

ЛИТЕРАТУРА

1. Современная немецкая проза [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://onhl.ru/news/sovremennaja_nemeckaja_proza/2012-06-11-174. – Дата доступа : 24.01.2018.
2. Стародубец, А. Учение – свет, неученье – тьма: о романе Б. Шлинка «Чтец» / А. Стародубец // Эхо планеты. – 2009. – № 16. – С. 52.
3. Бройде, В. Родимые пятна истории: о романах Б. Шлинка «Чтец» и «Другой мужчина» / В. Бройде, Д. Малков // Книжное обозрение. – 2009. – № 23–24. – С. 8.
4. Бернхард Шлинка (Bernhard Schlink) [Электронный ресурс] // LiveLib. – Режим доступа : <http://www.livelib.ru/author/30534>. – Дата доступа : 24.01.2018.

Н. В. Копытко

г. Минск, Беларусь

ПРИРОДА КАРНАВАЛА В РОМАНЕ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР «НОЧИ В ЦИРКЕ»

Одно из основных понятий постмодернизма «интертекстуальность» тесно связано с концепцией карнавального мироощущения [1]. Карнавальная традиция пронизывает всю европейскую культуру, и в тоже время каждое литературно-художественное направление по-своему переосмысливает и обновляет ее. Карнавальные формы вошли в литературу и стали особым языком, который обладает исключительной силой символического обобщения. Расцветом карнавальной жизни можно назвать эпоху Возрождения.

Концепция карнавала была впервые предложена в 1940 г. русским советским теоретиком европейской культуры и искусства М. М. Бахтиным и до сих пор является объектом научного исследования. Под карнавализацией ученый понимает перенос основных признаков карнавала на язык, стиль и сюжетно-композиционные особенности художественной литературы.

Рассуждая о специфике карнавала, М. М. Бахтин обращает внимание на его синкретизм («форма эта очень сложная, многообразная, имеющая, при общей карнавальной основе, различные вариации и оттенки в зависимости от различия эпох, народов и отдельных празднеств» [2, с. 331]), – обрядовость и зрелищность. По мнению литературоведа, «язык символических конкретно-чувственных форм», выработанных карнавалом, можно перенести на «родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов, то есть на язык литературы» [2, с. 331]. Подобный перенос карнавала на язык литературы М. М. Бахтин и называет *карнавализацией*.

Вслед за М. М. Бахтиным исследователи карнавальной эстетики изучают гротескную природу любого карнавального действия. В его основе лежит совмещение несовместимого, нарушение пропорций и границ между телами и предметами, невозможность совмещений и сочетаний, посредством

которых осваивается мир относительности, неопределенности, становления и перехода. Для карнавала характерно ощущение вседозволенности, которое противопоставлено официальной серьезности. В это время отменяется любое неравенство и дистанция между людьми, которые уступают, по мысли М. М. Бахтина, место особой карнавальной категории – «вольному фамильярному контакту между людьми»: «Этой категорией фамильярного контакта определяется и особый характер организации массовых действий, и вольная карнавальная жестикация, и откровенное карнавальное слово» [2, с. 331]. Во время карнавала больше не имеют значения ни сословие, ни возраст, ни материальное положение.

В карнавале все основано на принципе сопоставления со своей противоположностью: рождение и смерть, молодость и старость, любовь и ненависть, комедия и трагедия, мудрость и глупость. В связи с этим особую значимость приобретает для карнавала образ огня, который также глубоко амбивалентен: он уничтожает мир, одновременно обновляя его и давая возможность возникновения чему-то новому. Амбивалентностью отличается и карнавальный смех, который способствует созданию особой карнавальной атмосферы: «смех сопровождал обычно и гражданские и бытовые церемониалы и обряды» [3].

Многие из произведений современной британской писательницы Анджелы Картер (*Angela Carter*, 1940–1992) близки по своему духу к карнавальному действию. В произведениях А. Картер фантазия часто становится неотъемлемой частью реальности. Используя мифы, легенды, сказки и произведения классиков, писательница ведет сложную, многоуровневую игру с читателем, усиливая интригу и стимулируя его интерес. Однако она не ограничивается только литературными текстами других эпох и культур, но вводит некоторые факты биографии совершенно разных людей, «приглашая» на свой литературный карнавал Уильяма Шекспира, Чарли Чаплина, Джуди Гарланд и многих других. Ее индивидуальный стиль, «соприкасаясь и часто пародируя жанры и стили других писателей, остается аутентичным и неповторимым» [4].

А. Картер – писательница, журналист, драматург, критик, одна из наиболее провокационных фигур в британской литературе и в то же время одна из самых ярких писательниц последней трети XX века. Ее писательская карьера сложилась вполне благополучно: уже первые романы, опубликованные во второй половине 1960-х гг., вызвали положительные отклики со стороны критиков, которые почти сразу назвали писательницу британской представительницей «магического реализма», выявили многочисленные случаи как литературных, так и внелитературных влияний на ее творчество (Э. А. По, Э. Т. Гофман, Ж.-К. Гюисманс, М. Метерлинк, «Сатирикон» Ф. Феллини, фильмы Р. Поланского, живопись Г. Моро) и поставили ее в один ряд с такими общепризнанными мастерами мировой словесности, как Габриэль Гарсиа Маркес и Томас Пинчон. При этом, хотя писательница обращалась преимущественно к элитарной интеллектуальной аудитории, ей удалось привлечь внимание широких читательских кругов.

Романы А. Картер необычны как в плане сюжетно-композиционной организации, так и в плане языковой представленности. Они требуют от читателя высокой эрудиции, вдумчивого чтения, межтекстовой компетенции. А. Картер изображает жизнь, выходящую из своей колеи: в художественном мире ее прозы происходит нарушение «нормального», естественного хода событий. Для ее творчества характерно отрицание традиционного мышления, стремление к театральности и зрелищности, любовь к таинственному и необычному, желание анализировать, а не постулировать, способность экспериментировать и создавать блестящие произведения литературного искусства.

Творчество А. Картер насчитывает семь романов, эссе и сборники новелл. Среди них следует назвать «Танец тени» («Shadow Dance», 1966), «Герои и злодеи» («Heroes and Villains», 1969), «Любовь» («Love», 1971), «Страсть новой Евы» («The Passion of New Eve», 1977), «Ночи в цирке» («Nights At the Circus», 1984), «Мудрые дети» («Wise Children», 1991) и проч.

А. Картер намеренно оставляет открытыми финалы своих произведений, свободными для различных интерпретаций. В ее романах преобладает тенденция анализировать, и поэтому, балансируя на грани мистики и реальности, она не пародирует реальный мир, но изображает пути, которыми он сам себя пародирует. Все в этом мире, подчеркивает писательница, зависит от точки зрения: «Comedy is tragedy that happens to other people» [5, с. 213].

События в романе А. Картер «Ночи в цирке» разворачиваются в конце XIX века. Роман очень необычен по своей структуре: здесь автор не просто смешивает реальность и вымысел, но и включает ссылки на отдельные исторические факты, реальные фигуры, вымышленных персонажей и события. Судьбы персонажей постоянно переплетаются, что дает нам возможность рассматривать его в русле карнавальной традиции.

В первую очередь привлекает внимание повествование, которое ведется то от первого, то от третьего лица. В романе разворачивается сюжет о приключениях прославленной гимнастки на трапеции Феверс, у которой есть настоящие крылья.

Произведение открывает интервью, которое американский журналист Джек Уолсер берет у Феверс. Он хочет написать историю о феномене гимнастки и ее крыльях, чтобы поразить публику. Из рассказа Феверс Джек узнает, что в младенческом возрасте ее оставили на пороге публичного дома матушки Нельсон, где ее нашла Лиззи, ставшая впоследствии ее приемной матерью и постоянной спутницей. Там она провела все свое детство, изображая маленького купидона в зале для приема клиентов.

Когда она становится подростком, то начинает узнавать и учиться использовать особенности своего тела. В доме матушки Нельсон она впервые пробует летать, но потерпев неудачу, не останавливается, а наоборот, начинает много времени проводить за книгами, изучая теорию полета птиц: *But, though now I knew I could mount on the air and it would hold me up, the method of the act of flight itself was unknown to me. As babies needs must learn to walk so must I needs learn to conquer the alien element <...>. I learnt, first, as the*

birds do, from the birds [6, с. 32]. Вскоре она уже будет летать над городом, но вместе с тем к ней придет осознание того, что ей никогда не удастся парить так же легко, как птице.

Когда публичный дом закрывают, Феверс от безысходности и бедности начинает работать в шоу – в музее диковинных женщин – в доме некой мадам Шрек. Однако Феверс не столь чувствительна к ужасному. Она смотрит на мир критически. В ее рассказах происходит разоблачение страшного. Она осмысливает увиденное иронически.

Однако и тут жизнь преподносит Феверс суровые испытания: ее похищает человек, очень увлеченный мистикой, который называет себя Кристианом Розенкранцем. Отождествляя Феверс с Азраилом, он на самом деле собирается совершить ритуальное убийство для получения эликсира молодости. Сбежав от него, Феверс решает зарабатывать на жизнь выступлениями в цирке. Это тот период ее жизни, когда Феверс, уже известная артистка на трапеции, дает интервью Джеку Уолсеру.

Во второй части романа повествуется о событиях, последовавших после интервью, когда Феверс выступает в цирке под руководством полковника Керни. Цирк находится на гастролях в Санкт-Петербурге и собирается отправиться в Японию через Сибирь. Журналиста Джека Уолсера настолько сильно затягивает и интригует история воздушной гимнастики, что для того, чтобы собрать еще больше материала о ней, он присоединяется к цирковой труппе, выдавая себя за клоуна.

Постепенно читатель осознает, что Уолсер влюбляется в Феверс, и она в свою очередь также начинает испытывать серьезную привязанность к нему. Но тут Феверс снова угрожает преследование – на этот раз Великого Князя. Она скрывается от него и садится в поезд, на котором цирк едет в Сибирь.

В заключительной части романа цирковая труппа попадает в Сибирь, но на поезд, в котором они едут, нападают бандиты и поджигают его. Феверс ломает одно крыло и вместе с другими участниками труппы попадает в руки разбойников. Уолсера же, которого завалило обломками поезда, спустя некоторое время откапывает группа женщин, только что сбежавших из колонии. После шока, полученного в результате взрыва, Уолсер теряет память и рассудок.

Захватившие их люди, как выясняется, хотят получить помилование царя. Они слышали о связи Феверс с Принцем Уэльским (хотя это был слух, распространенный полковником Керни), и надеются, что Феверс сможет убедить королеву Викторию походатайствовать перед царем от их имени. В то время как Феверс, Лиззи и другие остаются запертыми в сарае, вихрь уносит бандитов и клоунов, которых выпустили развлекать похитителей. Оказавшись среди снегов в поисках спасения, цирковая труппа наталкивается на Уолсера, который живет у местного Шамана. Прогнав Шамана, Феверс обнаруживает, что к Уолсеру возвращается рассудок, хотя он сильно изменился после крушения поезда. Заканчивается роман счастливым воссоединением Уолсера и Феверс.

Главная героиня романа «Ночи в цирке» Феверс является самой популярной воздушной гимнасткой того времени. *Is she fact or is she fiction?* – девиз на ее афише, который уже сам по себе иллюстрирует неоднозначный характер данного персонажа. Имея крылья и утверждая, что она вылупилась из яйца, Феверс является гротескным персонажем, внутри которого происходит столкновение противоположностей, характерное для карнавализованной литературы. Она груба и шокирует людей своими манерами, но в то же время умна и эрудирована. Она принадлежит к низшему классу, однако вращается в кругу известных писателей и художников. И, несмотря на все ее дурные привычки и невоспитанность, она, бесспорно, обладает сильной харизмой.

Образ Феверс отличается амбивалентностью, которая присуща карнавалу. Эта амбивалентность подчеркивается автором на протяжении всего повествования: Феверс богата и щедра к несчастным и обездоленным, но ведет образ жизни человека из низшего общества. Например, ей и в голову не придет потратиться на такси после бессонной ночи. Она неразборчива в еде:

Can I call you a cab?

Gracious, no! Waste good money on a cab? We always walks home after the show [6, с. 102]; *but her mouth was too full for a ripost as she tucked into this earthiest, coarsest cabbies' fare with gargantuan enthusiasm* [6, с. 21].

Обладая крыльями, она стремится ввысь, но вместе с этим она очень «тяжела», связана с низами общества, что, в частности, проявляется в широком использовании диалектизмов, жаргонизмов и просторечных слов: *You 'ave a spot more wine, ducky, It was that French jook, the mean bastard* [6, с. 11].

Феверс часто сравнивают с ангелом, но за исключением крыльев, ничего ангельского в героине нет: *In Paris, they called me l'Ange Anglaise, the English Angel* [6, с. 4]. *At close quarters, it must be said that she looked more like a dray mare than an angel* [6, с. 9]. Феверс бросает вызов обществу с его принятыми нормами поведения, присущими людям определенного класса, но это не отталкивает Уолсера, а наоборот, восхищает, увлекает его и заставляет следовать за ней.

Еще одним примером карнавализации в романе является публичный дом матушки Нельсон, где выросла Феверс. Автор представляет публичный дом в необычном свете. Нам кажется, что в его стенах девушки спрятаны от внешнего мира и забывают о простых человеческих радостях. Они одиноки и несчастны, а их комнаты не отличаются роскошью и изяществом, все просто и обыденно.

Парадоксальным образом, Феверс описывает дом терпимости как место, где витал *an air of rectitude and propriety* [6, с. 26]. Интерьер в этом доме был ориентирован на респектабельных клиентов и отличался шиком: массивная мраморная лестница, изящный мраморный камин и экзотический декор. В гостиной стояли *leather armchairs and tables with the Times on them that Liz ironed every morning and the walls, covered with wine-red, figured damask, were hung with oil paintings* [6, с. 28].

Но после смерти хозяйки девушки отодвигают тяжелые шторы, которыми все это время были занавешены окна, и, оказывается, что дом – уже давно только иллюзия роскоши: *It was the cold light of early dawn and how sadly, how soberly it lit that room which deceitful candles made so gorgeous! We saw, now, what we had never seen before; how the moth had nibbled the upholstery, the mice had gnawed away the Persian carpets and dust caked all the corners. The luxury of that place had been nothing but illusion, created by the candles of midnight, and, in the dawn, all was serene, worn-out decay* [6, с. 54].

В карнавале всегда присутствуют как старое, так и новое. Это праздник смен и обновлений, для него характерна открытость и незавершенность законченность, а смех выполняет функцию «своеобразного символа-проводника в сферу “утопической свободы” и особого (праздничного) постижения истины» [7, с. 164]. Дом терпимости был местом удовольствия и власти мужчин, торжества их денег, и именно поэтому, покидая его, девушки без сожаления сжигают строение. Этот огонь уничтожает все на своем пути и в то же время несет обновление, обнаруживая, согласно концепции карнавала М. М. Бахтина, свой амбивалентный характер.

Смена дня и ночи также имеет особый смысл в этом эпизоде. Какой бы темной и страшной ни была ночь, всегда наступает рассвет, который дарит девушкам надежду на светлое будущее: *We girls stood on the lawn and the morning wind off the river whipped our skirts about us. We shivered, from the cold, from anxiety, from sorrow at the end of one part of our lives and exhilaration of our new beginnings <...>. And so the first chapter of my life went up in flames, sir* [6, с. 55].

В романе противопоставляются образы высокой и низкой культуры. Так, например, в публичном доме матушки Нельсон гостиная украшена оригиналами картин великих мастеров, таких как Тициан. Наличие в доме оригинальных работ великих художников свидетельствует о хорошем вкусе хозяев и высоком положении в обществе, однако в данном контексте они утрачивают свое превосходство и выглядят нелепо и даже смешно: *Curiouser and curiouser, thought Walser; a one-eyed, metaphysical madame, in Whitechapel, in possession of a Titian? Shall I believe it? Shall I pretend to believe in it* [6, с. 29].

Подобный эффект достигается и в эпизоде, когда А. Картер устами Феверс рассказывает о библиотеке в доме матушки Нельсон: *as for myself, those long hours of leisure I devoted to the study of aerodynamics and the physiology of flight, in Ma Nelson's library <...> 'Library?' he queried indefatigably, if a touch wearily* [6, с. 43]. Уже само наличие библиотеки в публичном доме и то, что девушки проводят там свое свободное время, изучая труды по аэродинамике и физиологии полета, приводит Уолсера в замешательство. Вновь то, что является признаком элитарности, показано тривиальным и обыденным, через гротескную ассоциацию, сделанную А. Картер.

Отчетливую амбивалентность приобретает в романе и образ любимых цветов Феверс – Пармских фиалок (ее цветок-талисман): *A rap on the door interrupted her. A yawning bell-boy delivered a fragrant, precious mound of*

out-of-season Parma violets; her lucky flower [6, с. 201]. Со времен античности фиалки связывались не только с пробуждением природы и возрождением, но одновременно и со смертью. Феверс практически не расстается с фиалками. Они наполняют ее гримерные, служат украшением на вечерних платьях. Даже ее глаза ночью приобретают фиолетовый оттенок лепестков этих цветов. Их же Феверс обнаруживает в снежной Сибири посреди зимы, в канун Нового года, когда ей предстоит принять одно из самых важных решений в жизни. Вид этого весеннего чуда становится одним из подсознательных стимулов к совершению героиней экзистенциального выбора.

Цирк полковника Керни, где выступает Феверс, становится еще одним местом карнавальных профанаций и эксцентричности. Цирк уже сам по себе является уменьшенной версией карнавала, а цирковой двор, где происходит большая часть событий, представляет собой карнавальную площадь с ее фамильярными контактами, маскировкой, переодеваниями, скандалами и развенчанием карнавального короля. Используя эти приемы карнавализации, А. Картер изображает утопическое место, где отсутствуют культурные, гендерные и социальные различия, где люди существуют бок о бок, постоянно создавая некую альтернативную реальность.

Одна из самых карнавализованных сцен в романе – выступление клоунов в Петербурге, которое вызвало бурю эмоций как у публики, так и у самих участников. В этом выступлении обнаруживаются черты, присущие карнавалу, среди которых эксцентричность, бранная речь и карнавальная профанация. Все это превращается в пародию на Тайную Вечерю, где Буффо, главный клоун, играет роль Иисуса Христа: *A last touch of grace passed over him; indeed, was he not the very Christ, presiding at the white board, at supper, with his disciples?* [6, с. 206].

Город Санкт-Петербург также выполняет особую функцию в романе. М. М. Бахтин отмечает, что карнавализованное ощущение Петербурга получило глубокое развитие в творчестве Ф. М. Достоевского [2]. Подобное карнавализованное ощущение Петербурга передается и в романе А. Картер. Город, в котором сочетается несочетаемое, где сосуществуют богатые и бедные, роскошь и нищета, черные лестницы и шикарные парадные подъезды. Кто-то видит в нем праздничность, перспективность. А для кого-то – это город серости и безысходности: *Dateline, St Petersburg, a city stuck with lice and pearls, impenetrably concealed behind a strange alphabet, a beautiful, rancid, illegible city* [6, с. 113].

Роман заканчивается карнавальным смехом Феверс. Кризисная ситуация в ее жизни заставляет героиню сделать серьезный выбор: остаться с цирком полковника Керни и с надеждой на дальнейшие заработки или отправиться в снега на поиски пропавшего Уолсера. Героиня выбирает второе и выигрывает. Она обретает возлюбленного, и «торнадо» ее счастливого смеха пронесется по миру. Этот смех, торжествующий и властный, заполняет весь мир и провозглашает превосходство не только самой Феверс над холодным расчетом и мужской логикой, но и превосходство возрождающей энергии

женского начала над деструктивностью мужского: *The spiraling tornado of Fevvers' laughter began to twist and shudder across the entire globe, as if a spontaneous response to the giant comedy that endlessly unfolded beneath it, until everything that lived and breathed, everywhere, was laughing. Or so it seemed to the deceived husband, who found himself laughing too, even if he was not sure whether or not he might be the butt of the joke* [6, с. 350].

Таким образом, в романе продвигаются и отстаиваются феминистские идеи, высмеивается патриархальный строй общества. Феверс удалось не только обмануть Уолсера, но и заставить его любить ее и восхищаться ею. Она сумела доказать, что нет ничего невозможного для женщины и что все в этом мире ей подвластно, стоит только захотеть. Смех Феверс символизирует отказ от устаревших порядков и торжество перемен и надежд на лучшее будущее.

Таким образом, карнавализация позволяет автору раскрыть несостоятельность существующего порядка вещей посредством гротескного заострения. А. Картер подчеркивает свою веру в женскую силу и говорит о возможности разрушения патриархата. Объединяя высокую и низкую культуры, смешивая то, что, казалось, так далеко отстоит друг от друга, писательница разоблачает несостоятельность всякой иерархии в обществе.

Карнавальная смех пронизывает весь роман «Ночи в цирке» и свидетельствует о торжестве низшей культуры над высшей, развенчивая ее и отодвигая на второй план. Карнавальная дух произведения дает возможность посмотреть на мир с иной точки зрения, осознать относительность всего происходящего и рассмотреть возможность установления нового порядка вещей.

В своем творчестве А. Картер обращается к прецедентным текстам, что является отличительной чертой литературы второй половины XX века. Обращаясь к библейским текстам и произведениям художественной литературы, она облачает их в карнавальную форму, соединяя серьезное и смешное, логичное и нелепое. Мастерски используя открытую структуру карнавала, его амбивалентность, эксцентричность и осмеяние, А. Картер создает альтернативную модель мира, символом которой выступает образ цирка, где все относительно, подвижно и зависит лишь от угла зрения. Это позволяет писательнице значительно расширить границы художественного текста и выйти за рамки определенной той эпохи, которая изображена в романе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 2001. – 384 с.
2. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. – Киев : Некст, 1994. – 508 с.
3. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа : http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rabla.pdf. – Дата доступа : 17.02.2018.

4. Шамсутдинова, Н. З. Реальность и вымысел в романе А. Картер «Ночи в цирке» [Электронный ресурс] / Н. З. Шамсутдинова // Вестник Чуваш. ун-та. – 2008. – № 1. – С. 315–322.
5. Carter, A. *Wise Children* / A. Carter. – New York : Penguin Books, 1993. – 234 p.
6. Carter, A. *Nights at the Circus* / A. Carter. – London : Vintage, 2006. – 350 p.
7. Загибалова, М. А. Смеховое начало как «стержневая» категория карнавальности в концепции М. М. Бахтина / М. А. Загибалова // Вестник ВолГУ. Серия 7. – 2008. – №1 (7). – С. 162–165.

Л. В. Левшун

г. Минск, Беларусь

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Превалирующий тип художественной рефлексии является, пожалуй, самой показательной характеристикой той или иной культуры, в том числе и литературного творчества как ее органической части. Понимание того, каким образом и в каких категориях преимущественно данная культура осмысливает бытие и как результаты этого осмысления претворяет в художественные образы, позволяет реконструировать логику и алгоритм ее развития, а также с известной долей уверенности предсказать перспективу дальнейшего бытия.

Основные типы художественной рефлексии, как показывает анализ, вполне исчислимы и при этом универсальны – присущи всем без исключения культурам, даже тем, которые обычно мыслятся как противостоящие друг другу, пример, традиционалистская и посттрадиционалистская. Художественные системы разных культур различаются на поверку не принципами и не системами художественного рефлексирования, как может показаться при поверхностном взгляде, а лишь абсолютным преобладанием одного из универсальных типов художественной рефлексии с соответствующим ему пониманием художественного образотворчества; при этом все прочие – также универсальные – типы непременно присутствуют в любой из культур, но с разной интенсивностью проявленности. Так, к примеру, даже магия «периода дикости» является результатом одного из универсальных типов рефлексии. «Если подвергнуть анализу немногие примеры симпатической магии, – замечает Дж. Дж. Фрэзер, – ...то... обнаружится, что они являются неправильными применениями одного из двух фундаментальных законов мышления, а именно ассоциации идей по сходству и ассоциации идей по смежности в пространстве и времени. Гомеопатическую, или имитативную, магию вызывает к жизни ошибочное ассоциирование идей сходных, а магию контагиозную – ошибочное ассоциирование идей смежных. Сами по себе эти принципы ассоциации безупречны и абсолютно необходимы для функционирования человеческого интеллекта. Их правильное применение дает науку, их неправильное применение дает незаконнорожденную сестру науки –