O.V.K — X.T.R

МЕНТАЛИЗМ

ЧТЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА И УПРАВЛЕНИЕ ВЫБОРОМ



ПРИЁМЫ, ПОДАЧА И ГРАНИЦЫ

O.V.K — X.T.R

МЕНТАЛИЗМ

ИСКУССТВО ЧУДА БЕЗ ЧУДА

Изложение оснований, приёмов и границ —
от чтения тела и речи к управлению выбором,
к подаче и к правилам совести

НАСТОЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ

«Зритель приходит не за тем, чтобы его перехитрили, а за тем, чтобы на час поверить, что мир устроен просторнее, чем ему говорили. Верни ему это — и не бери сверх того».

— из наставлений старого артиста ученику

✷

Книга писана для того, кто выходит к людям,
а не для того, кто ищет власти над ними.
Приёмы изложены как приёмы,
границы — как границы,
и ничто не выдаётся за дар.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ЧТО ЕСТЬ МЕНТАЛИЗМ

I. Искусство чуда без чуда 2
II. Слово и его происхождение 3
III. Три основания 4
IV. Родословная: от оракула к сцене 5
V. Бишоп, Камберленд и мышечное чтение 6
VI. Аннеман, Коринда и век приёмов 7
VII. Русская линия: Мессинг, Куни, Горный 8
VIII. Чем ментализм не является 9

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ЧТЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА

IX. Идеомоторика: тело выдаёт мысль 11
X. Чтение через прикосновение 12
XI. Чтение без прикосновения 13
XII. Холодное чтение: устройство 14
XIII. Общие места и радужная обманка 15
XIV. Выуживание и отклик 16
XV. Знание, добытое заранее 17
XVI. Память зрителя и её перестройка 18

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. УПРАВЛЕНИЕ ВЫБОРОМ

XVII. Свобода выбора и её подобие 20
XVIII. Склонение к числу, фигуре и слову 21
XIX. Склонение вещественное 22
XX. Двоякое толкование выбора 23
XXI. Приём «на шаг впереди» 24
XXII. Двойная действительность 25
XXIII. Предсказание и запечатанное 26
XXIV. Тайная запись и оттиск 27

ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ. ПОДАЧА

XXV. *Личина оператора* 29
XXVI. Сценарий и слово 30
XXVII. Темп, пауза и молчание 31
XXVIII. Намеренный промах 32
XXIX. Запасной выход 33
XXX. Зритель на сцене 34
XXXI. Мелочи, из которых складывается чудо 35
XXXII. Память и счёт как номер 36

ЧАСТЬ ПЯТАЯ. ГРАНИЦА

XXXIII. Гудини и разоблачение медиумов 38
XXXIV. Рэнди и премия за доказательство 39
XXXV. Проверки телепатии 40
XXXVI. Отчего верят 41
XXXVII. Оговорка честного артиста 42
XXXVIII. Чего ментализм не может 43
XXXIX. Правила совести 44
XL. Заключение: внимание, ожидание, мера 45

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЧТО ЕСТЬ МЕНТАЛИЗМ

На чём стоит ремесло, через чьи руки оно прошло
и отчего чудо, сделанное честно,
стоит дороже чуда, выданного за дар

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Искусство чуда без чуда

✷

Ментализм есть род сценического искусства, в котором артист являет действия, кажущиеся чтением мыслей, предвидением и влиянием на волю, — и достигает их приёмами вполне земными: наблюдением, знанием людской привычки, устройством выбора и подачей.

От прочей магии он отличается не приёмами, а *предметом чуда*. Фокусник показывает невозможное с вещами: карта, монета, платок. Менталист показывает невозможное с человеком: с его мыслью, памятью, решением. Оттого и впечатление иное: обманутым себя чувствует не глаз, а рассудок.

Отсюда же и главная особенность ремесла. Зритель, увидевший исчезновение монеты, знает, что монета не исчезала. Зритель, у которого «прочитали мысль», нередко готов поверить, что её и вправду прочли. Артист получает власть, которой фокусник не имеет, — и книга эта настолько же о ней, насколько о приёмах.

Оттого сочинение это разделено по существу. Части вторая и третья излагают ремесло: чем читают человека и как устроряют выбор. Часть четвёртая — о подаче, ибо в этом деле подача есть половина приёма. Часть пятая — о границе, за которую честный оператор не заходит.

Читателю следует знать наперёд: ни одно из описанных здесь действий не требует ни дара, ни особого устройства ума. Всё делается вниманием, приготовлением и порядком — и всякий, кто скажет иначе, либо не знает ремесла, либо кормится с чужого легковерия.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Слово и его происхождение

✷

Слово произведено от латинского *mens* — ум, мысль — и вошло в обиход артистов на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков, когда явилась нужда отделить показ «мысленных» чудес от прочего фокусничества.

До того такие номера звались по-разному: «опыты передачи мысли», «психологические опыты», «второе зрение». Последнее имя старше прочих: так назывался номер, в коем сидящий с завязанными глазами называл предметы, показанные его товарищем публике, — чему помогал условный говор, о чём в главе четвёртой.

В русском обиходе укоренились «психологические опыты» — выражение осторожное и удобное: оно ничего не обещало и ни от чего не отрекалось. Под ним работали и Мессинг, и Куни, и позднейшие эстрадные артисты.

Ныне же слово «ментализм» означает вполне определённый круг: чтение, предсказание, склонение выбора, память и счёт — исполняемые как сценическое действие, а не как проповедь о даре.

Различение это существенно и держится в книге твёрдо. *Менталист* — артист, показывающий чудо и знающий, что оно сделано. *Прорицатель* — тот, кто те же приёмы выдаёт за силу. Приёмы у них общие; разница — в том, что говорится зрителю, и в том, что с ним делается после.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Три основания

✷

Сколько бы ни было приёмов, все они стоят на трёх основаниях. Выпишем их прямо, ибо к ним сводится всякая глава этой книги.

Первое. Человек *выдаёт себя*. Мысль, удерживаемая в уме, отзывается в теле: в дыхании, в напряжении руки, в задержке взгляда, в дрогнувшем голосе. Он не может не отвечать, и это не редкий дар наблюдателя, а свойство всякого живого.

Второе. Человек *предсказуем в среднем*. Спрошенный внезапно о числе, о фигуре, о цветке, он выбирает не из всего множества, а из немногих обжитых. На этом стоит целая часть ремесла, и на этом же держится ошибка тех, кто принимает угаданное за прочитанное.

Третье. Зритель *достраивает сам*. Он помнит не то, что было, а то, что сложилось у него в толк; он не считает промахов, засчитывает попадания и связывает разрозненное в целое. Артист не обманывает его; артист даёт материал, из которого зритель строит чудо сам.

Всё прочее в этой книге есть разработка трёх положений. Часть вторая — о первом и втором, часть третья — о том, как устроятся выбор, часть четвёртая — о третьем, ибо подача есть искусство работать с достраивающим зрителем.

Заметим наперёд: ни одно из трёх оснований не предполагает передачи мысли. Всё делается на видимом и слышимом — и в этом честность ремесла перед самим собою.

ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ

Родословная: от оракула к сцене

✷

Ремесло старше сцены. Оракулы древности отвечали двусмысленно, чтобы всякий исход подтвердил ответ; гадатели читали лицо спрашивающего прежде, чем раскинуть кости. Приёмы, изложенные в главах двенадцатой и тринадцатой, изобретены задолго до того, как их описали.

На подмостки они вышли в девятнадцатом веке. Роберт-Уден, часовщик и отец нынешнего фокусничества, показывал со своим сыном «второе зрение»: мальчик с завязанными глазами называл вещи, взятые у публики, а отец задавал вопросы, в построении коих был скрыт ответ.

Отсюда пошёл целый род номеров с условным говором: длина вопроса, первое слово, порядок слов — всё несло сведение. Дело это требовало памяти и упражнения, а не сверхъестественного, но производило впечатление сильнейшее и производит доныне.

Тогда же явились медиумы, показывавшие то же самое на сеансах, но выдававшие за беседу с духами. С этого начался спор, идущий и поныне: приёмы одни, а притязания разные. О нём — часть пятая.

Век двадцатый превратил ремесло в ремесло: явились сборники приёмов, обучение, разделение труда. Артист перестал быть чудотворцем и стал мастером — и, замечу, потерял от этого куда меньше, чем приобрёл.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Бишоп, Камберленд и мышечное чтение

✷

В восьмидесятые годы девятнадцатого века гремели двое, и вражда их поучительна более, чем их номера.

Вашингтон Ирвинг Бишоп находил спрятанные в зале предметы, держа за руку человека, который знал, где они спрятаны. Он объявлял это чтением мыслей и держался того объяснения до конца, хотя сам вышел из среды разоблачителей медиумов.

Стюарт Камберленд делал то же самое и объявлял противное: никакой передачи мысли нет, а есть *мышечное чтение* — улавливание невольных движений руки того, кто ведёт. Он писал об этом книги и показывал приём как приём.

Правда была на стороне Камберленда, и это подтверждается просто: приём работает лишь тогда, когда ведущий знает ответ, и перестаёт работать, когда не знает. Никакого иного условия не требуется, и никакое иное объяснение не нужно.

Судьба Бишопа кончилась худо: он умер после припадка на сцене, и обстоятельства смерти его вызвали громкий скандал. Урок отсюда двоякий и в этом деле вечный: кто выдаёт приём за дар, тот вынужден поддерживать притязание всё дороже — и однажды платит за него больше, чем оно стоит.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Аннеман, Коринда и век приёмов

✷

Двадцатый век обратил разрозненные хитрости в свод. Здесь достаточно назвать двоих, ибо на их книгах выучено всё нынешнее ремесло.

Теодор Аннеман, американский артист, издавал журнал для своих и написал «Практическую мысленную магию» — книгу сухую, без восторгов, где приёмы изложены как рецепты, с указанием, что и когда говорить. Он же настаивал: сила номера не в хитрости, а в простоте условий, при которых он показан.

Тони Коринда собрал ремесло в тринадцать разделов — «Тринадцать шагов к ментализму»: чтение записок, предсказание, память, склонение выбора, работа с записью, номера с завязанными глазами и прочее. Свод этот и поныне служит учебником.

Из позднейших довольно назвать Дэвида Бергласа, доводившего условия до крайней чистоты, и тех нынешних артистов, что сделали ремесло предметом телевизионного зрелища, — последнее прибавило славы и убавило честности, ибо съёмка позволяет то, чего не позволяет зал.

Заметим главное, что сложилось за этот век. Ремесло признало себя ремеслом: оно перестало искать оправдания в даре и стало гордиться устройством. Это то же превращение, что случилось с месмеризмом после Брейда, — и произошло оно по той же причине.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Русская линия: Мессинг, Куни, Горный

✷

У нас ремесло шло особою дорогою: под именем «психологических опытов» оно было допущено на эстраду и обставлено полунаучным объяснением, что оберегало его и от запрета, и от честного признания.

Вольф Мессинг работал в отделениях с ведущим-помощником и показывал розыск спрятанного, счёт и угадывание задуманного. Главным его приёмом было контактное чтение — то самое, о коем писал Камберленд; сам он говорил обтекаемо, а вокруг имени наросли легенды о встречах с вождями, ни одна из коих не подтверждена бумагами.

Михаил Куни строил номер на памяти и мгновенном счёте: он схватывал взглядом рассыпанные спички, запоминал длинные ряды и работал открыто, называя своё искусство упражнением, а не даром. Оттого он и остался в памяти как мастер, а не как загадка.

Юрий Горный шёл дальше: он не только показывал, но и разоблачал — воспроизводил на сцене «чудеса» тогдашних экстрасенсов и объяснял их устройство. За то был нелюбим в среде, кормившейся с легковерия.

Урок русской линии таков: одно и то же ремесло может звать себя даром, наукою или упражнением, и от выбора имени зависит не мастерство, а то, во что оно обратится через двадцать лет.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Чем ментализм не является

✷

Прежде чем идти дальше, отсечём лишнее, ибо имя это охотно присваивают те, кому оно не принадлежит.

Он не есть передача мысли. Ни один приём этой книги её не требует и ни один опыт её не подтвердил. О проверках — глава тридцать пятая.

Он не есть гипноз. Родство есть в подаче и в работе со вниманием, но менталист не усыпляет и не нуждается в этом; его зритель бодр и помнит всё.

Он не есть чтение по лицу как наука. Приметы наружности ничего не говорят о нраве, и всякая «физиогномика» есть та же радужная обманка, о коей в главе тринадцатой.

Он не есть прорицание. Артист не знает будущего и не берётся его знать. Кто берётся — тот работает уже не в этом ремесле, чем бы себя ни называл.

Что же он есть? Умение обратить обыкновенное — наблюдательность, знание среднего человека, устройство выбора, порядок подачи — в переживание невозможного, которое зритель уносит с собою и которое не отнимает у него ни денег сверх билета, ни рассудка. В этом всё ремесло; прочее есть подробность.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ЧТЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА

Чем человек выдаёт удерживаемое в уме,
как устроено чтение по отклику
и отчего зритель помнит не то, что было

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Идеомоторика: тело выдаёт мысль

✷

Основание всего чтения — свойство, названное *идеомоторным*: удерживаемое в уме представление о движении само собою вызывает малое движение, помимо намерения и незаметно для самого человека.

Открыто оно было при разборе иных дел. Мишель Шеврёль в 1833 году показал, что маятник, висящий на нитке в руке, качается от невольного дрожания кисти, и качается именно так, как ожидает держащий: завяжи ему глаза — и движение исчезнет или спутается.

Уильям Карпентер в 1852 году дал явлению имя и объяснение, а затем то же было приложено и к вертящемуся столику спиритов, и к лозе рудознатца: во всех случаях действует рука, не знающая, что она действует.

Для нашего дела важны три следствия. **Первое:** человек, знающий ответ, невольно указывает на него телом. **Второе:** он это отрицает искренне, ибо движения не чувствует. **Третье:** сила движения зависит от того, насколько ярко он держит ответ в уме, — а значит, ему полезно велеть «думать о направлении» и «мысленно вести».

Всё контактное чтение вырастает отсюда. И отсюда же — строгое ограничение: если ведущий ответа не знает, читать нечего, и никакая наблюдательность этого не заменит.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Чтение через прикосновение

✷

Приём, прославленный Камберлендом, устроен просто, а исполняется трудно — и в этом сходство его со всяким настоящим ремеслом.

Зритель прячет вещь, покуда артист удалён. Затем берёт артиста за руку — или, чаще, артист берёт его запястье — и мысленно ведёт его к месту, ничего не говоря. Артист идёт быстро, меняя направления, и следит не за мыслью, а за *сопротивлением*.

Существо приёма в том, что читается не толчок, а *задержка*. Идя в верную сторону, ведущий следует свободно; едва артист свернёт не туда, рука его на мгновение отстаёт, напрягается, тянет назад. Это и есть весь ответ, и он подаётся непрерывно.

Оттого артист движется быстро и решительно: медленный ход даёт слабый отклик, а быстрый — ясный. Оттого же он не спрашивает вслух и не ждёт: всякая пауза даёт ведущему опомниться и начать следить за собою.

Упражняются на малом: пусть товарищ задумает предмет в комнате и держит его в уме; берут его руку и ходят. Через десяток попыток отличие «свободно» от «упирается» становится очевидным, а через сотню — почти не требует усилия.

Правило же здесь одно: *чем меньше ведущий знает о приёме, тем чище отклик*. Оттого артисты говорят «ведите меня мысленно», а не «не сопротивляйтесь»: первое велит держать ответ в уме, второе — следить за рукою.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Чтение без прикосновения

✷

Отклик подаётся и без руки, только слабее и на большем расстоянии. Здесь читают взглядом, и здесь же начинается область, где легко обмануть самого себя.

Наблюдают немногое, но твёрдо. **Взгляд:** человек невольно смотрит туда, где спрятано, и на то, что названо верно. **Дыхание:** при попадании оно на мгновение задерживается или меняет глубину. **Лицо:** при названии верного зрачки и брови отзываются раньше, чем зритель успевает придать себе безучастный вид.

Приём таков: артист медленно ведёт рукою над рядом предметов, карт или букв, глядя не на них, а на лицо зрителя, и следит за откликом. Пройдя ряд дважды, он уже знает, где отклик был сильнее, и с третьего захода объявляет.

Здесь надлежит сказать прямо то, о чём в дурных книгах умалчивают. Признаки эти *ненадёжны поодиночке*. Ни один из них не значит того, что ему приписывают гадатели по мимике; сходятся они лишь в узком случае — когда зритель знает ответ, ждёт названия и следит за ходом.

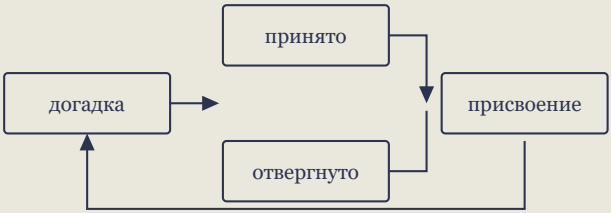
Оттого честный артист никогда не строит на этом весь номер. Бесконтактное чтение служит *подтверждением* к тому, что добыто иначе, а не единственной опорою; иначе номер зависит от случая, а зависящее от случая на сцене не показывают.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

Холодное чтение: устройство

✷

Холодным чтением зовут разговор, в котором говорящий кажется знающим о собеседнике то, чего знать не мог, — не имея о нём никаких предварительных сведений.



КРУГ ХОЛОДНОГО ЧТЕНИЯ

Устройство его таково. Говорится нечто общее и правдоподобное. Собеседник откликается — словом, кивком, движением лица. Сказанное, если оно принято, *присваивается* и развивается далее; если отвергнуто — переиначивается так, будто оно и значило другое, и разговор идёт дальше без остановки.

Круг этот повторяется много раз в минуту и никогда не прерывается признанием ошибки. Оттого слушающий, вспоминая беседу, помнит десяток попаданий и почти не помнит промахов: последние были стёрты тут же и им же самим.

Приём этот сам по себе не зол и не добр: на сцене он есть законное средство, у гадателя — орудие поживы. Разница — в том, что говорится потом и берутся ли деньги за совет. О том — часть пятая.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

Общие места и радужная обманка

✷

Опора холодного чтения — утверждения, которые всякий признаёт своими. Бертрам Форер в 1948 году раздал студентам одинаковый «разбор личности», собранный из гороскопов, и получил среднюю оценку точности в четыре с лишком балла из пяти. Отсюда явление и зовётся его именем.

Утверждения эти устроены одинаково. Они *двойственны*: «Вы общительны, но бывают дни, когда вам нужно побыть одному». Они *лестны в основе*: указывают на нераскрытые силы и на непонятость. Они *всеобщи*: касаются того, что случается со всяким, — утраты, сомнения, перемены.

Особый род зовут *радужною обманкою*: собеседнику приписывают разом два противоположных свойства, охватывая всю радугу. «Вы человек добрый, но, когда доходит до края, становитесь твёрже камня». Отказаться от такого невозможно, ибо всякий видел себя и таким, и другим.

Действуют они по трём причинам. Слушающий *примеряет* сказанное к себе и вспоминает подходящий случай. Он *засчитывает* попадания и не считает промахов. И он *достраивает* общее до частного, полагая потом, что частное было названо.

Знать это надлежит не для того, чтобы применять. Знающий строение таких утверждений более не попадается на них ни в гадании, ни в объявлении, ни в описании нрава по дате рождения — и это, пожалуй, полезнейшее знание, какое даёт всё ремесло.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Выуживание и отклик

✷

Второе орудие чтения — получение сведений от самого собеседника так, чтобы он не заметил, что сам их дал.

Утверждение вместо вопроса. Вместо «есть ли у вас брат» говорится: «Я вижу рядом с вами кого-то из близких, ровесника...» — и собеседник сам договаривает: «Это сестра». Далее сестра называется артистом уже как *его* сведение.

Незаконченность. Фраза обрывается и предоставляется собеседнику: «И тут была эта история с деньгами...» — всякий помнит какую-нибудь историю с деньгами и охотно её вставит.

Присвоение задним числом. Сказанное собеседником через минуту повторяется артистом как своё наблюдение, и слушающий не помнит, кто произнёс это первым: память на источник слабее памяти на содержание.

На этом же строится и мнимая проверка. Гадатель говорит: «Я ведь ничего у вас не спрашивал», — и это правда по букве: вопросов не было, были утверждения, на которые собеседник отвечал сам.

Оттого артисту, работающему честно, полезно держать себе правило: *всё, что зритель сказал сам, произносится вслух как сказанное им*. Чудо от этого не убавляется — оно лишь перестаёт быть обманом.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

Знание, добытое заранее

✷

Противоположность холодному чтению зовут горячим: артист знает о зрителе заранее и лишь являет знание как чтение мыслей.

Способы всем известны и в наши дни доступны каждому: расспросы через помощника перед началом, разговор в очереди, записки, заполненные при входе, и, более всего, всё то, что человек сам о себе выставил напоказ в сети.

Сила приёма огромна, и в этом его беда. Одно точное имя, названное со сцены, стоит десяти тонких наблюдений и производит впечатление, которое ничем не перебить.

Оттого прямо скажем, где ему место. На сцене, где всё есть представление, он допустим — при условии, что артист не выдаёт себя за одарённого и что сведения добыты открытым путём и с согласия. Всякое иное употребление есть уже не ремесло, а слежка, обращённая в поживу.

Границу же провести нетрудно. Спросим себя: *согласился бы зритель, узнав через год, как это было сделано*. Если да — приём законен. Если нет — он законен ровно настолько, насколько законно всякое злоупотребление доверием, то есть никак.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

Память зрителя и её перестройка

✷

Третье основание, названное в главе третьей, есть достраивание. Здесь оно разбирается подробнее, ибо на нём держится вся сила ремесла и вся его опасность.

Память не хранит происшедшее, а *складывает его заново* при каждом припоминании — из остатков, из ожиданий и из того, что было сказано после. Оттого рассказ зрителя о номере через неделю всегда точнее и чудеснее самого номера.

Перестройка идёт по нескольким правилам. Условия вспоминаются более строгими, чем были: «он даже не подходил к столу». Промахи выпадают. Порядок событий выравнивается так, чтобы предсказание оказалось раньше выбора. Слова артиста, бывшие расплывчатыми, вспоминаются точными.

Артист может этому помогать — и помогает: краткою сводкою в конце («итак, вы сами выбрали, я к нему не прикасался»), повторением условий, тишиною в нужном месте. Сводка эта, сказанная спокойно, становится тем, что зритель запомнит вместо действительного хода.

Оттого честность в этом деле требует меры и здесь: подводя итог, не приписывать себе условий, которых не было. Разница между «вы выбрали свободно» и «вы выбрали из того, что я вам предложил» невелика для впечатления — и огромна для совести.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

УПРАВЛЕНИЕ ВЫБОРОМ

Отчего свободный выбор редко бывает свободным,
как устроятся исход наперёд
и чем предсказание отличается от догадки

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

Свобода выбора и её подобие

✷

Всё это отделение ремесла стоит на различении, которое надлежит усвоить прежде приёмов: между выбором *свободным* и выбором, который *кажется* свободным.

Свободен выбор, при котором любой исход равно возможен и артисту неизвестен. Кажется свободным выбор, при котором исход предопределён устройством, а зритель об этом не знает и потому переживает своё решение как своё.

Предопределяют исход четырьмя способами, и все дальнейшие главы суть их разработка. **Первый** — склонить к тому, что человек и так выберет чаще прочего. **Второй** — устроить набор так, чтобы всякий исход годился. **Третий** — истолковать сделанное так, чтобы оно вело к нужному. **Четвёртый** — узнать выбор после того, как он сделан, но прежде, чем он назван.

Заметим, что впечатление зрителя зависит не от способа, а от *чистоты условий*: чем меньше артист касался предметов, чем короче путь от решения до объявления, тем сильнее чудо. Оттого мастера ценят приёмы простые и не любят сложных устройств.

И заметим предостережение, действующее и вне сцены. Всякий раз, когда вам предлагают «выбрать что угодно», полезно спросить себя, кто составил набор, кто задал вопрос и кто будет толковать ответ. Это знание защищает от многого, что сценою не является.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ

Склонение к числу, фигуре и слову

✷

Человек, спрошенный внезапно, выбирает не из всего множества, а из немногого обжитого. На этом стоит целый разряд приёмов, не требующих ни вещей, ни устройств.

Примеры известны и проверены на тысячах. Просят назвать число от одного до десяти — чаще прочих звучит семь. Просят двузначное с разными нечётными цифрами — заметная доля называет тридцать семь. Просят «простую геометрическую фигуру внутри другой» — получают круг в треугольнике. Просят цветок — роза; овощ — морковь; инструмент — молоток.

Действует здесь не внушение, а *обжитость*: названное первым приходит на ум быстрее прочего, а спрошенный торопится. Оттого приём усиливается спешкою: «быстро, первое, что придёт», — и слабеет, если дать подумать.

Постановка вопроса усиливает дело сильнее всяких хитростей. Слова «простое», «первое», «любое», сказанные с нажимом, сужают поле; названные вслух примеры — «не пять, не два, что-нибудь другое» — отсекают ещё; жест, показывающий круг, невольно подсказывает круг.

Однако приём этот *ненадёжен поодиночке*: он даёт не уверенность, а перевес — в лучшем случае половину случаев. Оттого на нём никогда не строят весь номер, а держат при нём запасной выход, о коем в главе двадцать девятой.

ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ

Склонение вещественное

✷

Где приёма психологического недостаточно, прибегают к устройству самого набора. Изложим принципы, не входя в подробности исполнения: они составляют цеховое достояние и в книге для читателя ни к чему.

Набор однороден. Зритель выбирает из многого, но многое это устроено так, что всякий исход ведёт к одному и тому же. Классический пример — книга, у которой все страницы годятся, или коробка, все ящички коей одинаковы.

Выбор ограничен незаметно. Зрителю предлагают «любой», но подают так, что удобно взять лишь один; или называют условия, отсекающие всё, кроме нужного, — причём каждое условие в отдельности кажется случайным.

Исход подменяется после. Решение принято честно, но то, что открывается, приготовлено заранее. Здесь работает не выбор, а порядок открытия.

Мера чистоты здесь такова: чем меньше артист прикасается к предметам и чем меньше в номере условий, тем сильнее впечатление. Три условия подряд — «возьмите любую, но не эту, и переверните» — выдают устройство вернее, чем самая грубая подмена.

Оттого мастера предпочитают простое: одна вещь, один вопрос, один ответ. Аннеман писал об этом прямо: *сложность есть признак не искусства, а неуверенности*.

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ

Двоякое толкование выбора

✷

Приём, зовомый у артистов *эквивоком*, состоит в том, что выбор зрителя истолковывается сообразно нужде, и толкование это объявляется как само собою разумеющееся.

Устройство таково. На столе два предмета; зрителю велят указать один. Если указан нужный — «прекрасно, он ваш». Если другой — «прекрасно, его мы убираем, остаётся этот». Оба оборота произносятся с одинаковой уверенностью и без запинки.

При трёх и более предметах то же повторяется ступенями: отобранное *либо* берут, *либо* откладывают, и всякий раз это подаётся как естественное следствие. Всё держится на том, что зритель не помнит, о чём именно его просили, — ибо просьба была намеренно неопределённой.

Отсюда правила исполнения. Не задерживаться и не поправляться; не спрашивать «вы уверены»; вести речь так, будто дальнейшее было предрешено условием, а не решением артиста. Всякая заминка здесь равносильна признанию.

Приём этот дурно пахнет и на сцене, и вне её — ибо есть чистая подмена значений. Оттого мастера прибегают к нему как к запасному, а не как к основному, и оттого же честный артист не строит на нём номера, объявленного как «свободный выбор».

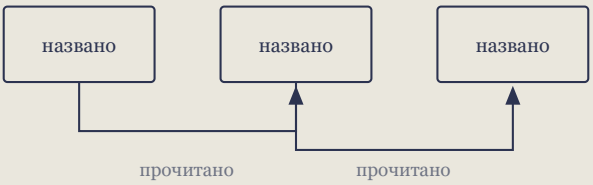
Вне сцены он встречается чаще, чем на ней: в переговорах, в объявлениях, в вопросах, где обе возможности ведут к согласию. Узнавать его полезно всякому.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ

Приём «на шаг впереди»

✷

Древнейший и надёжнейший приём чтения записок держится не на хитрости устройства, а на порядке действий, и потому не стареет.



НАЗВАНО ПРЕЖДЕ ПРОЧТЕНИЯ, ПРОЧИТАНО ДЛЯ СЛЕДУЮЩЕГО

Существо его в сдвиге. Артист объявляет содержание первой записки, не читая её, — содержание это известно ему иным путём. Затем он раскрывает записку «для проверки» — и прочитывает при этом содержание *второй*. Объявив вторую, читает третью, и так до конца.

Зритель видит непрерывный ряд попаданий, а условия кажутся безупречными: записки складывал он сам, артист их не касался прежде и открывает после объявления. Всё чудо держится на одном — на первой записке, для которой нужен отдельный ход.

Приём этот приложим шире записок: так же читают загаданные числа, слова, рисунки. И так же он употребляется вне сцены — всяким, кто отвечает на вопрос, узнав ответ мгновением раньше. Узнавать его следует по одной примете: *проверка всегда идёт вслед за объявлением, а не перед ним*.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ

Двойная действительность

✷

Приём тонкий и потому редко узнаваемый: зритель на сцене и зал видят *разные представления*, и рассказ каждого о происшедшем будет правдив.

Устройство таково. То, что зал считает случившимся у зрителя в уме, на деле было ему сказано или показано — тихо, коротко, без нажима. Зритель же уверен, что участвовал в чуде, ибо для него сказанное было частью условий, а не подсказкою.

Пример простейший: зрителю велят думать о том, что он увидел на карточке, тогда как залу объявлено, что он думает о чём угодно. Зал видит чтение мысли; зритель видит исполнение уговора; лгать не пришлось никому.

Сила приёма в том, что рассказы обоих не сходятся, а зритель после представления обыкновенно молчит: он не хочет прослыть подставным и потому не поправляет чужих восторгов.

Здесь и лежит его опасность. Приём этот *обращает зрителя в невольного соучастника* и оставляет его наедине с недоумением. Оттого лучшие артисты по окончании находят такого зрителя и говорят с ним; худшие пользуются его молчанием и тем растят слухи о своём даре.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ

Предсказание и запечатанное

✷

Предсказание есть высшая ступень номера: нечто, написанное и запечатанное *прежде*, совпадает с тем, что выбрано *после*. Впечатление сильнее всякого чтения мыслей, ибо тут задета не мысль, а время.

Способов достижения три, и все они изложены в предыдущих главах. *Либо* выбор устроен и потому предрешён. *Либо* написанное подменяется или дописывается после. *Либо* предсказание составлено так, что подойдёт ко многому, — и тогда оно есть родня радужной обманке.

Отсюда правила чистоты, коих держатся мастера. Предсказание отдаётся на хранение постороннему до начала. Оно не двусмысленно, а точно — иначе всё сведётся к гаданию. И оно оглашается не тем, кто его писал.

Хорошо поставленный номер этого рода запоминается на годы. Оттого он же и злоупотребляется чаще прочих: на нём построены объявления «предсказателей», предъявляющих задним числом бумагу о том, что они всё знали заранее.

Отличать одно от другого просто, и правило годится за пределами сцены: *предсказание, не отданное на хранение до события и не сказанное точно, не есть предсказание*. Всё прочее есть рассказ о прошлом, сложенный в будущем времени.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

Тайная запись и оттиск

✷

Отделение это касается способов узнать написанное или дописать своё — и здесь мы ограничимся принципами, не входя в устройство приспособлений.

Оттиск. Написанное зрителем оставляет след на том, что лежит снизу или было прижато. Отсюда целый разряд приспособлений, в коих след получается сам собою и прочитывается артистом при удобном случае.

Дописывание. Артист держит при себе средство сделать краткую запись незаметно — и делает её после того, как узнал ответ. Тогда «предсказание» пишется позже события, а является раньше него.

Взгляд. Простейшее и старейшее: увидеть написанное в отражении, на просвет, при возвращении бумаги, при складывании. Мастера отдают этому предпочтение, ибо оно не требует ничего, что можно было бы найти и предъявить.

Все три способа стары и все три доныне работают, ибо зритель следит за руками, а не за порядком действий. И все три опасны тем, что дают полное совпадение, тогда как настоящее чтение даёт совпадение неполное.

Отсюда примета, полезная всякому, кто хочет отличить сцену от притязания на дар: *слишком точное попадание есть признак не силы, а способа*. Прочтённое человеком, а не приспособлением, почти всегда содержит малую ошибку, и хорошие артисты нарочно её оставляют, о чём в главе двадцать восьмой.

ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ



ПОДАЧА

Кем артист является зрителю, как он говорит и молчит,
отчего промах бывает полезнее попадания
и что делать, когда приём не вышел

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ

Личина оператора

✷

Прежде первого слова решается главное: *кем* артист выходит к людям. От этого зависит всё — и приёмы, и речь, и то, что зритель унесёт с собою.

Личин в этом ремесле немного, и они известны. **Знаток людей**: «я не читаю мыслей, я наблюдаю — и вы сейчас увидите, как много вы говорите молча». **Учёный-испытатель**: опыты, условия, проверка. **Артист чудесного**: ничего не объясняющий и оставляющий загадку как загадку.

Есть и четвёртая, которая в этой книге отвергается: **обладатель дара**. Она сильнее прочих по действию и хуже прочих по последствиям, ибо переносит чудо со сцены в жизнь зрителя и делает его должником, а не гостем.

Личина должна быть *одна* и держаться до конца. Артист, объявивший себя знатоком наблюдения, не смеет посреди отделения намекнуть на потустороннее: этим он выигрывает минуту и теряет весь строй.

Правило же выбора простое: *берут ту личину, в которой не придётся лгать прямо*. Первые три позволяют показать всё то же самое, ничего не утверждая ложно; четвёртая требует лжи с первого слова, а после — всё больших подпорок к ней.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ

Сценарий и слово

✷

Номер держится словом не менее, чем приёмом. Аннеман писал свои сценарии дословно и советовал ученикам делать то же; совет этот не устарел.

Правила речи в этом деле немногочисленны. **Условия объявляются заранее** и повторяются в конце — но только те, что были соблюдены. **Ничего не обещать наперёд**: «сейчас я назову ваше слово» связывает артиста; «посмотрим, что получится» оставляет свободу.

Речь простая и негромкая. Приподнятый тон и учёные слова выдают неуверенность; тихая речь заставляет зал вслушиваться и сама собою даёт тишину, потребную для приёма.

Не спрашивать лишнего. Всякий вопрос напоминает залу, что артист чего-то не знает. Вопросы, необходимые для работы, задаются как часть условия, а не как выяснение.

И правило, отличающее мастера: *речь ведётся о зрителе, а не о себе*. Номер, в котором артист говорит о своих способностях, скучен, каким бы приёмом он ни держался; номер, в котором говорится о том, что чувствует и вспоминает зритель, живёт и без чуда.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ

Темп, пауза и молчание

✷

В этом ремесле время значит больше движения, ибо показывать почти нечего: всё происходит в уме, и зрителю надлежит дать этот ум наполнить.

Медленность. Всё делается медленнее, чем хочется исполнителю. Написанное показывается не сразу; названное произносится по частям; конверт открывается неторопливо. Спешка убивает даже безупречный приём.

Пауза перед объявлением. Она делается не для важности, а потому, что за эту секунду зритель успевает вспомнить условия и убедиться, что артист не мог знать. Чудо совершается не в объявлении, а в этой паузе.

Молчание при работе. Читая отклик — по руке ли, по лицу, — артист молчит; всякое слово тут мешает и ему, и зрителю. Молчание к тому же читается залом как сосредоточение и работает на впечатление даром.

Отдых после. Объявив, артист останавливается и позволяет залу отозваться. Начинающий, стыдясь тишины, тотчас начинает следующее — и съедает собственный успех.

Правило же сводится к одному: *чем меньше в номере видимого действия, тем важнее его время*. Оттого менталисту нужнее чувство темпа, чем ловкость рук.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ

Намеренный промах

✷

Совершенство вредит. Ряд безошибочных попаданий читается залом не как чудо, а как устройство: зритель начинает искать приспособление, ибо человек так не может.

Оттого мастера оставляют промахи — и оставляют их намеренно. «Я вижу цветок... нет, не цветок, что-то с цветком связанное... сад? нет... это платье с цветами». Путь к ответу через ошибку убеждает вернее, чем прямое попадание.

Промах полезен трояко. Он *придаёт человеческий вид* работе. Он *даёт время*: покуда артист блуждает, он читает отклик и уточняется. И он *усиливает* конечное попадание, ибо после сомнения оно принимается как выстраданное.

Обращаться с ним надлежит осторожно. Промах не должен быть смешным и не должен касаться того, что зрителю дорого: ошибиться в имени умершего — не приём, а жестокость.

И заметим правило, которое отличает ремесло от притязания: *артист признаёт промах вслух*. Гадатель промаха не признаёт никогда — он переиначивает сказанное, как показано в главе двенадцатой. По этому признаку одного отличают от другого вернее, чем по вывеске.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ

Запасной выход

✷

Всякий приём, зависящий от человека, может не выйти. Зритель назовёт не то число, не так сложит записку, откажется отвечать. Ремесло отличается от самонадеянности тем, что готовится к этому заранее.

Запасным выходом зовут заготовленное окончание, позволяющее довести номер до достойного конца при неудаче. Устроено оно бывает трояко.

Второй приём под первым. Если психологическое склонение не сработало, в запасе лежит средство узнать выбор иначе — и номер идёт дальше без единой заминки.

Смена цели. Не попав в задуманное, артист объявляет попадание в другое: «я не назову вашего слова — но вот его первая буква и вот сколько в нём слогов». Меньшее, поданное как задуманное, читается как успех.

Честное окончание. «Сегодня не вышло. Так бывает, и это лучшее доказательство, что я не всесилен». Сказанное спокойно, оно нередко производит впечатление сильнее удачи — и сберегает доверие зала на весь остаток вечера.

Правило же таково: *ни один номер не выносится на людей прежде, чем к нему придуман выход*. Кто выходит без запаса, тот однажды будет стоять посреди сцены и оправдываться — а оправдание убивает вечер вернее любой неудачи.

ГЛАВА ТРИДЦАТАЯ

Зритель на сцене

✷

Всё это ремесло исполняется *на человеке*, и потому обращение с ним есть часть мастерства, а не любезность сверх него.

Выбор. Приглашают того, кто идёт охотно, но не того, кто рвётся; не берут пьяного, не берут явно смущённого, не вытаскивают за руку. Насильно приведённый испортит любой приём и будет прав.

Место и поза. Зрителю дают куда встать и что делать руками; предупреждают о всяком прикосновении прежде, чем коснуться. Человек, не знающий, куда себя деть, следит за собою, а не за номером.

Обхождение. Над зрителем не шутят и не смеются; его не выставляют глупым и не заставляют делать нелепое. Смешное на сцене должен делать артист, а не гость.

Отпускание. Отработав, зрителя благодарят и провожают глазами до места. Мелочь эта помнится залом лучше половины приёмов.

Правило же общее: *зритель на сцене должен уйти с ощущением, что он был участником, а не орудием*. Кто этого не соблюдает, тот делает номера, которые нравятся залу и оставляют дурной осадок у того единственного, ради кого всё затевалось.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ПЕРВАЯ

Мелочи, из которых складывается чудо

✷

Впечатление создаётся не приёмом, а *условиями, при которых он показан*, и потому мелочи здесь решают больше, чем замысел.

Расстояние. Всё, чего можно не касаться, не касают. «Я к нему не подходил» стоит дороже самого хитрого устройства, и мастера строят номера так, чтобы это было правдой.

Чужие вещи. Взятое у зрителя убеждает вдесятеро против принесённого артистом. Оттого стараются работать на том, что нашлось в зале.

Отсутствие лишнего. Каждая вещь на столе есть повод для подозрения. Пустой стол — лучшее приспособление из существующих.

Порядок объявления. Условие называется прежде действия, а не после; названное после звучит как оправдание, даже когда истинно.

Свет и тишина. Хорошо освещённый зал и полная тишина делают для чуда больше, чем полумрак и музыка, ибо снимают подозрение в укрывательстве.

Из этих мелочей и складывается разница между «ловко» и «непостижимо». Приём у обоих может быть один и тот же — и обыкновенно он один и тот же и есть.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ВТОРАЯ

Память и счёт как номер

✷

Особняком стоит разряд номеров, в коих нет ни приёма, ни хитрости: память, счёт, схватывание взглядом. Здесь артист делает ровно то, что показывает.

Основание их — старинное искусство памяти: приёмы связывания, размещения по знакомым местам, замены чисел словами. Никакого дара тут нет; есть система и упражнение, и всякий, кто потратит на это полгода, будет делать то же.

Михаил Куни строил на этом целые отделения: он схватывал взглядом рассыпанные спички, запоминал длинные ряды знаков, складывал в уме. Такие номера скучны в описании и сильны в исполнении, ибо зритель проверяет их сам.

Достоинство их велико и двояко. Они *не требуют лжи*: артист может рассказать, как это делается, и номер от этого не разрушится. И они *оправдывают* прочее отделение: показавший подлинное умение получает доверие, которого не купишь никаким чудом.

Оттого мастера ставят такой номер в начало или в середину отделения. Он говорит залу: перед вами человек, который умеет по-настоящему, — и после этого всё прочее принимается уже не как обман, а как искусство.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

ГРАНИЦА

Где кончается искусство и начинается пожива,
что показали проверки
и чем честный артист отличается от прорицателя

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ТРЕТЬЯ

Гудини и разоблачение медиумов

✷

Ремесло это дважды в своей истории обращалось против самого себя, и оба раза с пользою. Первый случай — Гарри Гудини.

Прославленный освобождением из цепей и ящиков, он последние годы жизни посвятил разоблачению медиумов — и делал это со знанием дела, ибо приёмы их были ему знакомы как свои. Он ходил на сеансы переодетым, приводил с собою свидетелей и после показывал со сцены, как всё было устроено.

Побуждение было и личное: после смерти матери он искал утешения у медиумов и увидел вблизи, как торгуют горем. Отсюда его непримиримость, доходившая до резкости даже с прежними друзьями.

Довод его был неотразим и остаётся таким: *всё, что показывает медиум, я покажу вам сейчас же и объясню, как это сделано*. Оттого он давал деньги за явление, которого он не сможет воспроизвести, — и никому их не выплатил.

Урок отсюда для нашего ремесла таков: умение делать чудо накладывает обязанность указывать на тех, кто делает то же самое и продаёт это как утешение. Молчание артиста, знающего устройство, есть уже соучастие.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

Рэнди и премия за доказательство

✷

Второй случай — Джеймс Рэнди, американский иллюзионист, продолживший начатое Гудини и доведший дело до порядка.

Он учредил премию — в позднейшие годы миллион долларов — тому, кто в условиях, согласованных обеими сторонами заранее, покажет любое сверхъестественное явление. Условия составлялись вместе с испытуемым и подписывались им до опыта, так что после нельзя было сослаться на неверную обстановку.

За полвека притязателей были сотни: лозоходцы, читающие мысли, гнущие ложки, видящие ауру. Ни один не прошёл предварительного испытания. Замечательно и то, что многие были искренни и уходили потрясёнными — они впервые проверяли себя строго.

Рэнди же показал и другое, важнейшее для нашего предмета: как легко обмануть *учёного*. Подосланные им молодые фокусники несколько лет исполняли роль одарённых в лаборатории, изучавшей необычные способности, — и были признаны подлинными, покуда он сам не объявил об уловке.

Вывод отсюда таков и он неприятен для науки: проверять притязания на чудеса должен не физик, а тот, кто умеет их делать. Оттого место менталиста в этом деле почётнее, чем кажется.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ПЯТАЯ

Проверки телепатии

✷

Спросим прямо: подтверждена ли передача мысли, которую наше ремесло изображает. Ответ на сегодня — нет, и полезно знать, как он был получен.

Джозеф Райн в Дьюкском университете с тридцатых годов ставил опыты с карточками пяти знаков, получая, как ему казалось, перевес над случайностью. Разбор показал источники: карты просвечивали на свет, знаки угадывались по краю рубашки, опыты прерывались на удачном месте, неудачные серии не входили в счёт.

Позднейшие опыты — с полем однородного шума и мягким светом, где принимающий описывает образы, а после выбирает из четырёх картин, — давали перевес в отдельных сериях. Однако при строгом устройстве, при отборе всех проведённых опытов и при независимом повторении перевес истончался до незаметности.

Общая беда всех этих работ известна и не является тайной: *малые перевесы, не воспроизводимые чужими руками*. Явление, требующее ста лет и особых условий, чтобы едва показаться, обыкновенно оказывается свойством счёта, а не природы.

Для нашего дела это существенно вот чем. Артист изображает то, чего, по всей видимости, не бывает, — и потому обязан помнить, что зритель, поверивший ему буквально, поверил в неверное. Отсюда прямо следует глава тридцать седьмая.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ШЕСТАЯ

Отчего верят

✷

Легковерие не есть глупость, и ни один менталист, знающий своё дело, не считает зрителя глупым. Верят по причинам, действующим и на умных, и знать их полезнее, чем смеяться над верящими.

Совпадение случается часто. Мы дурно чувствуем вероятность: то, что кто-нибудь где-нибудь угадает, почти неизбежно, но угадавшему кажется чудом. Один человек из тысячи предскажет верно — и о нём напишут, а о девятистах девяноста девяти забудут.

Память отбирает. Попадание помнится, промах забывается; сон, сбывшийся однажды, помнится годами, а тысяча несбывшихся не помнится вовсе.

Общее принимается за личное, как показано в главе тринадцатой.

И главное — в этом нуждаются. К гадателю идут не за сведениями, а за утешением, за разрешением сомнения, за позволением сделать то, чего хочется. Кто идёт с такою нуждою, тот подтвердит почти любое сказанное.

Оттого артист, знающий устройство, обязан быть снисходителен к зрителю и строг к себе. Смеяться над поверившим — дурной тон: он поверил ровно потому, что ремесло сделано хорошо.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ СЕДЬМАЯ

Оговорка честного артиста

✷

Есть в этом деле обычай, коим отличается ремесло от промысла: краткое объявление, где артист говорит, кем он не является.

Звучит оно приблизительно так: «Всё, что вы увидите, делается наблюдением, знанием привычек и ремеслом. У меня нет сверхъестественных способностей, и я не берусь ни лечить, ни предсказывать. Если вам скажут иное — вам говорят неправду».

Оговорка эта не убавляет чуда — и это проверено сотнями артистов. Зритель, предупреждённый, всё равно не понимает, как это сделано, и переживает то же изумление; убавляется лишь одно: возможность после представления обратиться к артисту за пророчеством.

Ставится она в начале и повторяется в конце, коротко и без нажима. Худший способ — произнести её скороговоркой и после весь вечер намекать на обратное; такая оговорка есть уже прикрытие, а не честность.

И заметим: именно по ней узнаётся, с кем имеешь дело. *Кто оговаривается — артист. Кто уклоняется от прямого ответа — торгует даром.* Третьего в этом ремесле не бывает, сколько бы туманных слов ни было сказано о «неизученных возможностях».

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ВОСЬМАЯ

Чего ментализм не может

✷

Соберём запреты. Они стоят всех приёмов вместе взятых, ибо ошибка здесь вредит не номеру, а человеку.

Он не читает мыслей. Читается тело, речь и обстоятельства. Человек, ничего не делающий и ничего не говорящий, непрочитываем — и в этом всё различие между ремеслом и притязанием.

Он не знает будущего. Предсказание есть устройство номера, а не сведение о завтрашнем дне.

Он не даёт власти над волею. Склонение выбора работает на мелочах, при спешке и безразличии; там, где человеку важно, оно перестаёт действовать вовсе. Никакими словами нельзя заставить взрослого сделать то, чего он не хочет.

Он не распознаёт лжи. Ни по глазам, ни по рукам, ни по дрожанию голоса. Проверки показали, что распознавание лжи по виду немногим лучше подбрасывания монеты — и у обученных тоже. Всякий, кто берётся уличать по мимике, вредит невиновным чаще, чем ловит виноватых.

Он не лечит и не советует. Ни болезни, ни семейного дела, ни выбора пути. Приёмы этого ремесла не дают о человеке никакого действительного знания — они дают лишь его видимость.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ

Правила совести

✷

Ремесло даёт власть — малую, но настоящую: над вниманием, над доверием, над памятью о происшедшем. Правила здесь не украшение, а условие занятия.

> Всё, что делается на сцене, кончается вместе с нею.
> Что не кончается — уже не ремесло.

Не выдавать себя за одарённого. Об этом — глава тридцать седьмая, и это первое из правил.

Не работать с горем. Не передавать вестей от умерших, не «связываться» с ушедшими, не браться за пропавших. Здесь ремесло причиняет вред прямой, и никакое искусство его не оправдывает.

Не брать денег за пророчество и совет. За представление — законно; за сведение о будущем — никогда, ибо сведения этого нет.

Не превращать зрителя в должника. Не удерживать возле себя, не назначать «продолжений», не пользоваться тем, что человек, потрясённый номером, готов на многое.

Не раскрывать чужого. Узнанное о зрителе — из беседы, из наблюдения, из сети — не выносится на люди без его согласия, даже когда это украсило бы номер. Тайна чужой жизни дороже эффекта.

ГЛАВА СОРОКОВАЯ

Заключение: внимание, ожидание, мера

✷

Сведём книгу к тому немногому, что стоит держать в памяти без справок.

Чудо этого ремесла делается тремя вещами. *Вниманием* — артист видит то, что зритель показывает, не зная о том. *Ожиданием* — человек выбирает обжитое, торопится и достраивает недосказанное. *Подачей* — условия, время и слово решают больше, чем приём.

Приём же ценен не хитростью, а простотою условий. Чем меньше вещей, чем меньше касаний, чем короче путь от решения зрителя до объявления — тем сильнее впечатление; и оттого мастера всю жизнь упрощают то, что начинающие усложняют.

Ремесло это не требует дара и не даёт его. Оно даёт умение — и вместе с ним знание, защищающее от гадателей, от объявлений, от разборов нрава по дате рождения и от всякого, кто берётся рассказать вам о вас за деньги.

И последнее, важнейшее. Артист получает на час чужое доверие и должен вернуть его целым. *Кто умеет удивить и не умеет отпустить — тот не выучился ремеслу, а лишь научился им пользоваться.* Двести лет истории этого дела не прибавили к сему правилу ничего.

✷

МЕНТАЛИЗМ

Чтение человека и управление выбором

Изложение в сорока главах

O.V.K — X.T.R

Набрано и свёрстано
для настольного издания
формата 148 × 210 мм