

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82-343

Васильев Михаил Федорович

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
st064694@student.spbu.ru

Страх, отвращение, смех. Регистры гротеска в романе Д. Вонга

Для цитирования: Васильев М.Ф. Страх, отвращение, смех. Регистры гротеска в романе Д. Вонга. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2024, 21 (1): 4–19. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.101>

В современной научной парадигме литературу ужасов зачастую трактуют, основываясь на концепции отвращения, во многом благодаря работам Ю. Кристевой и Н. Кэрролла, инспирированным М. Дуглас. Вместе с тем равным образом феноменологический анализ и данные когнитивных наук демонстрируют принципиальное различие аффектов страха и отвращения. Принимая во внимание, что вышеуказанные критики понимают отвращение как категориальную аномалию, допустимо сделать вывод, что в основе их понимания отвратительного лежит более широкая эстетическая категория, известная как гротеск. С опорой на труды М.М. Бахтина, А. Колнаи и С. Асмы можно продемонстрировать, что гротескные образы способны не только вызывать реакции отвращения, но также, в зависимости от контекста, сместить или вызывать страх. В некоторых случаях реакция может оказаться существенно менее определенной, пограничной, поскольку, в полном соответствии с карнавальной поэтикой, сформулированной Бахтиным, гротескные образы амбивалентны. Данный тезис иллюстрируется на материале автора постмодернистского хоррора Дэвида Вонга (псевдоним Дж. Парджина), который известен тенденцией смешивать пугающее и комическое в смелых пропорциях. Широко используя поэтику гротескного реализма, Вонг в то же время не чурается демонстрировать, что в некоторых случаях принижение пугающих образов с целью превращения в «смешное страшилище» не срывает, и космическое гротескное тело может оказаться возвышенным вопреки подчеркиванию его сниженной анатомии. Рассмотрение различных неоконченных и становящихся тел в романе Вонга иллюстрирует, как инструментальный гротеск может использоваться для достижения самых разных целей, от фарсовой комедии до экзистенциального ужаса, а также промежуточных форм, чья эффективность во многом завязана именно на контрасте. Та-

ким образом, гротескная гибридность свойственна хоррору не только на тематическом и формальном, но и на прагматическом уровне — в сфере вызываемых у читателя эмоций.

Ключевые слова: хоррор, гротеск, отвращение и отвратительное.

Введение

В современном теоретическом осмыслении литературы ужасного доминирует тенденция ассоциировать ее с отвращением. В своей авторитетной книге «Силы ужаса: эссе об отвращении» Ю. Кристева постулирует «отвращение, интимной стороной которого является боль, а публичным лицом — ужас» [Кристева 2013: 175], тем самым подразумевая их неразрывную связь. Пользуется авторитетом и исследование Н. Кэрролла «Philosophy of Horror, or Paradoxes of Heart», рассматривающее хоррор как интермедиаальный жанр. В качестве его конституирующего признака автор выдвигает фигуру монстра, чьи главные черты — опасность и нечистота, т. е. способность вызывать отвращение [Carroll 1990: 27–28]. В свете подобных исследований данная связка нередко вовсе не ставится под сомнение — ярким примером здесь может служить недавняя книга Дж. Ньюэлла «A Century of Weird Fiction: 1832–1937» с ее красноречивым подзаголовком «Disgust, Metaphysics and the Aesthetics of Cosmic Horror» [Newell 2020]. Эта работа полна точных и пронизательных наблюдений, однако исходная предпосылка — центральная роль отвращения в эстетике и метафизике хоррора — просто вводится на первых страницах как аксиома, не подвергаясь рефлексии.

Меж тем страх и отвращение заметно различны, и даже толковые словари как русского, так и английского языков не указывают их в качестве понятий синонимических. Если страх определяется как «состояние сильной тревоги, беспокойства, душевного смятения перед какой-л. опасностью, бедой и т. п.; боязнь» [Кузнецов 2004: 802], или «an unpleasant often strong emotion caused by anticipation or awareness of danger» [Merriam-Webster 2023b], то отвращение — как «крайне неприятное чувство, вызываемое кем-, чем-л.» [Кузнецов 2004: 469], или «marked aversion aroused by something highly distasteful: REPUGNANCE» [Merriam-Webster 2023a]. Иными словами, чувства понимаются как негативные, но не тождественные. На то же указывают и детальный феноменологический анализ — подобный тому, который провел А. Колнаи в середине прошлого века [Kolnai 2003], — и свидетельства когнитивных наук, согласно которым страх и отвращение отличаются даже неврологическим субстратом (в первом случае основную роль играет миндалевидное тело, во втором — островковая кора) [Asma 2014: 941–942; Davey 2011: 3454]. Таким образом, налицо проблема: влиятельные теоретические установки оказываются в явном конфликте с эмпирическими свидетельствами. Затруднение тем серьезнее, что обращения к произведениям хоррора становятся все востребованнее в академических кругах, как среди литературоведов, так и, к примеру, в философии спекулятивного реализма [Rosen 2020].

Гипотеза настоящего исследования состоит в том, что центральным элементом произведений хоррора является эстетическая категория гротеска в ее многообразных проявлениях. Гротеск, понимаемый как категориальная аномалия, может провоцировать весьма полярные реакции — не только ужас и отвращение, но также

смех. Аргументировав это теоретически, мы подтвердим это примерами из творчества Д. Вонга, сосредоточив внимание на романе «Что за чушь я сейчас прочитал?». Предварительно, однако, надлежит пояснить, что мы понимаем под хоррором, или литературой ужасов.

Готика, хоррор, weird: краткая история понятий

Истоки литературы ужасов, как правило, находят в готическом романе, литературной форме, просуществовавшей около 60 лет на рубеже XVIII–XIX вв., после чего прекратившей существование в чистом виде из-за избыточной формализации, закрепившегося набора клише и штампов, ставшего слишком легкой мишенью для пародирования [Lovecraft 2008: 1051–1052]. Тем не менее термин «литературная готика» надолго прижился в литературоведении в широком смысле, охватывая и более поздние явления вплоть до современных. Один из авторитетнейших исследователей готической литературы, Д. Пантер, указывает, что ее центром является страх — не только как тема, но и как фактор, существенно влияющий на форму [Punter 1996a: 18]. Ученый также указывает, что в его понимании готика — это литература, имеющая дело с такими концепциями, как «паранойя», «варварство» и «табу» [Punter 1996b: 182–184].

Тем не менее распространение термина «готика» на всю последующую литературу аисторично, что свидетельствует о необходимости более общего термина для историй об ужасном. Так, в первой половине XX в. в США активно использовался термин «weird tale» (дословно «странный рассказ», однако в наши дни термин «weird» с его многочисленными особыми коннотациями все чаще призывают считать непереводаемым), восходящий к заглавию сборника Дж. Ш. ле Фаню «The Watcher and Other Weird Stories» [Сорочан 2020: 13; Newell 2020: 4]. Одним из главных теоретиков weird-прозы (как и weird-поэзии) был Г. Ф. Лавкрафт, подчеркивавший, что настоящее произведение искусства в этой области не сводимо ни к каким тематическим элементам: важнее всего атмосфера, создание определенного ощущения — иррационального ужаса перед чужеродными силами и нарушения существующих природных законов [Lovecraft 2008: 1043]. Этот писатель чрезвычайно обогатил избранное им поле. В числе главных нововведений Лавкрафта — концепция космического ужаса, подразумевающая радикальный отход от антропоцентризма, изображение человечества как ничтожного и эфемерного на фоне непостижимых вселенских процессов, явлений и сущностей, и фокус на сочетании ужаса с благоговением, которое человек испытывает при встрече с непознаваемым [Moreland 2018: 18–20].

Несмотря на то что понятие «weird» используется по сей день, оно утратило ту строгость, которую пытался придать ему Лавкрафт; хорошим примером грандиозного расширения вкладываемых в него смыслов можно считать движение «новых странных» в начале XXI в. [Сорочан 2020: 20–21; Newell 2020: 7]. Наибольшую популярность в наши дни имеет именно понятие «horror» — дословно «ужас», что и породило в отечественной традиции синонимичный термин «литература ужасов», — восходящее к латинскому «horripilatio», что означает «встающие дыбом волосы», т. е. висцеральную, физическую реакцию испуга [Kim 2011: 339].

Слово «horror» активно использовали уже авторы готического романа, хотя некоторые (например, А. Радклифф) стремились разграничить «horror» и «terror»: первый, низменный, имеет дело с конкретной физической угрозой, в то время как второй больше дает на откуп воображению и ближе к переживанию возвышенного — дихотомия, порой используемая и по сей день, хотя и не признаваемая повсеместно (например, игнорируемая тем же Лавкрафтом, произвольно чередовавшим *cosmic fear*, *cosmic horror*, *cosmic terror*, *cosmic panic* и др.) [Miles 2012: 93; Moreland 2018: 20].

В настоящий момент, впрочем, сама концепция возвышенного подвергается атаке как элемент дискурса Просвещения — и, что характерно, в качестве альтернативы в современном хорроре ему предлагается именно отвратительное (*abject*) [Loh 2011: 326–327], притом что сама Кристева, стоит отметить, указывала на некоторое сходство между этими понятиями [Кристева 2013: 47]. Ниже мы еще коснемся теорий, пытающихся объединить эти концепции — однако в первую очередь нам нужно разобраться с самим отвратительным, а также предполагаемой нами его связью с гротеском.

Отвращение и гротеск

Поскольку отправной точкой для нас послужили теории Кристевой и Кэрролла, разумно начать рассмотрение с их аргументации, сходств и различий. Так, «Силы ужаса...» написаны в психоаналитической традиции, с постоянными апелляциями к З. Фрейду. Рискую несколько отклониться от основного хода рассуждения, напомним, что авторству Фрейда принадлежит иная релевантная для понимания хоррора теоретическая конструкция — концепция *Unheimlich*, т. е. «жуткого», «зловещего». Под этим он понимает «возвращение вытесненного», т. е. возобновление фазы психической жизни, которая прежде была отвергнута в процессе развития [Фрейд 2016: 315]. Подобные явления Фрейд делит на две большие группы: пережитки первобытных верований и следы инфантильных комплексов [Фрейд 2016: 320–323].

В трактовке Кристевой, несомненно, внимание сосредоточено именно на второй группе феноменов. В отвратительном (*abject*) исследовательница видит источник всех фобий, а также конституирующий фактор самих языка и культуры: то вытесненное, отброшенное, сопротивление которому и поддерживает саму субъективность, возможность порождения смыслов. Она специально подчеркивает, что подразумевает расширительно не «отсутствие чистоты и здоровья» (значимый параметр, к которому мы вернемся ниже), а не-объект, нечто, не вписывающееся ни в какие категориальные рамки, подрывающее границы, ставящее под вопрос само различие между «я» и «другим»; иными словами, нечто за пределами самой возможности осмысления [Кристева 2013: 37–41]. Нас сейчас интересует не столько узкая трактовка «абъекта» в терминах биологических отбросов и материнского тела, сколько широкое понимание его как категориальной аномалии: то, на что обращает внимание и Кэрролл. Чтобы возбуждать в читателе «художественный ужас» (*art-horror*; аффект, который, согласно Кэрроллу, испытывают читатели/зрители произведения ужасов), монстр должен быть не только опасен — он должен быть еще и отвратителен (*disgusting*). Отвратительно же то, что отличается нечисто-

той — и это качество определено строго: нечисто то, что нельзя классифицировать, что не вписывается в наши понятийные схемы упорядочивания бытия. Философ выделяет несколько типов подобных аномалий, не претендуя на исчерпанность списка: положение вне категорий или на их границе (как оборотень является и человеком, и зверем), наличие взаимоисключающих признаков (нечто одновременно живое и мертвое), дефектность в рамках категории (неполноценное тело), отсутствие формы (текучая или газообразная масса). Выходя за пределы очерченных культурой схем, монстры бросают вызов нашему пониманию реальности, в силу собственной противоестественности обретая в глазах смотрящего некую непостижимую, но грозную силу [Carroll 1990: 31–35].

Параллели неудивительны, если учесть, что оба исследователя открыто опираются на концепцию антрополога М. Дуглас, изложенную в книге «Опасность и чистота», согласно которой в пределах культуры работает формальная система исключения, табуирующая все то, что не попадает в чистые категории. Согласно Дуглас, на таких основаниях, например, могла сформироваться система пищевых запретов в Книге Левит. В то время как Кэрролл принимает модель Дуглас как есть, Кристева упрекает ее в «наивном *отбрасывании*¹ предположении Фрейда», но отдает должное [Carroll 1990: 31–32, 34; Кристева 2013: 102, 134–135].

Итак, мы видим, что отвратительное, будь оно *disgusting* или *abject*, понимается исследователями как трансгрессия границ, не-то-и-не-другое, сочетание несочетаемого. Иными словами, в основе данного понимания отвратительного лежит гротеск, само определение которого связывается с альтернативным проведением границ между телом (в широком смысле) и миром, «неготовостью» бытия, где сближается далекое и совмещается несовместимое, это своего рода эстетический эквивалент логического парадокса [Бахтин 2015: 49, 408, 411]. Собственно понятие «гротеск» восходит к слову «грот», отсылая к обнаруженному под землей римскому орнаменту, отличающемуся

игрой растительными, животными и человеческими формами, которые переходят друг в друга, как бы порождают друг друга. Нет тех резких и инертных границ, которые разделяют эти «царства природы» в обычной картине мира: здесь, в гротеске, они смело нарушаются [Бахтин 2015: 48].

Важный компонент гротескного образа — становление, пребывание в крайних, пограничных состояниях, близость к рождению или смерти (зачастую к обоим сразу, скажем, в фигуре беременной старухи); гротеску часто сопутствуют гиперболизация и утрирование, но важнее его амбивалентность [Бахтин 2015: 38–41, 393, 398]. У гротеска нет фиксированной коннотации. Сами по себе гротескные образы нередко отвратительны; в рамках народной культуры, снижая строго-официальное и грозное, они делаются смешны, и напротив, в поэтике романтизма и модернизма гротеск, использованный для остранения привычного мира, становится способом порождения ужаса [Бахтин 2015: 57, 67–69, 393, 398].

Таким образом, стоит нам обратиться к концепции гротеска, как пограничные явления и категориальные ошибки незамедлительно предстают в более широкой перспективе, и перед нами открывается несколько путей рассмотрения.

¹ Курсив в источнике.

Другие реакции на гротеск

Бахтин в своем знаменитом исследовании творчества Рабле сосредоточен именно на комическом, или, как он сам формулирует, «смеховом», начале гротескного тела. В такой трактовке главными элементами становятся рот, чрево, половые органы и анальное отверстие — все, что нарушает замкнутую поверхность организма, демонстрирует его в процессе бесконечного становления, процесса поглощения мира и извержения в мир. Соответственно, в центре внимания оказываются и все «акты телесной драмы», начиная рождением и заканчивая смертью — с гастрономией, испражнением и размножением в промежутке. Ученый отмечает, что во всех этих актах жизнь тесно смыкается со смертью; гибель оказывается «чревата» будущей жизнью в ходе вечного обновления природы. Размыкание границ часто доходит до того, что внутреннее и внешнее меняются местами, так что компонентами гротескного тела нередко становятся и выставленные наружу внутренние органы; вообще роль изнанки, всевозможного «наоборот» оказывается здесь чрезвычайно велика [Бахтин 2015: 410–411, 423, 457].

Все вышеперечисленное становится источником народного и раблезианского юмора; более того, постулирует Бахтин, «отелеснение» космоса с помощью подобных образов, снижение природных бедствий с помощью иконографии кала и мочи, становится превосходным инструментом для преодоления космического ужаса от бессилия человека пред ликом природы. Исследователь отмечает, что этот первобытный коллективный страх «перед безмерно большим и безмерно сильным» гораздо древнее и могущественнее каких бы то ни было родовых травм и страха перед индивидуальной гибелью (наблюдение, которое последовательница Бахтина Кристева, по всей видимости, предпочла проигнорировать). Ученый емко подытоживает: «Моча и кал превращают космический ужас в веселое карнавальное страшилище» [Бахтин 2015: 433–434].

Справедливость приведенных выше рассуждений трудно отрицать; однако же их необходимо дополнить. Приведенные выше гротескные формы в обыденном контексте являются отвратительными, и, наоборот, большая часть природных источников отвращения вполне вписывается в описание гротескного тела по Бахтину. Несмотря на то что в наши дни порой постулируется этноспецифичность и культурная обусловленность отвращения (например, отношение к коровьим мясу и фекалиям будет диаметрально противоположным у европейца и индуса [Khair 2018: 433]), существуют свидетельства в пользу того, что оно носит **универсальный** характер: например, сопутствующая отвращению мимика воспроизводится даже слепорожденными [Davey 2011: 3454]. Это закономерно, поскольку она исключительно функциональна (направлена на блокирование неприятного запаха и исторжение изо рта посторонних субстанций; схожую функцию несет часто сопровождающая отвращение рвота). Несмотря на позднейшее приспособление к функционированию в социуме и вынесению моральных оценок, в первоначальной форме отвращение направлено на физические стимулы неизменно органического происхождения, и почти всегда эта органика находится в переходном состоянии: гниет, оказывается исторгнута живым телом, демонстрирует необузданный патологический рост. Отвратительное липнет, пачкает, загрязняет; проникает в организм посредством запаха, через дыхательные пути; аморфно и лишено строго определенных границ, как

в стае роящихся насекомых тяжело отделить конкретный организм от недифференцированной массы [Clasen 2018: 49; Davey 2011: 3454; Kolnai 2003: 33–40, 53–72]. Отвратительное гротескно, ибо нарушает границы и угрожает определенности «я».

Нечистоты и испорченная пища — явления повсеместные, повседневные и хорошо знакомые. Однако по-настоящему гротескный стимул может быть полностью непривычным, не соответствующим ничему в предыдущем опыте — и как таковой скорее вызовет не отвращение, а испуг. Первичная категоризация мира производится человеком в первые полгода жизни: в этот период происходит обучение нашей системы распознавания образов через ознакомление с базовой средой обитания, где гораздо выше вероятность встретить дружественное или нейтральное окружение — таким образом, усвоенные в этот период морфологии классифицируются как привычные и оттого безопасные. Сравнительно легкие и незначительные отклонения от этих прототипов вызывают повышенное внимание и любопытство: человек является не только неофобным, но и неофильным созданием, склонным к изучению нового. Но нечто совершенно непривычное может именно потому оказаться опасным — хищным или ядовитым. Отсюда проистекают частые реакции испуга на пауков и змей даже при отсутствии реальной угрозы: речь не о «врожденном знании» либо «генетической памяти», но о срабатывании системы распознавания образов, сигнализирующей о категориальной ошибке — появлении существа, которое не укладывается в существующие схемы [Asma 2014: 945–946, 948; Clasen 2018: 47–48]. Поскольку с точки зрения выживания ложноположительный сигнал об опасности выгоднее ложноотрицательного, спровоцировать должную реакцию не так уж сложно; и даже чисто умозрительный и не до конца определенный источник угрозы может породить родственное страху чувство тревоги. На этих особенностях и играют произведения хоррора [Clasen 2018: 51–52; Kolnai 2003: 36–38].

Однако рассмотрение гротеска мы начали с народной комикки, и на первый взгляд ее привлечение в один ряд со страхом и отвращением в качестве фигурирующих в хорроре аффектов выглядит натянутым и неоправданным. Однако это ложное впечатление. Как с феноменологических позиций отмечает Колнай, отвращение практически всегда несет некоторый элемент презрения; его объект воспринимается как неприятный, но ничтожный, заведомо обладающий меньшей силой и значением, нежели субъект [Kolnai 2003: 42]. Возможно, именно поэтому перевод грандиозного и ужасающего на язык физиологически-сниженного обретает комический потенциал. Сложнее вопрос обстоит со страхом — ведь часто можно услышать, что страх и смех суть аффекты взаимоисключающие; так, Бахтин видит здесь одно из главных преимуществ миросозерцательной силы карнавала. Сходным образом, хоть и с противоположных позиций, рассуждал Лавкрафт, в письме Р. И. Говарду неодобрительно характеризуя юмор в страшном рассказе как *diluting element* [Lovecraft 1976: 83].

Это представление перестает быть таким самоочевидным, когда мы обращаем внимание, что хоррор с самого своего зарождения в готическом романе шагал рука об руку с комическим и пародийным. Как указывают А. Хорнер и С. Злосник, фарсовые сцены присутствовали еще в «Замке Отранто» Х. Уолпола, будучи наглядным свидетельством **гибридности** как неотъемлемого свойства готики. Готике изначально свойственны избыток, эксцесс, преувеличенность, и здесь неминуемо возникает гротескное тело, не только деформированное ущербное, но и наоборот — избыточ-

но витальное, раблезианское. Кроме того, готика, будучи порождением современного расщепленного субъекта, склонна к рефлексии и, как следствие, самопародии, обнажению приема и другим подобным стратегиям. Таким образом, готике в целом свойствен т. н. комический поворот (comic turn), проявляющийся в виде широкого спектра явлений [Horner, Zlosnik 2005: 165–166; 2012: 323, 330–331].

Закономерным образом эта тенденция к рефлексивности лишь усиливается в современном постмодернистском хорроре. Ярким примером тому служит творчество Дэвида Вонга (псевдоним Джейсона Парджина), чей дебютный роман «В финале Джон умрет» («John Dies at the End», 2007) сравнивают с «Лунным парком» Б. И. Эллиса, отмечая, что, хотя оба романа отличаются «метафигуральными конструкциями», роман Вонга «глубже погружается в воды постмодернистской игры и абсурда»² [Enright 2018: 500]. Характерной чертой этого текста и его продолжений выступает вольное совмещение комического и пугающего, причем они оказываются не взаимоисключающими, но усиливающими друг друга. Эти тексты полны гротескных образов, как чисто карнавальных по существу, так и указывающих на чуждую нечеловеческую реальность. Многие из этих образов оказываются истинно амбивалентными, вызывая смешанную реакцию.

Гротескные образы в творчестве Д. Вонга

Условный цикл, открытый романом «В финале Джон умрет», сосредоточен на маленьком городке Неназванный (Undisclosed), расположенном где-то на Среднем Западе США. От книги к книге город приходит во все больший экономический упадок; в то же время он расположен в аномальной зоне и оттого с самого начала является эпицентром абсурдных сверхъестественных событий. Протагонисты произведения вступили в контакт с особым веществом — т. н. «соевым соусом» (the Soy Sauce) — и обрели возможность воспринимать скрытую подоплеку происходящего: махинации нечеловеческих сил, направляющих ход истории не в одной, а во множестве параллельных вселенных. Соединяя лавкрафтианский космический ужас с приемами черной комедии, Вонг использует этот инструментарий для постановки весьма серьезных вопросов, начиная проблемами эпистемологии и заканчивая язвами современного общества.

В качестве примера нами избран третий роман, озаглавленный «Что за чушь я сейчас прочитал?» («What the Hell Did I Just Read», 2017). Относительная сюжетная самостоятельность произведений предоставляет в этом отношении известную свободу; третий том останавливает на себе внимание по ряду причин. Из четырех произведений, насчитываемых в цикле на данный момент, он наиболее короткий и притом отличается от предшествующих двух большей цельностью сюжета, благодаря чему подавляющее большинство примеров гротеска в этом произведении так или иначе связано между собой, что способствует логической связности рассмотрения. Сжатость материала выгодно сочетается с его чрезвычайным богатством, что делает «Что за чушь я сейчас прочитал?» исключительно удобным предметом исследования.

Роман полнится упоминаниями телесного низа до такой степени, что в послесловии сам автор говорит о следующей книге: «...задницы будут упоминаться реже,

² Перевод автора настоящей статьи.

чем в этой (ну то есть больше мне просто не впихнуть)» [Вонг 2021: 506]. Это не единственный регистр юмора в произведении — комическое предстает здесь в разных формах, включая сам стиль повествователя: рассказчик, Дэвид, склонен к игре слов, сарказму и самоиронии. Однако карнавальная стихия в бахтинском понимании почти целиком сосредоточена в фигуре друга протагониста, Джона. Сам по себе как персонаж он является элементом хаоса и непредсказуемости, принципиально не разделяющим важное и незначимое; в первой же главе повествователь сетует, что звонок от Джона может оказаться как случайным и нелепым эпизодом, так и началом очередного конца света (без малейших преувеличений) [Wong 2017: 8–10]. Джон склонен к эпатажу, систематическому преувеличению размеров собственного детородного органа, нарушению общественного спокойствия (во второй главе он готовится предстать перед судом по обвинению в публичной наготы) и использованию абсурдных костюмов для отвлечения внимания от деятельности своих друзей [Wong 2017: 21, 310, 313]. Среди всех рассказчиков в произведении он является наименее надежным, и даже описание параллельного мира, погибающего от пандемии, приобретает в его изложении черты бурлеска, когда из тел больных якобы начинают лезть монстры. Их описание — хороший пример вонгианского гротеска: «It had teeth where its eyes should be and where its teeth should be, more teeth» [Wong 2017: 158] — «На месте глаз у него были зубы — и еще больше зубов на месте зубов» [Вонг 2021: 216]. Сам по себе впечатляющий анатомический ход оказывается снижен комическим построением фразы, основанным на эффекте обманутых ожиданий, — и еще сильнее подорван контекстом, поскольку читателю очевидно, что данный эпизод в отчете Джона полностью вымышлен.

Нельзя не отметить также, что Джон более других персонажей склонен раздавать сверхъестественным существам клички, обычно каламбурного и непристойного характера — т.е. относящиеся к амбивалентным «хвалебно-бранным» прозвищам, которым уделяет много внимания Бахтин, отмечающий также, что «образование имен по типу ругательств является наиболее распространенным способом... в народной комике» [Бахтин 2015: 594–597]. Так, жукоподобные существа на основании своей формы, несколько напоминающей фаллос, получают наименование «трахаканов» [Вонг 2021: 148] («fuckroaches» [Wong 2017: 108]). Он, впрочем, не одинок в своей политике наименования, и matka чудовищ ближе к финалу книги получает от Эми обозначение «Мультизадка» [Вонг 2021: 312] («Millibutt» [Wong 2017: 230]). С одной стороны, здесь налицо вполне серьезное использование фольклорного тропа «имена обладают властью»: доктор Маркони советует персонажам избегать использования истинного имени существей, поскольку чужое внимание придает им сил [Wong 2017: 231]. В то же время персонажи травестируют существующую традицию: вместо использования эвфемизмов, призванных задобрить сверхъестественных существ — практика, бытующая, например, на Британских островах в отношении фейри, — протагонисты обращаются к дисфемизмам, стремясь не столько задобрить и умиловить сверхъестественное зло, сколько принизить, редуцировать, превратить в «смешное страшилище».

Упоминание конкретно фейри с нашей стороны неслучайно — несмотря на то, что автор не ссылается прямо на данных фольклорных персонажей, роман аккумулирует большое количество связанных с ними мотивов. Наиболее очевидна, несомненно, тема похищения и подмены детей — пускай даже вместо употребленного

в переводе «подменыш» [Вонг 2021: 228] (традиционное обозначение существа, оставленного фейри взамен похищенного) в оригинале персонажи выражаются более осторожно: «...replaced? By a lookalike?» [Wong 2017: 166]. Несмотря на то что в романе ситуация оказывается значительно сложнее, можно отметить и другие близко связанные мотивы: например, влияние трахаканов на органы чувств (фольклорный «отвод глаз», «glamour») или упоминания фальшивыми детьми некоего сюрреалистического парка аттракционов («Забава-Парк» [Вонг 2021: 42], «Joy Park» [Wong 2017: 30]) — несомненное переосмысление образа Волшебной страны (Fairylan-land). Сами трахаканы с их небольшими размерами и инсектоидным обликом также несколько напоминают фей, хотя уже более поздней, литературной традиции (тенденция к миниатюризации наметилась только в пьесах Шекспира, а крылья насекомых впервые приписал фейри А.Поуп в поэме «Похищение локона») [Briggs 2002: 17, 189; Silver 1999: 11, 62, 174].

Данная параллель заслуживает упоминания уже потому, что сами фейри в фольклоре носят глубоко амбивалентный и гротескный характер. Д.Пёркисс трактует их как лиминальные фигуры, запертые между состояниями, не принадлежащие до конца ни к одному из них — т. е. по существу гротескные, относящиеся к числу категориальных аномалий [Purkiss 2000: 4, 35]. Вопреки более поздней тенденции литературных сказок рафинировать все, связанное с феями, и приписывать им детскую невинность, в фольклоре их инфантильность носит гораздо более тревожный характер, будучи буквальным образом «по ту сторону добра и зла». Фейри чужда абстрактная нравственность, они непредсказуемы и повинуются капризам, а также собственному своду правил, не тождественному человеческим. Именно эта непредсказуемость вкупе со сверхъестественными способностями делает фейри на редкость опасными и вызывает желание задобрить их с помощью эвфемизмов. Их благорасположение тем важнее, что во власти фейри находится и урожай, само плодородие земли [Briggs 2002: 132; Silver 1999: 149–150].

Плодородие в широком смысле, как часть телесной драмы, неотъемлемо от карнавальная поэтики; затрагивается оно и в романе Вонга. Как становится ясным ближе к концу, вторжение нездешних сущностей было спровоцировано половым актом, совершенным в водоеме Око Шахты (Mine's Eye, в переводе Ириновой ошибочно «Мой Глаз»). Пруд получил название от затопленной шахты, которая изначально пользовалась дурной славой [Wong 2017: 57–58, 356] — и импровизированный ритуал плодородия поспособствовал распространению ее влияния, в том числе в весьма неожиданных формах.

В случае с Оком Шахты вонгианский гротеск проявляется и в онтологическом измерении, затрагивая сам хронотоп романа. В архаической картине мира земля уподобляется телу, а ее возвышенности и низменности (провалы, дыры) — выступам и отверстиям организма, зачастую также играющим роль перехода в иной мир [Бахтин 2015: 448]. В финальных главах романа это уподобление становится одновременно буквальным и символическим — в зависимости от наблюдателя. В числе центральных тематических пластов цикла — восприятие, степень (не)соответствия картины, выстраиваемой мозгом, реальности, и различные степени приближения к «миру как он есть». Под воздействием «соевого соуса» Дэвид и Джон могут различить недоступную другим ипостась пруда: «зияющую в скале пасть шириной в сто футов: напоминавшие языки влажные лоскуты розовой плоти подрагивали

и извивались в воздухе, глотка в два фута шириной изгибалась и пульсировала, будто предвкушая трапезу» [Вонг 2021: 413]. Око Шахты — гетеротопия, точка соприкосновения миров и некая проекция части тела одного из его чудовищных обитателей. А также, вне всякого сомнения, это наглядно литерализированное «чрево земли» — причем истолкование слова «чрево» здесь отнюдь не так однозначно, как кажется.

Сам образ зияющей в земле тридцатиметровой пасти невидимого остальным чудовища, когда вокруг собралось множество людей, уже достаточно тревожен — но восприятию персонажей предстоит измениться вновь и вновь. По мере поступления данных становится ясно, что это отнюдь не пасть, а родовой канал или яйцеклад. Отвратительность образа при этом осознании взмывает экспоненциально, но с ним растет и осознание масштабов угрозы: по этому каналу в наш мир попадают личинки, каждая из которых, пройдя полный цикл развития, способна перечеркнуть всю человеческую историю (буквальным образом всю, вмешавшись непосредственно в прошлое). Еще более тяжким ударом оказывается следующее осознание: план, направленный на уничтожение портала, на самом деле выступает частью цикла размножения Мультизадки и, вполне вероятно, вызовет лавинообразный приток личинок в нашу реальность [Вонг 2021: 387–390, 414, 420, 424, 432–433].

Здесь мы видим емкий, глубоко амбивалентный набор тропов карнавальная поэтики: пожирание, рождение и **чреватая смерть**: взрыв бомбы должен обернуться не гибелью цели, а взрывом нездешнего плодородия, которое в свою очередь чреватой смертью старого — человеческого — мира. Осмеяния не происходит: приземленное и отелесненное космическое чудовище отказывается быть низведенным до «смешного страшилища», оставаясь по-прежнему грозным, трансцендентным и внушающим экзистенциальный ужас.

В примере выше отвратительное переплетается с возвышенным. В последние годы эстетика нередко обращается к этой комбинации — так, Ш. Морланд выстраивает параллельную генеалогию «энтропического» возвышенного, восходящего не к псевдо-Лонгину, а к Лукрецию. Вопреки отказу многих поздних теоретиков признавать возвышенными катастрофические картины распада в «*De rerum naturae*» («О природе вещей»), Морланд показывает, что видения материалистического космоса у Лукреция все же апеллируют к этой эстетической категории, несмотря на отказ от возвеличивания субъекта. «Трансформации, включая смерть и распад, естественны, неизбежны и необходимы, и их надлежит встречать с атараксией»³ [Moreland 2018: 35] — такого рода «утешение космической философией», полагает исследователь, лежит в основе поэтики «космического ужаса», к которой обращается и Вонг. Не менее интересна концепция К. Корсмейер, согласно которой в определенных ситуациях, подобно тому, как страх претворяется в возвышенное, отвращение также может стать основой для значимого эстетического переживания. По аналогии с понятием «sublime» исследовательница нарекает рассматриваемый аффект словом «sublate», передать который можно попробовать неологизмом «возниженное»: речь о ситуациях, которые трансцендируют простой рвотный рефлекс и выходят на ступень осознания собственной смертности, бренности всей и всяческой плоти [Korsmeyer 2008: 376–379].

³ Перевод автора настоящей статьи.

Яркий пример, на наш взгляд, вполне подпадающий под концепцию «возниженного», в то же самое время относится к числу наиболее запоминающихся гротескных тел в романе. Речь о Лоретте Нолл, ухаживающей за чудовищной личинкой, которую она принимает за свою дочь. Чудовище буквальным образом поедает ее живьем, и читателю предлагается подробное описание нанесенных увечий:

Половины тела не было.

Ее словно белый медведь подрал. От шеи осталось совсем немного, непонятно, как она вообще держала голову прямо: на месте были только белый позвоночник и желтоватые связки, а вокруг них — лишь рваные куски мяса и пустота. Еще оторвали примерно треть туловища, от подмышки до бедра.

Она все говорила, словно в этом не было ничего необычного. Я видел, как дергается ее трахея, как с каждым вздохом раздувается и сдувается обнаженное легкое.

*Эта женщина просто не может быть живой*⁴. <...>

На видеосвязи было видно, как дергается и дрожит, переваривая завтрак, ее желудок [Вонг 2021: 291–292].

Важнейшим аспектом сцены, однако, оказывается смещение фокуса: невзирая на обнаженные органы и несовместимые с жизнью раны, Лоретта ведет себя как **полностью здоровый человек**, не замечая травм. Диссонирующее поведение перетягивает внимание на себя и шокирует существенно сильнее, нежели прямолинейное описание страданий, перемещая ситуацию из области *conte cruel* в сферу чистейшего *weird*. Остранение дополнительно достигается за счет вписывания процесса в предельно мирный, санкционированный культурой контекст — уход матери за ребенком. Снова обращаясь к проблематике восприятия, Вонг предлагает задуматься о том, что под поверхностью самых обыденных явлений может скрываться патологическая подоплека, что наши собственные разум и чувства могут сговориться против нас и игнорировать смертельные по существу своему проблемы. Допущение, что любой из нас в той или иной степени может находиться в ситуации, созвучной положению Лоретты Нолл, создает момент возниженного, осознание уязвимости одновременно физической и эпистемологической.

Авторские эксперименты с формами гротескного тела этим не исчерпываются. Уже упомянутые трахаканы гротескны как по одиночке — обликом и названием, как рассмотрено выше, — так и в качестве роя. Мы уже указывали, что роение находится в числе отвратительных стимулов в силу трудной определимости границ между единичными особями: рой ведет себя как аморфное квазиживое существо. В случае с трахаканами дихотомия «единичное/множественное» подрывается еще сильнее благодаря их силе внушения, позволяющей рою принять вид любого живого организма (или неодушевленного предмета). При этом рои могут объединяться между собой, порождая чисто карнавальные по существу своему эффекты: например, лицо «ребенка» объединяется с передней частью «собаки» и получившийся гибрид провозглашает: «Гляди, мамочка! Я задоголовый!» [Вонг 2021: 244]. Эта сцена в точности иллюстрирует тезис Бахтина о круге мотивов, связанных с инверсией лица и зада, а также верха и низа [Бахтин 2015: 483]; гротескный натурализм эпизода подчеркивается тем, что слова зримо артикулируются «анусом»

⁴ Курсив в источнике.

лжесобаки. Последняя графическая деталь перемещает сцену из области народной комиксы в менее очевидную серую зону на границе отвращения и сверхъестественного ужаса; сила воздействия подкрепляется полной неожиданностью случившегося и делает реакцию имплицитного читателя практически непредсказуемой.

Такого рода амбивалентности чрезвычайно характерны для авторской поэтики в целом: например, лейтмотив бетонного снеговика [Wong 2017: 37, 40, 65–66, 68, 113, 190, 248] первоначально создает эффект фрейдовского *Unheimlich*, но по мере накопления итераций к чувству жуткого все сильнее примешивается компонента нервного смеха, поскольку персонажи, чья память подвергается манипуляции, не в состоянии опознать элемент повторения, и потому каждый новый эпизод в цепочке усиливает подспудную иронию. Хотя данный пример уже не относится к гротеску в чистом виде, он хорошо показывает, что комическое в романе Вонга сочетается и с другими приемами создания тревоги, не подрывая, но подчеркивая основной эффект.

Заключение

Обращение как к литературоведческим теориям, так и к данным эволюционной психологии и когнитивных наук показывает, что категорически проблематичные объекты, как сами по себе, так и в пределах хоррора, куда сложнее, нежели просто источники отвращения, и не могут быть исчерпаны подобным односторонним прочтением. Предложив в качестве более продуктивного инструмента истолкования гротеск, на примерах из творчества Вонга мы продемонстрировали, как его средства конституируют поэтику романа равно в комическом и космическитератологическом измерениях, а также выстраивают между ними мосты за счет амбивалентности незавершенного образа. Таким образом, хотя мы и подтвердили, что отвращение является постоянным спутником и активным участником диалектики смешного и страшного, сводить литературный хоррор исключительно к отвратительному, пускай даже в предельно широком философском понимании, — значит обеднять палитру его выразительных средств и недооценивать нюансировку остраяемого мира произведения.

Источники

- Вонг 2021 — Вонг Д. *Что за чушь я сейчас прочитал: роман о космическом ужасе*. Иринова Д. (пер. с англ.). М.: АСТ, 2021.
- Кузнецов 2004 — *Современный толковый словарь русского языка*. Кузнецов С. А. (ред.). М.: Ридерз Дайджест, 2004.
- Фрейд 2016 — Фрейд З. *Жуткое*. В кн.: Фрейд З. *Малое собрание сочинений*. Додельцев Р. (пер. с нем.). СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 292–327.
- Lovecraft 1976 — Lovecraft H. P. *Selected Letters*. Vol. IV. Sauk City: Arkham House, 1976.
- Merriam-Webster 2023a — *Merriam-Webster Online Dictionary: Disgust*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/disgust> (дата обращения: 12.10.2023).
- Merriam-Webster 2023b — *Merriam-Webster Online Dictionary: Fear*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fear> (дата обращения: 12.10.2023).
- Wong 2017 — Wong D. *What the Hell Did I Just Read: A Novel of Cosmic Horror*. New York: St. Martin's Press, 2017.

Литература

- Бахтин 2015 — Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. М.: Эксмо, 2015.
- Кристева 2013 — Кристева Ю. *Силы ужаса: эссе об отвращении*. Костикова А. (пер. с фр.). СПб.: Алетейя, 2013.
- Сорочан 2020 — Сорочан А. Ю. *Странная классика: weird fiction и проблемы исторической поэтики*. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2020.
- Asma 2014 — Asma S. T. Monsters on the Brain: An Evolutionary Epistemology of Horror. *Social Research*. 2014, 84 (4): 941–968.
- Briggs 2002 — Briggs K. *The fairies in tradition and literature*. London; New York: Routledge, 2002.
- Carroll 1990 — Carroll N. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of Heart*. New York: Routledge, 1990.
- Clasen 2018 — Clasen M. The Evolution of Cosmic Horror: A Neo-Lovecraftian Poetics. In: *New Directions in Supernatural Horror Literature. H. P. Lovecraft and His Influence*. Moreland S. (ed.). [S. l.]: Springer International Publishing; Palgrave Macmillan, 2018. P. 43–60.
- Davey 2011 — Davey G. C. L. Disgust: the disease-avoidance emotion and its dysfunctions. *Philosophical Transactions: Biological Sciences*. 2011, 366 (1583): 3453–3465.
- Enright 2018 — Enright L. Horror “After Theory”. In: *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. [S. l.]: Palgrave Macmillan, 2018. P. 499–510.
- Horner, Zlosnik 2005 — Horner A, Zlosnik S. *Gothic and the Comic Turn*. [S. l.]: Palgrave Macmillan, 2005.
- Horner, Zlosnik 2012 — Horner A., Zlosnik S. Comic Gothic. In: *A New Companion to the Gothic*. [S. l.]: Wiley-Blackwell, 2012. P. 321–334.
- Khair 2018 — Khair T. Postcolonial Horror. In: *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. [S. l.]: Palgrave Macmillan, 2018. P. 433–440.
- Kim 2011 — Kim D. Y. The Horror of Mimesis. *Oxford Art Journal*. 2011, 34 (3): 335–353.
- Kolnai 2003 — Kolnai A. *On Disgust*. Chicago; La Salle: Open Court, 2003.
- Korsmeyer 2008 — Korsmeyer C. Fear and Disgust: The Sublime and the Sublate. *Revue Internationale de Philosophie*. 2008, 62 (246 (4)): 367–379.
- Loh 2011 — Loh M. H. Introduction: Early Modern Horror. *Oxford Art Journal*. 2011, 34 (3): 321–333.
- Lovecraft 2008 — Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature. In: Lovecraft H. P. *The fiction. Complete and unabridged*. New York: Barnes & Noble, 2008. P. 1041–1098.
- Miles 2012 — Miles R. Ann Radcliffe and Matthew Lewis. In: *A New Companion to the Gothic*. [S. l.]: Wiley-Blackwell, 2012. P. 93–109.
- Moreland 2018 — Moreland S. The Birth of Cosmic Horror from the S(ub)lime of Lucretius. In: *New Directions in Supernatural Horror Literature. H. P. Lovecraft and His Influence*. Moreland S. (ed.). [S. l.]: Springer International Publishing; Palgrave Macmillan, 2018. P. 13–42.
- Newell 2020 — Newell J. *A Century of Weird Fiction: 1832–1937. Disgust, Metaphysics and the Aesthetics of Cosmic Horror*. [S. l.]: University of Wales Press, 2020.
- Punter 1996a — Punter D. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Vol. 1. The Gothic Tradition. [S. l.]: Routledge, 1996.
- Punter 1996b — Punter D. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Vol. 2. The Modern Gothic. [S. l.]: Routledge, 1996.
- Purkiss 2000 — Purkiss D. *Troublesome Things: A History of Fairies and Fairy Stories*. London: Allen Lane; [S. l.]: Penguin Press, 2000.
- Rosen 2020 — Rosen M. Introduction: On the Diseases of the Head. In: *Diseases of the Head. Essays on the Horror of Speculative Philosophy*. [S. l.]: Punctum Books, 2020. P. 13–42.
- Silver 1999 — Silver C. *Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness*. New York: Oxford University Press, 1999.

Статья поступила в редакцию 20 мая 2023 г.
Статья рекомендована к печати 3 ноября 2023 г.

Fear, disgust, laughter. Forms of grotesque in D. Wong's novel

For citation: Vasilev M. F. Fear, disgust, laughter. Forms of grotesque in D. Wong's novel. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2024, 21 (1): 4–19.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.101> (In Russian)

In contemporary scientific paradigm, horror literature is often interpreted on the basis of disgust and/or abjection, mainly due to the influential works by J. Kristeva and N. Carroll, inspired by M. Douglas. However, phenomenological approach as well as cognitive studies clearly show the fundamental difference between fear and disgust. The three theorists' common understanding of disgust as a categorical anomaly has much in common with a wider concept of grotesque. Drawing on the works by M. M. Bakhtin, A. Kolnai and S. Asma it is possible to demonstrate how grotesque images can induce not only disgust, but fear and laughter as well as more ambiguous reaction, for grotesque images are, in full accord with Bakhtin's carnivalesque poetics, deeply ambivalent. To illustrate the point, the article draws on works by David Wong (pen-name of J. Pargin), the postmodern horror writer well-known for his propensity for mixing horrible and comic in bold proportion. Wong freely uses the poetics of grotesque realism, yet does not shy to demonstrate that in some cases no amount of denigration can utterly vanquish horror, and that a cosmically grotesque body can remain sublime despite every possible accent on its lowest anatomical aspects. Examination of various unfinished and becoming bodies in Wong's novel demonstrates that grotesque is a versatile tool for rather different ends, from farcical comedy to existential dread and diverse transitory forms. Thus we may conclude that grotesque hybridity suffuses horror not only on thematic and structural levels, but on pragmatic as well, pertaining to the sphere of emotional responses.

Keywords: horror, grotesque, disgust and abjection.

References

- Бахтин 2015 — Bakhtin M. M. *Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance*. Moscow: Eksmo Publ., 2015. (In Russian)
- Кристева 2013 — Kristeva J. *Powers of Horror: An Essay on Disgust*. A. Kostikova (transl. from French). St Petersburg: Aleteiia Publ., 2013. (In Russian)
- Сороочан 2020 — Sorochan A. Iu. *Strange classics: weird fiction and the problems of historical poetics*. Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet Publ., 2020. (In Russian)
- Asma 2014 — Asma S. T. Monsters on the Brain: An Evolutionary Epistemology of Horror. *Social Research*. 2014, 84 (4): 941–968.
- Briggs 2002 — Briggs K. *The fairies in tradition and literature*. London; New York: Routledge, 2002.
- Carroll 1990 — Carroll N. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of Heart*. New York: Routledge, 1990.
- Clasen 2018 — Clasen M. The Evolution of Cosmic Horror: A Neo-Lovecraftian Poetics. In: *New Directions in Supernatural Horror Literature. H. P. Lovecraft and His Influence*. Moreland S. (ed.). [S. l.]: Springer International Publishing; Palgrave Macmillan, 2018. P. 43–60.
- Davey 2011 — Davey G. C. L. Disgust: the disease-avoidance emotion and its dysfunctions. *Philosophical Transactions: Biological Sciences*. 2011, 366 (1583): 3453–3465.
- Enright 2018 — Enright L. Horror “After Theory”. In: *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. [S. l.]: Palgrave Macmillan, 2018. P. 499–510.
- Horner, Zlosnik 2005 — Horner A, Zlosnik S. *Gothic and the Comic Turn*. [S. l.]: Palgrave Macmillan, 2005.
- Horner, Zlosnik 2012 — Horner A., Zlosnik S. Comic Gothic. In: *A New Companion to the Gothic*. [S. l.]: Wiley-Blackwell, 2012. P. 321–334.

- Khair 2018 — Khair T. Postcolonial Horror. In: *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. [S. l.]: Palgrave Macmillan, 2018. P. 433–440.
- Kim 2011 — Kim D. Y. The Horror of Mimesis. *Oxford Art Journal*. 2011, 34 (3): 335–353.
- Kolnai 2003 — Kolnai A. *On Disgust*. Chicago; La Salle: Open Court, 2003.
- Korsmeyer 2008 — Korsmeyer C. Fear and Disgust: the Sublime and the Sublate. *Revue Internationale de Philosophie*. 2008, 62, 246 (4): 367–379.
- Loh 2011 — Loh M. H. Introduction: Early Modern Horror. *Oxford Art Journal*. 2011, 34 (3): 321–333.
- Lovecraft 2008 — Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature. In: Lovecraft H. P. *The fiction. Complete and unabridged*. New York: Barnes & Noble, 2008. P. 1041–1098.
- Miles 2012 — Miles R. Ann Radcliffe and Matthew Lewis. In: *A New Companion to the Gothic*. [S. l.]: Wiley-Blackwell, 2012. P. 93–109.
- Moreland 2018 — Moreland S. The Birth of Cosmic Horror from the S(ub)lime of Lucretius. In: *New Directions in Supernatural Horror Literature. H. P. Lovecraft and His Influence*. Moreland S. (ed.). [S. l.]: Springer International Publishing, Palgrave Macmillan, 2018. P. 13–42.
- Newell 2020 — Newell J. *A Century of Weird Fiction: 1832–1937. Disgust, Metaphysics and the Aesthetics of Cosmic Horror*. [S. l.]: University of Wales Press, 2020.
- Punter 1996a — Punter D. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Vol. 1. The Gothic Tradition. [S. l.]: Routledge, 1996.
- Punter 1996b — Punter D. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Vol. 2. The Modern Gothic. [S. l.]: Routledge, 1996.
- Purkiss 2000 — Purkiss D. *Troublesome Things: A History of Fairies and Fairy Stories*. London: Allen Lane; [S. l.]: Penguin Press, 2000.
- Rosen 2020 — Rosen M. Introduction: On the Diseases of the Head. In: *Diseases of the Head. Essays on the Horror of Speculative Philosophy*. [S. l.]: Punctum Books, 2020. P. 13–42.
- Silver 1999 — Silver C. *Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness*. New York: Oxford University Press, 1999.

Received: May 20, 2023
Accepted: November 3, 2023