кипящей воды. По знаку артиста появилось большое блюдо, на которое из цилиндра было торжественно выложено огромное крутое яйцо. Удену подали большой нож (цилиндр снова оказался на голове фокусника!), яйцо было разрезано пополам. Комиссии из зрителей оно было представлено во всей своей красе — шар из желтка был окружен слоем белка. Затем одна половина яйца-гиганта была раз-

резана на кусочки и не только члены комиссии, но и многочисленные зрители смогли убедиться, что это — настоящее яйцо!

Через несколько лет Уден раскрыл секрет фокуса — заранее сварил желтки в круглом рыбьем пузыре, затем подвесил огромный «желток» в другом, большем пузыре, наполненном белком. Также сварил его. А заменить цилиндр с яичной смесью на другой — со сваренным «гигантским яйцом» — для Удена было детской забавой.

Широко был известен случай, когда Удена вызвал на дуэль некий взбалмошный аристократ. Фокусник выстрелил в воздух; его противник не воспользовался такой возможностью, но, когда рассеялся пороховой дым, Уден очаровательно улыбался, а пистолетная пуля врага была у него в зубах! Конечно, пуля была из воска — та, которой зарядили пистолет, а настоящая заранее находилась за щекой фокусника.

Можно было бы многое рассказать об устройстве самого театра, его таинственном и зловещем фойе, где зрители подготавливались морально к серии чудес во время представления. Все устройства, особенно оптические, были разработаны самим Уденом и впервые использовались в подобной практике.

Наибольшую славу принесли Удену впервые поставленные им трюки, впоследствии многократно повторявшиеся другими иллюзионистами. Такими были его «поющий соловей», возникающий и исчезающий в клетке по мановению «волшебной палочки»; «маги-

ческий» хрустальный сосуд, жидкость в котором меняла несколько раз цвет; апельсиновое деревцо, цветущее и плодоносящее в течение нескольких минут; неиссякаемая бутылка, из которой можно было наполнить несколько ведер водой; появляющиеся и исчезающие букеты цветов, цвет которых менялся под стать бутоньерке Удена...

Очень эффектен был чемодан, изменяющий вес: то его мог поднять один человек, то десять не справлялись. Вездесущие репортеры выяснили суть фокуса: однажды, когда из зала вызвали желающих попытаться справиться с чемоданом, тройка журналистов присоединилась к ним — с карманами, набитыми железными предметами; как только по желанию мага чемодан стал неподъемным, вся тройка «прилипла» к полу под действием мощного электромагнита, помещенного под сценой. Уден в первый момент был возмущен бесцеремонным разоблачением, но потом сумел все превратить в шутку и рассказал о сути трюка (вначале, как он признался потом, хотел оставить на полу настырных журналистов, которые смогли бы освободиться ценой своих брюк и пиджаков, непременно разорвавшихся бы при попытках вырваться из тенет магнитного поля).

Кстати, он буквально на лету изобретал новые трюки. Во время описанной выше дуэли ему пришла идея включить ее в представление. Но внимательные контролеры из числа зрителей даже ощупывали пулю перед заряджанием, поэтому пришлось изобрести

шомпол, который не забивал пулю внутрь ствола, а извлекал ее.

Особенно впечатляющим был номер с «ясновидением», когда его одиннадцатилетний сын Эмиль (1831—1883) — позднее также известный иллюзионист — подробно описывал предметы, показывавшиеся Удену из глубины темного зала зрителями. Теперь этот прием хорошо известен: при помощи вопросов — кодовых слов отец подсказывал ему ответ, но в те времена «впечатление было просто потрясающим».

Однако главным гвоздем программы был недолгий, но яркий показ левитации, когда тот же самый Эмиль повисал в воздухе, опираясь лишь локтем на тонкую трость.

История театра Удена неразрывно связана с культурной жизнью Парижа второй половины XIX — начала XX века. Последним директором — до 1923 года — был знаменитый иллюзионист и кинорежиссер Жорж Мелье (1861—1938), пионер кинематографии, создатель одной из первых в мире киностудий, создатель около пятисот фильмов. Похоже, что именно иллюзионизм вдохновил его на кинотворчество, а свои первые трюковые фильмы он показал на сцене театра Удена. Считается, что Мелье был одним из двух людей, которые в конце XIX века вывели великую иллюзию на сцены театров и мюзикхоллов.

Вторым реформатором был Жозеф Буатье де

Кольта, наиболее таинственная фигура среди иллюзионистов своего времени.

Его называли «гениальным изобретателем иллюзионов», «французским королем чародеев». Его разносторонность поражала. Число разработанных им совершенно новых фокусов приближается к трем тысячам, а количество неразгаданных из их числа? К тремстам.

В 1902 году в Лондоне на манеже цирка Хенглера была установлена лестница-стремянка метров семь высотой. Буатье де Кольта появлялся в костюме пожарного и начинал не спеша подниматься по лестнице. За несколько ступеней до верха он неожиданно исчезал. Когда иллюзионист выступает на сцене, зрители наблюдают за ним только с одной стороны, так что имеется богатейшая гамма возможностей «отвести глаза» даже самым внимательным. В цирке — круговой обзор, все просматривается насквозь. И никто ничего не мог понять — де Кольта есть, и его уже нет. Фотографии этого фокуса оказывались неизменно неудачными. Лишь на единственной заметны две непонятные вспышки, как от микрофлейерверка, у концов лестницы, упирающихся в опилки манежа. Попытка отвлечь внимание сотен зрителей цирка (и удачная попытка!) от чего-то происходящего наверху?

Звезды жанра, любители, даже серьезные ученые ломали голову над тайной этого трюка. И многие годы ими предлагались совершенно невообразимые объяснения. Наиболее часто — сверхбыстрое движе-

ние куда-то в сторону, под защиту «какого-то экрана» (фантастика, да и только), или телепортация (тоже фантастика, но парапсихологическая). Техника будущего, осуществленная в наше время?

Сейчас некоторые специалисты утверждают, что разгадали этот необыкновенный фокус, хотя говорят об этом невнятно. Но повторить его что-то никто не решается. Боятся «провалиться в иное измерение» или «попасть в параллельный мир»? Вполне возможно.

Всемирную известность получила еще одна изящная находка де Кольта — «увеличивающийся кубик». Маг выходил на сцену с маленьким чемоданчиком и заявлял, что в нем находится его жена. Он вынимал из чемоданчика кубик высотой пятнадцать сантиметров и ставил на легкий ажурный столик (впоследствии, по требованию зрителей, он несколько раз проводил чемоданчиком под столом, чтобы доказать отсутствие зеркал). Совершал «магической палочкой» легкое движение, кубик на глазах изумленных зрителей начинал медленно увеличиваться, достигая около метра высоты. После этого поднимал его. Под кубиком сидела «по-турецки» его жена...

Современные иллюзионисты исполняют подобный номер (конечно, лишь очень немногие), но используют достижения современной техники и новейшие материалы, которых во времена де Кольта не было. В свете современных нам знаний этот трюк в те годы просто невозможно было осуществить. Од-

нако он исполнялся и десятки тысяч людей видели его в Европе и США.

После смерти де Кольта (в 1903 году, Новый Орлеан) его жена сожгла все магические приборы и устройства. Покойный муж на этом настаивал. Кстати, он не раскрыл своих секретов и практически не продал своих разработок, несмотря на чрезвычайно выгодные предложения.

Совершенно случайно сохранился только таинственный кубик. После попыток разгадать его устройство несколькими любителями и парой научных институтов он оказался в собрании раритетов современного иллюзиониста и писателя из США Милбурна Кристофера, который не теряет надежды, что секрет когда-то все же будет раскрыт. В одной из своих новелл он изобразил «человека из завтрашнего дня», попавшего случайно в прошлое и по этическим соображениям знакомящего наших современников не с наукой и техникой будущего, а лишь с маленькими «чудесами» своего времени.

К другим «великим иллюзиям» де Кольта принадлежал фокус с «исчезающей девушкой». На сцене раскладывали газеты (чтобы показать, что на ней нет опускного люка), ставили кресло, в которое садилась девушка. Буквально на секунду де Кольта закрывал кресло непрозрачным экраном, а когда убирал его, девушки уже не было. Нескромные журналисты — любители разоблаченных сенсаций — за бешеные деньги проникли в подвал театра, под сцену и за

кулисы, но не добились ничего. Девушка мгновенно исчезала.

Тогда начали искать ее в артистических уборных, других помещениях театра, нередко наталкиваясь на крепкие кулаки подручных артиста и самого де Кольта. Девушку обнаружили в номере гостиницы, находившейся напротив театра, причем даже спринтерский темп не помог бы ей добраться туда за те короткие секунды, которые прошли после фокуса. Она отказалась отвечать на вопросы репортеров. Вдобавок вмешались владельцы театра, грозя судебным преследованием и попросив полицию «унять дерзких писак», сославшись на пункт контракта с артистом о «создании условий для безопасной работы».

Формулировки рецензий на представления де Кольта были лаконичны: «Это граничит с чудом». Близким к этому трюку было исчезновение клетки с канарейкой. Для этого ему уже не был нужен экран или какие-то занавеси. Попросту клетка была, птичка порхала в ней и неожиданно — на глазах зрителей — исчезала.

Совершенно неправдоподобные действия совершал артист с шелковыми платочками. Наиболее интригующими — особенно для иллюзионистов — были условия, в которых он производил манипуляции с рукавами, подвернутыми до локтей, так что отпадали подозрения в обычно используемых приемах, чтобы вытащить или спрятать платки. И платки самых разных размеров появлялись, множились и ис-

чезали в его голых руках; большие платки уменьшались, уменьшались — и исчезали. И так далее.

Вошедшее в поговорку вытаскивание живого кролика из шляпы (или цилиндра, став эмблемой иллюзионизма в некоторых странах), а в театре У дена — из-за шивороты зрителя, что было даже запечатлено на рисунке Гюстава Доре и уже два века назад вошло в обязательный элемент репертуара иллюзионистов.

Но и в области «доставания из ничего» множества предметов находились мастера, тайну которых никто так и не открыл. Одним из них был англичанин Джозеф Михаел Гертц (1836—1909), который трюк с шляпой сделал не одним из многих, а единственным, обеспечивавшим ему небывалый успех на сценах всего мира.

Девятнадцать лет он упражнялся в своем искусстве и, лишь когда ему исполнилось тридцать и позади были удачные выступления в небольших городах, отправился вместе с женой в Нью-Йорк. Он открыл на Бродвее магазинчик по продаже магических устройств. Продавал также некоторые свои идеи. Изобретательность и фантазия Гертца были неисчерпаемы, поэтому среди его клиентуры были самые знаменитые американские иллюзионисты.

Гертц начал выступать с номером, который назывался «Дьявольская шляпа». На совершенно пустую сцену ставился только обычный стол. Также совершенно пустой.

Гертц одалживал у кого-либо из зрителей шляпу, а затем в течение двадцати минут извлекал из нее

сотни малых и больших предметов: коробки с сигарами, горящие лампы, клетки с птицами, бокалы с водой, бутылки шампанского, черепа, игральные карты, километры различных лент и множество других. Ни на мгновение артист не покидал сцену, не делал перерывов, не имел ассистентов и — самое важное — никогда не совершал ни одного ошибочного движения, которое могло бы раскрыть его тайну. К концу выступлений, под бури аплодисментов, он лишь с трудом мог передвигаться по сцене, так как она была заполнена грудами разных предметов.

Несколько журналистов из «желтой» прессы объединились, чтобы разоблачить Гертца, а вернее, — приблизиться к разгадке необыкновенных трюков. На первый вопрос: «Не из-под сцены ли?» — ответ получили сразу. Пробрались вниз — там не нашли ничего. Тогда задали следующие вопросы: «Где купили? Как привезли? Где хранили до представления?»

Поместившись в первых рядах, «гиены»-репортеры постарались записать, какие предметы извлекал из «ничего» Гертц. Со списками отправились в магазины и универмаги. Оказалось, Гертц никаких покупок не делал. Повторное использование реквизита? Нет, в театре не было складских помещений, где бы можно было сохранить *такое количество* вещей.

А горящие лампы, бокалы с водой, клетки с птицами, черепа и другие неординарные предметы? Откуда брались они? Репортеры, дойдя в своих рассуж-

дениях до телепортации (тогда она называлась телемеханикой), решили выяснить, куда исчезают все эти предметы после представлений. Все объяснилось достаточно просто — Гертц продавал их за почти смехотворные цены, а зачастую передавал бесплатно благотворительным организациям. Причем его никак нельзя было назвать состоятельным человеком и покупка всех этих «реквизитов» просто была ему не по средствам.

Член этой журналистской группы впоследствии писал, вспоминая о событиях тех дней: «Один из нас, в полном отчаянии от неудачи, бросился в конце представления на сцену и схватил два предмета, которые уже заранее наметил: череп и коробку дорогих шоколадных конфет. Попытка кражи была немедленно пресечена — переодетый полицейский и подручный Гертца, сидевшие в первом ряду, схватили его и отобрали похищенное, а самого его выбросили из зала. Он, однако, проявил профессиональную наблюдательность — заметил на черепе номер, сделанный черной тушью, а на коробке — марку фирмы-изготовителя. Можно было предположить, что череп — из анатомического театра университета или музея. Запросы оказались напрасными — черепа под таким номером у тех не числилось. Посылать запросы в другие города мы сочли нецелесообразным. С шоколадом вышел еще больший конфуз. Фирма в Балтиморе ответила нам, что подобный сорт шоколадных конфет (кстати, очень дорогих) изготовлялся не-

сколько лет назад, чаще по индивидуальным заказам постоянных клиентов, а в настоящее время уже не выпускается. И вопросы остались безответными». (М. Хюллеманн. «В чаще сенсаций».)

Возможно, объяснение этих трюков лежит в плоскости парапсихологии или мистики и является таким же простым, как серии трюков, которыми удивлял мир немецкий иллюзионист Лафайетт (1873—1911), которого с полным основанием называли *великим* (в действительности его звали Зигмунт Нойбергер.

Сразу оговоримся, что его феномен не имеет ничего общего с описанными ранее чудесами, «тянущими» на телепортацию и не получившими никаких рациональных объяснений.

Тайна Лафайетта была открыта благодаря трагическому случаю.

Он был способен воплощаться в своих ассистентов. Иногда делал это до двенадцати раз в течение одного представления.

Например, выходил на сцену вместе с «негром», гримировал его в белого, одевал в такой же, как у себя, костюм, приклеивал седую бороду, надевал цилиндр (сам он был без этих деталей). Затем оставлял переодетого «негра» на сцене и удалялся.

«Негр» снимал цилиндр, отклеивал бороду. Оказывалось, что это — сам Лафайетт.

В мае 1911 года в Эдинбургском императорском театре произошел пожар. Труппа Лафайетта (десять человек) вначале удачно вывела из пылавшего дома

всех зрителей, а затем вернулась, чтобы освободить из клеток и спасти животных, также занятых в представлении. Все погибли в огне, так как неожиданно обрушились перекрытия. При идентификации обугленных трупов нашли... двух Лафайеттов. Одного роста и необыкновенно похожих друг на друга, как две капли воды. У Лафайетта был двойник, но не родственник или брат-близнец, который помогал осуществлять все «перевоплощения»...

Из будущей книги Копперфилда «От римского Колизея до Колизея парижского»

В последние годы наряду со ставшими привычными выступлениями по всему миру Дэвид усиленно занимается литературным творчеством. Сам иллюзионист объясняет это тем, что любые выступления артиста перед зрителем, пусть даже сопровождающиеся оглушительным успехом, все-таки преходящи и мимолетны. В этом специфика сцены. У людей короткая память. Поэтому Дэвид написал несколько книг о своем искусстве и теперь работает над новой, призванной стать делом всей его жизни. Это будет гигантский труд — всемирная история цирков и иллюзионистов. Сам автор признается, что дело это нелегкое и написать хорошую книгу гораздо труднее, чем заставить исчезнуть статую Свободы на глазах у тысяч зрителей. Копперфилд не делает тайны из своих литературных опытов, черновики книги стали доступны широкому кругу читателей, и

мы с удовольствием предоставляем вам право самим вынести суждение о ней.

«Входите, входите, спешите видеть величайшее зрелище на Земле! Впервые в одном грандиозном представлении выступят искусные фокусники, ловкие жонглеры и бесстрашные эквилибристы! Вы увидите головокружительные трюки замечательнейших наездников всех времен и единственные в своем роде состязания колесниц! А под конец перед вами представит невиданное зрелище: двадцать (да-да, двадцать!) слонов на одной арене, а рядом хищники, кровожадные нумидийские львы, чьи длинные клыки острее, чем мечи вооруженных до зубов легионеров; они могут убить человека одним ударом лапы! Вы увидите этих неукротимых хищников, алчущих крови, увидите их во плоти. Пять сотен зверей выбегут на гигантскую арену Большого цирка. Представление будет идти только пять вечеров! Не упускайте случая; подумайте: всего пять вечеров, и притом бесплатно! Входите, входите, — сюда, сюда!»

Завороженная толпа устремляется к воротам Большого цирка, огромного сооружения, вмещающего сто пятьдесят тысяч зрителей (его построил в VI веке до нашей эры Тарквиний Древний)! Помпей — жалует доброму римскому народу пять дней дарового наслаждения. Помпей — политик. Он один из триумвиров и, войдя в доверие к патрициям, хочет склонить на свою сторону и народ, дабы избавиться от двух соперников: Красса и Юлия Цезаря. А чего жаждет народ, он знает — народ жаждет хлеба и зрелищ. И Помпей дает ему зрелища. Все в сборе.

Нетерпение растет. Трубят трубы, толпа издает вопль, представление начинается!

Атлеты соревнуются в беге; наездники мчатся, стоя на крупах двух лошадей; а вот номер, не имеющих себе равных, — битва львов со слонами. Манеж окрашивается кровью; публика впадает в неистовство. Трупы уносят. Убытки будут возмещены слоновой костью и звериными шкурами... борьба людей с хищниками не столь выгодна, но зато она гораздо более увлекательна! Затем перед публикой выступают конные вольтижеры и фокусники.

Зрители наслаждаются ароматом экзотики во время верблюжьих бегов; наслаждение перерастает в восторг, когда верблюдов сменяют слоны. Экзотичен и любопытнейший зверь, впервые представший взорам римлян, — длинношей, желтый в черных пятнах «хамелеопард», или, говоря по-нынешнему, жираф! Да, много чудес в провинциях! Но безумие толпы достигает апогея, когда Помпей, взмахнув белым платком, подает знак к началу фантастических состязаний колесниц — как в «Бен Гуре».

Представление окончено. Несколько часов под римским небом длился поразительный праздник, устроенный людьми, которые умели воплощать в жизнь мечту. Умели они и проливать кровь. Ибо кровь — непереносимое условие праздника. «Да, это настоящий цирк!» — восклицает восхищенный плебей, покидая гигантское сооружение.

Описанное нами представление I века до нашей эры вымышлено. В основном оно навеяно книгой Че-

пина Мэя «Цирк от Рима до Ринглингов», но вымысел этот основан на фактах и, без сомнения, имеет сходство с реальностью. Ибо таков был римский цирк, и его размах отчасти сохранится в работе величайшего в мире цирка братьев Ринглингов.

Однако между цирком Помпея и цирком творческих наследников английского сержанта Астлея — Чипперфилдов, Кни, Буглионов, Альтгофов, Тоньи в Европе, Атаиде в Мексике, Ринглингов в США, Босуэлов — Уилки в Южной Африке, Эштона в Австралии — нет ничего общего, кроме названия некоторых жанров: жонглирования, акробатики, верховой езды.

Современный цирк родился в XVIII веке в Англии, причем назывался он поначалу не «цирк», а «амфитеатр». С другой стороны, истоки его восходят к временам более чем тысячелетней давности.

Уже в глубокой древности находились люди, чьим ремеслом было развлекать себе подобных, показывая чудеса ловкости и гибкости, а подчас и демонстрируя дрессированных животных. Так появились на свет бродячие акробаты, которым суждено было впоследствии выйти на арену цирка. Французское название этих актеров — *saltimbanques* или *banquistes* (лицедеи) — происходит от *bane* — скамья¹ и имеет тот же корень,

¹ В английском ему соответствует *mountebank* — так называли преимущественно торговцев лекарственными растениями, которые помимо своего основного занятия устраивали представления на ярмарках. Английское слово означает «залезающий на скамью», а французское — «вскакивающий на скамью».

что и слово *banquier* — банкир. Речь идет о той скамье, на которой заключались торговые сделки на ярмарках и базарах. О той скамье, на которой бродячие актеры показывали свои трюки, — большой доске, положенной на две подпорки. Забавно, что мир этих актеров назывался *La Banque* (банк)...

Итак, однажды некий жонглер (или акробат) показал свои трюки окружившим его зевакам. И, сам того не зная, создал манеж... Вполне возможно, что танцы на канате впервые появились в Китае задолго до нашей эры. Чудеса ловкости демонстрировались еще в Египте в IV тысячелетии до нашей эры, а позже на ипподроме Эль Акатета по приказанию фараонов устраивались состязания колесниц и навмахии (морские бои). По-видимому, греки переняли искусство жонглирования, акробатики и конной вольтировки у египтян — лексикон циркачей надолго сохранил следы египетского влияния: в XVIII веке партерные акробаты выполняли номер под названием «египетская пирамида»; некоторые жонглеры до сих пор используют египетские шкатулки.

Греки передали свое умение римлянам, которые выступали на площадях и в цирках, являвшихся, по сути дела, ипподромами. Впрочем, часть ипподрома нередко занимал круглый манеж, предназначенный для выступлений конных акробатов или показа дрессированных животных. Были, разумеется, и амфитеатры с круглым манежем огромного диаметра, как, например, римский Колизей или нимская Арена в

Галлии — на них устраивали бои гладиаторов или диких животных, а также большие водные сражения.

Хотя в древние времена ценили не столько силу и ловкость, сколько пролитую кровь, эти цирки и амфитеатры несомненно были первыми стационарными подмостками, где выступал «бродячий народец». Здесь он впервые снискал себе славу, во многом благодаря рекламе. Ведь о представлениях публику извещали заранее, и уже тогда, задолго до Барнума, глашатаи непременно пускали в ход блеф: обычная антилопа превращалась в единорога, жираф — в помесь верблюда с леопардом; верить в эти сказки могли только простодушные римляне, любители острых ощущений, но, разумеется, не те, кто поймал и приручил этих зверей.

Нашествия варваров и падение Римской империи повлекли за собой разрушение цирков и ипподромов повсюду, кроме Византии, где старый ипподром пережил не только падение Восточной империи, но даже и турецкое господство; М. Монтень в XVI веке видел там конных акробатов, хотя и не застал состязания колесниц.

Итак, «бродячий народец» снова пустился в путь. Не нужно путать этих людей с цыганами; цыгане — народность, хотя происхождение ее до сих пор не выяснено; они разъезжали по ярмаркам и базарам, торгуя лошадьми, оловянной посудой, ножами, цинновками и старьем; бродячие же актеры — разношерстное племя комедиантов, фигляров, трюкачей, лицедеев; не все эпохи равно приветствовали развле-

чения, и нередко актеры становились племенем отверженных. Появилось это племя в Европе в средние века. Мы встречаем его на французских, фламандских, немецких, английских ярмарках — там же, где и цыган. Сегодня мы лишь очень отдаленно представляем себе великолепие и значение этих шумных многолюдных празднеств, происходивших в Китае и Европе, Индии и Мекке на бойких перекрестьях больших торговых путей.

На Нижегородскую ярмарку в России стекались актеры со всего света; а рядом шла бойкая торговля: китайцы привозили сюда шелка, сибиряки — меха, англичане — ткани.

Ярмарка во французском городе Труа пользовалась такой известностью, что вся Европа взвешивала золотые монеты с помощью «меры из Труа».

Знаменитой была также Стоубриджская ярмарка в Англии, а самым древним может считаться торжище, устроенное в Олимпии во время Олимпийских игр две с половиной тысячи лет назад.

Ярмарки эти устраивались и ради торговли, и ради представлений бродячих актеров; открытие их совершалось согласно строгому ритуалу со своеобразной языческой символикой.

Жизнь не всегда баловала бродячих актеров, вечных странников, встречавшихся в назначенное время в определенных местах. Они никогда не были уверены в завтрашнем дне; им все время приходилось бороться с притеснениями, которые неизменно навлекала на них необычность их существования. Однако у

них было место встреч, где они, откуда бы ни были родом: с севера, юга, востока или запада, чувствовали себя как дома, — область на севере Италии между Пармой, Пьяченцей, Брешией и Бергамо. Почему именно эта область? Никто не знает. И тем не менее даже сегодня здесь можно встретить представителей многих цирковых династий.

Отсюда родом и те знаменитые семьи итальянских цирковых артистов, которые объехали весь свет и оставили наследников во всех концах земного шара: Бартолетти, Феррони, Заватта, Дзерони, Гийомы, Такконетти, Кьярини. Это последнее семейство появилось на европейских ярмарках в XVI веке. Кьярини были канатными плясунами: они выступали в 1580 году на Сен-Лоранской ярмарке; в 1710 году мы встречаемся с ними на бульваре Тампль в Париже. Был Кьярини, выступавший в 1779 году в гамбургском «Кнешке театр», а пятью годами позже в лондонскую труппу основателя современного цирка Филиппа Астлея поступила наездница Анжелика Кьярини. Джузеппе Кьярини побывал в Америке, Японии, Китае, Индии, Австралии, Чили, а на склоне лет он служил берейтором (объездчик лошадей) бразильского императора Педру.

Цирковые династии существовали не только в Италии: во Франции были Лаланны, в Германии — Блюменфельды, в Англии издавна переезжали с ярмарки на ярмарку Куки, Кларки, Брэдбери, Ли, Прайсы и Чипперфилды.

По всей вероятности, предок Чипперфилдов был

родом из Испании; в XVII веке в сопровождении дрессированного медведя он пересек Европу и в правление короля Карла II высадился в Англии.

В рассказах о великом лондонском морозе 1684 года фигурирует имя Чипперфилда — он, как и многие другие, открыл балаганчик на льду Темзы (лед этот был так крепок, что на нем можно было развести костер и изжарить быка). В те времена Чипперфилды показывали кукольные представления и дрессированных животных; к медведю, принадлежавшему основателю династии, прибавились обезьяны и птицы.

В конце 1760 — начале 1770 годов, когда современный цирк находился еще в младенчестве, Джеймс Уильям Чипперфилд зимой торговал в лавочке на Друри-Лейн одеждой и обувью, а летом запрягал в повозку свою единственную лошадь и вместе со своими дрессированными питомцами отправлялся странствовать по дорогам Англии.

Его сын, тоже Джеймс Уильям, родившийся в 1803 году, сначала был помощником иллюзиониста Хеймлина, а затем пошел по стопам отца. Внук Джеймса Уильяма-старшего, Том, родившийся в 1824 году, начал свою артистическую карьеру довольно своеобразно — он был «ребенком-нырляльщиком»; за шиллинг родители заставляли его каждый вечер плавать в «Сэдлерс-Уэллс». Это не повредило его здоровью и не помешало ему, когда он вырос, удерживать на подбородке колесо от телеги и отбить у Уильяма Зенгера прекрасную мисс Брайт, которая

вышла за него замуж и в 1840 году родила ему сына, Джеймса Френсиса, первого настоящего дрессировщика в семье (по слухам, он мог приручить кого угодно, «от кролика до слона»). Джеймс Френсис занимался также и клоунадой, но больше всего увлекался лошадьми. У него в свою очередь было девять детей: Генри, Ричард, Джон, Джим, Салли, Софи, Мери-Энн, Минни и Рэчел. Это позволило ему добавить к выступлениям своего зверинца небольшое семейное представление. Впоследствии Генри основал в Эмлсбери стационарный цирк, Джим в составе труппы Итальянского королевского цирка совершил несколько турне по Ирландии, затем поступил к знаменитому иллюзионисту Великому Кармо и в конце концов окончательно обосновался со своими играми и развлечениями в белфастском «Бель-Вю». Что касается Ричарда, то он стал родоначальником современных Чипперфилдов, владельцев одного из самых знаменитых цирков Соединенного Королевства. Он женился на дочери наездника Джорджа Ситона Мод; у них было пятеро детей: Дик, Мод, Джимми, Марджори и Джон. После первой мировой войны Дик, Джон и Джимми Чипперфилды завели настоящий зверинец, где Дик и Джимми, открывшие впоследствии цирк зверей, сделали свои первые шаги как укротители.

Но вернемся назад, ибо Чипперфилдам предстояло пережить еще немало испытаний, прежде чем они добились признания и славы.

В Англии вплоть до царствования Генриха VIII

(первая половина XVI века) комедианты и фокусники не стояли вне закона: более того, в те времена придворные шуты, жонглеры, акробаты, менестрели пользовались благосклонностью сильных мира сего, были окружены почетом и славой и в конце концов начали злоупотреблять своим положением артистов, то есть людей необыкновенных, и вести самую беспутную жизнь. Это вызвало возмущение церковников, и шуты были изгнаны из дворца, хотя содержащий их король сам отнюдь не был образцом добродетели. С тех пор комедианты впали в немилость. В царствование Елизаветы I (1533—1603) гонения на них лишь усилились: уличных артистов наряду с еретиками, бродягами, колдунами считали преступниками и сжигали на кострах. Так было во всей Европе. Жонглеров обвиняли в занятиях белой магией, иллюзионистов — в увлечении черной. Бэнк, который показывал народу дрессированную лошадь Морокко, едва спасся в 1608 году в Орлеане от разъяренной толпы, обвинившей его в колдовстве. Тем не менее в Лондоне, в трактире «Прекрасная дикарка», его выступления пользовались большим успехом у избранной публики, в которую входил Уильям Шекспир.

Лицедеев более высокого полета укрылись тогда в тайных обществах, масонских ложах, среди розенкрейцеров и др., приобретая таким образом могущественных покровителей и даже некоторую власть: пример тому — Калиостро, который был прежде всего талантливым иллюзионистом.

Все же, несмотря на постоянные притеснения, бро-

дядие акробаты продолжали выступать до XVIII века, ставшего для них благословенной эпохой.

В 1683 году некто Сэдлер, житель лондонского предместья, обнаружил в своем садике лекарственную траву. Чтобы привлечь пациентов, он открыл в Лондоне театр и давал в нем бесплатные представления, подобные тем, какие в старину разыгрывали бродячие акробаты. Театру Сэдлера, получившему название «Сэдлерс-Уэллс», суждено было стать театром канатоходцев, акробатов и жонглеров. Преемник Сэдлера, Уильям Стоукс, включил в программу конные номера: на горизонте забрезжил цирк.

На заре XVIII столетия публика мечтала о грандиозных зрелищах, какие устраивались когда-то в древнем Риме, но это не мешало ей восхищаться выступлениями конных акробатов и большими конными каруселями, которые устраивали труппы Прайса и Джэкоба Бейтса.

В 1755 году француз Дефрен открыл в Вене Хетц-театр, нечто вроде амфитеатра под открытым небом, где демонстрировались сцены охоты, бои животных и конные номера. Подобные представления давались и в лондонском Вокс-холле, а в 1769 году Королевский государственный совет Франции поручил архитектору Лекамю построить в Париже для увеселительных зрелищ просторное здание по образцу римских амфитеатров — и между нынешними улицами Колизей, Франклин-Рузвельт и Елисейскими полями вырос Колизей. Открылся он 1 марта 1771 года; во главе его встали Моне и Корби, быв-

шие прежде директорами Опера-комик. Колизей представлял собою скорее парк аттракционов, чем античный цирк, но тем не менее здесь происходили навмахии, здесь выступал знаменитый наездник Гиам. Все же назначение Колизея оставалось не совсем ясным, он прогорел и в 1780 году был снесен.

В то время шли поиски выразительной формы, которая могла бы удовлетворить тягу публики к величественным зрелищам и одновременно использовать мастерство конных акробатов и фокусников, вроде тех, что работали в театре «Сэдлерс-Уэллс» или у Николе...

Тут-то и вышел на арену Филипп Астлей...

Английский цирк: идея сержанта Астлея.

Современный цирк родился в середине XVIII столетия в Англии, а точнее — в Лондоне. Жаль, что в великом городе не сохранилось тому никаких свидетельств. Всякая история пишется задним числом, а особенно история зрелищ (в этой области полезно смотреть на события со стороны, не поддаваясь быстротечной моде). Конечно, в те времена не один Филипп Астлей показывал публике свои представления; у него нашлись последователи, которым было суждено добиться мировой известности и два столетия спустя встать во главе циркового искусства своих родных стран. Более того, уже в 1771 году шли разговоры о том, что цирк умер, потому что у вольтижеров изменился костюм, а оркестр играет не те мелодии, что в прошлые годы. Я не занимался специ-

ально этой проблемой, хотя такое исследование наверняка дало бы весьма забавные результаты! Как бы то ни было, открыть музей цирка или поставить памятник наезднику, чье воображение и талант породили универсальнейшее из зрелищ, нужно было бы в районе, где сегодня находится вокзал Ватерлоо.

Кто же такой Филипп Астлей?

Стратфордом-он-Эйвон цирка был Ньюкасл-андер-Лайм, маленький городок, расположенный в ста километрах к северу от Бирмингема, в Уэст-Мидленде, области, где, между прочим, находится и Стратфорд.

Здесь 8 января 1742 года в доме столяра-краснодеревщика Эдуарда Астлея родился сын Филипп. В то время никто не придавал значения этому событию; всеобщее внимание было приковано к войне за Австрийское наследство, в которую вмешался и король Англии Георг II. Между тем юный Филипп с ранних лет обнаружил большие способности к верховой езде; по тогдашним понятиям это считалось немалой удачей, ибо открывало сыну столяра путь к военной карьере. И в самом деле, семнадцатилетним юношей Филипп Астлей вступил в Королевский полк легкой кавалерии под командованием Эллиота. Здесь он зарекомендовал себя блестящим наездником: он не только отлично выполнял маневры и был смел в атаках, но мастерски владел конной акробатикой и вольтижем, которые были тогда в Европе в большой моде.

Во время Семилетней войны он сражался с фран-

цузами на территории Германии и отличился в битве при Эмсдорфе, захватив французское знамя, за что и получил чин старшего сержанта.

Когда война окончилась, он стал обучать новобранцев верховой езде — это позволило ему довести свое наездническое мастерство до совершенства, и вскоре ему стали доверять выездку всех норовистых лошадей.

Военное прошлое Астлея оказало большое влияние на созданное им в дальнейшем искусство. Даже сегодня это ощущается в некоторых цирковых костюмах: вспомните ливреи билетеров и униформистов, мундиры с галунами некоторых укротителей, буйство красок, господство золотого, бежевого и красного, без которых нет подлинно цирковой атмосферы, вспомните музыку — гром труб и литавр (хотя музыка эта, скорее всего, американского происхождения, она прекрасно соответствует стилю, созданному Астлеем); заметим также, что монументальные батальные пантомимы, пользовавшиеся большой популярностью в XIX веке, также являются изобретением Астлея. Суровость, смешанная с беззаботностью, — неперенное свойство замкнутых людских коллективов — роднит большие передвижные шашито с военными лагерями. В цирке о человеке судят не по его происхождению, а по его доблести — это старый офицерский принцип.

Но вернемся к нашему старшему сержанту. Казарма начинает тяготить его. Все свободное время он проводит на представлениях конных акробатов, кото-

рые в ту пору с огромным успехом разъезжали по Англии и континентальной Европе. И жизнь этих наездников привлекает юного Филиппа Астлей гораздо больше, чем карьера армейского берейтора. Встретившись с «ирландским татаринном» Томасом Джонсоном и увидев его выступления (акробатические трюки на крупах двух или трех лошадей, преодоление препятствий на полном скаку), он сразу понимает, что способен повторить подвиги своего нового друга, а может быть, и превзойти его. Затем он открывает для себя труппу Джэкоба Бейтса, знаменитого английского акробата, который объездил всю Европу и выступал даже перед коронованными особами с теми же номерами, что и Джонсон, только на четырех лошадях. Твердо уверившись в своем призвании, Астлей в 1766 году выходит в отставку и с двумя лошадьми, одна из которых, по кличке Гибралтар, была пожалована ему за безупречную службу, пускается в путь. Тогда же он женится на девушке, о которой история не сообщает нам никаких подробностей, кроме того, что и она была неплохой наездницей.

После двух лет бродячей жизни, сколотив небольшое состояние, Астлей арендует в Лондоне, в Бридж Роуд, на южном берегу Темзы, у Вестминстерского моста, Хафпенни Пэтч («участок величиной в полпенни»). Натянув веревки и огородив таким образом пространство для выступлений, Астлей в красной куртке, коротких штанах из чертовой кожи и треуголке с плюмажем (в слегка измененном виде костюм

этот станет униформой наездников) под звуки оркестра, состоящего из двух флейт и барабана, в который била миссис Астлей, показывает лондонцам вольтиж на одной и двух лошадях. Должно быть, благодаря своей необычайной одаренности Астлей имел кое-какой успех, ибо двумя годами позже, в 1770 году, он окончательно обосновался со своей труппой на пустыре, расположенном метрах в пятистах севернее прежнего участка, на углу Рупелл-стрит и Стэнгейт-стрит, напротив того места, где находится теперь восточное крыло вокзала Ватерлоо¹. Он построил здесь манеж под открытым небом, окруженный крытыми трибунами. Входом служил трехэтажный деревянный домик, расписанный изображениями конных и акробатических номеров; со стороны манежа в нем располагались ложи привилегированной публики; к домику были пристроены два крыла, в нижнем этаже которых размещались конюшни, а в верхнем — ложи для зрителей. Сидячие места (в ложах) стоили шиллинг, стоячие (на трибунах) — шесть пенсов.

Главным новшеством являлось, однако, не здание, а программа представлений, которые Астлей, если

¹ На месте старого амфитеатра возвышаются ныне новые корпуса больницы св. Фомы. На здании, которое стояло здесь прежде, была мемориальная доска в честь Амфитеатра Астлея: когда стали разрушать старое здание, ее хотели снять, но она разбилась вдребезги. В 1968 году на новом здании появилась медная табличка. Сейчас стоит вопрос о том, чтобы восстановить мемориальную доску, когда строительство будет окончательно завершено.

позволяла погода, показывал ежедневно в пять часов вечера: вдобавок к конно-акробатическим номерам, к «наступлению Эллиота на французские войска в Германии» и к «little military learned horse» («ученой военной лошадке»), до той поры составлявшим основу программы, Астлей ввел в свои представления канатных плясунов, прыгунов, акробатов и жонглеров, подобных тем, что выступали в «Сэдлерс-Уэллс», предке лондонского мюзик-холла.

Позднее этому зрелищу, имевшему немалый успех, было дано имя — цирк.

С приходом акробатов и жонглеров конные номера не утратили своего значения. Представление держалось на них вплоть до конца XIX столетия. Кроме того, бывший сержант-инструктор продолжал каждое утро давать уроки выездки в своем манеже; тем самым он положил начало традиции, которая намного пережила своего создателя.

В тот же период в представления вошли комические номера — тоже конные. Вспомнив, что полк Эллиота прозвали «полком портных», потому что он был набран из случайных людей, далеко не всегда знакомых с искусством верховой езды (а хуже всего держались в седле полковые портные), Астлей поставил скетч под названием «Билли Баттон¹, или Поездка портного в Brentford». Эту пародию на неумелого наездника исполняли Портер и Фортунелли, которые, таким образом, могут быть названы

¹ Button — пуговица (англ.). — *Примеч. пер.*

первыми цирковыми клоунами; надо думать, что она была бесконечно смешна (во всяком случае, для того, кто сам умеет ездить верхом), ибо в слегка измененном виде продержалась на разных манежах мира еще целое столетие!

Однако клоун быстро сошел с коня, и все у того же Астлея мы встречаем первого пешего клоуна — Саундерса.

На астлеевском манеже выступали и наездницы. Конечно, это не были еще ни амазонки XIX столетия, ни наездницы на панно, милые сердцу Тулуз-Лотрека; у Астлея работали конные акробатки, ценившиеся не столько за ловкость, сколько за красоту. Отложив в сторону барабан, выехала на манеж миссис Астлей; нам известны также имена миссис Гриффитс и миссис Вэнгейбл — эти дамы были предшественницами «Тальони арены».

Астлей же основал и первую цирковую династию, следуя в этом примеру бродячих акробатов, — в 1780 году на манеже дебютировал его десятилетний сын Джон (названный в афишах пятилетним), который унаследовал от отца талант наездника. (К сожалению, этот Джон был последним представителем династии Астлеев.)

В 1774 году неугомонный Филипп Астлей впервые отправляется со своей труппой в Париж.

Он обосновывается со своим Английским манежем на улице Вьей-Тюильри, в манеже герцога де Разада, бывшего берейтора Сардинского короля. Однако по-настоящему парижане познакомились с

цирковыми представлениями позже, в 1782 году, во время второго приезда Астлея во французскую столицу.

А в 1774 году выступления его труппы не пользовались большим успехом, и через полтора месяца Астлей возвратился в Лондон.

В 1779 году Школа верховой езды Филиппа Астлея превращается в Амфитеатр верховой езды (так назывался первый в мире цирк); над ареной возводится купол, позволяющий давать представления при любой погоде. Нелишне сказать несколько слов и о самом манеже: это была круглая площадка диаметром сорок футов, засыпанная смесью мягкой земли и опилок. Одни считают, что размеры манежа определяются максимальной длиной шамберьера (бича, которым гоняли лошадей. — *Ред.*), другие — что наезднику удобнее всего вскакивать на лошадь, движущуюся по кругу именно такой величины, третьи — что при таком диаметре всадник прочнее всего держится в седле (центробежная сила, наклон и скорость лошади в этом случае наиболее благоприятны). Как бы там ни было, размеры астлеевского манежа оказались долговечными, и по сей день все манежи мира имеют в диаметре от двенадцати до тринадцати метров.

В 1786 году Амфитеатр верховой езды был обновлен и украшен деревянной резьбой; на куполе появился растительный орнамент, отчего здание получило название «Королевская роща».

Год 1782-й. Имя Астлея хорошо известно лондонцам. Но ему этого, разумеется, недостаточно, и

он предпринимает еще одну попытку покорить Париж.

На срок с 6 июля по 15 августа Астлей арендует участок в предместье Тампль, «строительную площадку», — здесь он, если верить афишам, демонстрировал «образцы выездки, чудеса силы и ловкости». Его сын выступал с «танцами на крупе скачущей лошади». Представления начинались ровно в полдень и в шесть часов вечера и проходили под открытым небом.

Так как эта вторая поездка увенчалась гораздо большим успехом, чем первая, 16 октября следующего года на том же месте начал работу астлеевский Английский амфитеатр — первый парижский цирк. Это был деревянный цирк, похожий на цирк на Стэнгейт-стрит; освещался он канделябрами, так что в нем можно было давать и вечерние представления, начинавшиеся в шесть вечера. Цирк работал в течение четырех зимних месяцев. Здесь перед зрителями снова появлялся Джон Астлей, исполнявший «по понедельникам, средам и пятницам комические танцы, а по вторникам, четвергам и воскресеньям — серьезные»; кроме того, в программу входил менуэт на двух лошадях и «Большой конный парад в сопровождении труб» (из чего можно сделать вывод, что оркестр стал несколько богаче). Вновь вызывал хохот неизменный портной. Появились и первые пантомимы, такие, как «Большой морской бой двенадцати линейных кораблей с бурей и кораблекрушением», которому, впрочем, было далеко до голливудских фильмов...

Билли Саундерс исполнял танцы на проволоке (которая отныне заменила традиционный канат) и выступал с группой дрессированных собак. Кто помнит о Билли Саундерсе? А ведь это он произнес, обращаясь к шпехштаймейстеру, знаменитые слова: «Не хотите ли поиграть со мной?» — слова, ставшие во Франции «визитной карточкой» клоуна.

В 1788 году Джон Астлей, «самый красивый мужчина своего времени», если верить английским газетам (Хорее Уолпол находил, что он «прекрасен, как Аполлон Бельведерский»), единолично руководит парижским амфитеатром. Он включает в программу конный номер Антонио Франкони, уже выступавшего у Астлея-отца во время предыдущего приезда его цирка в Париж (тогда он работал с дрессированными птицами). На сей раз Франкони появляется в сопровождении своих сыновей и «двадцати лошадей для конных упражнений».

Забегая вперед, упомянем, что цирковая династия Франкони блистала на французских манежах до конца XIX столетия, ее представители выступают в цирке и в наши дни.

А пока идет 1789 год. Продемонстрировав публике «первые шаги малыша Геркулеса» (речь здесь, как ни странно, идет не об Эндрю Дьюкроу, к которому мы еще вернемся ниже), Джон Астлей закрывает цирк в предместье Тампль. Финансовое положение Франции неблагополучно, к тому же в воздухе пахнет революцией. Возвращение в Англию не помешало Филиппу Астлею купить участок во француз-

ской столице и построить на нем цирк. Однако сын его, будучи британским подданным, неуютно чувствует себя в революционном Париже и возвращается в родные пенаты.

Когда Англия объявляет войну революционной Франции, Филипп Астлей, вспомнив свое военное прошлое, вступает в войско герцога Йоркского. Однако в 1802 году, после подписания Амьенского мира, он вместе с сыном вновь прибывает в Париж. Астлея интересует манеж, реквизированный во время революции и занятый в его отсутствие семейством Франкони. Узурпаторы вынуждены оставить принадлежащее Астлею помещение, но и самому английскому наезднику не суждено воспользоваться им: в следующем году он вместе с сыном спешно возвращается на родину, поскольку отношения между Англией и Францией вновь становятся напряженными и Бонапарт отдает приказ арестовывать всех англичан в возрасте от восемнадцати до шестидесяти лет, живущих во Франции. Джону Астлею тридцать три года: ему не хочется гнить во французской тюрьме.

Между тем лондонская «Королевская роща» не прекращала своей деятельности. Филипп Астлей с помощью Джона управлял обоими цирками — и английским, и французским, устраивал турне по остальным девятнадцати циркам, которые он рассеял по всей Англии, а в 1806 году возвел в Лондоне на Вайч-стрит второй цирк, используя в качестве

строительного материала старый фрегат¹. Отдавая дань властвовавшей тогда моде, он назвал его «Олимпийским павильоном»; существовали и другие «олимпийские» цирки — один из них, принадлежавший Франкони, действовал в Париже, другой располагался в Ливерпуле.

Олимпийский павильон был рассчитан на зимнее время, а Королевский амфитеатр работал с Пасхи до конца сентября. Ему покровительствовали герцог Йоркский и королева Шарлотта. К сожалению, он не был таким просторным и удобным, как его «старший брат», и после того, как в 1813 году Астлей продал его, превратился сначала в «Малый Друри-Лейн», а затем в Олимпийский театр (снесенный в 1905 году).

Не снижая уровня своих программ, астлеевский цирк время от времени обогащал их нововведениями, которым также суждено было лечь в основу цирковых традиций. Так, на лондонской арене зрители увидели прыжки на большом батуте², в которых отличался Джеймс Лоуренс, «Величайший дьявол — Мефистофель», исполнявший сальто-мортале через двенадцать стоящих бок о бок лошадей. Впоследствии прыгуны, в особенности американские, отваживались и на большее, но Лоуренс остался в истории цирка как зачинатель ныне исчезнувшей традиции,

¹ Фрегат этот назывался «Город Париж».

² Дощатый скат, спускающийся на манеж из-за кулис и оканчивающийся трамплином, который сообщает мощный посыл телу прыгуна.

которая требовала, чтобы все участники представления открывали или завершали его «большим батутом».

В 1794 году Филипп Астлей впервые подвергся нападению самого страшного врага тогдашних театров, как правило, целиком или почти целиком деревянных, — огня. Электрического освещения в те времена еще не существовало, поэтому пожары были весьма часты. Амфитеатр сгорел дотла, но Астлей как истинный антрепренер не сдался и отстроил его заново. Девять лет спустя в амфитеатре снова вспыхнул пожар, после чего на смену сгоревшему пришло здание с каменными перекрытиями. Оно было построено по проекту Джона Гендерсона Грива и названо Королевским амфитеатром искусств. Диаметр манежа достигал сорока четырех футов; за манежем, отделенная от него оркестровой ямой, располагалась сцена. Такое сочетание манежа со сценой впервые появилось у соперника Астлея Хьюза, владельца Королевского цирка. Оно позволяло ставить пантомимы, которые так привлекали английскую публику, в особенности во время рождественских праздников (эта любовь к пантомиме не угасла до сих пор, хотя сам жанр за два столетия очень сильно изменился).

Филипп Астлей уже использовал сочетание манежа со сценой в своем втором цирке. Но замысел Грива был удачнее, и его сцена даже считалась самой удобной и просторной из всех английских сценических площадок. Внутреннее убранство цирка напоминало традиционный театр с ложами и ярусами, только

место партера занимал манеж. Публика располагалась на местах за барьером и на трех ярусах балкона. На потолке висела большая люстра, при свете которой наездники и акробаты демонстрировали свое мастерство. Зал вмещал три тысячи человек — эта цифра может показаться огромной, особенно в сравнении со скромными размерами Королевского амфитеатра искусств, но не нужно забывать, что в те времена «пульмановских» кресел не существовало, и зрители сидели на узеньких скамейках или стояли в проходах. В 1841 году «Нью Астлей», как называли цирк лондонцы, вновь пережил пожар, и потребовалась частичная реконструкция здания. Четвертый и последний Амфитеатр искусств просуществовал пятьдесят два года и затем был снесен.

В 1814 году Астлей возвращается в Париж. Он надеется, что Бурбоны вернут ему цирк в предместье Тампль, и затевает тяжбу с некой госпожой Пикруа, которой он доверил свое имущество в 1803 году и которая, видя, что владелец не возвращается, отнеслась к своим обязанностям весьма небрежно. Филиппу Астлею не суждено было довести эту тяжбу до конца: 20 октября 1814 года, в возрасте семидесяти двух лет, он скончался в своей парижской квартире, в доме № 16 по улице предместья Тампль. Он был похоронен на кладбище Пер-Лашез, но могилу его, к сожалению, сегодня уже невозможно отыскать. В той же могиле похоронили и Джона Астлея, ненадолго пережившего отца и умершего в 1821 году, тоже в Париже; французская столица стала

второй родиной семьи Астлей: на могиле жены Джона Астлея было высечено: «Здесь покоится парижская роза».

Главным соперником Астлея был наездник Чарлз Хьюз, человек гигантского роста, недоверчивый и пользовавшийся большим успехом у женщин. Он родился в 1748 году и двадцати лет от роду поступил в труппу Астлея. В 1782 году он вместе с автором многочисленных пантомим Чарлзом Дибдином начал строительство амфитеатра, соединенного со сценой, что по тем временам было новшеством. Идея принадлежала Дибдину, который надеялся облагородить конные упражнения, сделав их частью единого театрально-циркового представления. Речь шла не просто о пантомимах, создаваемых для манежа и разыгрываемых в конце программы, а о чем-то большем. Идее этой не суждено было воплотиться в жизнь, поскольку вспыльчивость Хьюза не способствовала совместной работе.

Тем не менее в ноябре 1782 года заведение под названием «Цирк и конная филармоническая академия» открылось на Блэкфраерсе, неподалеку от Королевского амфитеатра искусств. Новый цирк сразу привлек внимание публики. Хьюз приписывал львиную долю успеха себе, и его имя стояло на афишах первым. На сцене исполнялись традиционные пантомимы и балетные интермедии. А на фронтоне здания

впервые блистало слово «цирк», заменившее астлеевское название «амфитеатр».

Все было бы прекрасно, но Хьюз и Дибдин не позаботились о лицензии на открытие Королевского цирка, и на Рождество, несмотря на большое стечение народа, представление пришлось отменить.

На следующий год Хьюз наконец добился лицензии, позволявшей ему, как и его конкуренту Астлею, давать представления в летний сезон. Лицензия была выдана на имя Хьюза, что и позволило ему отстранить Дибдина от дел. Вероятно, это был не самый мудрый поступок: прошло десять лет, и в ожесточенной борьбе против создателя современного цирка Хьюз разорился, не внося никакого вклада в цирковое искусство. В 1791 году он ангажировал Портера, лучшего астлеевского клоуна, и поставил пантомиму «Бедствия портного, или Чудесная поездка из Брентфорда». В этой же программе выступал «г-н Кроссман, вскакивающий на лошадь со связанными ногами», а оканчивалась она «Псовой охотой в Виндзоре» с участием двух дюжин собак, лисицы и оленя.

Дела Королевского цирка шли очень неровно — на его долю выпадали и блистательные взлеты, и головокружительные падения (на некоторое время его здание превратилось в овчарню!).

В 1793 году разорившийся Хьюз оставляет цирк на Блэкфраерсе и отправляется в Россию. По слухам, сорокапятилетний наездник стал там одним из фаворитов великой Екатерины, которой в то время шел седьмой десяток. Но рассказы о любовных по-

хождениях цирковых артистов почти никогда нельзя полностью принимать на веру... В 1797 году Хьюз возвратился на родину и там умер. Тем временем Королевский цирк превратился в театр, но в этом виде просуществовал недолго и в 1805 году сгорел.

В программах Хьюза встречалось имя Питера Дьюкроу по прозвищу Фламандский Геркулес; он прыгал через огненное кольцо, подвешенное на высоте четырнадцати футов от земли над спинами семи лошадей.

У Дьюкроу был сын Эндрю, родившийся в 1793 году. Благодаря ему имя Дьюкроу заняло почетное место в истории конного цирка вообще и английского в частности.

Эндрю Дьюкроу начал выступать вместе с отцом, когда ему исполнилось четыре года. Его прозвали Малышом Геркулесом (мы уже встречали это прозвище чуть раньше, в афишах парижского Амфитеатра Астлея). В 1800 году он дебютировал на Стэнгейт-стрит. Кто мог предположить в ту пору, что в один прекрасный день этот семилетний мальчуган станет директором лондонского цирка?..

В тринадцать лет, будучи уже известным канатным плясуном и первоклассным мимом, он начинает заниматься конной вольтижировкой. Именно в качестве вольтижера он вновь появляется в труппе Астлея в 1817 году. Он выступает в костюме римского гладиатора с конно-пластическими номерами. Этот оригинальный и удивительно красивый вид упражнений в силу своей непривычности отнюдь не сразу

завоевал признание зрителей. Дьюкроу предпринял новую попытку в следующем году, но публика, отдававшая предпочтение шуткам клоунов, вновь осталась равнодушна.

Тогда Дьюкроу решил отправиться в турне по Европе, и тут к нему пришла слава. В первый раз он выступает в Париже у Франкони в 1818 году; его провожают овациями, и он быстро становится одним из любимцев парижской публики. Имя его гремит по всей Европе; исключение, кажется, составляет лишь Англия: когда он спустя пять лет возвращается в Лондон и показывает в Ковент-Гардене «конную драму», он никому или почти никому не известен! Нет пророка в своем отечестве...

Со временем, однако, положение меняется. В 1824 году, через три года после смерти Джона Астлея, Дьюкроу сменяет его компаньона Дэвиса и становится директором Амфитеатра Астлея.

Именно при Эндрю Дьюкроу английский цирк достиг вершины своей славы.

Британская публика наконец признала гениального наездника. Она прозвала его «Кин манежа», уравняв, таким образом, с великим трагиком театра «Друри-Лейн», блестящим исполнителем ролей Шейлока и Отелло. У Дьюкроу сразу же появилось множество подражателей, нашелся даже клоун, который был встречен аплодисментами только за то, что вышел на манеж в таком же костюме, как у великого наездника!

Цирк обязан Дьюкроу многими находками; таков,

например, «Гонец из Санкт-Петербурга» — номер, называемый сегодня «Почта»: стоя на крупах двух скачущих лошадей, наездник управляет с помощью длинных вожжей четырьмя, шестью, восемью или более лошадьми и пропускает их между ногами. Этот чрезвычайно трудный и эффектный номер редко можно увидеть в наши дни. В настоящее время его исполняют Эмилиан Буглион, Фреди Кни-младший и Гюнтер Гебель-Уильямс.

Дьюкроу поставил на манеже «Нью Астлея» множество пантомим; ему помогало превосходное знание театра и талант мима. Одной из самых блестящих его удач была «Битва при Ватерлоо» — на французских же манежах дело не пошло дальше Аустерлица...

В труппу Амфитеатра входило сто пятьдесят человек. Шпрехшталмейстером был старый клоун Уиддком, прозванный «повелителем конюхов», а ведущими артистами — наездники Пауэл, Поласки и Кларк. На манеже Амфитеатра американец Стикни-Бриджес впервые исполнил сальто-мортале на канате, а англичанин Прайс и американец Норт затеяли в 1838 году своеобразную дуэль: кто выполнит больше сальто «в темп» (то есть с места, без разбега). Победу одержал Норт, сделавший четыреста четырнадцать прыжков подряд. Прайс остался далеко позади: его результат исчислялся «всею»... тремястами пятьюдесятью семью прыжками!

На Стэнгейт-стрит перед английскими зрителями

впервые предстал великий американский укротитель Ван Амбург.

8 июня 1841 года Амфитеатр сгорел в третий раз. Сорокавосьмилетнего Дьюкроу это потрясло настолько, что он повредился в уме. Его пришлось поместить в лечебницу, а 27 января следующего года он умер. Похоронен Дьюкроу на кладбище Кэнзел Грин в гробнице, построенной для его жены, наездницы Аделаиды Гинне, которая скончалась шестью годами раньше (впоследствии мы еще вернемся к этому имени).

Со смертью Эндрю Дьюкроу слава английского цирка начала клониться к закату.

Без всякого сомнения, Дьюкроу был одним из величайших наездников всех времен и, главное, исключительно талантливым актером. Своеобразие циркового искусства заключается в том, что здесь одинаково важны и спортивное (акробатическое) мастерство, и артистичность. Были и есть блестяще одаренные акробаты, которые совершают чудеса, но, несмотря на это, они не пользуются популярностью. Как правило, причина в том, что они лишены художественного чутья, позволяющего «оформить» номер, подать его, «продать», как теперь говорят. Дьюкроу совмещал в себе все названные достоинства.

Он был превосходным мимом, профессионально разбирался во многих других видах искусства. Немало значили также элегантная внешность, прекрасное, как у античных героев, телосложение.

Величайшей звездой современного цирка являет-

ся, безусловно, немецкий наездник и дрессировщик Гюнтер Гебель-Уильямс. Он замечательно талантлив, но, не будь он высоким белокурым красавцем с улыбкой киноактера и почти немислимой энергией, он остался бы отличным укротителем, но не более того.

Цирк — не просто место для спортивных выступлений. Цирк — это искусство.

Итак, Дьюкроу не стало. Но лондонский цирк не умер вместе с ним!

Вернемся на несколько лет назад. Мы увидим, как одновременно с увеличением числа стационарных амфитеатров происходят изменения в образе жизни цирковых трупп — они все чаще пускаются в путь.

Так появляются первые передвижные цирки.

Вначале это еще не современные шапито, устройство которых было разработано в конце прошлого века американскими антрепренерами. Представления даются в сборно-разборных сооружениях из дерева и брезента, часто под открытым небом, внутри огороженного брезентовым полотнищем круга. Трибуны для зрителей сколочены наспех, самым примитивным образом, а иногда их и вовсе нет. Артисты вместе со своим багажом переезжают с места на место в фургонах, запряженных несколькими лошадьми, и в их жизни царит дух приключений, неотделимый от любого путешествия.

По всей Англии гремят имена Кларка, Бэтти, Са-

ундерса и других. Открывает цирк Жинне, французский солдат, который, попав в плен при Ватерлоо, решил остаться в стране своих бывших тюремщиков и начать цирковую карьеру.

Одним из пионеров английского передвижного цирка стал Томас Кук, основатель блестящей цирковой династии, совершивший в 1836 году турне по Соединенным Штатам Америки.

Нужно упомянуть также и Мэмут-цирк Эдвина Хьюза (однофамильца Чарлза) с его неслыханно пышными представлениями. Хьюз держал в своих конюшнях шестьдесят лошадей, четырнадцать верблюдов, двух слонов и экзотических животных; при традиционном въезде в город оба его оркестра и актеры размещались на роскошных колесницах, украшенных позолоченной резьбой и зеркалами.

Конечно, в финансовом отношении директор передвижного цирка постоянно рисковал, но зато, если дела шли хорошо, он мог быстро разбогатеть.

Так, в 1843 году наездник Уильям Бэтти, директор крупного передвижного цирка, смог занять место Эндрю Дьюкроу в лондонском Амфитеатре искусств. Он приобрел участок, на котором стояло здание, сгоревшее в 1841 году, и заново отстроил его.

Четвертый Амфитеатр Астлея превосходил по величине и красоте три предшествующих. Сцена была больше; два помоста соединяли ее с манежем, делая представление более цельным. Вместе с Бэтти во главе нового цирка встал сын Томаса Кука, Уильям. В программу входили пышные пантомимы вроде

«Пустыни, или Дочери Инауна» в исполнении труппы Эдвина Хьюза. Укротитель Картер работал в вагоне-клетке с хищниками из зверинца Уомбуэлла (самого Уомбуэлла растоптал слон). До этого Бэтти уже включал в программу номера с хищными животными — во время реконструкции «Нью Астлея» он выпустил на временную Олимпийскую арену в Лэмбетских банях питомцев укротителя Гарлика. Вызывала овации и пантомима «Мазепа», долго не сходявшая затем с афиш многих европейских цирков и ипподромов. Но в 1861 году Бэтти разорился; на десять лет Амфитеатр превратился в храм драматического искусства, а в 1871 году здание перешло в руки братьев Зенгеров.

Имена Зенгеров проходят через всю историю английского цирка; и спустя десятилетия, накануне второй мировой войны, они украшали фронтон одного из лондонских цирков. Отец Джона и Джорджа Зенгеров был владельцем паноптикума. В погоне за сенсациями, а следовательно, за наживой он бойко выставлял в своем балагане поддельных великанов и фальшивых карликов и ради привлечения публики не гнушался ни жульничеством, ни крикливой и лживой рекламой.

В мемуарах, опубликованных им в старости, Джордж Зенгер рассказал о некоторых «фокусах» своего отца, не забыв и о мистификациях, которыми, унаследовав отцовское дело, развлекали публику они с братом. Среди них был, например, трюк с «курящей устрицей»; вся хитрость здесь состояла в том,

что в раковине просверливалось отверстие, совпадавшее с отверстием в столе, а под столом прятался ребенок, который, просунув камышовую трубочку сквозь оба эти отверстия, пускал через нее дым... Публика в те времена была доверчива¹, и Зенгер, рекламируя это надувательство, ничтоже сумняшеся именовал себя «западным факиром»!

«Курящая устрица» и прочие аттракционы пользовались немалым успехом, и в 1854 году Зенгеры смогли открыть собственный передвижной цирк.

Джордж Зенгер был известен всем как лорд Зенгер; он присвоил себе этот титул под впечатлением «Дикого Запада» Буффало Билла, увиденного во время одного из европейских турне прославленного ковбоя: коль скоро американец Коди именовал себя «полковником», отчего было директору самого знаменитого цирка Великобритании не стать лордом?

Он был даже представлен королеве Виктории, которая отнеслась к этой идее снисходительно. На приеме в Виндзоре она встретила Зенгера словами: «Лорд Джордж, я полагаю?» — на что Зенгер хладнокровно отвечивал: «С позволения вашего величества». Ее величество усмехнулась, и Джордж Зенгер счел, что титул присвоен ему окончательно. Вообще поразительное множество цирковых артистов утверждали, что выступали перед английской короле-

¹ Однако всему существовал предел, и папаше Зенгеру нередко приходилось держать ответ перед полицией, которую призывали объятые справедливым гневом зрители.

вой, хотя утверждения эти далеко не всегда соответствовали действительности.

За несколько лет до открытия собственного цирка Джордж Зенгер женился на «королеве львов» Элен Чепмен, первой английской укротительнице, звезде зверинца Уомбуэлла. Вероятно, именно благодаря ей цирк Зенгеров стал первым английским цирком-зверинцем. В 1870 году Зенгеры владели ста пятьюдесятью лошадьми, тринадцатью слонами, а также различными экзотическими животными. С таким поголовьем их цирк мог составить отличную кавалькаду.

В приобретенном ими Амфитеатре на Стэнгейт-стрит Зенгеры ставили пышные пантомимы с массой статистов — настолько грандиозные, что здание старого цирка подчас оказывалось для них слишком тесным. Поэтому они сняли на зимний сезон Агрикалчерал-холл. В некоторых представлениях Зенгеров в Агрикалчерал-холл участвовало до тысячи актеров и статистов! В сравнении с этими грандиозными зрелищами астлеевский «Большой морской бой с участием двенадцати линейных кораблей» показался бы смешным и жалким.

Но в 1893 году содержать старый Амфитеатр на Стэнгейт-стрит стало слишком накладно. Здание обветшало и требовало серьезного ремонта. Возможно, шестидесятисемилетний Джордж Зенгер просто не отважился перестраивать его в пятый раз. Последнее представление состоялось 4 марта 1893 года; на нем присутствовало множество поклонников циркового искусства, причем иные из них ради того, чтобы по-

прощаться с этим прародителем всех цирков, пересекли Атлантический океан. Вскоре Королевский амфитеатр, открытый Филиппом Астлеем сто сорок лет назад, был снесен... Повторим еще раз — нельзя не сожалеть об этом.

В 1905 году Джордж Зенгер отошел от активной цирковой деятельности. Скончался он 28 ноября 1911 года в возрасте восьмидесяти пяти лет от удара киркой, который в припадке безумия нанес ему один из служащих цирка.

После гибели «Нью Астлея» в столице Англии, ставшей колыбелью современного европейского, да и, пожалуй, не будет ошибкой сказать — мирового циркового искусства — детища старшего сержанта Астлея, остался всего один стационарный цирк.

Но и он просуществовал недолго и закрылся в 1897 году. Этим последним стационаром был Большой цирк Чарлза Хенглера, возведенный в 1871 году на Эргилл-стрит, около Оксфордского цирка. Арена Большого цирка считалась самой красивой в Англии. Представления здесь давались в зимний сезон ежедневно в 14.30 и 19.30. Хенглеру принадлежали также цирки в Глазго, Ливерпуле, Ноттингеме, Гулле, Дублине и Бристоле. Впоследствии в здании на Эргилл-стрит, переоборудованном под мюзик-холл, разместился лондонский «Палладиум».

Ранее были известны в Лондоне и другие стационарные цирки: например, в 1867 году открылся

Холборнский амфитеатр наездника Томаса Мак-Коллума, превращенный в 1873 году в Национальный театр (его здание было разрушено в 1941 году во время бомбардировки). Еще раньше Бэтти открыл Кенсингтонский ипподром, где выступала французская труппа под руководством Луи Сулье. Но все это были однодневки.

Последним цирком, построенным в английской столице, стал Ипподром на Лейчестер-сквер — однако после девяти лет существования, в 1909 году, он был переоборудован в мюзик-холл; ныне в нем размещается большое кабаре «Городская сенсация».

С тех пор в Лондоне нет постоянного цирка.

Любопытно, что именно на своей родине, в Англии, цирк пережил наиболее глубокий кризис. В других странах этот кризис, наступивший в конце века в связи с охлаждением публики к конным представлениям, не имел столь ощутимых последствий. Некоторые цирковые здания были разрушены, но вскоре восстановлены, во всяком случае в столицах; увеличивалось количество передвижных шапито. В Великобритании же к 1914 году осталось очень мало передвижных цирков; одним из них был цирк Зенгеров под руководством сына Джорджа Зенгера, сильно уступавший, однако, цирку-зверинцу «лорда» Джорджа. Продолжали работать также Босток, Жинне, цирки Фоссета и Розэра (эти имена сохранили свою известность и сегодня).

Копперфилд об истории американского цирка

Говорят, что гении рождаются раз в столетие. Но кроме удачного сочетания генов, безусловно, необходима соответствующая среда, условия, способствующие развитию заложенных природой качеств. С этой точки зрения решающее значение в формировании Копперфилда как личности сыграла американская деловая среда, умение разделить любой процесс на технологические стадии, способность планировать и держать его под контролем. Не случайно герой нашей книги проявляет такой интерес к истории американского цирка: это та почва, на которой и благодаря которой его таланты развились до высочайшей степени совершенства. Американский цирк — явление уникальное и, несмотря на европейские корни, глубоко самобытное и неповторимое.

Своеобразную атмосферу американского цирка обуславливают тяга к гигантским масштабам, любовь

к праздничности, кричащей яркости и благоговение перед традициями, которых «так не хватает жителям Нового Света». В самом деле, дерзкие начинания американцев не лишили их цирки очарования, которое не удалось сохранить многим европейским цирковым деятелям, гоняющимся за модой. Жан Ришар сказал однажды: «Завтра цирк будет таким, каким был позавчера». По ту сторону Атлантического океана этот лозунг неизменно пытались претворить в жизнь!

С цирковым искусством жителей Соединенных Штатов познакомили англичане; произошло это вскоре после того, как Астлей приступил к осуществлению своих замыслов.

Но еще во времена могущества ацтеков, задолго до появления европейцев, жителям американского континента были известны разнообразные трюки. До нас дошли рисунки, изображающие акробатов, жонглеров и даже антиподистов, меж тем как в странах Старого Света жонглирование ногами было освоено гораздо позже. Такие «демонстрации гибкости» происходили во дворце Монтесумы, а в Теночтитлане, нынешнем Мехико, устраивались бои гладиаторов, не уступающие древнеримским.

Среди переселенцев из Европы в Америку были в поисках удачи бродячие акробаты и укротители. В 1716 году в Новом Свете появился первый лев, а в 1733 году публика зачарованно следила за невиданным зверем, о чьей кровожадности кричала реклама, — белым медведем. Полстолетием позже в

Филадельфии, на холме неподалеку от еврейского кладбища, наездник Пул демонстрировал вольтиж на одной, двух и трех лошадях, а между конными номерами зрителей развлекал клоун. Гвоздем программы был скетч под названием... «Поездка портного в Брентфорд». Портной пересек Атлантику: цирк вступал в пору своего расцвета! И вот 3 апреля 1793 года Джон Билл Рикетс, один из наездников лондонского Королевского цирка Хьюза, открыл в Филадельфии на углу 12-й авеню и Маркет-стрит первый американский цирк.

В программе принимали участие наездники, канатные плясуны и клоуны; успех был так велик, что Рикетс показал ее также зрителям Нью-Йорка, Олбэни и других городов Новой Англии.

Он даже выстроил в Нью-Йорке второй деревянный амфитеатр, а в Филадельфии перебрался в более просторное здание. Это был круглый амфитеатр с причудливым куполом в форме опрокинутой воронки; его венчала маленькая статуя наездника, стоящего на крупе скачущей лошади. Фасад был предельно скромным: простой фронтон, опирающийся на шесть колонн, обычная дверь и два окна.

Одним из наиболее восторженных поклонников Джона Билла Рикетса был президент Джордж Вашингтон, учившийся у него основам верховой езды. Но в 1799 году в пантомиме «Дон Жуан в аду» Мефистофель явился зрителям в столь реалистическом пламени, что нью-йоркский цирк сгорел дотла. Чуть позже то же несчастье постигло и цирк в Фи-

ладельфии, после чего разоренный Рикетс решил возвратиться в Англию. Увы, ему не суждено было увидеть родные берега: судно, на борт которого он вошел вместе со спасенными от пожара лошадьми, потерпело кораблекрушение.

И все же Джон Билл Рикетс успел окончательно укоренить на американской земле новое искусство, созданное Филиппом Астлеем.

В 1808 году француз Виктор Пепен открыл цирк на углу Бродвея и Мэгэзин-стрит; здесь вниманию нью-йоркской публики в очередной раз были предложены полные неувядающего комизма похождения портного. Десять лет спустя, тоже на Бродвее, но в районе Кэнэл-стрит, состоялись представления конной труппы Джеймса Уэста. Дело постепенно шло к созданию первого нью-йоркского стационара; его открыл в 1826 году «генерал» Сэндфорд.

Американских зрителей неизменно отличала большая любовь к слонам. Заатлантические цирки держались на этих толстокожих; они были необходимы всякому уважающему себя шапито, и о значительности цирка судили по количеству слонов в его зверинце. В Цирке Ринглингов, Барнума и Бейли в конце XIX века их было около пятидесяти; между цирками шла «война слонов» — каждый мечтал похвастаться большим поголовьем, чем у соперника.

Первого слона высадил на американский берег капитан Джэкоб Кроуниншильд в 1796 году.

Его купил некий Оуэн из Филадельфии; он широко рекламировал одаренное сверхъестественным

умом животное, способное поглощать «разнообразные спиртные напитки»! Право взглянуть на чудовище стоило четверть доллара для взрослых и вполонину меньше для детей.

Но самым знаменитым американским слоном до барнумовского Джумбо был Олд Бет, африканский слон, которого Хачалиа Бейли из Сомерса, штат Нью-Йорк, приобрел в 1815 году, выложив тысячу долларов. На пару с Натаном Б. Хоузом из маленького городка Брустера близ Сомерса он оборудовал на этнологической выставке зверинец и стал показывать в нем Олд Бета.

Этому новому типу зрелища предстояло получить широкое распространение и достичь зенита славы при великом Барнуме.

К несчастью, Олд Бета ждал печальный конец: методисты сочли поднятую вокруг него шумиху аморальной, и в 1827 году в Мэне его убил какой-то фанатик-фермер. Бейли, наживший на своем слоне целое состояние, открыл в Сомерсе «Гостиницу слона», а напротив нее поставил Олд Бету памятник. Несмотря на печаль, которая, без сомнения, была огромной (во всяком случае, она не уступала по своим размерам убытку, который понес владелец священного животного), Бейли пережил своего любимца на восемнадцать лет и скончался в 1845 году.

Но вернемся к цирку. Начинания Рикетса, Уэста, Сэндфорда, Пепена вскоре были продолжены. Американцы очень быстро сообразили, какую выгоду

можно извлечь из нового зрелища, приобретающего все большую популярность.

Однако в Америке, где новые города росли как грибы, требовались такие цирки, для которых переезд с места на место не был бы проблемой. Вот почему в Соединенных Штатах «шатры», или шапито, прижились гораздо лучше, чем в Европе.

Идея путешествовать с брезентовым шатром впервые пришла в голову сапожнику из Риджбери Аарону Тернеру. Вместе с Натаном Б. Хоузом, компаньоном Хачалии Бейли, он соорудил маленькое одномачтовое шапито диаметром девяносто футов. Произошло это в 1830 году. Двое сыновей Тернера, Наполеон и Тимоти, сделались наездниками, и их цирк быстро стал процветающим заведением. В 1836 году Хоуз и Тернер заключили контракт с жонглером сеньором Виваллой, чьим импресарио был некий Финеас Тейлор Барнум. В том же году у них появился опасный соперник — директор одного из известных английских передвижных цирков. Томас Кук пересек океан, чтобы поразить американских неофитов великолепием британских представлений.

Двадцать лет спустя брат Натана Б. Хоуза, Сет Б., нанес Куку ответный визит — он отплыл в Англию с самой необыкновенной труппой, какая когда-либо существовала в Америке (во всяком случае, так он утверждал). По-видимому, его представление действительно было превосходным, ибо он провел в Старом Свете целых семь лет. Сет Б. Хоуз первым стал расклеивать на улицах щедро украшен-

ные литографиями афиши; до него в трактирах и общественных местах вывешивались простые объявления.

В 1820—1835 годах американский цирк пережил период бурного развития. Передвижные цирки открывались в количествах, по европейским меркам совершенно невероятных. Уличные парады достигли чрезвычайного размаха: в фургоны, украшенные позолотой и зеркалами, было подчас запряжено до сорока лошадей!

Обстановка в Америке, в особенности на западе ее, отнюдь не всегда была спокойной; у циркачей был свой клич: «Hey Rube!», означавший, что дело плохо. Потасовки были непременной частью путешествия, а когда тяжелые фургоны застревали на дорогах, мало похожих на наши шоссе, засучивать рукава приходилось всей труппе. Название «mud show» («представления в грязи») надолго закрепилось за теми цирками, которые продолжали передвигаться старым способом даже после появления железных дорог.

Несмотря на тяжелые условия, деятельность людей, связанных с цирком, быстро профессионализировалась. Этого требовала жизнь в Новом Свете — царстве бизнеса.

Идя по стопам своего земляка Хачалии Бейли, уроженцы округа Сомерс Джон Джун, Иеремия Крейн, Калед С. Ангевин, Льюис Б. Титус объединились в первый цирковой синдикат. Они купили Зоологический институт и превратили его из маленького бродячего зверинца в гигантское заведение; рас-

положилось оно в Нью-Йорке, на Бауэри. Здесь можно было увидеть самых разных хищников, неизменных слонов и поразительного единорога, в роли которого выступал, разумеется, обыкновенный носорог. Зоологический институт как бы получил монополию на демонстрацию диких животных, и большая часть бродячих зверинцев страны оказалась у него в руках.

Поскольку для привлечения публики недостаточно было просто выставлять напоказ хищников, институт обратился к услугам молодого укротителя Исаака А. Ван Амбурга. Этот двадцатидвухлетний метис завоевал известность, выступив в 1833 году на сцене театра «Ричмонд Хилл» со смешанной группой хищников. Гвоздем программы была «психическая атака» на льва: несчастное животное, никому не желавшее зла, жалось к прутьям клетки под «властным взглядом» человека.

Слава Ван Амбурга стала всемирной; мы уже встречались с ним во Франции и в Англии, где он привел в трепет королеву Викторию.

Он показал вместе льва и ягненка и даже вошел в клетку в сопровождении ребенка, чтобы «явить во всем блеске триумф веры над диким зверем»!

Ван Амбург умер в 1865 году, нажив значительное состояние и прославив свое имя, которое до 1908 года сияло над входом одного из цирков.

Вскоре дирекция Зоологического института присоединила к своему зверинцу передвижной цирк. Акционерная компания, управляющая институтом, носи-

ла название синдиката Северного Салема, или «Партии плоской стопы» («Flatfoot Party»); прозвище это было дано ей после того, как один из членов Синдиката высказал свое кредо: «Мы возьмемся за дело решительно и будем играть в Нью-Йорке»¹. «Партия плоской стопы» постепенно взяла под свой контроль все передвижные цирки Соединенных Штатов. Как только какой-нибудь из них разорялся, она немедленно покупала его оборудование и животных и пускала их в ход. Каждому цирку был выделен район действия и дан порядковый номер. Эта превосходная организация вызвала зависть у финансистов, и они начали вкладывать деньги в цирк, как в хлопковые плантации или золотые прииски.

Нат Б. Хоуз, Аарон Тернер и многие другие также вошли в состав синдиката, поскольку действовать вне его было уже невозможно. Экономический кризис 1837 года поколебал господство «Партии плоской стопы», и те ее члены, которые были способны вести дела дальше, объединились в новые синдикаты. Однако постепенно Синдикат Северного Салема снова стал прибирать американские цирки к рукам и в результате целиком подчинил их своей власти; он вершил судьбами заокеанского циркового искусства до 1880 года.

Среди пионеров американского цирка выделяется фигура здоровяка Джона Робинсона. Он родился в

¹ Непереводимая игра слов: английское выражение «to put the foot down flat» (ставить стопу плоско) означает «браться за дело решительно». — *Примеч. пер.*

1802 году в Теннесси; в шестьдесят лет он все еще продолжал разъезжать по стране. Карьера его началась с того, что он без чьей бы то ни было помощи подавил бунт труппы, в которой служил. Джон Робинсон был истинным атлетом, его отличали стойкий характер и непреодолимая страсть к приключениям. Говорят, что он начал свои странствия в 1825 году, но более правдоподобно, что свой первый цирк он открыл лет на пятнадцать позже. Цирк этот был замечателен по своему размаху — в один из фургонов были впряжены сорок две лошади; такой упряжкой мог похвастаться лишь Цирк Сполдинга и Роджерса. Джон Робинсон бывал даже на озере Эри, где вступал в стычки с индейцами, не баловавшими его своей благосклонностью: в жизни Цирка Джона Робинсона не было недостатка в сюрпризах! Во время войны между Севером и Югом Робинсон много ездил по южным штатам, что впоследствии обеспечило ему огромную популярность среди южан. «Старина» Джон Робинсон, как звали его в конце жизни, умер в 1888 году, но цирк его продолжал разъезжать по стране до 1911 года, а потом перешел в другие руки и окончил свой долгий путь в 1930 году, будучи уже под контролем братьев Ринглингов.

Другая легендарная личность — Гилберт Р. Сполдинг по прозвищу Док Сполдинг, аптекарь из окрестностей Олбэни, штат Нью-Йорк. Он родился в 1812 году; артистическую карьеру начал в 1843 году и внес в цирковое искусство большой вклад. Он изобрел «quarter poles» — дополнительные

опоры, которые, располагаясь между центральными мачтами и боковыми стойками, позволяют сильно увеличить размер шапито. Изобретение пересекло Атлантический океан и прижилось в Европе, где название его превратилось в «quarterpole» (некоторые французские любители цирка до сих пор употребляют это слово, полагая, что изъясняются на профессиональном жаргоне, между тем как цирковые артисты давно уже называют эти мачты «карнизными опорами» или просто «карнизами»).

Док Сполдинг разработал также систему разборных трибун, не устаревшую и сегодня; доски, служащие сиденьями и полом, укрепляются с помощью крюков на стойках в виде буквы «А».

Еще одно изобретение гениального фармацевта — «Плавучий дворец». Перед американскими артистами постоянно вставали транспортные проблемы — ведь им приходилось двигаться по опасным, а подчас и труднодоступным дорогам, преодолевая все большие и большие расстояния.

Поэтому Сполдингу пришла в голову мысль использовать водный путь — ведь многие населенные пункты располагаются на берегах рек. Он выстроил в Цинциннати плавучий цирк, затратив на это сорок две тысячи долларов. «Плавучий дворец», открытый в марте 1852 года, походил на четырехэтажный деревянный дом, поставленный на огромную плоскую баржу. Внутри цирка на две тысячи четыреста мест располагался манеж обычных размеров, а с двух сторон его во всю длину баржи тянулись трибуны для

зрителей. Над ними вдоль стен шел опиравшийся на столбы балкон, по которому зрители могли прогуливаться в антракте; в центре стояли четыре колонны, как бы символизировавшие мачты шапито; с потолка спускалась двухсотрожковая люстра, освещавшая манеж. Убранство отличалось большой пышностью: стены были украшены деревянными скульптурами и зеркалами, лестницы и трибуны устланы красивыми коврами. Кроме того, в помещении было паровое отопление. Баржу тянул буксир «Норт Ривер» — колесный пароход, на борту которого располагались конюшни и подсобные помещения цирка.

«Плавучий дворец» Сполдинга и Роджерса с огромным успехом плавал по Миссисипи и Огайо, но в 1865 году произошла катастрофа, и речной гигант погиб в пламени пожара.

Компаньон Дока Сполдинга Чарлз Роджерс стал с 1856 года использовать другой способ передвижения, у которого оказалось большое будущее, — железную дорогу. Между тем Сполдинг и Роджерс не бросили и своего шапито. В 1844 году в нем дебютировал клоун, ставший впоследствии самым популярным артистом Соединенных Штатов, — Дэн Райе (Раис).

Его настоящее имя было Дэниэл Мак-Ларен; он родился в 1823 году в Нью-Йорк Сити. Псевдоним ему дал отец в память о знаменитом ирландском клоуне. В пятнадцать лет он стал жокеем, а в свободное время дрессировал поросенка по кличке Лорд Байрон. Первый контракт в своей жизни Дэн Райе под-

писал, нанявшись за четыре доллара в неделю в бродячий кукольный театр; здесь он научился танцам (на земле и на проволоке), освоил силовую акробатику и начал сочинять веселые песенки.

С первых шагов на манеже Цирка Сполдинга и Роджерса его ждал шумный успех, что и побудило Сполдинга четырем годами позже открыть передвижной Цирк Дэна Раиса, в котором выступления клоуна были гвоздем программы. Дэн Райе объехал все уголки Соединенных Штатов, неизменно очаровывая публику своими комическими танцами, беседами со шпрыхшталмейстером и куплетами, которые распевала вся страна, такими, как, например, «Подрывай корни рылом или умри!» — самая популярная из его песенок. В конце своего творческого пути Дэн Райе стал выступать в костюме и маске дяди Сэма. На гребне славы он получал больше денег, чем сам президент Линкольн! После смерти главы государства «королю клоунов» пришла в голову оригинальная мысль — выдвинуть свою кандидатуру на пост президента; напрасно его соотечественники из Джирарда (штат Пенсильвания) предлагали ему более скромный, но достаточно почетный пост губернатора их штата. Надо ли уточнять, что Конгресс не избрал Дэна Раиса, и Соединенные Штаты лишились возможности увидеть своим президентом клоуна... Тяжелый характер Дэна Раиса усугубляло пристрастие к джину. Это отразилось и на его делах — агрессивный клоун все чаще ссорился с «открывшим» его Доком Сполдингом. И все же именно Сполдинг

предоставил Раису последнюю возможность продолжать работу после того, как от клоуна, разрывавшего контракт за контрактом, отвернулись все цирки. Дэн Райе отверг предложение бывшего аптекаря и продолжал катиться по наклонной плоскости. С возрастом он малость поутих, а на склоне лет даже сделался апологетом умеренности и читал публичные лекции о вреде пьянства, но, увы, было уже поздно! Умер знаменитый клоун вместе с XIX столетием, в возрасте семидесяти семи лет, почти забытый, и лишь два коротеньких абзаца в отделе некрологов «Нью-Йорк таймс» возвестили миру о кончине величайшей звезды американского цирка.

История американского цирка богата яркими личностями. Из артистов самым популярным был Дэн Райе; никому не удалось превзойти его, хотя многие артисты, такие, как Кодона и Лилиан Лейтцель, Эммет Келли, а в наши дни Гюнтер Гебель-Уильямс, сделали национальной гордостью Соединенных Штатов. Самые же удивительные характеры можно обнаружить, пожалуй, среди американских директоров цирка. Директор цирка в Соединенных Штатах XIX столетия отнюдь не походил на тех директоров, которых знала старая Европа. Хотя подчас и во главе европейских цирков оказывались деловые люди, в большинстве случаев цирки принадлежали самим артистам. В Америке, напротив, директора цирков, будь то члены синдикатов или контролирующих компаний или же независимые одиночки, были прежде всего бизнесменами; они жонглировали долларами,

отыскивали новые источники доходов, вкладывали капиталы, боролись с конкурирующими компаниями. Но эти денежные воротилы любили приключения; ведь они жили в мире, где что ни день увенчивались блистательным успехом или оканчивались крахом самые неожиданные начинания. Помянем добрым словом некоторых из этих людей: Джона «Поги» О'Брайена, неграмотного ирландца, в течение двадцати пяти лет управлявшего несколькими цирками и пользовавшегося среди прочих соблазнительным методом «short-changing» (обсчитывание), суть которого заключалась в том, чтобы не возвращать сдачу посетителям, покупающим билеты в кассе цирка! Или Уильяма Вашингтона Коула, за сдержанность и немногословность прозванного Чилли Билли¹. Этот директор цирка, похожий на протестантского пастора, потомок английских артистов из труппы Кука, побывал со своим шапито в Австралии и Новой Зеландии. Наконец, братьев Селлз, бывших конюхов, начавших свою карьеру около 1850 года, а спустя десятилетие возглавивших заведение, которое было одним из самых крупных в Соединенных Штатах, пока его не поглотил Цирк Барнума и Бейли.

Барнум... Крупнейший антрепренер всех времен и народов, чье имя навсегда осталось в истории цирка, хотя цирковое искусство никогда не было основной сферой приложения его талантов, а идею создания

¹ Chilly Billy — прохладный Билли (англ.). — Примеч. пер.

цирка, носящего имя Барнума, продал знаменитому импресарио некто Коуп.

«Шекспир рекламы», как в лирическом порыве окрестил его один профессор Йельского университета, родился 5 июля 1810 года в Бетеле, штат Коннектикут, в скромной набожной семье, где всю премудрость черпали из Библии. Тем не менее юный Финеас быстро открыл для себя божество, не упомянутое в Ветхом завете; имя его было Доллар, а новая религия заключалась в «humbug» (обмане) — умении блефовать, разыгрывать, ловко обводить вокруг пальца; этой религии Барнум остался верен до конца своих дней!

Барнум был бакалейщиком и журналистом, он создал рекламу лже-Людовику XVII и Джойс Хет, «кормилице Джорджа Вашингтона» (то была одна из самых восхитительных барнумовских выдумок); в конце концов он занялся «шоу-бизнесом» и, став импресарио синьора Виваллы, благодаря изобретательной рекламе создал имя этому незначительному итальянскому жонглеру. Именно в этот период Финеас, как мы уже говорили, поступает к Аарону Тернеру и исполняет помимо обязанностей импресарио еще и функции кассира. По окончании этой околотеатральной интермедии наш импресарио снова пустился в авантюры и через несколько лет остался без гроша. Вот тут-то он и решил приобрести прогоревший Американский музей Скуддера в Нью-Йорке. В этом музее на Бродвее, представлявшем собой нечто среднее между нынешним парижским Дворцом открытий

и блэкпулским «Риплей оддиториум», демонстрировались разнообразные диковины. В конце концов выставка наскучила публике, и Барнум заявил, что он — единственный, кто может вдохнуть в нее жизнь. 1 января 1842 года благодаря кредиту, предоставленному ему несколькими акционерами, он оказался во главе Американского музея. Восковые статуи он заменил великанами и карликами, глотателями огня и тому подобными восьмыми чудесами света; место занимательных физических опытов занял действующий макет Ниагарского водопада. Не забыта была и моральная сторона дела: в музее демонстрировались впечатляющие панорамы на библейские сюжеты и разыгрывались «нравоучительные драмы». В Американском музее Барнум выставил и диковину собственного изобретения — «сирену с островов Фиджи», омерзительное животное, в действительности бывшее не чем иным, как чучелом обезьяны с привязанным к нему рыбьим хвостом. Но богатство и всемирная известность (вкупе с традиционным выступлением перед королевой Викторией) пришли к Барнуму, когда он «открыл» «мальчика с пальчик» (карлика Чарлза Стрэттона). Сыграла свою роль и «шведский соловей» Дженни Линд — певица, которой гениальный импресарио создал рекламу, как сегодня создают рекламу новой марке стирального порошка или новому эстраднему певцу. Причем и поныне в ход идут методы, которые были известны Барнуму еще в 1851 году!

В 1870 году Финеасу Тейлору Барнуму исполни-

лось шестьдесят. Он был богат и всемирно знаменит. Удалившись от дел, он поселился в Бриджпорте — городе, где власть его была беспредельна. Здесь он в 1848 году выстроил себе «Иранистан» — дворец в восточном стиле; по словам одного из приглашенных на его открытие, здание это было «элегантно, как пароход». «Иранистан» сгорел дотла в 1857 году; Американский музей, уже переживший пожар в 1865 году и затем восстановленный, снова запылал в 1868 году.

Но все это уже не волновало Барнума: он решил посвятить остаток жизни семье и своим соотечественникам из Бриджпорта.

И вот тут на арену выходит Уильям Кэмерон Коуп. Он родился в 1837 году в Индиане в семье трактирщика, был зазывалой в Цирке Янки Робинсона, а потом вместе со старым клоуном Дэном Кастелло открыл собственный цирк. Коуп и Кастелло предложили Барнуму повторить опыт, который тот осуществил в 1851 году, организовав вместе с Сетом Б. Хоузом и отцом «мальчика с пальчик», Шервудом Стрэттоном, Большой азиатский караван, музей и зверинец Барнума — передвижной вариант Американского музея. На этот раз речь шла о том, чтобы соединить паноптикум и зверинец с настоящим цирком, причем цирком таких размеров, чтобы знаменитому импресарио было не стыдно возглавить его — ведь положение обязывает.

Подумав, Барнум согласился принять участие в этом предприятии и финансировать его.

И вот 10 апреля 1871 года Большой цирк, музей и зверинец Барнума начал свою работу в Бруклине.

В «side-show»¹ (побочное представление) демонстрировались, среди прочих, Адмирал Дот, палестинский гигант Гесем, «каннибалы» с островов Фиджи и жираф. Представление отличалось особым блеском, а размах всего заведения поразил публику, хотя она уже более или менее привыкла к барнумовской гигантомании.

В следующем году Великая передвижная выставка и всемирная ярмарка (в те времена люди не скупились на громкие названия) отправилась в путь по железной дороге в шестидесяти пяти специально оборудованных вагонах; Коуп изобрел для них особые сходни, используемые и в наши дни. Тому же Коупу принадлежала идея так соединять между собой платформы, чтобы живой груз мог без труда попадать на свое место, переходя с одной платформы на другую. Передвижение по железной дороге не отменяло традиционной церемонии въезда в город, «большого бесплатного парада», в котором можно было увидеть «Храм Юноны» (его везла упряжка из двадцати верблюдов), колесницы с телескопическим верхом, изготовленные лучшими лондонскими специалистами (из-за железнодорожных туннелей в пути верх убирался), а также «Умирающего зуава» и «Спящую красавицу» — «живые картины» на колесах, с учас-

¹ Так называют в Соединенных Штатах шапито, где размещается паноптикум.

тием автоматов. Коуп ввел и еще одно новшество — он увеличил число манежей: чтобы каждый зритель со своего места мог как следует оценить все номера программы, два одинаковых или почти одинаковых представления разворачивались на двух манежах. Бейли добавил третий манеж, позже манежи были соединены помостами, и, наконец, при Джоне Ринглинге публика получила возможность наблюдать одновременно за семью аттракционами, демонстрируемыми на трех манежах и четырех помостах, не считая огромного скакового круга, опоясывающего манежи. Вначале пуристы подвергли эту систему критике, но весьма скоро она вошла в моду и стала неотъемлемым элементом американского цирка. (В 1889 году в журнале «Лайф» появилась карикатура: один человек спрашивает другого, у которого глаза смотрят в разные стороны: «Что с тобой, Боб?» — «Я только что из трехманежного цирка!» — отвечает Боб.)

У Барнума все, от сборки шапито до погрузки оборудования в поезд, следующий ночью, делалось «на публику», все становилось объектом рекламы; гонцы прибывали за две недели и повсюду, где только можно, подчас даже за много километров от того места, где должен был раскинуться огромный палаточный город, расклеивали огромные яркие афиши, которые великий импресарио сочинял, не скупясь на похвалы. Одной из звезд Цирка Барнума и Коупа был Бен Ласби, «экспресс-кассир», который мог продать за час и три минуты до шести тысяч ста пятидесяти трех билетов. Имя его стояло в афишах и

проспектах рядом с именами участников представления! Барнум очень быстро сообразил, что цирк — чудесный источник дохода. Прежде ему уже случалось продавать свое имя владельцам мелких паноптикумов, путешествовавшим по районам, куда он не попадал самолично. Теперь великий импресарио вернулся к этой весьма выгодной системе и позволил Пардону А. Оулдеру в зимнее время объезжать юг Америки во главе Цирка Барнума. В 1874/75 году такая же удача выпала на долю «Поги» О'Брайена. У.-К. Коупу эта система решительно не нравилась, потому что она, как он справедливо полагал, полностью подрывала авторитет созданного им цирка, а может быть, и потому, что ему лично она не несла никакой выгоды... С этого момента отношения между Финеасом Т. Барнумом и У.-К. Коупом стали портиться. В конце летнего сезона 1873 года великий антрепренер отправился в Европу за новыми животными; тем временем Коуп, даже не посоветовавшись с ним, взял в аренду участок в Нью-Йорке на углу 27-й авеню и Мэдисон-стрит (где позднее вырос «Мэдисон Сквер Гарден»), собираясь выстроить здесь просторный ипподром во французском духе. Двадцать лет назад неподалеку располагался Ипподром Франкони, директором которого был некий Анри Франкони (дело происходило в 1852 году, а Анри Франкони, как мы помним, умер в июле 1849 года!). До сих пор неизвестно, кто был этот Анри Франкони, отсутствующий в родословной книге знаменитого семейства, представление же его, якобы вы-

везенное «прямо из Парижа», было точной копией программы прекрасно известного американской публике Цирка Сэндона и Лента.

Как бы там ни было, благодаря этому рекламному трюку ньюйоркцы познакомились с новой формой циркового представления, быстро завоевавшей их симпатии. Коуп решил повторить эту попытку, сыграв на имени Барнума, которое так «шло» пышным представлениям на ипподроме.

Большой римский ипподром Барнума представлял собою конструкцию из дерева и брезента на десять тысяч мест; это был самый вместительный зрительный зал, какой когда бы то ни было существовал в Нью-Йорке. Он распахнул свои двери в апреле 1874 года; художественным руководителем нового заведения стал Дэн Кастелло. Зрелище оправдало надежды; оно открылось «Конгрессом наций» — впечатляющей процессией, в которой принимали участие сотни статистов, лошадей и экзотических животных. Здесь было все: страусиные бега и состязания колесниц, не говоря уже о канатоходцах и акробатах. Это было, если верить определению, вскоре вошедшему в название Цирка Барнума, «величайшее в мире» зрелище.

Но хотя новое предприятие имело успех, из-за экономического кризиса 1873 года на постройку ипподрома пришлось затратить слишком много средств. Если рекламный бум вокруг нового здания на Мэдисон-стрит радовал Барнума, то самостоятельность

Коупа, действовавшего без его ведома, радовала его куда меньше.

Все это окончательно испортило и без того сложные отношения двух директоров, и в 1875 году Коуп порвал со старым импресарио. В погоне за независимостью он вложил свое состояние в нью-йоркский Аквариум и обанкротился. В конце жизни он странствовал по Америке с маленькими труппами средней руки и умер в 1895 году во Флориде почти нищим.

Оставшись один, Финеас Барнум мгновенно избавился от нью-йоркского ипподрома и примкнул к «Партии плоской стопы», возложив управление своим цирком на Гео Бейли, одного из руководителей синдиката. Тот возглавлял цирк-гигант до 1880 года. В этом году Барнум дал маху...

Но вернемся на несколько лет назад и познакомимся с другим Бейли (не имеющим никакого отношения к предыдущему) — Джеймсом Энтони, директором Большого объединенного международного цирка Купера, Бейли и К°. Джим Мак-Джиннис родился в 1847 году в Детройте (штат Мичиган); когда ему исполнилось двенадцать лет, он убежал из дому с Цирком Янки Робинсона. Племянник старого Хачалии Бейли, Фредерик Х. Бейли, усыновил его и дал ему свое имя. Карьера его была молниеносной: проработав некоторое время расклейщиком афиш в Цирке Лейка (бывшего компаньона Робинсона), он в двадцать два года становится пайщиком Цирка Хэмминга, Купера и Уитби. Вскоре после этого Гарри Уитби убивают перед кассой цирка (в те вре-

мена это было не самое безопасное место!), и юный Бейли приобретает его акции. В следующем году Хэмминг устраняется от дел; остается лишь Джеймс Э. Купер — так рождается Цирк Купера и Бейли. А ведь прошло всего четыре года с тех пор, как Джеймс Энтони Бейли вошел в дело! По инициативе молодого директора заведение превращается из «mud-show» («представления в грязи») в «railroad show» («железнодорожное представление»), то есть начинает передвигаться по железной дороге; в ту пору это могли себе позволить лишь крупные цирки. А в 1876 году Купер и Бейли фрахтуют пароход «Город Сидней» и отправляются из Сан-Франциско к берегам Австралии и Новой Зеландии, погрузив на борт шесть слонов, жирафа, носорога, гиппопотама и прочих обитателей зверинца, а также лошадей. В Нью-Йорк они возвратились через два года, побывав по дороге в Южной Америке и оставив позади сто двадцать тысяч километров! Помимо приятных воспоминаний эта поездка принесла Джеймсу Э. Бейли и Джеймсу Э. Куперу целое состояние. Возвратившись в Соединенные Штаты, они покупают у Сета Б. Хоуза Большой лондонский цирк и британский королевский зверинец Зенгера и проводят в своем цирке электрическое освещение — это было настоящей революцией, которую Бейли не замедлил использовать в рекламных целях. Теперь он мог соперничать со своим однофамильцем Гео Бейли и величайшим в мире цирком. По американскому обычаю, борьба развернулась прежде всего вокруг слонов.

Поголовье этих животных в обоих цирках стало расти, и наконец в зверинце Цирка Купера и Бейли впервые на американском континенте родился слоненок!

Вот тут-то Финеас Барнум и допустил грубый промах — он послал конкуренту телеграмму с предложением купить слоненка за сто тысяч долларов. Дж.-Э. Бейли немедленно воспроизвел телеграмму на гигантских афишах с подзаголовком: «Вот какого мнения Барнум о нашем слоненке!» Все это происходило в 1880 году. «Партия плоской стопы» распалась, и старый импресарио, поняв, что противник слишком хорошо усвоил его собственные методы, предпочел объединиться с Джеймсом Энтони Бейли.

Купер, быть может немного напуганный оборотом, который приняли события, стремительно вышел из дела; его место занял некий Хатчинсон, но ненадолго. Величайший в мире цирк вновь пустился в путь в 1881 году, став еще больше и могущественнее, чем прежде. Дж.-Э. Бейли прибавил к двум коуповским манежам третий, а позже снабдил свой цирк еще и двумя добавочными сценами. Специальные поезда доставляли публику из отдаленных селений на представления гигантского цирка, который останавливался лишь в крупных населенных пунктах. Дело в том, что устройство Цирка Барнума и Бейли не имело ничего общего с устройством европейских шапито, состоявших, как правило, из основного одномачтового или двухмачтового шатра, небольших палаток-конюшен и — иногда — зверинца, распола-

гавшегося под открытым небом. В Цирке Барнума и Бейли вокруг длинного четырех- или шестимачтового шапито располагались постройки почти такой же величины, предназначенные для «побочного представления» и зверинца, шатры, где стояли дрессированные и тягловые лошади, не говоря уже о просторных шатрах, служащих мужскими и женскими гардеробными, и многочисленных подсобных помещениях — мастерских, конторах, кухнях, столовых и прочем; все это занимало площадь в несколько гектаров! Со времени возникновения первых английских «полотняных палаток» утекло немало воды! В 1882 году Лондонский зоопарк согласился за скромную сумму в десять тысяч долларов уступить величайшему в мире цирку гигантского африканского слона Джумбо — самца необычайных размеров (вес его был около шести с половиной тонн, а высота около трех с половиной метров). Джумбо был звездой Лондонского зоопарка, и известие о его покупке знаменитым американским импресарио и переселении в Новый Свет произвело сенсацию. Надо добавить, что Барнум с его обычной любовью к шумной рекламе сумел так сильно разжечь страсти, что дело дошло до международного скандала. Когда Джумбо отплывал в Америку на борту «Ассирийского монарха», его провожали со слезами, огромная толпа собралась на набережной Саутгемптонского порта и возмущенно требовала возвратить слона. Разумеется, агенты Барнума с надлежащим пафосом поведали обо всех этих событиях в американских газетах.

Поэтому, когда 9 апреля 1882 года «Ассирийский монарх» вошел в нью-йоркскую гавань, тысячные толпы ожидали на берегу ценный груз, вызвавший такой ажиотаж. Гигантский слон вошел в моду.

В течение трех с половиной лет Джумбо был «суперзвездой» величайшего в мире цирка. Афиши кричали о «настоящем доисторическом мамонте», «могущественном царе зверей», «самом большом четвероногом на земле», и благодаря рекламе слон стал стремительно прибавлять в весе: получалось, что со времени прибытия в США он поправился более чем на тонну! Факт особенно поразительный, если учесть, что речь шла о совершенно взрослом животном... Но какое это имело значение: за счет рекламы он быстро раздобыл еще на пару тонн... Джумбо выступал рядом со слоненком по кличке Мальчик с пальчик, что еще более подчеркивало величину африканского гиганта. К несчастью, 15 сентября 1885 года в Сан-Томасе (провинция Онтарио), когда по окончании представления животных грузили в вагоны, Джумбо попал под поезд. Он умер мгновенно от перелома черепа и многочисленных повреждений внутренних органов. Отчаяние не помешало Барнуму разукрасить известие о смерти слона легендой о том, что гигант пожертвовал собою ради спасения своего юного товарища Мальчика с пальчик. Литографии с изображением героической гибели Джумбо были отпечатаны многотысячным тиражом; окончив свой жизненный путь, самый знаменитый после Олд Бета

слон Соединенных Штатов занял почетное место в истории американского цирка.

Под руководством Джеймса Энтони Бейли цирк продолжал добиваться поразительных успехов; представления его с каждым годом становились все блистательнее. Лучшие артисты Европы пересекли Атлантику, чтобы выйти на один из трех манежей величайшего в мире шапито; рядом с ними работали замечательнейшие артисты Америки, превосходившие европейцев в партерной акробатике и вольтижировке. На большом ипподроме устраивались состязания колесниц и скачки, а иногда разыгрывались грандиозные пантомимы; например, в 1895 году в пантомиме «Клеопатра» принимали участие тысяча двести пятьдесят человек, в том числе триста танцовщиц, пятьсот наездников, двести статистов и двадцать два артиста.

В Соединенных Штатах в ту пору было множество цирков-гигантов, так что Барнум и Бейли действовали в условиях жесткой конкуренции; однако по-настоящему опасным был всего один противник — Адам Фопау. Свое первое шапито Фопау открыл в 1863 году, и с тех пор дела его неизменно шли в гору. Основной мишенью нападок Адама Фопау был величайший в мире Цирк Барнума и Бейли; Фопау боролся с ним до самой своей смерти (1890). Стоило Бейли объявить в афишах, что в его уличном параде примут участие «сто передвижных клеток, двадцать слонов и сотни костюмированных артистов», как Фопау тут же печатал листовки с

уточнениями: клеток было всего двадцать три, слонов четырнадцать, а наездников двадцать пять! «Обратите внимание: грубейшие преувеличения и ни слова правды!» Он публично обличал противника в «мошенничестве», «фальсификации», «бесстыдной лжи», доходил до оскорблений, а между тем сам пользовался теми же, если не более лживыми, методами... Когда Барнум приобрел Джумбо, Фопау тут же добыл себе Боливара и объявил его единственным настоящим гигантским слоном на всем американском континенте. На самом деле Боливар был всего-навсего крупным и старым индийским самцом, и публика это прекрасно поняла. Кроме того, работать с ним, как с любым очень старым слоном, было крайне опасно, и его довольно скоро пришлось поместить в Филадельфийский зоопарк (Адаму Фопау, который всегда проводил в Филадельфии зимний сезон, очень хотелось бы считать этот город своим Бриджпортом).

Лишь однажды он показал себя достойным соперником Барнума, «открыв» никому не известную актрису варьете Луизу Монтэгю, якобы получившую десять тысяч долларов за первое место на конкурсе красоты, организованном Цирком Фопау. Мисс Монтэгю, не блиставшая, в отличие от барнумовского «соловья» Дженни Линд, никакими особыми талантами, стала любимицей Америки, и за два сезона Адам Фопау заработал на ней ошеломительные суммы. Народ толпился на улицах, чтобы увидеть в бесплатном большом параде «Выезд Лаллы Рук из

Дели» — «самую красивую женщину Америки» на спине слона. Луиза Монтэгю в глаза не видела ни барышей Фопау, ни десяти тысячной премии и довольствовалась сотней долларов в неделю; когда мода на нее прошла, от ее славы не осталось и следа.

В 1884 году Цирк Барнума и Бейли показал публике Тунг Талунга — священного белого слона из Сиамы, и вот тут-то Фопау, который, как обычно, попытался одержать победу над соперниками, пользуясь их же оружием, потерпел поражение. Белый слон Барнума был не чисто-белого, а розовато-серого цвета. Фопау немедленно уличил противника в обмане и разрекламировал своего собственного единственного настоящего священного белого слона Свет Азии, чья подлинность засвидетельствована «светилами науки». «Для Барнума он слишком бел!» — утверждали афиши. И в самом деле, Свет Азии, в отличие от Тунг Талунга, был абсолютно, ослепительно бел... чересчур бел. Проще говоря, его каждое утро старательно белили, в результате чего бедное животное в конце концов околело. И Тунг Талунг остался единственным обладателем титула «белый слон»... В 1889 году Цирк Барнума и Бейли отправился в Англию. «Чудеса природы», артисты, лошади, слоны и все обитатели зверинца взошли на борт трех специально оборудованных пакетботов; в течение всего зимнего сезона 1889/90 года цирк выступал в Лондоне в огромном зале Кенсингтонской Олимпии. Следующий год был для американского цирка печальным: 7 апреля 1891 года в Бриджпорте скончал-

ся Финеас Тейлор Барнум. Ему был восемьдесят один год, и он находился на вершине славы и богатства. За год до смерти он под восторженные крики лондонской толпы совершил в сопровождении принца Уэльского, будущего короля Эдуарда VII, круг почета в карете, запряженной шестеркой лошадей.

Ни одному продюсеру не удалось впоследствии добиться такой известности, какой пользовался Барнум; никто не действовал с таким размахом, как он. Все другие цирковые администраторы, включая самых великих, лишь более или менее успешно подражали величайшему антрепренеру всех времен.

Джеймс Энтони Бейли остался во главе предприятия, которым, впрочем, давно уже управлял практически единолично. Но цирк продолжал носить магическое бессмертное имя старого Барнума, и этого оказалось достаточно, чтобы величайший в мире цирк не умер вместе со своим создателем.

Жизнь шла своим чередом, и в 1897 году Цирк Барнума и Бейли, снова, причем на целых шесть лет, отплыл в Европу, где ему предстояло совершить турне по Англии, Германии, Австрии и Франции. Для Старого Света эти гастроли стали подлинным открытием; директора цирков, в первую очередь немецких, поспешили взять на вооружение американские методы работы. Но свято место пусто не бывает, и временно освободившееся место самого крупного цирка занял другой цирк — Цирк братьев Ринглинг. Братьев было семеро: Альберт Чарлз, или Аль (1852—1916), Чарлз Август, или Гус (1854—

1907), Уильям Генри Отто, или Отто (1858—1911), Альфред Теодор, или Альф Т. (1861—1919), Чарльз Эдвард, или Чарли (1864—1926), Джон Николае, или Джон (1866—1936) и Генри Уильям Джордж, или Генри (1868—1918). Восьмым ребенком в семье Августа Рюнгелинга, сына ганноверского седельщика и Сэлом Джулиар, была девочка Ида.

В один прекрасный летний день 1870 года Август Рюнгелинг, выполнив кое-какие работы для Цирка Дэна Раиса, прибывшего в город Мак Греггор (штат Айова), получил в благодарность бесплатные билеты на вечернее представление и отдал их пятерым старшим сыновьям: Алю, Гусу, Отто, Альфу Т. и Чарли. Увиденное зрелище пробудило в сыновьях седельщика любовь к цирку, и юные артисты (младшему было шесть лет, старшему — восемнадцать) стали устраивать для своих товарищей и друзей своих родителей любительские спектакли. Двенадцать лет спустя, когда семья седельщика переехала в Барабу (штат Висконсин), братья Рюнгелинг, переделавшие свою фамилию на американский лад и превратившиеся в Ринглингов, открыли свой первый цирк — «Братья Ринглинг. Классические и комические представления». В труппу входили Аль, Отто, Альф Т., Чарли и Джон; в течение двух часов они развлекали зрителей пением, музыкой, танцами и скетчами. У четверых братьев из пяти не было никаких артистических навыков, но зато они были преисполнены веры, а она, как известно, способна сдвинуть с места горы. Один лишь Аль, неплохой жонглер, эквилибрист и гимнаст

на перекладине, некоторое время выступал у Янки Робинсона. Зимой труппа Ринглингов давала представления в подходящих для этого помещениях своей округи, а летом Аль отправлялся в путь с передвижными цирками. В 1884 году окрыленные успехом братья Ринглинг предложили старому Янки Робинсону, который нашел в свое время применение талантам Аля, открыть цирк, носящий его имя. Карьера Янки Робинсона, одного из пионеров американского цирка, в ту пору близилась к закату, и если имя его еще пробуждало какие-то воспоминания, цирк его был уже совсем не тот, что прежде. С 1876 года в труппу Робинсона входили бродячие артисты невысокого пошиба, и слава конца 60-х годов, когда сборы Робинсона превосходили доходы всех других цирковых директоров страны, к этому времени безвозвратно миновала. Робинсон привык рисковать, и ему показалось заманчивым позволить пятерым подающим надежды юношам воспользоваться его именем; братья Ринглинги своими руками смастерили все необходимое для открытия шапито, от мачт до брезентового шатра, не говоря уже о трибунах для зрителей и деревянных фургонах. Большой цирк старого Янки Робинсона и братьев Ринглинг открылся 19 мая в Барабу; построенное вручную двухмачтовое шапито площадью двадцать восемь на четырнадцать метров вмещало до шестисот человек (если они как следует потеснятся); в представлении участвовали акробаты, жонглеры, эквилибристы; музыкальные интермедии исполняли, как правило, сами братья Рин-

глинг. Вместе с обслуживающим персоналом в труппу входило двадцать четыре человека. Отсутствие животных было временным: если в первый год существования цирка тягловых лошадей нанимали у соседних фермеров, то уже два года спустя, в 1886 году, афиши гордо возвещали: «Страшный грабитель, людоед, исчадие ада, осквернитель могил, который, дождавшись часа, когда все спят и ничья рука не может помешать ему вершить свое черное дело, осторожно крадется под покровом ночи на кладбище и с дьявольским наслаждением плотоядно разрывает могилы. Слыша его жуткий, леденящий кровь смех, самые отважные храбрецы застывают от ужаса. Это чудовище оставляет за собой кровавые следы; предсмертные хрипы для него слаще музыки». Речь шла всего-навсего о полосатой гиене. Это «кровавое чудовище» положило начало зверинцу, в котором уже на следующий год жили в пяти клетках два льва, медведь, кенгуру, обезьяны, птицы, лось и лань, между тем как в конюшнях стояло шестьдесят лошадей. Все это позволило братьям Ринглинг именовать отныне свое заведение «Братья Ринглинг. Демонстрация чудовищ, большой двухманежный цирк, королевский европейский зверинец, музей, караван и все виды дрессированных животных» — в Европе такое название привело бы в трепет любого конкурента, в Соединенных же Штатах оно было не пышнее других. Из него, во всяком случае, явствовало, что представление дается на двух манежах и что бывший маленький цирк из Барабу достоин внимания всех слоев публи-

ки. Янки Робинсон умер в 1885 году, и братьям Ринглинг предстояло самим ковать свое счастье.

В 1889 году зверинец пополнился двумя слонами, Вавилоном и Фанни, что сразу возвело заведение братьев Ринглинг в ранг крупного цирка; с шапито на четыре тысячи мест Ринглинги объехали штаты Иллинойс и Висконсин; Гус Ринглинг, присоединившийся к братьям и взявший на себя рекламу, прекрасно «подготовил» публику в ста пятидесяти одном городе, входящем в маршрут, намеченный Джоном. Дела шли отлично, и в конце турне казначей Отто сообщил «менеджеру» Алю о крупных сборах. В связи с этим Ринглинги решили, что их цирк может присоединиться к одиннадцати крупнейшим циркам страны, путешествующим по железной дороге (к ним относился и Цирк Барнума и Бейли).

В конце года Ринглинги приобрели в Цирке Адама Фопау одиннадцать обычных и шесть специальных железнодорожных вагонов, роскошно украшенную вагон-клетку для парадов и трех верблюдов.

Цирк Ринглингов стал заведением, с которым нельзя было не считаться. Им управляли пятеро братьев, создавших его своими собственными руками (и в прямом, и в переносном смысле), пятеро братьев, стремившихся к одной и той же цели и на опыте убедившихся, что залог их могущества в единстве, сплоченности, взаимопонимании. Союз Ринглингов был несколько не похож на случайные и искусственные объединения людей, движимых только личными интересами, — такие союзы братья в избытке видели

вокруг себя. Мощь Ринглингов, ремесленников и сыновей ремесленника, держалась на родственных чувствах и трудолюбии.

Цирк их продолжал процветать. В несколько лет он поглотил не одну бродячую труппу вместе с ее имуществом, а в 1905 году Ринглингам удалось взять под свой финансовый контроль достойного соперника — Цирк Адама Фопау и братьев Селлз, которым управляли братья Селлз, Чилли Библи Коул и лично Джеймс Энтони Бейли, менеджер величайшего в мире цирка (он уступил Ринглингам половину своих акций).

В следующем году Джеймс Энтони Бейли скончался от укуса какого-то ядовитого насекомого (печальный финал для человека, прошедшего всю свою жизнь бок о бок с хищными зверями), и Ринглинги купили у его вдовы другую половину акций Цирка Адама Фопау и братьев Селлз. Поначалу они держали это заведение под своим контролем, а в 1911 году оно слилось с Цирком братьев Ринглинг. Смерть Бейли позволила Ринглингам осуществить и другую, гораздо более впечатляющую операцию. В 1903 году, когда Джеймс Энтони Бейли вернулся из Европы, он попытался вновь завладеть территориями, находившимися прежде в радиусе действия величайшего в мире цирка, но столкнулся с большими трудностями. Дело в том, что Цирк братьев Ринглинг, воспользовавшись отсутствием опасного конкурента, значительно укрепил свои позиции в этих районах: в результате Цирк Барнума и Бейли, слиш-

ком долго работавший вне Соединенных Штатов, утратил свое первенство, и поправить его дела смог бы только покойный Барнум. В год смерти Бейли сборы братьев Ринглинг выросли до восьмисот тысяч долларов, между тем как величайший в мире цирк довольствовался суммой в восемь раз меньшей! Акционеры начали беспокоиться, и госпожа Бейли послала Ринглингам телеграмму с просьбой принять на себя управление Цирком Барнума и Бейли.

Братья, как всегда посоветовавшись между собой, ответили отказом: они решили, что в сложившихся обстоятельствах выгоднее попытаться взять конкурентов под свой финансовый контроль.

События показали, что решение это было правильным: в конце сезона 1907 года, после жестокой борьбы за сферы влияния между Ринглингами и Цирком Барнума и Бейли, пронесся слух о продаже последнего. Ринглинги отнеслись к перспективе приобрести конкурирующее заведение сдержанно: ее приветствовали лишь Джон и Отто. После долгих споров Джону удалось переманить на свою сторону Чарли; братья проголосовали — трое были за покупку величайшего в мире цирка, двое — против. Голосование всегда подводило итог семейным разногласиям — Ринглинги решили приобрести величайший в мире цирк. Покупка была произведена втайне, чтобы госпожа Бейли могла выкупить акции английского филиала, созданного в 1897 году во время европейского турне.

Наконец, 24 октября 1907 года Цирк Барнума и

Бейли был официально объявлен собственностью братьев Ринглинг из Барабу.

Таким образом, Ринглинги сделались самодержавными властителями американского цирка.

В течение десяти лет их цирки-гиганты давали представления порознь, поделив между собой территорию Соединенных Штатов, а в 1918 году слились в одно колоссальное предприятие под названием Объединенный цирк братьев Ринглинг, Барнума и Бейли; этот цирк по сей день остается величайшим в мире. Если в Европе рядом с цирками существовали ипподромы, то в Америке продолжением циркового искусства стали «Представления о Диком Западе», обязанные своим рождением человеку, который в начале своей карьеры не отличался никакими особыми талантами, — полковнику Ф. Коди по прозвищу Буффало Билл.

Этот охотник на бизонов, наряду со многими другими американцами принимавший участие в великой эпопее освоения Дикого Запада, благодаря журналисту Нэду Бантлайну стал при жизни бессмертным героем легенды. Когда Запад перестал манить к себе искателей приключений, Буффало Билл стал актером; он выступал в мелодрамах — далеких предках нынешних киновестернов. Но вскоре он разочаровался в сцене и понял, что нуждается в большем просторе, чтобы поведать о своих «подвигах». Вместе с Натом Солсбери, человеком, искушенным в организации зрелищ, он создал «Дикий Запад, скалистые горы и прерии» — цирковое шоу, путешествовавшее по же-

лезной дороге; первое представление состоялось 17 мая 1883 года в Фэр Граундс (штат Омаха). На манеже, окруженном брезентовыми трибунами, под открытым небом Буффало Билл разыгрывал перед зрителями эпопею покорения Запада; его партнерами были индейцы (настоящие), наездники всех цветов кожи и первоклассные стрелки, такие, как У.-Ф. Карвер. Американскую публику пленила создающаяся на ее глазах легенда, и у Коди немедленно появилось множество подражателей. Самыми знаменитыми из них были Поуни Билл (Гордон У. Лилли), который тоже охотился на бизонов, хорошо знал жизнь индейцев и первоначально поставлял «краснокожих» Буффало Биллу, и Энни Оукли, дочь простого фермера из штата Огайо, которая в двенадцать лет могла потягаться в меткости с лучшими стрелками Запада. Поуни Билл и Энни Оукли объехали всю Америку, но Коди тем временем расширил радиус своего действия и в 1887 году покорил Европу. Разумеется, он не преминул украсить свою легендарную биографию и традиционным посещением королевы Виктории, которое никогда — во всяком случае, по официальным данным — не имело места, но тем не менее дало карикатуристам из «Пака» (американского «Панча») повод для насмешек; они немедленно изобразили индейского вождя и его племя в викторианских залах Букингемского дворца...

Турне, организованное Натом Солсбери, прошло с таким успехом, что его пришлось повторить три

раза, причем последняя гастрольная поездка, в которой участвовала и Энни Оукли, начавшись в 1902 году, продлилась четыре года. Мода на «вестерн-шоу» захватила американские цирки, и многие из них стали заканчивать представления большой сценой «Дикий Запад», в которую входило нападение на дилижанс, скачки, стрельба в цель, а также демонстрация различных способов обращения с хлыстом и лассо. Мода пережила своего создателя — еще в 30-е годы в Цирке Селлзов-Флото выступал знаменитый ковбой Том Микс, снимавшийся в немом кино, а затем открывший собственное передвижное дело.

Любимая история Дэвида Копперфилда

Все эти крупномасштабные шоу, в которых одновременно были задействованы сотни и даже тысячи актеров, поднимали организацию цирковых представлений на небывалую высоту. Одновременно после второй мировой войны ускорился процесс сближения Востока и Запада, когда не только ученые, но и рядовые европейцы открыли для себя прелесть восточных философий. Расстояния между странами и культурами сократились благодаря развитию авиации и средств массовой информации, государства как бы стали ближе по отношению друг к другу, независимо от своего положения на земном шаре. Американцы со свойственной им деловитостью и размахом воспользовались новыми возможностями и сумели соединить духовные достижения восточных мудрецов с прозаическими потребностями бизнеса.

Сам Дэвид Копперфилд неоднократно призна-

вался, что начало его артистической карьеры «прошло под знаком индийского каната».

Веками европейские путешественники привозили из Индии рассказы о невероятных трюках, которые показывают бродячие индийские фокусники. Но более других поражали воображение выступления со знаменитой чудо-веревкой. Подобные истории вызывали множество толков и предположений, включая версию о том, что это всего лишь миф, ибо не удавалось найти человека, своими глазами видевшего удивительный трюк. Точно одно: индийская чудо-веревка вызывала более горячие дискуссии, чем любой другой вид иллюзии. Было ли это на самом деле? Если да, то как это делалось?

Вряд ли Запад услышал бы о чудо-веревке и хотя бы один человек воспринял эти рассказы всерьез, если бы не записки великого марокканского естествоиспытателя и писателя эпохи средневековья Ибн Баттуты. В 1360 году в числе прочих именитых гостей он получил от Акбах-хана приглашение на обед в царском дворце в Хань-Чу в Китае. После обильной трапезы Акбах-хан предложил насытившимся гостям последовать за ним в дворцовый сад, где все было подготовлено к началу удивительного развлечения. Вот что Ибн Баттута записал об этом в своем дневнике: «После пира один из артистов взял деревянный шар, в котором было несколько отверстий. Через них он продел веревку. Затем так швырнул шар вверх, что тот исчез из вида и там остался, хотя никакой видимой опоры не было. Когда в руке ос-

тался лишь небольшой конец веревки, артист приказал одному из мальчиков-ассистентов уцепиться за веревку и взобраться по ней наверх, что тот и сделал. Он лез выше и выше, пока тоже не исчез из вида. Артист трижды звал его — ответа не было. Разозлившись, он взял нож, ухватился за веревку и тоже исчез в вышине.

Затем артист спустился на землю, принес с собой руку своего помощника, который первым поднялся по веревке; потом принес ногу, вторую руку, вторую ногу, туловище и, наконец, голову. Помощник, как было очевидно, умер. Одежды артиста и мальчика были в крови. Окровавленные части тела факир приложил на земле одну к другой в их изначальном порядке. Затем поднялся и слегка пнул сложенное из кусков тело, которое вновь оказалось ребенком — совершенно нормальным, целым и невредимым».

Поскольку не существует рационального объяснения таким чрезвычайно необычным явлениям, как левитирующие веревки и чудесное воскрешение, последующие поколения считали сообщения Ибн Баттуты и им подобные пустой выдумкой или шумихой, призванной вытянуть побольше монет у наиболее легковерных. Средневековые ученые объявили трюк с веревкой полной ложью. В Англии в викторианскую эпоху его объясняли с точки зрения новой захватывающей науки о гипнозе. В 90-х годах XIX века британское общество предавалось заигрываниям со всякими психологическими штучками и таинственны-

ми чудесами, и ученые вскоре начали связывать с ними — зачастую с полной уверенностью — объяснения трюка с чудо-веревкой.

Предприимчивая американская газета «Чикаго дейли трибюн», испытывавшая в то время трудности с тиражом, возвестила о своем вступлении в дискуссию и отправке своих корреспондентов — писателя С. Элмора и художника Лессинга — в далекую Индию со смелой миссией. Им было поручено сфотографировать, сделать эскизы и наброски и в конечном счете доказать, что трюк с чудо-веревкой — всего лишь фокус.

Хотя было известно, что этот номер демонстрируют очень редко, американцы вскоре возвратились в Чикаго с несколькими эскизами и фотографиями, которые, казалось, нанесли сокрушительный удар по славе трюка, доказывая, что он был, как и предполагалось, «массовой галлюцинацией». Когда негатив проявили, на снимке было изображение только индуса в мешковатых штанах, окруженного загипнотизированной толпой. Не оказалось и отвердевшей веревки, по которой мальчик мог бы подняться вверх. Естественно, напрашивался вывод, что «увиденное» являлось плодом коллективного внушения. Газета напечатала статью, и стало ясно, что усилия проницательных корреспондентов «Трибюн» завершились триумфальным разоблачением.

Прошло несколько месяцев, и был пролит свет на другой «дерзкий трюк» — удача отвернулась от чикагской «Трибюн». Работы Лессинга — Элмора

были разоблачены, как фальшивки, каковыми они и оказались на самом деле. Лессинг никогда не ступал на азиатскую землю и уж тем более не был очевидцем оклеветанного им трюка с индийской веревкой. Более того, журналист по имени «С. Элмор» вообще не существовал. Уступив давлению общественных кругов, издатель сам выступил с опровержением, объявив происшедшее шуткой, разыгранной с целью увеличения спроса на газету.

Тридцать лет спустя газеты вновь запестрели статьями о чудо-веревке, поскольку некто полковник Эллиот обратился в лондонский «Кружок магии» с предложением решить проблему раз и навсегда. В марте 1919 года полковник назначил премию в пятьсот фунтов стерлингов каждому, кто сможет продемонстрировать трюк в условиях тщательного научного контроля. В связи с полным отсутствием факиров в самом Лондоне в «Таймс оф Индия» было опубликовано объявление, сулившее баснословное вознаграждение любому индусу, способному воспроизвести фокус с индийской веревкой. Однако заманчивое предложение осталось без ответа.

С превеликим сожалением полковник Эллиот и его коллеги вынуждены были заключить, что трюк следует признать слухом, то есть мифом. Им даже в голову не пришло, что факиры отнюдь не принадлежат к числу праздных богачей, которые проводят день в клубе для джентльменов за чтением газет, издаваемых на английском языке. Большинство факиров того времени не были обучены даже грамоте

родного языка и не умели ни говорить, ни читать по-английски. Чопорным джентльменам из «Кружка магии» пришлось согласиться со сторонниками парapsихологической версии и принять вывод, что индийская чудо-веревка является результатом «коллективной галлюцинации».

Однако спустя несколько лет после упомянутой акции «Кружка магии» несколько ирландских и английских солдат, служивших в Индии, стали очевидцами представления, почти полностью совпадавшего с чудесами, описанными Ибн Баттутой в XIV веке.

Трюк с веревкой часто трактуют как форму гипнотического внушения. Однако представьте себя на месте гипнотизера, странствующего по Индии и дающего представления любой собравшейся публике. Логично допустить следующее. Ваша аудитория состоит, скажем, из пятидесяти индусов из Нью-Дели (которые почти всегда говорят на английском) и пятидесяти ламаистов — буддистов из Сиккима (мало кто из них говорит по-английски), северной провинции Индии. Не владея ни хинди, ни тибетским наречием, вы начинаете сеанс гипноза на английском языке, и вскоре ваше умение начинает действовать. Вы заставляете их войти в состояние глубокого сна и «видеть» дракона с золотыми крыльями. И тут замечаете, что англоговорящие делийцы созерцают мифическое существо, а пятьдесят буддистов сидят напротив вас в ожидании начала представления.

Принцип вполне понятен. Насколько нам известно, гипнотическое внушение всегда сопровождается

воздействием речи; если субъект не понимает языка, на котором производится внушение, он не войдет в состояние гипноза. Коль скоро массовый гипноз не является ответом на интересующий нас вопрос, то следует искать иное объяснение как эффекту отвердевания веревки, так и самой сцене, разыгрываемой во время представления.

Удивительное свойство веревки факиры тщательно хранят в секрете и передают от отца к сыну, как фамильную тайну. Во все времена людей, знавших секрет трюка, можно было пересчитать по пальцам одной руки, к тому же говорят, что этот номер очень рискованный и при малейшей ошибке можно свернуть себе шею. Полагают, что в 40-х годах XX века прежние факиры, демонстрировавшие сей удивительный номер, стали слишком старыми для выступлений с чудо-веревкой. Но если этот трюк — не миф, то как его делали?

Допустимо предположить, что секрет скрыт в самой веревке и что в прямом состоянии ее поддерживает механизм из вставок (металлических или деревянных) или скрытое в земле устройство. Главная же тайна буквально висит в воздухе.

Когда впервые был исполнен этот номер — задолго до появления невидимой проволоки, зачастую используемой современными иллюзионистами, — искусно выделанные длинные прочные шнуры были черного цвета. Поскольку они отнюдь не отличались «незаметностью», трюк всегда демонстрировался с наступлением сумерек, когда черный шнур становил-

ся невидимым на фоне потемневшего неба. Кроме того, для применения предлагаемого способа номер следовало исполнять на достаточно тесной площадке и ни в коем случае не посреди пустыря или иного открытого места. Впрочем, чтобы избежать разоблачения при выступлении в долине, достаточно было расположиться между двумя буграми или холмиками. Шнур натягивали между ними так, чтобы он скрывался в листве деревьев. Чтобы наверняка утаить его от пытливых глаз скептически настроенных зрителей, факир начинал выступление в сгущающихся сумерках и поначалу «разогревал» толпу прибаутками и банальными фокусами до тех пор, пока небо наконец не становилось черным.

Тогда помощники выносили фонари и располагали их на специальных подставках вокруг сидевшего на земле мага, который предварял главный трюк достаточно скучным и долгим традиционным предисловием, дабы отвлечь внимание аудитории.

Представим себе такую сцену: расположившись на расстоянии всего трех-четырех метров от публики, факир непрестанно что-то рассказывает, достает из плетеной корзины веревку, многократно изгибает и скручивает ее, подбрасывает в воздух, показывая всем, что веревка совершенно обыкновенная. Обычно маги не рискуют прикреплять утяжеляющий деревянный шарик под взглядами зрителей и вплетают его в конец веревки заранее. И вот, продолжая балагурить, он размахивает поднятыми руками и швыряет веревку вверх в очередной раз... Зрители уже утомились

и не замечают, как факир ловким движением вставляет металлический крюк в специальное отверстие в деревянном шарике. Этот крюк привязан к очень тонкому и прочному волосяному шнуру, незаметному на фоне черного неба. Шнур поднимается на высоту приблизительно восемнадцать метров, где он переброшен через главный горизонтальный шнур. Зрители же, ослепленные светом фонарей, видят, что веревка поднимается в воздух, подчиняясь неведомой магической силе. При резком контрасте между освещением площадки и чернотой неба им кажется, что она парит в воздухе, поднявшись на высоту шестьдесят — девяносто метров. Зрители попросту не видят, что ее вытягивают наверх спрятавшиеся в укрытии помощники факира.

Когда маг приказывает своему помощнику — обычно мальчику в возрасте восьми-девяти лет — подняться по веревке, публика хорошо понимает ребенка, упорно не желающего следовать в пугающую неизвестность. Конечно, в итоге мальчик уступает, взбирается все выше и выше и в конце концов исчезает из вида — на высоте около десяти метров он оказывается недосягаемым для света фонарей. Добравшись до главного шнура, он цепляется за него крюком и проверяет надежность крепления веревки.

Тем временем факир безуспешно зовет мальчика — тот не удостоивает его ответом. Разъяренный маг хватается ужасного вида нож, сжимает его зубами и карабкается наверх вслед за помощником. Через несколько мгновений он тоже исчезает в темноте, и

зрители слышат лишь его злобную ругань и предсмертные крики мальчика. Потом — о ужас! — на землю начинают падать части тела несчастной жертвы. На самом деле это — части тела крупной обезьяны, обмотанные окровавленными тряпками, похожими на одежду мальчика. Они были спрятаны под просторным халатом самого факира. Последней падает отрезанная голова, обмотанная тюрбаном. Естественно, зрители не выказывают желания осмотреть ее.

Четыре помощника бросаются к останкам товарища с громкими горестными причитаниями. Тем временем наверху мальчик прячется в опустевших просторных одеяниях факира. Маг спускается вместе с ним вниз, причем внимание зрителей приковано прежде всего к «окровавленному» клинку в его зубах. При виде расчлененного тела факир «осознает» происшедшее, начинает «раскаиваться» и падает наземь рядом с останками. Помощники, пытаясь утешить хозяина, окружают их плотным кольцом. В это время мальчик выскальзывает наружу, а части тела обезьяны вновь исчезают под одеждами мага. Помощники отходят, а зрители видят факира, склонившегося над сложенными вместе кусками тела жертвы. Наконец он встает и произносит несколько волшебных слов, после чего наносит чувствительный резкий удар — и вдруг, о чудо! — мальчик оживает.

Любимые трюки Дэвида Копперфилда

Двенадцатого марта 1988 года в восемь часов утра по каналу Си-би-эс было показано, как человек, которого называют «величайшим иллюзионистом всех времен» осмелился бросить вызов тайне Бермудского треугольника. Передача — очередная в серии авторских программ мага — называлась «Магия Дэвида Копперфилда X: Бермудский треугольник».

Перед этим Дэвид Копперфилд, уже на месте, в треугольнике, дал интервью:

— Почему вы выбрали Бермудский треугольник для вашего специального, десятого выпуска?

— Каждый год я пытаюсь найти что-то особенное, что потребует от меня вызова и одновременно заинтригует публику. Многие годы я заставлял пропадать вещи — реактивный самолет, статую Свободы, например, — и мы путешествовали по всему

свету, совсем недавно по Китаю, где я прошел сквозь Великую Китайскую стену. Однако здесь (в Бермудском треугольнике) пропадали вещи и побольше, чем удавалось устроить мне, и мне всегда хотелось исследовать таинственные и страшные силы этого места.

— Что конкретно вы планируете сделать в Бермудском треугольнике?

— Легенда утверждает, что ровно тридцать три года назад в этот же день незадолго до рассвета прямо на этом месте таинственным образом пропал корабль. Погодные условия и состояние неба в тот момент, тридцать три года назад, были точно такими же, как сегодня. По одной теории, здесь расположено окно в другое измерение, которое втягивает корабли и самолеты. Если это окно откроется сегодня ради нас, я попробую пройти в другое измерение.

— Вы боитесь?

— Если честно, то да. Меня больше всего волнует не то, как пройти в другое измерение, а как мне вернуться живым назад.

— Какие меры предосторожности вы предприняли?

— Ну, как вы видите, мы наняли все прожектора, которые смогли найти, чтобы «осветить» океан. Здесь стоят и ждут команды, поднятые по тревоге, спасательные лодки с ныряльщиками, над нами летают вертолеты, которые оснащены лучшим снаряжением для светового и звукового поиска.

— Какие из историй, которые все мы слышали о Бермудском треугольнике, — вымысел, а какие — правда?

— Мы провели множество исследований и выяснили, что есть все основания верить в то, что здесь действует некая странная сила. Приведу только два примера из сотен, которые были задокументированы: в 1928 году Чарльз Линдберг пролетал над треугольником в Сент-Луис и все три компаса на его самолете вышли из строя; в 1974 году судно «Королева Елизавета II» вошло в треугольник, и тут же поломались все осветительные и отопительные устройства. Подсчитано, что в среднем ежемесячно два самолета и четыре корабля заходят в воздушное пространство и акваторию Бермудского треугольника и не возвращаются.

— Столкнулись ли вы и ваша команда с какими-нибудь особенными сложностями?

— Вот сейчас вышел из строя электрогенератор — и это в шестой раз! Мы привезли инженеров из Лос-Анджелеса, чтобы они разобрались, в чем проблема, но они утверждают, что все в порядке — при том, что энергия продолжает исчезать! Несколько раз мы начинали запись на кинокамеры, я начинал говорить о Бермудском треугольнике, и тогда из ниоткуда приходил штормовой ливень и нам приходилось останавливаться. Что меня злит больше всего, так это то, что несколько видеозаписей оказались таинственным образом стертыми и нам пришлось переснимать сцены.

Но смешней всего будет, если выяснится, что все это не стоило таких огромных денег. Наши убытки из-за поломок оборудования, вмешательства непогоды и стертых лент уже достигли восьмисот тысяч долларов. Однако неважно, сколько это будет стоить, я хочу увидеть все до конца.

— Может ли быть простым совпадением, что так много неприятностей с вами случилось именно здесь?

— Сначала я тоже думал, что это простые совпадения. Я ведь в глубине души скептик. Из-за того, что я хорошо разбираюсь в технике магии, я и стал таким. Например — вещи вроде лохнесского чудовища, о них я думаю, что это мистификация. Так что вначале я не собирался снимать свою передачу в этой области только потому, что о ней все говорили так много странного. Но после всего того, что случилось с нами за прошедшие две недели, я уже не думаю, что это были просто совпадения. Я полагаю, что мы сейчас должны сказать людям, которые будут слушать интервью или читать его в записи, что мы сейчас сидим в полной темноте, потому что энергия снова отключилась!

— Почему вы просто не откажетесь от этой затеи?

— Сдаться? Вы что, шутите? Меня такие проблемы не смутят. Я всегда совершаю то, что планирую. Когда я захотел пройти сквозь Великую Китайскую стену, китайское правительство было против. А когда я захотел заставить исчезнуть статую Свободы — наше правительство было против. В обоих

случаях мы дошли до Белого дома, чтобы получить специальные разрешения.

И мне, наоборот, нужно знать, что что-то является невозможным, для того чтобы захотеть это преодолеть.

— Почему, как вы считаете, девять предыдущих выпусков передачи «Магия Дэвида Копперфилда» привлекли такое внимание зрителей?

— Я думаю, что у каждого человека свой любовный роман с неизвестным. Людей очаровывает все новое, таинственное. Я только пытаюсь соединить тайну с романтикой и развлекать людей так, чтобы публика чувствовала что-то еще кроме трюков. Я пытаюсь быть чем-то большим, чем простой фокусник, который дурачит своих зрителей. Я пытаюсь вовлечь аудиторию в сам процесс и повести людей в волшебное путешествие...

Но самое волшебное путешествие, которое Дэвид Копперфилд совершал на глазах у тысяч изумленных зрителей, — путешествие по воздуху. Давняя мечта человечества — летать, как птица, без помощи искусственных аппаратов, — казалось, воплотилась в реальность для одного из людей. Копперфилд левитирует — и споры вокруг его полетов не утихают...

Как мы помним, сын фокусника Удена Эмиль тоже поражал зрителей, когда он поднялся в воздух, опираясь рукой на трость. Но секрет «левитации» юного Эмиля Удена, как разобрались потом дотош-

ные скептики, заключался в наличии жесткой «упряжки» на теле, которая заканчивалась штырем на локте. Он вставлялся в отверстие на конце внешне легкой тросточки — и ребенок свободно повисал в воздухе. Этот трюк с успехом повторяло множество магов на сценах и манежах цирков.

Все видели впечатляющие полеты Дэвида Копперфилда, многословно и невнятно комментируемые учеными и маститыми иллюзионистами (насчитывают уже больше десятка версий «раскрытия секрета»). Главный упрек магу — он летает *только* над сценой.

А знатоки вспоминают, как в 70-х годах прошлого века маг Джон Невилл Маскелайн летал над головами зрителей, легко и свободно паря под куполом зала. Правда, он использовал для этого доску. *Левитатор (антигравитатор)* в конце прошлого века?

Трюк повторялся десятки раз в ярко освещенном зале. И тогда тоже делались попытки объяснения, но, увы, не очень удачные.

Сам же Дэвид Копперфилд не утверждает, что он на самом деле летает, как это можно себе представить, побывав на его выступлении. Так что можно понимать и так: его «полеты» не более чем ловкий фокус, основанный на знании и умелом применении законов физики.

Но как именно такой фокус выполняется, артист никому не рассказывает — это его профессиональный секрет.

Сугубые материалисты предполагают, что тут не обошлось либо без тончайших, невидимых изданий подвеса, либо — что еще более впечатляюще — магнитной левитации.

Буквальное значение слова «левитация» — подъем. В Британской энциклопедии так определяется возможность подъема какого-либо тела (в том числе и человеческого) без контакта с чем бы то ни было.

В технический обиход оно вошло сравнительно недавно в связи с попытками создания средств транспорта на магнитной подушке. Суть такой подушки можно понять из наглядного опыта, часто демонстрируемого в школе. Берут два ферритовых колечка, представляющих собой сильные постоянные магниты, и нанизывают их на стеклянную палочку, поставленную вертикально. При этом верхний из магнитов как бы повисает в воздухе.

Однако такая система неустойчива. Стоит убрать палочку, верхнее кольцо тут же падает. Аналогично инженерам приходится прилагать немало усилий, чтобы стабилизировать магнитную подушку, заставляя «парить» железнодорожный вагон или — что еще сложнее — фокусника в магнитном жилете... Неужели Копперфилду удалось то, что не удалось ученым?

Идеалисты же (а их тоже немало) верят не в технический прогресс, а в неограниченные возможности человеческого духа.

Способность духа влиять на ритмы тела, говорят они, известна с незапамятных времён. Но и изменяя

ритмы тела, мы влияем и на дух. Мы пока не знаем, что есть дух, какова его природа, но установили, что связующим звеном между духом и веществом являются вибрации.

Рассматривая причины, вызывающие тяготение, вроде бы установили, что изменение фазочастотного соотношения способно привести к потере веса.

Добрая сотня описанных в истории примеров подтверждает, что левитация — объективная способность человека, осознанно или нет, влиять на изменение собственного веса. Тем, кто считает, что понял механизм потери веса, только и осталось, что проделать анализ обстоятельств, приводивших одаренных людей к левитации, и попытаться воспроизвести условия для этого.

Следует, однако, понимать, что и в этой способности есть и более, и менее талантливые люди. Стоит хотя бы одному человеку овладеть способностью к левитации, и причем к осознанно повторяемой, как тут же по его стопам начнется массовое освоение необычного, но врожденного свойства организма...

Но не все, верящие в левитацию, как таковую, верят в способности знаменитого мага левитировать. То, что творит Дэвид Копперфилд, говорят они, просто эффектные трюки, ошибочно принимаемые за левитацию. Например: он подвешен на невидимых в голубом свете нитях, а то и вовсе зритель имеет дело с очень дорогой голографической иллюзией. По большому счету появился еще один талантливый человек,

который своими действиями наложил на сознание людей очередную гипнотическую блокировку...

Отбросим варианты с нитями и голографией и рассмотрим два положения:

- 1) Копперфилд левитирует.
- 2) Копперфилд летает, но не левитирует.

Из газетных статей:

«Если Копперфилд левитирует, то он может повторить полет в любом месте и в любой ситуации. Кроме этого, как и у любого артиста, имеется соблазн полетать не только над сценой, но и в зрительном зале. Ни первого, ни второго он не делает. Левитация обязательно связана с изменением состояния сознания, которое всегда чувствуется, особенно женщинами и экстрасенсами, чего опять не наблюдается, а если кто и утверждает, что чувствует, то, скорее всего, он выдает желаемое за действительное. Но самое главное, что сам Копперфилд говорит только об умении летать, а не о левитации.

Если Копперфилд не левитирует, но летает, что само собой парадоксально для людей, не знакомых с физическими явлениями и законами, то мы обязаны объяснить, как он это делает. Именно этим мы и займемся.

Сверхпроводимость — хорошо известное физикам явление. Если охладить свинцовую чашу до температуры жидкого гелия, то помещенный над ней обыкновенный магнит будет свободно парить в воз-

духе. Если вы спрячете сверхпроводящую чашу под стол и никому о ней не скажете, то парящий над столом магнит будет выглядеть настоящим чудом. Если чаша будет снабжена управляемыми механизмами возвратно-поступательного движения, перемещения вверх-вниз и наклона, то вы по желанию и незаметно для других сможете управлять движением магнита над столом.

Если вы пустите по столу живое существо, например мышь, то она свободно пробежит в промежутке между спрятанной чашей и магнитом. Создаваемое чашей и магнитом поле никакого подъемного действия на мышь не окажет.

Но мы утверждаем, что мышь может летать, причем без особого ущерба для здоровья. Мы подчеркнули этот момент для того, чтобы никто не обвинил нас в садистских наклонностях. Для того чтобы реализовать заявленное, необходимо догадаться, что для этого нужно сделать. Ну а если вы с нашей подачи уже догадались, то поверьте, еще долго будете смеяться над собственной несообразительностью.

И еще один психологический нюанс: гениальный Копперфилд посадил всех внутрь своего фокуса, а это, как известно, блокирует мозг человека и мешает ему понять, что же происходит на самом деле. Удивительный человек Копперфилд затуманил мозги всему миру, никому и в голову не может прийти, что он попросту изготовил огромную сверхпроводящую чашу, надел на себя кольчугу из большого числа ма-

леньких магнитов, спрятал все это одеждой и заработал на удивительном обмане удивительное состояние. Дошло даже до того, что один физик послал Копперфилду письмо с просьбой подтвердить правильность разработанной им теории левитации. Но не станем отвлекаться на странных людей и продолжим.

Если мы наденем на мышь кольчугу из маленьких магнитов и замаскируем все это шерстью, то мышь теперь не сможет безнаказанно пробежать по столу над сверхпроводящей чашей, а взмоет вверх. Вам только и останется, что управлять движениями спрятанной под столом чаши и этим морочить головы жаждущим чуда. Таким образом, в результате несложных рассуждений мы получили левитирующую мышь. Для того чтобы залевитировать самим, нам только и останется, что изготовить управляемый механизм с гигантской сверхпроводящей чашей, спрятать ее под ареной цирка или театра, надеть магнитную кольчугу и полететь. Ну чем не левитация?

Под свитером у летающего артиста спрятана магнитная кольчуга. Движением чаши управляет оператор, сидящий в зале.

Но не будем издеваться над нашим невежеством, над узостью и замельченностью мышления, а обрисуем перспективы. Если найдется смелый бизнесмен, то мы можем создать аналогичный аттракцион в одном из московских цирков или парков. И тогда каждый желающий сможет надеть на себя магнитную кольчужку и на время стать Копперфилдом. В этом смысле искусство и шоу-бизнес переходят на более

высокий уровень: летающий цирк, летающий балет, летающие певцы.

Пока мы не знаем, какое из направлений будет реализовано первым — левитация или изменение веса технократических аппаратов, но нам кажется, что мы находимся на пороге новой эры развития цивилизации. Интуитивное чувство ожидающих нас событий прямо говорит, что многие из нас еще при жизни станут свидетелями освоения новых способов передвижения в пространстве...»

Копперфилд в России

И наконец наступил долгожданный момент: волшебник века Дэвид Копперфилд приехал в Россию. И не один: вместе с ним прибыло восемьдесят человек персонала, восемь трейлеров с оборудованием и много друзей.

Иллюзиониста такого уровня еще никогда не видели в России. А Дэвид Копперфилд поистине уникален, и то, что он творит, происходит за гранью возможного. Правда, вопреки распространившимся слухам, проходить через Кремлевскую стену или растворять в воздухе Мавзолей Копперфилд вовсе не намеревался. Однако православное духовенство предостерегло от участия в шоу известного иллюзиониста Дэвида Копперфилда. «Не только развлечения и фокусы, но и серьезные элементы оккультизма и магии сопровождают лицедейство этого человека», — сказал наместник Сретенского монастыря игумен Тихон (Шевкунов). Конечно, очень печаль-

но, продолжил он, что москвичи, взирая на магические трюки этого человека, не подозревают, в какую духовную зависимость от самых темных и разрушительных сил они попадают одним только вниманием к этому представлению. «Участие и даже пребывание в качестве зрителя на подобных оккультных опытах влечет за собой самые негативные духовные и физические последствия, вплоть до сумасшествия и самоубийств», — предупреждал игумен Тихон.

Во время единственных пока гастролей в России Дэвид Копперфилд старался уклоняться от многочисленных встреч с прессой. Тогда о нем у нас никто толком ничего не знал. Поэтому любые крупницы сведений почитатели талантов мага буквально выхватывали из тех немногих публикаций, что появились осенью 97-го...

Итак, перелистаем газеты того времени — ведь это единственный способ добыть информацию о гастролях в России.

До визита...

Из газеты «Комсомольская правда»:

«Стоя на сцене рядом со знаменитым фокусником, вашингтонский корреспондент «КП» Андрей Кабанников пытался разгадать его секреты. Не получилось.

С юмором у Дэвида Копперфилда все в порядке.

— Ну что ж вы так поздно, — говорит он мне с

легкой обидой в голосе. — У нас тут весело. Вначале на сцену спустился лифт. Там никого не было, а потом откуда ни возьмись появился я. Жаль, что вы не видели... — Где-то за воротником у Копперфилда спрятан невидимый микрофончик. Десятитысячный зал покатывается со смеху, глядя на запоздалого и оторопевшего от такого оборота зрителя, пойманного в перекрестье прожекторов. Пять минут назад я клял себя и автомобильную пробку на подступах к университетской арене Файерфакса, где гастролировал первый из магов. А теперь, неожиданно став участником одного из его трюков, даже доволен возможностью пообщаться. Пресс-служба Копперфилда работает великолепно. Мне немедленно предоставили лучшее место в забитом до отказа зале, выдали кипу вырезок, пачку фотографий, книжку «Магия Копперфилда» и кассету с видеозаписью. О чем не могло быть и речи — так это о личной встрече с маэстро. Его время расписано по минутам. Час Копперфилда оценивается в пятнадцать тысяч долларов.

— Ну ладно, — сказал мне Коткин-Копперфилд, — садитесь и смотрите, как меня сейчас попытаются распилить.

Сначала казалось, что это всем знакомый трюк под названием «Смерть под пилой». Мага связали, заковали, закрыли в ящик. Пила с каждой секундой опускалась все ниже, часы отсчитывали последние мгновения, Копперфилд судорожно копошился в ящике и звенел кандалами. Но вот он замешкался, забежали встревоженные техники, грохнуло что-то в

утробе этой вертящейся гильотины. И пила — о ужас! — безжалостно вгрызлась в щедедушную спину маэстро! Аудитория обмерла и застонала. Копперфилд строго посмотрел в зал и поднялся. Точнее, туловище и ноги сделали это по отдельности. И в обнимку пошли навстречу потрясенной аудитории. «Классный фокус, а?» — сказала голова Копперфилда. Стоявшие в стороне ноги пританцовывали в такт игривому настроению мага.

Лучший из фокусов Копперфилда — воплощение наших снов: полеты наяву. Правда, парит он, как оказалось, вовсе не над залом, взлохмачивая на бреющем полете шевелюры публики. Кувыркается себе исключительно над сценой — оборудование для подобных целей, обошедшееся Дэвиду в семьсот тысяч долларов, давно уже себя окупило. Чтобы оживить картинку, он выискивает в зале девушку и приглашает воспарить вместе. В октябре 1993-го он высмотрел в толпе немецких обожателей первую красавицу Германии Клаудиу Шиффер и взлетел с нею в руках. С тех пор они, кажется, не опускаются на землю и видятся минимум раз в две недели.

Изобретенные Копперфилдом сенсации — проход сквозь Великую Китайскую стену, дематериализация статуи Свободы, спасение из пенных волн Ниагарского водопада и прочее не более чем крепко поставленные телевизионные трюки. Но и продемонстрированное перед живыми зрителями в зале походило на чудо больше, чем все увиденное мною где-нибудь до сих пор. Я убедился в этом окончательно,

когда поймал одну из множества снежинок, вырвавшихся из ладоней маэстро. Она была настоящей, холодной, тут же обернувшейся в капельку воды. А до этого были парящие в воздухе кресла со зрителями, гигантский вентилятор, втягивающий людей без видимого для них вреда, летающий и танцующий стол и, разумеется, то и дело исчезающие на ровном месте длинноногие ассистентки Копперфилда. Все это зрелище именовалось «Мечты и кошмары».

В прошлом году Копперфилд предпринял турне по нескольким азиатским странам. В некоторых из них его буквально восприняли как колдуна и даже обращались с просьбами, выполнить которые мог лишь настоящий волшебник. Однажды во время шоу он случайно отхватил себе кусок пальца с ногтем. Хлестала кровь, растерянный маг корчился от боли. Зрители же бешено аплодировали, а администратор не торопился звать врача: случившееся с Копперфилдом могло быть только натуральным фокусом. Если однажды он, не дай бог, по неосторожности отрежет себе голову, окружающие долго будут считать, что перед ними — новый эффектный трюк маэстро.

Я упрашивал пресс-атташе Копперфилда Марка Голдмана переадресовать маэстро один-единственный вопрос: когда же наконец он появится в Одессе? «Ну зачем понапрасну беспокоить его, — недоумевал Марк. — Гастроли расписаны на год вперед. Расписание у меня перед глазами. Города — как там его — Оу-дэ-сс — в программе нет». «Но вы все

равно спросите», — назойливо приставал я. «Ладно, — сдался любезнейший Марк, — спрошу, а если что-то будет для вас — перезвоню».

И он перезвонил! «Ты знаешь, Дэвид долго переспрашивал, что за город, пока наконец понял. Он сказал, что в его гастрольном маршруте на ближайшее время Одесса не значится. Но — и это он просил донести до вас очень отчетливо — от него следует ждать любых чудес!»

Из газеты «Комсомольская правда»:

«Вот что думает по поводу приезда Копперфилда его российский коллега, руководитель театра магии «Черная кошка» Рафаэль Циталашвили, сам сделавший для знаменитого американца несколько трюков.

— Дэвид — выдающийся иллюзионист, который аккумулировал почти все достижения этого жанра. Он объединил в своих спектаклях все виды иллюзии — от микромагии до иллюзии крупной. Копперфилд не боится использовать интересные изобретения, в какой бы стране они ни появились и кто бы их ни сделал — новичок или мэтр. Кроме того, он доводит каждую идею до совершенства.

В чем секрет его популярности? Он чрезвычайно обаятелен и остроумен. Его стиль скорее европейский, чем американский. Американцы стараются показать все трюки быстро, один за другим, в бешеном темпе. Дэвид предпочитает театрализацию, спокойствие, красоту.

Я очень рад, что Копперфилд наконец появится в

России. Думаю, что его выступления поднимут у нас интерес к жанру иллюзии, который пока остается на задворках шоу-бизнеса. А ведь в нашей стране немало фокусников, которым тоже есть что показать. И уверяю вас — наши трюки ничуть не уступают чудесам Дэвида. Тут не все деньги решают — я в свое время потратил всего несколько сот рублей, чтобы сделать «полет», а Дэвиду он обошелся в два миллиона долларов.

И если уж заговорил о деньгах, то надеюсь, что наши продюсеры, после того как увидят шоу Копперфилда, заинтересуются жанром иллюзии, поскольку он приносит очень большие доходы. А российские иллюзионисты такие, что их умами с выгодой пользуются во всем мире. В том числе и блестящий Дэвид Копперфилд...»

Из газеты «Невское время»:

«Дэвид Копперфилд покажет свои «Сны и кошмары», а Клаудиа Шиффер приедет все еще в качестве невесты. Около восьми автотрейлеров весом тридцать тонн каждый вот-вот пересекут российскую границу. В них спецоборудование для одного из самых дорогих шоу в мире под названием «Сны и кошмары». Шоу, которое представляет всемирно известный иллюзионист Дэвид Копперфилд, состоится 7—10 сентября в Кремлевском Дворце съездов и 12—13 сентября в Петербургском СКК (Спортивно-концертном комплексе. — *Ред.*).

Генеральный спонсор предстоящего события — петербургское казино «Голливуд», а гонорар, выплаченный Копперфилду за этот тур, значительно превышает миллион долларов США. Самый дешевый билет на «Сны и кошмары» будет стоить двести тысяч рублей, самый дорогой — полтора миллиона рублей (в старом масштабе цен. — *Ред.*).

Для обладателей миллионных билетов будут выделены «платиновая» и «золотая» зоны у самой сцены с посадочными местами на восемьсот человек.

Как стало известно на пресс-конференции, прошедшей вчера в клубе «Голливудские ночи», в Москве наблюдается ажиотаж вокруг предстоящих выступлений. Билеты на Копперфилда стали уже ходовым товаром на черном рынке. В Петербурге, несмотря на то, что концертов будет не четыре, а два, все спокойно. Паники нет. Билеты продаются, и не очень-то бойко.

Очевидно, платежеспособность жителей Петербурга не столь велика, как у москвичей.

Переговоры о гастролях Копперфилда в России велись уже три-четыре года, но все время безрезультатно. И вот наконец АО «Норд» (владелец Голливуда) заключило контракт. По словам президента «Норда» Юрия Зорина, видевшего «Сны и кошмары» в Чикаго, зрелище это не для слабонервных. Многие трюки проходят действительно на грани жизни и смерти.

Кстати говоря, обещают, что в Москве по мановению руки Копперфилда смогут временно исчезнуть

Мавзолей или Царь-пушка, в Петербурге — Смольный или Александровская колонна. Россиянам Копперфилд представит обновленную программу с трюками, которые еще никто никогда не видел.

Как выяснилось, в миру Дэвид Копперфилд открыт, доступен, аполитичен и чрезвычайно скромнен. Во всяком случае, он уже отказался ездить в России на лимузине, отдав предпочтение обычной неброской машине. В нашем городе мага будут охранять молодцы из РУОПа...»

...Во время визита...

Из газеты «Аргументы и факты»:

«Знаменитый маг Дэвид Копперфилд, приехавший вчера в Москву, сразу же предупредил журналистов, что не собирается делать ничего такого, что могло бы причинить москвичам моральный или физический вред. «Я тщательно оцениваю каждое исчезновение, прежде чем осуществить его. И если я сделаю так, что что-то исчезнет, я обязательно верну это на место», — заявил он агентству «Аргументы и факты — Новости». Дэвид Копперфилд также сообщил, что сегодня в Москву приезжают его родители, которых он собирается загипнотизировать, «чтобы понять прошлое своей семьи».

Приезд Дэвида Копперфилда в наш город, несмотря на даваемые человеком-легендой многочисленные интервью, как и все связанное с ним, был

окружен каким-то ореолом таинственности. Особенно разжигал любопытство российских поклонников магии тот факт, что Дэвид Копперфилд запретил транслировать свои концерты по телевидению. Таким образом, большинство петербуржцев лишилось возможности получить какое-либо представление о нашумевших «Снах и кошмарах». Чтобы как-то исправить это положение и немного приоткрыть завесу над очередной тайной Дэвида Копперфилда, я попросила мою знакомую Катю Василькову, которой посчастливилось побывать 12 сентября на первом в Санкт-Петербурге концерте иллюзиониста, подробно рассказать обо всем увиденном.

— Катя, каковы твои впечатления от концерта?

— Впечатления, в общем-то, хорошие. Сам концерт мне очень понравился. Но к сожалению, вначале настроение было немного испорчено, потому что концерт задержался на пятьдесят минут и никаких извинений от Дэвида Копперфилда так и не последовало. Зал, конечно, начал свистеть, кричать и всячески выражать свое неудовольствие. Но потом, когда Дэвид спустился на сцену, все как-то сразу забылось...

— И каким же образом вышел или, может быть, вылетел к зрителям Дэвид Копперфилд?

— Он спустился на довольно своеобразном лифте. Поприветствовал нас и тут же окутал своим неиссякаемым обаянием. Правда, его обаяние действовало не на всех, поскольку произошел не очень приятный для Дэвида Копперфилда случай. Во время выступления в зале появилась опоздавшая больше

чем на час группа «новых русских» и без зазрения совести стала пробираться по центральному ряду к своим местам. Дэвид Копперфилд, кстати неплохо говоривший по-русски, обратился к ним с шутливой просьбой немного отвлечься от поисков своих мест и обратить на него внимание, но, видимо, эти люди, в отличие от иллюзиониста, были не слишком обременены чувством юмора и потому спокойно проследовали дальше, так ни разу и не обернувшись на призывы известного мага.

— Да, наверное, помимо чувства юмора у них отсутствовало еще и чувство такта. Но давай вернемся к самим фокусам. Что же представляла собой так широко разрекламированная программа «Сны и кошмары»?

— Большей частью это были старые фокусы, те, что уже показывали по телевизору, некоторые же из новых номеров были не очень интересны.

— И все же было обещано зрелище не для слабонервных...

— Да, действительно, один трюк поверг меня в ужас: Дэвида Копперфилда распилили на две части железной пилой и даже видна была струящаяся кровь!.. А другой довольно впечатляющий номер — тот, в котором, после того как мага опять-таки разрезали пополам (на этот раз чем-то вроде лазера), две части его тела бегали по сцене в разных направлениях... Конечно, это какой-нибудь оптический трюк, но все равно было страшно.

— Но, несмотря на это, тебе программа понравилась. А как в целом наша публика принимала всемирно известного мага?

— По сравнению с американскими зрителями (я говорю о концертах, которые показывали по телевизору), русские зрители были очень спокойны. Никто не кричал, не визжал и в дикий восторг тоже не впадал. Артисту постоянно приходилось ненавязчиво напоминать об аплодисментах.

— А говорил ли он что-нибудь о своих впечатлениях от Санкт-Петербурга?

— Ничего, меня это даже удивило. Потому что, судя по разным его высказываниям, он хорошо осведомлен о событиях, происходящих в нашей стране.

— Похож ли Дэвид Копперфилд, которого ты видела на концерте, на того Дэвида, что показывали по телевизору?

— Да, вполне, я не заметила особенных различий. Он так же здорово ведет программу, шутит, создает живую, веселую атмосферу в зале.

Что же, таковы впечатления очевидца, лицезревшего человека-легенду и получившего, по всей видимости, огромное удовольствие. А если эта небольшая беседа не вполне осветила все, что вас интересовало, советую не расстраиваться, как заявил сам Дэвид Копперфилд в одном из своих интервью, он собирается приехать в Санкт-Петербург еще раз, и, может быть, это случится даже в нынешнем году. Как знать, вполне вероятно, что тогда вам удастся посмотреть его выступление лично. Если, конечно, вы успеете к тому времени накопить деньги на билеты».

Из газеты «Санкт-Петербургские ведомости»:

«Шоу Дэвида Копперфилда «Сны и кошмары» было представлено в ГКД 7—10 сентября. Как только любители чудесного и невероятного, скупившие в гардеробе все театральные бинокли, заняли свои места, на большом экране сцены высветилась загадочная картинка: на фоне темного неба, охваченного предчувствием зимней бури, закружились тысячи снежинок и хлопьев. Пятнадцатиминутное медитативное созерцание прервалось звучным аккордом. Зал погрузился в темноту, а в луче света возникла хрупкая фигура мальчика в белой рубашке, делающего пассы руками. В проеме раздвинутого занавеса замерцали контуры пустой кабинки лифта. Дверцы задвинулись, и через секунду внутри выросла тень мужчины. Эффектное появление мага было встречено шквалом аплодисментов. «Привет, я Дэвид Копперфилд. Я представляю вам шоу «Сны и кошмары». А еще я постараюсь за время, проведенное с вами, выучить русский!» — сказал он в своем приветствии. Новоиспеченный полиглот проследовал в зрительный зал с целью обнаружить там обладательницу шпильки, или, как он произносил, «кильки». Ею оказалась девушка Люба. «Люба-килька» — как молитву повторял Дэвид, ложась под острие круглой пилы с острыми зубцами. «Если что случится, смотри; Люба!» — грозил «самоубийца». Его приковали к столу кандалами и закрыли футляром. Дэвида распилили пополам, но потом половинки соединились, ожили и самостоятельно освободились от оков.

На экране возникло изображение маленького Дэвида в обнимку со своим дедушкой: «Он был самым первым человеком, который стал учить меня магии. Он научил меня карточному фокусу. Дедушка не дожил до того времени, когда я стал давать большие шоу, но я обещал ему, что когда-нибудь покажу его карточный фокус. И я сдержу свое обещание!» — пояснил г-н Копперфилд, приступив к осуществлению задуманного.

Затем подошла очередь знаменитого номера «Метаморфозы между мужчиной и женщиной». Под голос Филя Коллинза на сцену опустилась беседка, в которой скрывалась леди с рыжей копной волос, чьи руки были прикручены к каркасу белыми шарфами. После страстного и чувственного танца ее место на подиуме занял Дэвид Копперфилд, балдахин опустился, скрыв его от зрителей, рыжеволосая красотка исчезла под серебристым покрывалом, прозвучал финальный аккорд и... мужчина и женщина поменялись местами. Дэвид вновь спустился в зал и вытащил оттуда под свет софитов девушку Татьяну. «Я могу предсказывать будущее», — сообщил он ей и попросил кинуть кирпич в одного из сидящих в зале мужчин. Тот, на кого свалился предмет, был проинтервьюирован на тему «Любимое дикое животное». Названного тигра девушке Татьяне предстояло нарисовать на приготовленной заранее доске. Она с честью выполнила задание, живописав красным на белом что-то вроде булгаковского кота Бегемота. Это изображение, как и другие надписи, продиктованные

зрителями, оказались в точности воспроизведенными на листке бумаги, спрятанном в конверте, к которому Дэвид не подходил и не притрагивался.

Последовавший вслед за этим трюк, который Дэвид назвал кошмаром, являющимся ему во мраке ночи, позволил всем вновь увидеть две его разрезанные лазером половинки: ноги, свободно чувствующие себя без тела, и тело, пытающееся спуститься по лесенке вслед за ногами. Затем сочлененный Копперфилд пообещал сказку с туманом, красивой девушкой и ветром. Всем этим требованиям отвечала иллюзия, являющаяся аналогом знаменитого прохождения через Китайскую стену: скрывшись в светящейся кабинке, парочка трансформировалась в клубящийся сгусток тумана, льющийся через отверстия работающего пропеллера, а затем, словно соткавшись из воздуха, материализовалась на авансцене.

Наибольший восторг вызвали копперфилдовские полеты. Как бы дополняя собой пейзаж бушующего неба, «приспешник Воланда» летал, оторвавшись от поверхности сцены на несколько метров. Ошарашенные зрители наводили на него «лорнеты», пытаясь разглядеть след троса, но такового не имелось, поскольку ассистенты артиста несколько раз пропустили тело парящего через обручи. В финале маг достал из кармана мелко нарезанные кусочки белой бумаги и, осыпая ими первые ряды, поведал трогательную историю: «Я всю свою жизнь хотел увидеть снег. Как-то я упросил мою маму остаться на Рождество в Нью-Джерси. Я сидел, уткнувшись носом в стекло,

а снег все не шел, и я заснул. Меня разбудила мама — за окнами шел снег. Случилось чудо, ибо, если сильно верить в несбыточное, мечта обязательно осуществится».

...После визита

Как писала газета «Наблюдатель», мало кто из непосвященных задумывался над тем, что подлинным чудом следует считать триумфальный гастрольный тур по России всемирно известного мага Дэвида Копперфилда, который был организован, строго говоря, двумя людьми — петербуржцем Юрием Зориным и американским продюсером Генри Лаконти. Имя первого хорошо известно в Петербурге: Юрий Зорин является президентом фирмы «Норд» и главой ассоциации «Невский проспект».

— Юрий Алексеевич, к какой магии — черной или белой — пришлось прибегнуть, чтобы организовать этот беспрецедентный гастрольный тур, в ходе которого жители России получили волшебную возможность приобщиться к чудесам г-на Коткина?

— Во-первых, нам с самого начала сопутствовала удача, а во-вторых, очень помог сам Дэвид Копперфилд. Он лично познакомился с Президентом и его супругой, с Виктором Степановичем Черномырдинным, с Лукашенко, Назарбаевым... Благо обстоятельства тому способствовали: пребывание знаменитого мага в Москве совпало с празднованием 850-ле-

тия столицы. Торжество поражало своей пышностью, Лужкова чувствовали как народного героя, толпы людей на улицах устраивали стихийные овации именитым гостям и горожанам. И конечно, сам факт присутствия на празднике таких мировых звезд, как Лучано Паваротти, Патрисия Каас, Дэвид Копперфилд, сделал его событием международного масштаба. Это был не просто вежливый реверанс мировой общественности в адрес российских реформ и лично Президента, но нечто, безусловно, большее...

— Как отнеслись к магу члены правительства?

— Виктор Степанович Черномырдин был с ним очень приветлив, подошел и душевно поговорил с Дэвидом по-английски Примаков, сидел с ними за праздничным столом на правительственном приеме и губернатор Петербурга Владимир Анатольевич Яковлев. Он тоже оживленно беседовал с американским гостем через переводчика.

— Как принимали Копперфилда в Москве?

— Успех выступлений был оглушительный, во многом благодаря мощной «раскрутке», которую осуществляли информационные спонсоры гастролей — «Комсомольская правда», «Европа плюс», телевидение — главным образом Российский канал, который показал серию фильмов о магии Копперфилда. В итоге гастроли прошли с сумасшедшим аншлагом, цены достигали одиннадцать миллионов за один билет.

— С какими трудностями вам пришлось столк-

нуться при организации этих беспрецедентных гастролей?

— Без казусов, конечно, не обошлось. За время своего пребывания в Петербурге и за три дня до приезда Копперфилда в Москву председатель Государственной налоговой службы России Починок, выступая на сессии нашего Законодательного собрания, сказал, что среди наших деятелей шоу-бизнеса есть фокусники почище самого Копперфилда, если речь идет о том, как половчее уйти от налогов. И не мудрствуя лукаво, дал указание блокировать наши счета в Первом городском банке. Такая «осторожность» уже граничит с преступлением: упреждая возможное ловкачество, налоговые службы сами нарушают закон. В итоге возникла реальная опасность срыва гастролей, поскольку Копперфилд (чей гонорар превышает миллион долларов) имел юридическое право, получив в качестве задатка лишь часть оговоренной суммы, отказаться от поездки. Да еще в придачу предъявить принимающей стороне иск на восемнадцать миллионов долларов неустойки. Но сумму эту пришлось бы выплатить федеральной налоговой службе как нарушившей российское законодательство, налагая обоснованный арест на наши счета.

— Чем можно объяснить такой предвзятый подход московских чиновников?

— Думаю, дело в элементарной зависти: ведь это неприятный для Москвы прецедент, когда Петербург становится организатором такого мощного шоу-тура мировой звезды по России и при этом не берет в

долю московские структуры — того же Кобзона или некоего Анзори, который под занавес гастролей, дабы «сохранить лицо», демонстративно повез Копперфилда по ночным клубам, чтобы таким образом обозначить свою мнимую причастность к этому «звездному» визиту. На московских афишах, кстати, значилось имя некоего Сергея Хрузина, молодого столичного деятеля от шоу-бизнеса, но на самом деле организатором тура на 98 процентов как минимум была питерская команда вместе с американцами.

— По откликам прессы вы, конечно, поняли, что внимание всех столичных СМИ было приковано к этому визиту. Такой мощной пресс-конференции, как та, что давал Копперфилд в отеле «Балчуг», мне лично видеть еще не приходилось. Надо сказать, что секрет успеха нашего гостя, безусловно, заключается в его невероятном личном обаянии: тут он далеко оставляет позади большинство известных нам актеров и политиков. Это чувствовали все, кому довелось общаться с ним даже мимолетно. Это не просто кудесник на сцене, но и в жизни человек очень... особенный.

— Как ему понравилась Москва?

— Было ясно, что он ошеломлен увиденным, его реакция на окружающее была очень непосредственной — почти до наивности. Кажется, он представлял Москву совсем иной: он не уставал спрашивать, всегда ли город выглядит таким ухоженным, и газоны пострижены, и деревья вокруг Кремлевской стены зеленые... Его восторг, конечно, подогревался тепло-

той и любовью, с которыми его встречали москвичи, особенно молодые. Несмотря на холодную погоду, он терпеливо отсидел двухчасовое представление по случаю 850-летия столицы, а потом провел часов пять в ночных клубах. Его неумная энергия поражает настолько, что поневоле верится в ее сверхъестественный источник. Хотя можно найти этому и вполне реальные объяснения: маг очень рационально питается, хотя позволяет себе и традиционную американскую еду из «Макдоналдса». Разумеется, и там, и в «Планете Голливуд» ему ни разу не разрешили открыть кошелек: хозяева щедро его угощали, он пробовал деликатесы, но ни разу не позволил себе ни капли спиртного.

— Кто его сопровождал в поездке?

— У него своя большая команда, двое из которой — его личные друзья. Невеста Копперфилда и звезда подиума Клаудиа Шиффер не смогла приехать, и, несмотря на их романтические отношения, Дэвид обращал-таки внимание на русских красавиц. У него даже взгляд становится по-особому гипнотическим, когда ему кто-то нравится. На одном из приемов мне даже пришлось едва ли не силой оттаскивать от Копперфилда одну длинноногую девушку из Самары, которая забыла о том, что ей всего шестнадцать лет...

— Думаете, имел место гипноз?

— Его магнетизм — артистический, развитый годами тренировки и отточенный на сцене. Ведь если провести хронометраж, можно заметить, что на

трюки он тратит времени почти столько же, сколько на общение со зрителями. Он знает на удивление много русских слов. Считается, что его дед был родом с юга России, чуть ли не из Одессы. В Москву вместе с ним прибыли родители — сто процентные подтянутые американцы, на которых он, впрочем, мало похож. Они сопровождали сына во время экскурсии по главной кондитерской фабрике Москвы «Красный Октябрь», пили чай с конфетами. Дэвид получил в подарок огромную овальную коробку с четырьмя килограммами отборного шоколада и портретом самого себя на крышке. Маму с папой тоже не обидели. Я с трудом их оттуда увел.

— Пусть вам не покажется странным вопрос, но каковы будут, на ваш взгляд, политические последствия визита в Россию американского волшебника?

— Я думаю, что, говоря образно, откроются некие шлюзы доверия к нашей стране и рухнут стереотипы устаревших представлений, которые мешали приезду в Россию таких звезд первой величины, как Мадонна, группы «Роллинг Стоунз» или «Дженис».

— Какие из расхожих представлений вы намерены опрокинуть — и уже опрокинули — этими гастролями?

— Боязнь дискомфорта на улицах и в отелях, нечеткость российского менеджмента, невыполнение условий контракта, несовершенство сценических площадок. Дэвид — это лучший агитатор в пользу приезда западных звезд в нашу страну. В будущем году

уже планируется его тур по странам СНГ и Балтии. Лукашенко, например, настаивал, чтобы Дэвид приехал в Белоруссию уже в этом году, но у нашего гостя иные планы.

И вообще мы намерены использовать гастроль Копперфилда для того, чтобы привлечь внимание деловых и финансовых кругов нашего города к общественно значимым заботам.

— Какова программа пребывания великого мага в Петербурге?

— Планируется встреча Дэвида с некоторыми банкирами, дабы он попробовал с помощью своей магии увеличить их капиталы... Гость посетит одно из питерских предприятий — скорее всего, это будут «Русские самоцветы». Изделия Андрея Ананова Дэвид уже видел в Кремлевском Дворце и даже сфотографировался с юными ассистентками питерского ювелира.

— Скажите напоследок, какой из трюков Копперфилда больше всего потряс вас лично?

— Конечно, трюк номер один — это его полеты, совершенно необъяснимое явление, которое происходит и на вольном воздухе, и в закрытом помещении. Более того, он иногда берет с собой в полет кого-нибудь из зала...

Сам Копперфилд в интервью не раз говорил, что ничего из того, что он делает, не относится к сверхъестественным явлениям. «Я художник, использую со-

ответствующую технику. Еще при царе были люди, которые могли заставить что-то скрыться из вида. Но при этом они заявляли, что обладают сверхъестественной силой. На самом же деле большинство из них были просто хорошими иллюзионистами. То, что я делаю, в какой-то степени аналогично кинематографу, где вас заставляют поверить, что на экране происходят чудеса». Копперфилд верит в силу разума, верит, что «мы сами создаем свою судьбу и контролируем свою жизнь, фокусируясь на упорной работе». И хотя иногда Дэвид составляет себе гороскоп, все же старается не принимать предсказания слишком серьезно. Поскольку начинает нервничать, если гороскоп не сулит ему удачу...

Из газеты «Есть идея!»:

«Я думаю, что у Дэвида Копперфилда нет транса, — заявил магистр белой практической магии Юрий Лонго. — Правда, бывают моменты, когда он вызывает человека из зрительного зала и начинает его «дурачить». Там используется так называемый эриксорианский гипноз, без сна. Это обычно делают цыгане. В чем смысл этого гипноза? Я скопировал ваше движение, потом скопировал ваш взгляд, потом начал копировать ваше дыхание (только это делается моментально, в доли секунды), потом скопировал биение сердца. И все — вы в моей власти! Вы уже находитесь под моим влиянием. Я могу повернуть голову, и вы повернете голову, подниму руку, и вы

поднимете. Так же делают и цыганки. Одна встает за вами и «вживается в вас, а другая выпрашивает деньги. Вы им свои деньги отдадите, даже не поняв как. Я думаю, что Копперфилд эриксорианским гипнозом владеет великолепно».

Из газеты «Вне закона»:

«На встрече с заграничным магом и чародеем Дэвидом Копперфилдом в гостинице «Европа» каждый журналист получил право задать один вопрос живой легенде. Естественно, этой редкой возможностью воспользовался и корреспондент «Вне закона». В начале встречи на все каверзные вопросы, которые касались его личной безопасности и провала прошлогодних гастролей из-за гибели главного устроителя Вячеслава Цоя, он умело уходил от прямого ответа. Ссылаясь на то, что он артист и ему всю жизнь хотелось заниматься только творчеством. Однако многие его деяния, мягко скажем, имеют криминальную направленность. Посудите сами: разрезание людей на глазах у честной публики, самосожжение, кража поездов, статуи Свободы, наконец, прохождение сквозь Великую Китайскую стену. Вполне вероятно, что подобные наклонности и способности обратили на него внимание многих теневых мафиозных структур обоих континентов. Вопрос нашего корреспондента звучал так: «Предлагали ли Вам сотрудничество эти пресловутые структуры?» Но, увы, вопрос был переведен неправильно, и скорее всего Дэвид

подумал, что его спрашивают об его членстве в какой-либо мафиозной группировке. Реакция его была неожиданной, он привстал со стула и громко прокричал на русском (сильна одесская порода): «Нет, нет, нет!» Как потом стало известно из компетентных источников, подобные предложения действительно поступали, однако, по всей вероятности, Дэвида не устроили условия, но об этом он предпочитает не распространяться».

Из газеты «Дочки-матери»:

«Далеко не бедным человеком прослыл иллюзионист Дэвид Копперфилд, недавно посетивший Москву. Однако зарабатывать одним махом тридцать миллионов долларов не привык и он. Но сейчас у него есть все шансы получить эту сумму: нужно всего лишь выиграть процесс против журнала «Пари-матч». В нем была опубликована статья Герберта Беккера, в которой автор утверждает, что отношения Копперфилда и немецкой манекенщицы Клаудии Шиффер — лишь пропагандистский трюк. А красавица немка появляется в обществе фокусника только за деньги. Все это, как утверждает Беккер, он может доказать с помощью документов, однако, по словам адвоката Копперфилда, они поддельные. Да и вообще, говорит маг, Беккер злобствует только из зависти: когда-то он и сам пробовал стать фокусником, но ничего не достиг».

Так в чем же суть явления Дэвида Копперфилда народу? Действительно ли это величайший иллюзионист нашего времени, человек, который помог всем нам по-новому взглянуть на магию и своими новациями поднял ее на новую высоту? А может, это ловкий делец, ремесленник, скупающий чужие секреты и неспособный к самостоятельному творчеству? Думается, ответ на этот вопрос в состоянии дать сам читатель. Нам посчастливилось стать свидетелями конца века. Человечество вступает в новую фазу своего развития. Это касается всех сфер нашей жизни: быта, развития науки и техники и, что еще важнее, духа и духовности. Быть может, с этим следует связывать и феномен Копперфилда. Все-таки не хочется ограничивать его деятельность рамками банального шоу-бизнеса. Человечество так нуждается в добром волшебнике, который избавит его от злобы, насилия и повседневной скуки. Не случайно Копперфилд старается творить добро, занимается благотворительностью. Ведь злых волшебников даже не нужно сеять, они сами рождаются! Поэтому давайте скажем спасибо Величайшему из Магов за то, что он делает для зрителей, для искусства и для человечества.

Содержание

Просто ловкость рук?	3
Американская мечта	12
Магия с последующим разоблачением	21
Кумиры и учителя	56
Из будущей книги Копперфилда «От римского Колизея до Колизея парижского»	78
Копперфилд об истории американского цирка. . .	117
Любимая история Дэвида Копперфилда	157
Любимые трюки Дэвида Копперфилда.	167
Копперфилд в России	179

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «АСТ»

ПРЕДЛАГАЕТ ВАШЕМУ ВНИМАНИЮ

Серию
«XX ВЕК.
ХРОНИКА НЕОБЪЯСНИМОГО»

Дожди из рыб и лягушек, появления НЛО, самовозгорания и таинственные исчезновения... Многие наблюдали за этими поразительными событиями, но полагали, что стали жертвами массовых галлюцинаций. Впервые необъяснимые явления, невероятные случаи и происшествия, которые никак не вписываются в наши привычные представления о мире, собраны в этом издании, причем в хронологическом порядке. Всё, о чем здесь рассказано, происходило в XX веке.

«Год за годом»

«Событие за событием»

«Феномен за феноменом»

«Открытие за открытием»

«От пророчества к пророчеству»

«От гипотезы к гипотезе»

ЛУЧШИЕ

КНИГИ

ДЛЯ ВСЕХ И ДЛЯ КАЖДОГО

◆ **Любителям крутого детектива** — романы Фридриха Незнанского, Эдуарда Тополя, Владимира Шитова, Виктора Пронина, суперсериалы Андрея Воронина "Комбат", "Слепой", "Му-му", "Атаман", а также классики детективного жанра — А.Кристи и Дж.Х.Чейз.

◆ **Сенсационные документально-художественные произведения** Виктора Суворова; приоткрывающие завесу тайн кремлевских обитателей книги Валентины Красковой и Ларисы Васильевой, а также уникальная серия "Всемирная история в лицах".

◆ **Для увлекающихся таинственным и необъяснимым** — серии "Линия судьбы", "Уроки колдовства", "Энциклопедия загадочного и неведомого", "Энциклопедия тайн и сенсаций", "Великие пророки", "Необъяснимые явления".

◆ **Поклонникам любовного романа** — произведения "королев" жанра: Дж.Макнот, Д.Линдсей, Б.Смолл, Дж.Коллинз, С.Браун, Б.Картленд, Дж.Остен, сестер Бронте, Д.Стил — в сериях "Шарм", "Очарование", "Страсть", "Интрига", "Обольщение", "Рандеву".

◆ **Полные собрания бестселлеров** Стивена Кинга и Сидни Шелдона.

◆ **Почитателям фантастики** — циклы романов Р.Асприна, Р.Джордана, А.Сапковского, Т.Гудкайда, Г.Кука, К.Сташефа, а также самое полное собрание произведений братьев Стругацких.

◆ **Любителям приключенческого жанра** — "Новая библиотека приключений и фантастики", где читатель встретится с героями произведений А.К. Дойла, А.Дюма, Г.Манна, Г.Сенкевича, Р.Желязны и Р.Шекли.

◆ **Популярнейшие многотомные детские энциклопедии:** "Всё обо всем", "Я познаю мир", "Всё обо всех".

◆ **Уникальные издания** "Современная энциклопедия для девочек", "Современная энциклопедия для мальчиков".

◆ **Лучшие серии для самых маленьких** — "Моя первая библиотека", "Русские народные сказки", "Фигурные книжки-игрушки", а также незаменимые "Азбука" и "Букварь".

◆ **Замечательные книги известных детских авторов:** Э.Успенского, А.Волкова, Н.Носова, Л.Толстого, С.Маршака, К.Чуковского, А.Барто, А.Линдгрен.

◆ **Школьникам и студентам** — книги и серии "Справочник школьника", "Школа классики", "Справочник абитуриента", "333 лучших школьных сочинения", "Все произведения школьной программы в кратком изложении".

◆ Богатый выбор учебников, словарей, справочников по решению задач, пособий для подготовки к экзаменам. А также разнообразная энциклопедическая и прикладная литература на любой вкус.

Все эти и многие другие издания вы можете приобрести по почте, заказав БЕСПЛАТНЫЙ КАТАЛОГ

По адресу: 107140, Москва, д/я 140. "Книги по почте".

Москвичей и гостей столицы приглашаем посетить московские фирменные магазины издательской группы "АСТ" по адресам:

Каретный ряд, д.5/10. Тел.: 299-6584, 209-6601.

Звездный бульвар, д.21. Тел. 232-1905.

Б.Факельный пер., д.3. Тел. 911-2107.

Арбат, д.12. Тел. 291-6101.

Татарская, д.14. Тел. 959-2095.

Луганская, д.7 Тел. 322-2822

2-я Владимирская, д.52. Тел. 306-1898.

Литературно-художественное издание

Автор-составитель
Непомятый Николай Николаевич

ДЭВИД КОППЕРФИЛД

Редактор *Л. Б. Ястребов*
Художественный редактор *О. Н. Адашкина*
Компьютерный дизайн: *С. В. Шумилин*
Технический редактор *Н. В. Сидорова*
Корректор *М. В. Квинт*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 15.07.99.
Формат 84 × 108¹/₃₂. Бумага типографская. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 10,92. Тираж 10 000 экз. Заказ № 4946.

Налоговая льгота — общероссийский классификатор
продукции ОК-00-93, том 2; 953000 — книги, брошюры.

Гигиенический сертификат
№ 77.ЦС.01.952.П.01659.Т.98 от 01.09.98 г.

«Олимп». Лицензия ЛР № 070190 от 25.10.96.
123007, Москва, а/я 92
E-mail: olimpus@dol.ru

ООО «Фирма «Издательство АСТ».
ЛР № 066236 от 22.12.98
366720, РФ, Республика Ингушетия,
г. Назрань, ул. Московская, 13а
Наши электронные адреса:
WWW.AST.RU
E-mail: astpub@aha.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов
в полиграфической фирме «КРАСНЫЙ ПРОЛЕТАРИЙ»
103473, Москва, Краснопролетарская, 16.

ВЕЛИКИЕ МАГИ И ЧАРОДЕИ

Это загадочное искусство пришло из глубины древности. Искусство тех, кого называют по-разному — фокусниками, иллюзионистами, волшебниками. Тех, кто потрясает человеческое воображение невероятными трюками, которые нельзя ни объяснить, ни повторить. Тех, которые творят иллюзии. Тех, кому подвластно невозможное...



Эта книга для тех, кто любит все необычное. Дэвид Копперфилд — кто он: маг и кудесник или просто ловкий исполнитель трюков? Может ли простой смертный летать, мановением руки заставляя исчезать огромные самолеты и проходить сквозь стены?

ISBN 5-237-03254-0



9 785237 032543