

УЖАСНОЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФИЛОСОФИИ СПЕКУЛЯТИВНОГО РЕАЛИЗМА (ЧАСТЬ I)

М. Ф. Литвинов, А. Н. Сладких

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 5 февраля 2024 г.

Аннотация: в статье анализируется фантастическая литература Говарда Лавкрафта с точки зрения жанровых ее особенностей, проясняющих структуру *weird*-текста, и с точки зрения производимого ею аффекта. Речь идет о страхе и ужасе, провоцируемых такого рода повествованием. Ужасное аргументируется в качестве эстетической категории, позволяющей философской мысли вновь обратиться к реальности в-себе бытия. Благодаря такой специфике, сплавливающей человеческое переживание с нечеловеческой реальностью Внешнего, данная эстетическая категория рассматривается как основание для различных концепций спекулятивного реализма.

Ключевые слова: ужас, страх, внешнее, иное, странное, сверхъестественное, эстетическая категория, переживание, атмосфера, отношение, предел, зазор, изъятие, архи-ископаемое, корреляция, объект, ООО, нигилизм, ничто, природа, материализм, идеализм.

Abstract: authors in this article analyze the fantastic literature of Howard Lovecraft from point of view of its genre features, which clarify the structure of the *weird*-text, also from point of view of an affect produced by it. This affect is the fear and horror provoked by this kind of narrative. The horrible is argued as an aesthetic category which allows philosophical thought to turn back to the reality of being in itself. Due to this specificity, which fuses human experience with the inhuman reality of the External, this aesthetic category is considered as the basis for various conceptions of the speculative realism.

Key words: horror, fear, external, other, weird, supernatural, aesthetic category, experience, ambience, attitude, limit, gap, withdrawal, arche-fossil, correlation, object, OOO, nihilism, nothingness, nature, materialism, idealism.

Фантастическая литература и сверхъестественный ужас

Литература Лавкрафта фантастическая. Но как вообще определяется фантастическая литература и каким критериям она соответствует? Цветан Тодоров в своей работе «Введение в фантастическую литературу» задает довольно четкие рамки данного направления в литературе. Фантастическое всегда существует на грани. Ни герой, ни читатель до конца не могут быть уверены в том, что на самом деле происходит в произведении. Это иллюзия, безумие, обман или действительно нечто, выходящее за рамки всего того, на что мы привыкли опираться как на незбылемое? Данный жанр находится на грани между двумя другими: жанром чудесного и жанром необычного. «... Колебания, испытываемые читателем, – первейшее условие фантастического жанра» [1, с. 30]. Цветан Тодоров приводит в пример литературу Лавкрафта как наиболее подходящую данным критериям. Тексты Лавкрафта основаны в первую очередь на том, чтобы

поместить реального читателя в атмосферу липкого страха и ужаса, заставить задаваться вопросом, насколько реально то, что мы привыкли принимать за вымысел.

Сомнения, колебания, возникающие в фантастических текстах, часто сопровождаются безумием (или возможным безумием) героя. Так задается специфическая атмосфера, фантастическое «как особое восприятие необычных событий» [там же, с. 79]. Речь идет о колебаниях, что удерживают в объяснении происходящих событий на грани рационального и сверхъестественного. И поскольку фантастическое сфокусировано на невозможном событии, кульминацией в переживании которого становится ужас, неустойчивость, провоцируемая фантастическим текстом, эманерирует за пределы книги и распространяется на привычную для читателя реальность даже после закрытия книги.

Тодоров, анализируя структуру жанра фантастической литературы, выстраивает следующий ряд, демонстрируя срединную, контаминированную сущность фантастического: он начинается необычным в

чистом виде, которое сменяется фантастическим-необычным, продолжается фантастическим-чудесным, а замыкается чудесным в чистом виде. Необычное – это то, что хоть и является странным, тревожным, но имеет разумное объяснение. Тодоров уточняет, что необычное не связано с реальным вызовом законам природы, а касается только реакции человека на происходящее, кажущееся ему лишь поначалу ошеломительным. Необычное связано с ужасом. Но ужасное/жуткое Тодоров трактует здесь как то, что уходит корнями в древние переживания человечества и потому проявляет себя как рудиментарное чувство. Фантастическое-необычное произведение лишь паразитирует на этом архаичном переживании, но в конце концов разрешает его и замещает рациональным объяснением. Чудесное связано целиком и полностью со сверхъестественным. Фантастическое-чудесное заявляет о себе в тех произведениях, где неустойчивость позиции читателя в итоге разрушается ссылкой на сверхъестественное вмешательство. Таким образом, если необычное характеризует реакцию, то чудесное – саму суть события.

Данная структура предполагает возможность утвердить чистое фантастическое (чистота которого, конечно, условна, поскольку основана на логике различия, а не на логике природы) в зазоре между фантастическим-необычным и фантастическим-чудесным. Идеал фантастической литературы, тем самым, заключается в удержании читателя в неустойчивом положении (с уклоном в необычное или чудесное) на протяжении всего произведения от начала и до конца. Этой цели должна быть подчинена и развязка. К фантастике такого рода относятся тексты Лавкрафта (если быть точным, Тодоров выделяет для него нишу литературы, посвященной фантастическому-чудесному с уклоном в хоррор), искусно заполняющего атмосферой ужаса все пространство своего письма. Какими же приемами он для этого пользуется?

Подвешенность позиции в отношении происходящего неудовлетворительна – этому нас учит прагматизм, – и фантастическая литература не свободна от вопроса об истинности тех или иных трактовок описываемых ею событий. Однако нужно иметь в виду следующее, предупреждает Тодоров, а вместе с ним и литературный дискурс в целом: суждению на предмет истинности заявленного в произведении подлежат только высказывания персонажей. Только их можно поверять на соответствие друг другу и повествованию. В отношении же речи рассказчика такие суждения уже проблематичны, поскольку она должна располагать неким минимумом доверия, для того чтобы рассказ вообще мог состояться. Кроме того, есть произведения, где персонаж и рассказчик сливаются и повествование идет от первого лица. В этом случае истинность представляемого произве-

дением весьма условна, если не абсолютно сомнительна, чем часто и пользуются авторы. Тодоров приводит пример из детектива Агаты Кристи, где главный герой-рассказчик оказался убийцей и это застало врасплох читателей, которые не подозревали, что рассказчик может врать. «Дискурс такого рассказчика имеет двусмысленный статус... Принадлежа рассказчику, дискурс не нуждается в проверке на истинность; принадлежа персонажу он должен обязательно пройти такую проверку» [1, с. 75]. Таким пробелом истинности повествования пользуется Лавкрафт.

Сверх того, повествование, идущее от первого лица, и сам повествующий герой, созданный усредненным, заслуживающим доверия письмом, упрощают для читателя процесс отождествления себя с этим героем. Такой прием усложняет поставленный перед читателем вопрос об истинности прочитываемого: «Удостоверить рассказанное, не возлагая, однако, на себя обязанности принять окончательное объяснение посредством сверхъестественного» [там же, с. 72] – таково необременительное требование фантастического чтения.

Помимо описанных выше признаков фантастической литературы следует особо выделить нарочитую линейность разворачивающейся темпоральности повествования и поддерживаемый ею нарастающий темп тревоги: события внутри произведения всегда происходят как бы в настоящем и идут одно за другим, нагоняя все больше и больше жути, запечатывая героя-читателя-рассказчика в моменте, не давая его темпоральным экстазам возможности развернуться и позволить предаться безопасным воспоминаниям и бесплотным надеждам. А если отступление от этого правила и свершается, как, например, в «Истории Чарльза Декстера Варда» [2, с. 7] у Лавкрафта, где развязка закольцовывается с прологом, то это только усиливает эффект плененности настоящим. Фантастическая литература паразитирует на такой темпоральной асфиксии, не позволяя оторваться от повествуемого события, в моменте такого неотвязного настоящего сплавляя воедино наше предощущение вечности с головокружением от дурной бесконечности скученных происшествий. Таким образом, «во-первых, фантастическое оказывает особое воздействие на читателя, возбуждая страх, ужас или просто любопытство; такого эффекта не имеют другие литературные жанры и формы. Во-вторых, фантастическое служит целям наррации, оно помогает удерживать читателя в напряженном ожидании; наличие фантастических элементов позволяет предельно уплотнить интригу. Наконец, фантастическое выполняет третью функцию, на первый взгляд тавтологическую: оно позволяет дать описание фантастического универсума, который не имеет поэтому ре-

альности вне языка; описание и предмет описания имеют общую природу» [1, с. 80]. Фантастическая литература, в этом плане сближаясь с детективом, не может позволить себе пренебречь четкой последовательностью повествования, где-то монотонного, вплетающего необычное и чудесное в повседневное, где-то сгущающего атмосферу ужаса в кажущейся обыденности случающегося. На этом принципе лапидарного изложения, используя банальное перечисление событий Лавкрафт выстраивает «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата». «И вновь возникла твердь, и ветер, и сияние пурпурного света в глазах падавшего сновидца. Возникли боги, и твари, и воля, красота и зло, и жалобные вопли гибельной ночи, лишенной своей добычи. Ибо в неведомом вечном цикле выжили мысли и видения детства, воплощаясь в его возрожденном мире и милом сердце древнем городе, дабы вернуть смысл всему сущему» [2, с. 657–658]. На этом примере хорошо видно соответствие, выявляемое Тодоровым как структуралистом, признаков фантастической литературы трем функциям знака: с прагматикой здесь коррелирует переживание ужаса; с синтаксисом – наррация, поддерживающая сверхъестественный характер описываемой реальности; с семантикой – условно языковая сущность фантастического мира.

Сопоставляя функции фантастического с функциями знака, Тодоров показывает, что дискурс фантастического – это дискурс литературы в целом, акцентирующий внимание на произведении, или, лучше было бы сказать, тексте. Фантастическое объясняется Тодоровым скорее через структуру произведения, нежели через переживание читателем невообразимого. Несколько иной точки зрения придерживается Лавкрафт. «Опыт границ, их (не)преодоление имеют прямое отношение к тому, как он описывает сверхъестественное. По возможности мы будем удерживать вместе структурный и экзистенциально-феноменологический моменты истолкования ужаса фантастической литературы.

Лавкрафт, осмысливая специфику того, что он называет «weirdly horrible tale» или «ghost story», подчеркивает главенствующую роль атмосферы в фантастической литературе. «В ней должна быть осязаемая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами; в ней должен быть намек, высказанный всерьез, как и приличествует предмету, на самую ужасную мысль человека – о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса и демонов запредельного пространства» [3, с. 500]. Атмосфера задает жанроопределяющие границы, и даже в случае, когда фантастическое повествование сдвигается к полюсу необыч-

ного, недвусмысленно подводя к рациональному разъяснению, верность атмосфере гарантирует произведению его исходный жанровый статус. Атмосферой «weird tale», конечно же, является страх или ужас.

Лавкрафт соотносит ужас со страхом неведомого в качестве сильнейшего вида страха. Он разводит страх космического, сверхъестественного и примитивный физический страх земного, но часто в сопоставлении страха и ужаса имеет в виду не сущностные различия, но степенные, периодически заменяя одно понятие другим. Такое понимание кажется архаичным, поскольку противопоставление ужаса страху сегодня есть вполне состоявшаяся тема, разработанная экзистенциальной философской мыслью. Здесь стоило бы вспомнить Кьеркегора с Хайдеггером, показавших, что страшиться можно сущего, угрожающего нам так или иначе извне, а ужасаться – лишь тому онтологическому зазору, что непредметен и составляет первейшее условие принадлежащего только нам существования. По меткому определению Хайдеггера, ужас [бытия-к-смерти] подразумевает ситуацию, когда то, что вызывает страх, в то же время является тем, за что мы страшимся [4, с. 301–302]. В присутствии того, что нас пугает, мы испытываем страх, но присутствуя самостийно, мы обуреваемы ужасом. Проводимое экзистенциальной мыслью размежевание, однако, относительно и лишь кажется сущностным, абсолютным. Ибо противопоставленность ужаса страху есть следствие категорического разъятия уровней онтического и онтологического, что не соответствует замыслу экзистенциальной аналитики, различающей Dasein и Dasein лишь в той мере, в которой целостности присутствие размерного сущего ничто не угрожает (но наоборот, ее конституирует!). Стремление же в ужасе увидеть действие сугубо бытийного начала приводит к невозможности этот ужас переживать пусть и уникальным, но все же сущим. В этом смысле переживаемый ужас всегда уже есть и страх. Нельзя забывать и о том, что нечеловеческое ужасает, пронизывая не только в качестве просвета бытия, но и в качестве тотальности сущего, изживаемой в приступе тошноты. И в этом случае переживание ужаса свидетельствует о нередуцируемом отношении к ужасающему как бы извне, но теперь со стороны того, что гарантирует это отношение, т. е. со стороны бытия. Плененность бытием, изнанкой которой является плененность сущим, подводит к мысли о том, что ужас, если и говорить о его отличии от страха, – это прежде всего эстетическая категория, указывающая как на текст, в котором оплотняется фантастическая невозможная реальность, так и на соответствующее ему специфическое переживание, провоцируемое и поддерживаемое текстом. В ужасе, как предельном опыте, находит свое кульминационное воплощение спаянность Erlebnis и

Erfahrung; переживанию здесь подлежит нечеловеческая реальность, одновременно общая и беспредметному бытию, и свободному от наличествования для кого-то существу (в этом плане феноменология, как беспредпосылочная философия, изначально была обречена на эстетизацию и экзистенциальное переживание). Статус эстетической категории позволяет в случае ужаса, с одной стороны, оставаться в круге переживания (опыт не/преодоления границ откатывается от ужаса к страху), с другой – самой невозможностью означивания ужасающей реальности ее предполагать (языковая сущность фантастического возгоняет страх до ужаса), не обманываясь на счет способности разума ее постичь.

Сведение ужасного к эстетической категории показывает, что различия в истолковании ужаса Тодоровым и Лавкрафтом несущественны. Стоит лишь отметить, что первый готов обходиться фрейдистской интерпретацией ужаса (что в какой-то мере лишает ужас связи со сверхъестественным, нечеловеческим в двух своих ипостасях, ограничивая ужасное человеческим измерением); в то время как для второго ужас есть препятствие пониманию и «никакой фрейдистский анализ не в состоянии полностью уничтожить трепет, возникающий во время бесед у камина или в лесной чаще» [3, с. 498]. Сходятся их позиции в том, что ужас у обоих связывается с древними корнями человечества. Развивая тему страха как самого примитивного и сильного чувства, Лавкрафт в своем творчестве пользуется мощью отрицательных эмоций – они испытываются и сохраняются лучше, чем положительные, – играет неопределенностью, намекающей на неведомую опасность, провоцирует мышление признать в происходящем сверхъестественное, чем вызывает ужас. «Дети всегда будут бояться темноты, а взрослые, чувствительные к унаследованному опыту, будут трепетать при мысли о неведомых и безмерных пространствах где-то далеко за звездами с, возможно, пульсирующей жизнью, не похожей на земную, или ужасаться при мысли о жутких мирах на нашей собственной планете, которые известны только мертвым и сумасшедшим» [там же, с. 499]. На этой хтоническо-космической основе творится литература ужаса.

Интуиция Ужасного и переживание расчеловеченной реальности

С чем более странными явлениями встречается лавкрафтовский герой, тем больше его охватывает ужас. Он видит странную статуэтку, ему снится тревожный сон про неопишемый город, поверхности которого подчиняются не известной человеку геометрии, он замечает небольшие изменения формы и траектории следов местных животных и в конце концов встречается с нечеловеческими существами.

Человека ставят перед фактом: во Вселенной он не один, даже у самой Земли есть более древние хозяева и любые из этих существ способны отнять Землю, подчинить или уничтожить людей. И все, на что способен лавкрафтовский герой, – это отсрочить этот момент.

Речь идет не просто о встрече с неопишемым иным, но о наращиваемой атмосфере отвратительно-го и ужасного, которая достигает кульминации, разбивая привычные бытийные категории. Человеческие чувства/смыслы несовершенны и не передают реальность в полной мере: пока мы – люди, мы стоим перед этим барьером, но искусство способно пробить брешь в человеческой реальности. «Lovecraft suggests that this search for ‘ultimate reality’ is universal among human beings, undertaken to mollify ‘the troublesome feeling that the senses are imperfect informers’ even by those who may ‘not have the faintest notion of any difference between phenomena and noumena’» [5, p. 165]. Однако возможности искусства весьма ограничены, полного доступа к неведомой реальности у него все равно нет, поскольку оно сущностно привязано ко все тем же человеческим аффектам. В рассказах Лавкрафта реальность во всей своей ужасающей полноте открывается только вместе с утратой всего человеческого, в безумии. Чем ближе герой к иному, тем больше повреждается его рассудок. Это может быть и обратимым процессом: герой выживает и излагает историю на бумаге, борясь с последствиями встречи с иным, часто начиная сомневаться, было ли это все на самом деле. Такова канва рассказов «Зов Ктулху» и «За гранью времен». Есть вариант этого же сценария, где герой не справляется с последствиями встречи и убивает себя, как, например, в рассказе «Дагон». Но есть и совсем другой сценарий: герой перестает быть человеком, но получает что-то взамен. В «Шепчущем во тьме» персонаж по имени Экли, с которым герой-рассказчик ведет переписку, был изменен существами с Юггота: они вынули его мозг и поместили в колбу, при этом обещая переместить его сознание на Юггот и отправить в путешествие по Вселенной. В рассказе делается намек на то, что это изменение не было добровольным, рассказчик сомневается, хотя полностью и не отрицает обратного, что Экли пошел на это сам. Это изменение сблизило его с иными. Рассказчик отмечает, что голос измененного Экли звучал с тем же неуловимым «акцентом», как и голоса Крылатых. При этом он получил знания о Вселенной, Югготе и расе Крылатых. В рассказе «Тень над Инсмутом» герой не мог избежать трансформации и потери человеческого, так как он сам принадлежал к получеловеческой расе. В начале его ужасала эта перспектива; то, что он успел увидеть и узнать о жизни этих существ, вызывало в нем отвращение, он даже хотел застрелиться, как некоторые из его род-

ственников, избежав таким образом трансформации. Но его остановили сны о величественном подводном городе и вечной жизни среди рыб. Сны ослабили ужас, и теперь подводная бездна, холод и мрак тянули его.

«Weirdly horrible tale»

Лавкрафта считают родоначальником такого направления в литературе, как *weird fiction*. В книге Грэма Хармана «Weird-realism: Лавкрафт и философия» дается следующая трактовка *weird*: обращаясь к этимологии этого слова, мы приходим к «древне-саксонскому *wurd* – «рок, судьба», от глагола *weorthan* – «становиться», который, в свою очередь, восходит к праиндоевропейскому корню **uert* – «поворачиваться» (его можно услышать в русских словах «вертеть», «превращаться», «извращение»)» [6, с. 9]. Такой акцент на «превращении» как нельзя лучше подходит и самой философской теории Хармана, основанной на объектах и напряжениях между ними.

Писательница София Самматар в своем эссе «The Spaces Between Objects: On Weird Fiction and the Interstitial» определяет *weird fiction* как *interstitial art*. *Interstitial art* – это искусство, созданное на стыке жанров, категорий и дисциплин. «It is art that crosses borders, made by artists who refuse to be constrained by category labels» [7]. София Самматар, описывая *Interstitial art*, делает акцент на таких глаголах, как пересекать, отказываться, создавать. Это то, чему невозможно дать исчерпывающее определение. *Weird fiction* – направление на стыке жанров (ужасов, (научной) фантастики, фэнтези и др.), для описания которого задается скорее общая рамка «атмосферы» без конкретной теоретизации. *Weird* фантастика описывает скорее не сами предметы, а пространства между ними, всегда странные, изменчивые и промежуточные. Поэтому эта литература, также промежуточная, оказывается свободна от заданных рамок и открывает возможности исследовать нечеловеческое, иные способы бытия. «It shares interstitial art's preoccupation with the spaces between objects, the blank strip of paper between items on a list, the darkness between the stars, where you can reach in, slip, fall, find yourself somewhere else, and decide if you want to come back» [ibid].

Стоит уточнить, что *weird* означает не просто «странный» или «необычный» в буквальном переводе с английского. Это понятие связано с инаковостью и потусторонним. Чайна Мьевиль в своей работе «М. Р. Джеймс и Квантовый Вампир» описывает *weird* как радикально инаковое, а не просто что-то вытесненное и вернувшееся. Инаковое, с которым сталкиваются герои, часто хтоническое и имеет щупальца, но, несмотря на то, насколько детально рассказчик описывает это нечто, оно для нас остается бесфор-

менным, плохо собираемым в цельный образ. Так, герой «Зова Ктулху» описывает статуэтку через сопутствующую ей атмосферу. Рассказчик в «Данвичском ужасе» смотрит на тело мертвого получеловеческого существа и дает нам целую кучу характеристик, с помощью которых в нормальной ситуации можно было собрать подробный образ, но в *weird* реальности Лавкрафта он рассыпан на эти характеристики и не собирается воедино, так как эти черты кажутся чем-то несовместимым. «Здесь явно что-то не так – два компонента могут подразумевать друг друга, но *сопротивляются смешению*» [8]. Чайна Мьевиль называет это явление «суперпозицией *weird*», намекая на квантовую суперпозицию.

Не все инаковое у Лавкрафта имеет щупальца. К примеру, обращаясь к образам «ночного культа», он не чурается использовать расовые и этнические стереотипы. В его рассказах появляются «впечатлительные испанцы», а любые небелые наделяются то демоническими чертами, танцуют и распевая странные старинные песни во имя Древних, то им просто не доверяют, в их лицах сквозит то жестокость, то грубость, а характеристика «смуглолицый» равняется «служителю культа». Также интересно отметить героинь рассказов Лавкрафта – точнее почти полное их отсутствие. Когда женщина выбивается из фона сознательного человечества или близких к инаковым представителей культа, она также наделяется демоническими чертами. Из прочитанных рассказов вспоминаются две героини из «Данвичского ужаса» и «Снов в Ведьмином Доме». В первом рассказе это Лавиния – мать того самого получеловеческого трупа, образ которого невозможно собрать из множества характеристик: «... мать его была из угасающего рода Уэйтли, непривлекательная альбиночка 35 лет с обезображенным лицом, проживавшая со своим престарелым полусумасшедшим отцом, о колдовских делах которого во времена его молодости ходили жутковатые истории» [9, с. 97]. Во втором рассказе это мертвая старуха-ведьма, которая стала катализатором истории. «Старуха рассказала судье Готорну про линии и спирали, что могут выводить из уз пространства в иные пределы... А потом начертала эти узоры на стенах своей камеры – и исчезла» [там же, с. 118]. Небелые и женщины у Лавкрафта, отличающиеся Другие, не очень понятные от того и ужасающие, становятся своего рода проводниками иного в наш такой привычный и обжитой мир.

Странность фантастической литературы позволяет обратиться к бесформенному, внечеловеческому иному, учреждая способы соотнесения с бытием отличные от теоретического познания и практического действия. Эстетические категории прекрасного и возвышенного в *weird fiction* дополняются категорией ужасного, соизмеряющей с тем, что предполагает

отсутствие всякой меры (если человек и впрямь есть мера всех вещей), с той «изъятой» из человеческого измерения реальностью в-себе, которой озадачивает нас спекулятивный реализм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
2. Лавкрафт Г. Ф. Иные боги и другие истории : роман, повести, рассказы. М. : Иностранка : Азбука-Аттикус, 2013. 672 с.
3. Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху. М. : Иностранка, 2023. 640 с.

4. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков : Фолио, 2003. 503 с.

5. Newell J. A Century of Weird Fiction, 1832–1937. Disgust, Metaphysics, and the Aesthetics of Cosmic Horror. Cardiff : University of Wales Press, 2020. 254 p.

6. Харман Г. Weird-реализм: Лавкрафт и философия. Пермь : Гиле Пресс, 2020. 258 с.

7. Samatar S. The Spaces Between Objects : On Weird Fiction and the Interstitial art. URL: <https://weirdfictionreview.com/2015/02/spaces-objects>

8. Мьевиль Ч. М. Р. Джеймс и Квантовый Вампир. URL: <https://spacemorgue.com/weird-china>

9. Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху : сборник. М. : АСТ, 2021. 416 с.

*Воронежский государственный университет
Литвинов М. Ф., кандидат философских наук, доцент
кафедры истории философии и культуры
E-mail: litvinov@phipsy.vsu.ru*

*Voronezh State University
Litvinov M., Ph., PhD, Associate Professor of the
Department of History of Philosophy and Culture
E-mail: litvinov@phipsy.vsu.ru*

*Воронежский государственный университет
Сладких А. Н., студентка философского отделения
факультета философии и психологии
E-mail: anna.enio@mail.ru*

*Voronezh State University
Sladkih A. N., Student of the Philosophical Department
of the Faculty of Philosophy and Psychology
E-mail: anna.enio@mail.ru*