

*ДЕМИДОВА Ольга Ростиславовна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Автор более 200 научных публикаций, в т. ч. двух монографий, 5 учебных и учебно-методических пособий**

«СОН РАЗУМА РОЖДАЕТ ЧУДОВИЩ»: КОНЦЕПТ МОНСТРУОЗНОГО В КУЛЬТУРЕ

В статье представлен детальный формально-функциональный и сущностный анализ концепта монструозного как в диахроническом, так и синхроническом аспектах. Проблема монструозного рассматривается в рамках нескольких категориальных оппозиций, основными из которых представляются оппозиции антропологического/не-антропологического (концепт осциллирует на грани антропоморфного и не-антропоморфного), Добра/Зла, прекрасного/безобразного (понимаемых по-разному в разные эпохи и разных культурах), нормы/аномалии (монструозное стремится перестать быть аномалией и сделаться нормой, которая становится семиотическим основанием и культурным оправданием монструозности). Автор последовательно анализирует онтологические основания концепта (страх перед неведомым), его культурный генезис, роль и место в культуре, природу монструозного, держащегося на антагонистическом противостоянии этического и эстетического, стремящихся преодолеть друг друга, но в то же время – достичь некоторой равновесности. Функциональная парадигма монструозного определяется в границах между потребностью в объяснении мира до стремления к его переустройству в терминах новой гармонии. Предметом описания и анализа в статье становятся варианты противостояния монструозного и антропологического в культуре (преодоление собственной антропологической природы – антропологическое и монструозное как обоюдный фон – борьба антропоморфного и не-антропоморфного), типология монструозного, его семантическая и прагматическая парадигмы. Особое внимание уделяется современному представлению о монструозном, получившему практическое воплощение в так называемой индустрии монстров и основанному на деконструкции как основной стратегии преодоления как антропологического (нормы – прекрасного – Добра), так и монструозного, в результате чего монстр обретает статус культурного героя.

Ключевые слова: монструозность, природа монструозного, семантика монструозности, противостояние этического и эстетического, проблема нормы и аномалии.

*Адрес: 196605, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Петербургское шоссе, д. 10; e-mail: ord55@mail.ru.

Для цитирования: Демидова О.Р. «Сон разума рождает чудовищ»: концепт монструозного в культуре // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2017. № 1. С. 52–59. DOI: 10.17238/issn2227-6564.2017.1.52

В самом общем виде и наиболее традиционном понимании в культуре монстры суть мифологические существа, продукт человеческого воображения, подстегиваемого незнанием и обусловленным им страхом перед неведомым; существа, сопровождающие человека на протяжении всей его истории. Самые ранние из дошедших до нас примеры в изобилии представлены в фольклоре и пантеонах богов всех древних культур – как восточных, так и западных: от египетского бога царства мертвых Анубиса, изображаемого в виде собаки/шакала либо в облике человека с головой шакала, и богини-львицы Сохмет, гнев которой вызывал мор и эпидемии, до описанных Геродотом одноглазых людей аримаспов и грифонов – чудовищ с головой и крыльями орла и львиным туловищем, обитавших на севере Европы и находившихся в непрекращавшейся борьбе друг с другом за охраняемое ими мифическое золото. В этом же ряду – трехликая властительница неба, земли и подземного царства Геката, почитавшаяся также богиней волшебства и заклинаний, повелительницей злых духов; полулюди-полукони кентавры; безобразный одноглазый великан циклоп Полифем; мстительные богини возмездия, дочери Мрака и Ночи Эринии, изображавшиеся в виде безобразных старух со змеями в волосах и бичами/факелами в руках¹, и многие др. [1].

Очевидно, что культурный концепт монструозного, осциллирующего на грани антропоморфного и не-антропоморфного и на стыке двух миров – посястороннего и потустороннего, формируется в пределах, заданных несколькими

категориальными парами (прежде всего Добра и Зла [2] или прекрасного и безобразного), понимаемыми по-разному в разные эпохи и разных культурах².

Античное противопоставление прекрасного как доброго и противоположного ему безобразного/чудовищного как воплощения зла основано на концептах гармоничного/дисгармоничного; эпохи Просвещения и барокко осмысливают эту оппозицию в рамках разумного/неразумного (ср. офорты Ф. Гойи, «Ночной кошмар» и «Пробуждение от ночного кошмара» Г. Фюзелли, картины В. Блейка и многих др.); романтиками монструозное осознается и переживается как механистически бездушное, псевдоантропоморфное и потому внушающее ужас (один из самых продуктивных образов, которому была суждена долгая жизнь в культуре, – «искусственный человек», созданный главным героем повести М. Шелли «Франкенштейн»³). Искусство XX века предлагает прямо противоположный классическому рационализму вариант, в частности сделавшееся крылатым утверждение С. Дали «Я брежу, следовательно, я существую. И более того: я существую, потому что брежу»⁴, переворачивающее известную максиму Р. Декарта «Я мыслю, следовательно, я существую», противоречащую не менее известному совету Ж.-П. Сартра («Комната») никогда не вникать в бред больного и перекликающуюся в режиме «от противного» с принадлежащим З. Фрейду сравнением параноидального бреда с карикатурным искажением философской системы.

Очевидно, что природа монструозного держится на антагонистическом противостоянии

¹Словарь античности / сост. Й. Ирмшер, Р. Йоне. М., 1993. С. 124 (Геката), 133–134 (Геродот), 258 (Кентавр), 446 (Полифем), 664 (Эринии).

²Эстетика: слов. М., 1989. С. 28 (Безобразное), 271–272 (Прекрасное).

³Повесть была переведена на все европейские языки, а начиная с 1931 года выдержала ряд экранизаций и переработок для сцены; кроме того, неоднократно иллюстрировалась, становилась материалом для разного рода хэппенингов и аллюзивных текстов; при этом во всех переработках созданию было отдано имя создателя – ученого, бросившего вызов Богу, присвоившего себе его роль, в результате дьявольского эксперимента давшего жизнь монстру и в финале в наказание за собственную гордыню утратившего разум.

⁴Весьма показательно, что в название выставки работ С. Дали, открывшейся 8 сентября 2011 года в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Москва), была вынесена первая часть этого утверждения: «Я брежу, следовательно, я существую».

этического и эстетического, стремящихся, с одной стороны, преодолеть друг друга, с другой – достичь некоторой равновесности, допускающей эвентуальную возможность гармонии.

Вербализованная в других терминах проблема монструозного есть проблема нормы и аномалии, точнее – сущностного зримого и/или незримого взаимоналожения обеих в формате обоюдного отрицания. В соответствии с определением М. Фуко «монстр – по сути своей гибрид», причем гибридность эта актуализируется в режиме от общего к частному на границе двух царств: животное и человеческое; двух видов: овцеголовая свинья; двух индивидов: человек с двумя головами при одном туловище либо с двумя туловищами при одной голове; двух полов: гермафродит; закона жизни и смерти. То есть во всех отношениях мы имеем дело с «неправильным» *гибридом форм* (курсив мой. – О. Д.), нарушением, затрагивающим «некий запрет гражданского, религиозного или божественного права», в силу чего «референтное поле монстра – это природа и общество, законы мира в их совокупности»⁵. Вследствие присущей ему аномальности «монстр самым своим существованием нарушает не только законы природы, но и законы общества», представляя собой «сочетание невозможного и запрещенного, нарушение в предельной степени», таким образом – «по определению исключение»⁶.

Телеологическая и функциональная парадигма монструозного достаточно широка: от потребности в объяснении мироздания до стремления к его переустройству в терминах новой (псевдо)гармонии. Поскольку семантика монструозности задается аксиологией эпохи

и среды, ей присуща определенная семиотическая и семантическая лабильность: монструозное стремится перестать быть страшным/отталкивающим/аномальным и сделаться неопасной, привлекательной нормой. Норма в подобных случаях становится семиотическим основанием и культурным, эстетическим и нравственным оправданием монструозного, как, например, в случае с пользовавшейся огромной популярностью выставкой «Чудовищно красивый», проходившей весной 2011 года в венском Музее изобразительных искусств: ее предметом стал образ Дракона в его классическом и современном изводах⁷.

С определенным допущением можно утверждать, что история культуры есть обусловленная двойственной природой человека («социальное животное») история противостояния антропологического и монструозного – противостояния, все многообразные случаи проявления которого сводимы, как представляется, к трем основным вариантам:

1) преодоление собственной антропологической (антропоморфной) природы – переосмысление ее в направлении отказа от антропоморфности в пользу монструозного;

2) вариант фоновой функциональности, при котором антропологическое и монструозное выступают как обоюдный фон: антропологическое становится эксплицированным и/или имплицитным фоном для монструозного, в результате преодоление антропологического принимает форму поглощения его монструозным;

3) выраженно антагонистический вариант непрекращающейся борьбы антропоморфного и (в)неантропоморфного «с переменным успехом»,

⁵Фуко М. Ненормальные: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году. СПб., 2004. URL: http://lib100.com/book/philosophy/nenormalnie/_%I (дата обращения: 15.01.2017).

⁶Там же.

Подобный подход позволяет значительно расширить сущностную парадигму монструозности и предложить нечто вроде классификации: физический монстр, моральный монстр, социальный монстр, политический монстр и др.; ср.: традиционное определение чудовищного (монструозного) как отступления от антропоморфной, физической, нравственной и эстетической нормы. См.: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1956. Т. 4. С. 612. См. также: [3, с. 4–60; 4].

⁷О размытости границы нормы и аномалии в современной философии и искусстве см., напр.: [5].

т. е. не имеющая предела борьба Добра и Зла в душе человека, при этом монструозное как воплощение Зла нередко побеждает, поскольку Зло как вечное искушение притягательно, и в силу этого тяга к нему непреодолима, что является глубинным основанием опасности Зла⁸.

С точки зрения сущностно-структурной представляется возможным выделить три базовых вида монструозности, условно определяемых следующим образом:

1) *гармонический* как своего рода «гармония монструозности» за счет равномерного сочетания безобразия внешнего (физического) и внутреннего (духовного);

2) представляющий значительно бóльшую опасность *дисгармонический*, в основе которого лежит противопоставление/несовпадение внешнего и внутреннего: видимая физическая красота скрывает не воспринимаемое глазом духовное безобразие, основанное на бездушности, холодности, нравственной аномальности, т. е. не-антропоморфности, «снимающей» законы человеческой морали; этот вариант неоднократно воплощен в искусстве, особенно в литературе, в т. ч. и детской: «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Снежная королева» Г.Х. Андерсена и др.;

3) наиболее частотным, впрочем, следует считать третий вариант, являющий собой *контаминацию первых двух* и тем самым некий «гибрид в квадрате»: монстр с добрым сердцем. Различные модификации этого варианта изобилуют в культурных текстах (литература, изобразительное искусство, театр, кино) от глубоким древности до актуальной современности: восходящий к фольклорной традиции образ заколдованных красавицы/красавца, в финале обретающих утраченную гармонию внешнего и внутреннего; монстр-машина, преодолевающий свою монструозность под благотворным влиянием человека и вступающий в борьбу

с другими монстрами (Терминатор); добрый монстр, внешнее безобразие которого перестает восприниматься как аномалия (Шрек). Во всех перечисленных и многих других случаях метаморфоза происходит по единому образцу: благородная душа побеждает внешнее безобразие, в результате чего достигается искомая гармония души и тела, т. е. происходит преодоление эстетического этическим, приводящее к их гармонизации, к победе доброго как прекрасного в первоначальном его понимании.

В современной жизни и, соответственно, в искусстве монструозность занимает все более существенное место, выходя едва ли не на авансцену: монстр становится культурным героем, а монструозность во всех ее проявлениях – символом времени, определяющим его дух и аксиологию, что неизбежно и довольно оперативно находит воплощение в телеологической парадигме современности.

Монструозность обрела собственную прагматику и новое обличье, сделавшись в отличие от прежних эпох не только не-антропоморфной, но и выраженно техногенной. Кроме того, значительно расширилась сфера функционирования и использования концепта: кроме вполне традиционных литературы, театра, кино, изобразительного искусства, т. е. сфер реальности второго порядка (отраженной), в нее оказались включенными идеологическая, политическая и экономическая борьба, самым непосредственным образом затрагивающие насущные интересы населения любой страны и получающие зримое воплощение в жанрах политического памфлета и карикатуры, политических дебатов, выборных мероприятий разного рода и др., широко освещаемых в средствах массовой информации.

В результате происходит смысловая нейтрализация термина посредством тиражирования концепта, что приводит к стиранию стилистических и семиотических границ, допустимых контекстуальных парадигм и обесмысливанию исходного смысла. Немыслимые несколько

⁸Подробный теологический, антропологический, феноменологический анализ проблемы Зла в современном мире см. в: [2].

десятилетий назад оксюморонные фразы «безобразное прекрасно», «монстры прекрасны», «Зло прекрасно» и т. п. воспринимаются как совершенно нейтральные и вполне допустимые; реклама изобилует предложениями «монструозных кадиллаков» и «бронированных монстров» (в первом случае имеется в виду огромных размеров автомобиль, во втором – детская игрушка-танк, рекламируемая как «стильная модульная картинка»). В пределе происходит своего рода апроприация монструозного: оно занимает свое «законное» место на уровне повседневности, утрачивая резко негативную этико-эстетическую маркировку, становясь привычным («освоенным и присвоенным») и, следовательно, нормальным и неопасным.

Последнее приводит к расширению семантической и прагматической парадигмы монструозности: от «монстр как Другой/Враг» – к «монстр как реальный и/или эвентуальный союзник» и «монстр как герой и образец для подражания». Вариант: монстр как пришелец из иных миров Вселенной, как Другой-Чужой-Враг, становящийся союзником, что демонстрируют многочисленные космические кинопопсы разного рода и самый популярный долгожитель этого жанра – нескончаемый сериал «Звездные войны» (в 2008 году появился одноименный мультсериал с подзаголовком «Войны клонов»).

Основной стратегией подобного переосмысления концепта является деконструкция прежней нормы; происходит «преодоление монструозности»: концепт сначала семантически нейтрализуется, а затем обретает не свойственную ему изначально семантику с противоположным (положительным) знаком, что в итоге приводит к утрате страха перед неведомым как онтологическим основанием монструозности. Ужасные монстры превращаются в безобидных и вызывающих симпатию, а нередко и сочувствие «монстриков», при этом некоторые из них сами боятся людей, как, например, герои детского фильма «Корпорация монстров», испытывающие непреодолимый страх перед детьми: «Когда в их мир попадает

ребенок, это становится для монстров настоящим ЧП», если верить рекламному ролику. В другом мультфильме – полнометражном и рассчитанном как на детей, так и на взрослых «Проклятии Кролика-оборотня» (2005) культового мультипликатора Ника Парка – вполне монструозного вида главные персонажи неуклюжий Уоллес и его пес Громит охотятся на таинственного Зверя-оборотня, наносящего непоправимый ущерб их полям. Короткометражные мультфильмы с теми же героями получили два «Оскара», а мировые сборы за первый из них, снятый в 2000 году, составили 225 млн долл.

С другой стороны, вследствие деконструкции происходит намеренное разрушение привычного (классического, сакрального) образа в режиме «десакрализация – технизация – сексуализация», и как закономерное следствие – перерождение Зла: эксплуатируется его притягательность, Зло легитимизируется и представляется как новая норма. Многочисленные примеры представлены в образцовой серии «Современные монстры в стиле Ренессанс», весьма агрессивно использующей широко известные произведения искусства с сакральным культурным статусом: от «Джоконды» и «Сикстинской мадонны» до шедевров европейской живописи эпох барокко, романтизма, реализма, модернизма и даже постмодерна. Термин «Ренессанс» в данном случае следует понимать не узко, как определение культурно-исторической эпохи, а предельно широко, как обозначение чего-то нового, возникшего на основе переосмысления признанных значимыми культурных артефактов. Не менее агрессивно используются эти образы и в современной рекламе.

Все эти и родственные им процедуры, несомненно, суть техники манипуляции сознанием, направленные на скрытое управление субъектом и воздействие на него. В совокупности они образуют единую технологию власти, имеющую целью «внедрение в сознание новых ценностей и жизненных ориентиров, нового образа жизни, <...> разрушение традиций,

снятие культурных запретов, на которые прежде опиралась личность в своем поведении»⁹ и жизненной практике, и приводящую к утрате фундаментальной антропологической ценности – ценности автономной индивидуальности «Я».

В последние десятилетия сложилась целая индустрия монстров, тесно пересекающаяся с индустрией различных субкультур, в т. ч. субкультуры детства, и оказывающая на них мощное воздействие. Невероятной популярностью пользуется серия книг «Школа монстров. Школа искусств для монстров» (изд-во «Эгмонт»), предлагаемая как «развивающие детские книжки с наклейками для разного возраста» по вполне доступной цене – от 114 до 280 р. Огромными тиражами издаются книги для детского и подросткового чтения, героями которых являются монстры всех видов, противостоящие главному герою – представителю вида *homo sapiens*.

Одна из подобных серий – «Воздушные пираты», предназначенная для детей среднего школьного возраста, – была создана писателем Полом Стюартом и художником Крисом Ридделом. Книги серии выходят с 1998 года и, по мнению обозревателей детской литературы, образуют своего рода библиотеку для детского чтения, которая вполне способна удовлетворить все читательские потребности детей того возраста, для которого предназначена. Как свидетельствуют результаты опросов, проведенных среди детей и родителей, издательские тиражи и показатели продаж, книги указанной серии пользуются устойчивым успехом и читательским спросом, переведены на многие иностранные языки и уже выдержали ряд переизданий. С 2003 года «Воздушные пираты» выходят в России и сегодня не только занимают весьма прочное положение на книжном рынке, но и активно рекламируются как один из наиболее удачных вариантов продолжения

традиции классической детской литературы, полностью соответствующий всем предъявляемым к ней требованиям.

Однако по сути дела в книгах этой серии (как и многих подобных ей) юным читателям предлагается явный онтологический, аксиологический, этический и эстетический «перевертыш». Мир, где разворачивается действие «Воздушных пиратов», населен гоблинами, гномами и прочими вымышленными чудовищами и представляет собой «пространство выживания». Главный герой, мальчик-подкидыш Прутик, выращенный лесными троллями и проживший в их семье до 12-летнего возраста, – классический герой-одиночка, не ассоциирующий себя ни с кем из своего окружения, даже с родителями: материнский запах внушает ему отвращение, а рассказы отца скрывают «его сердце ужасом»¹⁰. Одиночество героя в раннем детстве выступает как фактор, обрекающий его на пожизненное одиночество, поскольку определяет тип и вектор формирования личности и способ выстраивания отношений с миром.

Основные чувства, определяющие восприятие подобного мира, – страх и отвращение – задают не только способ его переживания, т. е. осознания своего места и роли в нем, но и способ взаимодействия с ним, т. е. выстраивания некой иерархии, которую условно можно назвать социальной. Первое ведет к предельному отмежеванию от окружающего, внешнему отчуждению, которое является несомненной экспликацией отчуждения внутреннего, сформировавшегося в ходе всего предшествующего опыта. Второе обрекает героя на стремление к подавлению тех, кто не есть он сам, вызванное необходимостью противостоять опасности и выражающееся в агрессивной активности действий. Подобный стереотип выстраивания отношений с миром представляется как единственно возможный и в силу этого положительный, т. е. достойный подражания¹¹.

⁹Моторина Л.Е. Философская антропология. М., 2003. С. 149, 150.

¹⁰Стюарт П., Риддел К. За темными лесами / пер. с англ. Ю.В. Шор. СПб., 2003. С. 17.

¹¹Детальный анализ см. в: [6].

Причины привлекательности «Воздушных пиратов» для подростков более чем очевидны. Литература такого рода тонко учитывает и удачно эксплуатирует специфику возраста, определяющую способ восприятия себя, мира и себя в мире: вызывающее страх ощущение непохожести на других, одиночество, потребность в любви, стремление быть «услышанным» и «увиденным», жажда героического деяния и необходимость в признании сверстниками и взрослыми. На первый взгляд, «Воздушные пираты» и подобные им тексты позволяют подросткам реализовать свои фантазии, изжить свои страхи и компенсировать мучающие их комплексы, и с этой точки зрения функция их вполне положи-

тельна. Вместе с тем даже самые безобидные «страшилки», если таковые существуют, являются источником психологической и нравственной травмы (вплоть до суицида [7; 8]), со временем оказывающей свое разрушительное воздействие на личность и – рикошетом – на социум.

Как свидетельствует вся человеческая история, отраженная в многочисленных культурных текстах, прельстительность Зла и его многоликость делают любые самонадеянные заигрывания с ним занятием весьма опасным: увлечение кажущейся красотой и/или безобидностью Зла неизменно ведет к антропологической катастрофе, которая в условиях современного мира может стать глобально необратимой.

Список литературы

1. Буслович Д.С. Люди, герои, боги. СПб., 1992. 367 с.
2. Свендсен Л. Философия зла. М., 2008. 351 с.
3. Лоренц К. Обратная сторона зеркала. М., 1998. 493 с.
4. Жирар Р. Насилие и священное. М., 2000. 400 с.
5. Рансьер Ж. Разделя чувственное. СПб., 2007. 264 с.
6. Демидова О.Р. Детская литература как игра в «страшилки»: серия «Воздушные пираты» // Долг и любовь: сб. филол. работ в честь 65-летия проф. М.В. Михайловой. М., 2011. С. 83–93.
7. Полотовская И.Л. Смерть и самоубийство: Россия и мир (Историко-культурологическое развитие проблематики с древнейших времен до наших дней). СПб., 2010. 328 с.
8. Демидова О.Р. Эсхатология индивидуальная и массовая: суицид в культуре // Вестн. ЛГУ им. А.С. Пушкина. Сер.: Философия. 2014. Т. 2, № 2. С. 86–95.

References

1. Buslovich D.S. *Lyudi, geroi, bogi* [People, Heroes, Gods]. St. Petersburg, 1992. 367 p.
2. Svendsen L.Fr.H. *Ondskapens filosofi*. Universitetsforlaget, 2004 (Russ. ed.: Svendsen L. *Filosofiya zla*. Moscow, 2008. 351 p.).
3. Lorenz K. *Die Rückseite des Spiegels: Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens*. Piper, 1973 (Russ. ed.: Lorents K. *Oborotnaya storona zerkala*. Moscow, 1998. 493 p.).
4. Girard R. *La violence et le sacré*. Paris, 1972 (Russ. ed.: Zhirar R. *Nasilie i svyashchennoe*. Moscow, 2000. 400 p.).
5. Rancière J. *Le partage du sensible*. La Fabrique, 2000 (Russ. ed.: Rans'er Zh. *Razdelyaya chuvstvennoe*. St. Petersburg, 2007. 264 p.).
6. Demidova O.R. *Detskaya literatura kak igra v "strashilki": seriya "Vozdushnye piraty"* [Children's Literature as a Game of "Bogeyman Stories": "Air Pirates" Series]. *Dolg i lyubov'* [Duty and Love]. Moscow, 2011, pp. 83–93.
7. Polotovskaya I.L. *Smert' i samoubiystvo: Rossiya i mir (Istoriko-kul'turologicheskoe razvitie problematiki s drevneyshikh vremen do nashikh dnei)* [Death and Suicide: Russia and the World (Historical and Cultural Development of the Problem from the Earliest Times to the Present Day)]. St. Petersburg, 2010. 328 p.
8. Demidova O.R. *Eschatologiya individual'naya i massovaya: suitsid v kul'ture* [On Individual and Mass Eschatology: Suicide in Culture]. *Vestnik LGU im. A.S. Pushkina. Ser.: Filosofiya*, 2014, vol. 2, no. 2, pp. 86–95.

DOI: 10.17238/issn2227-6564.2017.1.52

Ol'ga R. Demidova

Pushkin Leningrad State University;
Peterburgskoe shosse 10, St. Petersburg, Pushkin, 196605, Russian Federation;
e-mail: ord55@mail.ru

**“THE SLEEP OF REASON PRODUCES MONSTERS”:
THE CONCEPT OF MONSTROSITY IN CULTURE**

This article presents a detailed formal, functional and essential analysis of the concept of monstrosity regarded both diachronically and synchronically. The problem of monstrosity is treated as a juxtaposition of a number of categories: anthropological vs non-anthropological (the concept is oscillating between them), Good vs Evil, beautiful vs ugly (understood differently in different epochs and cultures), norm vs anomaly (the monstrous is striving to cease being an anomaly and turn into a norm that will act as a semiotic basis and cultural reason of monstrosity). The author describes ontological grounds of the concept of monstrosity (fear of the unknown), its cultural genesis, its place and role in culture as well as its nature based on the antagonistic clash between the ethical and the aesthetic, striving to overcome each other, but at the same time to achieve some balance. Further, the article presents an analytical description of the variants of the cultural juxtaposition between the monstrous and the anthropological (overcoming the anthropological nature – the anthropological and the monstrous as a mutual background – the struggle between the anthropomorphous and non-anthropomorphous), the typology of the monstrous, its semantic and pragmatic paradigms. Special attention is paid to the modern understanding of monstrosity that has given rise to the industry of monsters and is based on deconstruction as the major strategy of overcoming both the anthropological (the norm – the beautiful – Good) and the monstrous, with the monster becoming a cultural hero as a result.

Keywords: *monstrosity, nature of the monstrous, semantics of monstrosity, clash between the ethical and the aesthetic, problem of norm an anomaly.*

Поступила: 28.06.2016

Received: 28 June 2016

For citation: Demidova O.R. “The Sleep of Reason Produces Monsters”: The Concept of Monstrosity in Culture. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Ser.: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*, 2017, no. 1, pp. 52–59. DOI: 10.17238/issn2227-6564.2017.1.52