

В. А. Іваненко

*Київський національний лінгвістичний університет***ЕСТЕТИКА ХОНТОЛОГІЇ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАНЬ А. Л. КЕННЕДІ
«ТЕПЕР, КОЛИ ТИ ПОВЕРНУВСЯ»**

Розглядається поняття естетики хонтології, її зв'язок з проблемою «шотландської ідентичності», а також окреслено способи функціонування естетики хонтології на тематичному та структурному рівнях тексту.

Ключові слова: хонтологія, привид, телеологія, ідентичність, «переслідування», нетотожність.

Рассматривается понятие эстетики хонтологии, ее связь с проблемой «шотландской идентичности», а также описаны способы функционирования эстетики хонтологии на тематическом и структурном уровне.

Ключевые слова: хонтология, призрак, телеология, идентичность, «преследование», нетождественность.

The article dwells on the notion of hauntology aesthetics, its interrelations with the idea of «Scottish identity», and its modes of functioning at the thematic and structural levels of the text.

Key words: hauntology, specter, teleology, identity, haunting, non-identity.

*Everything that has ever happened to you is still happening.
Ron Butlin*

Термін «хонтологія» було введено до дискурсу гуманітарних наук французьким філософом Жаком Дерріда в роботі 1993 року «Привиди Маркса». З того часу термін почав використовуватися не тільки як філософська категорія, але й з подачі англійського музичного критика Саймона Рейнолдса, став позначати окремий жанр музики та особливий тип естетики [1]. Термін є фонетичним каламбуром у поєднанні двох слів «haunt» та «ontology», яке у французькій звучить ідентично до «ontology». Як це часто трапляється з термінами Дерріда, вони швидше є функціональними інструментами інтерпретації, ніж поняттями, що піддаються чіткому визначенню чи описовості. «Хонтологія» – це певний тип переживання та усвідомлення буття в позачасових межах відповідальності, справедливості та уміння жити (*I would like to learn to live finally* – це речення, що відкриває роботу «Привиди Маркса») [4, с. xvi]. **Це розширене поняття онтології, межі якого розсуваються дієсловом «haunt». Що переслідує онтологію, Буття, існуюче Теперішнє? Їх переслідують привиди тих, хто ще не народився і тих, хто вже помер: минуле переслідує теперішнє (і є частиною його), тому що минуле ще вчора було теперішнім для тих, хто жив, а сьогоднішнє – для них було майбутнім. Так само як теперішнє завтра стане минулим для прийдешніх поколінь. Але хонтологія – це не послідовність модальних теперішніх (минулого, теперішнього і майбутнього теперішнього), говорить Дерріда, це – позачасовий момент існування привида, який «переслідує» [4, с. xix]. **Отже, хонтологія, окрім онтології, включає в себе поняття есхатології та телеології.** Дерріда говорить, що саме навчання життю «відбувається між життям та смертю, але не *абсолютно* через життя або смерть. Саме те, що відбувається, між життям і смертю може підтримувати себе як певний привид, може говорити до або про привидів» [4, с. xvii]. Якщо спростити думку Дерріда, то ми (всі) завжди живі, тому що хонтологічно (потенційно в майбутньому) мертві: привид нашої власної смерті (нашого майбутнього) повсякчас говорить до нас,**

впливає на нас, формує наше «життя», і привид смерті всіх, хто передував нам, і хто прийде після нас визначає наше буття. Також ми завжди мертві саме тому, що хонтологічно живі, ми – історія тих, хто прийде після нас, їхня причина, яка визначить їхню мету. Отже привид, як основна метафора онтології, легко вписується в парадигму термінів деконструкції (що виходять за межі бінарної опозиції): це те, що існує і не існує одночасно; це не дух і не матерія; це ні живе, ні мертво.

Хонтологічне мистецтво завжди передбачає існування як мінімум двох шарів кодування тексту, один з яких руйнує цілісність, теперішність, сингулярність іншого. Звичайно, тут правомірно може виникнути питання (при поверхневому розгляді) відмінності між хонтологічною естетикою та інтертекстуальністю як стратегією подвійного кодування. Інтертекстуальність (від бахтінського діалогізму до женнетівської транстекстуальності) позначає сурядність чи підрядність семантичного зв'язку між висловлюваннями/текстами. Йдеться про те, яким чином один семантичний код змінюється під впливом іншого. Важлива гетерогенність цих кодів, що експліцитно чи імпліцитно поєднуються в одній семантичній конструкції: від гетерогенності до гомогенності. Для естетики ж хонтології важливим є інше – переслідування. В естетиці хонтології ми також говоримо про семантичну конструкцію, але яка твориться через часовий розпад: різні семантичні смисли утворюються через темпоральну не-ідентичність собі: від гомогенності до гетерогенності. Хонтологія – це подвійне семантичне кодування часу, який є однією з провідних характеристик ідентичності і буття. Недаремно Дерріда бере епіграфом до своєї праці цитату з Гамлета, яка постійно повторюється в роботі: «The time is out of joint» [4, с. ххі]. «Повторюваність та початок (перший раз), але також повторюваність і кінець (останній раз), оскільки сингулярність кожного першого разу робить його і останнім одночасно: веде до кінця історії. Будемо називати це *хонтологією*... Привид – це завжди той, хто приходить вперше повертаючись: це питання повторюваності. Ніхто не може контролювати те, коли привид приходить чи йде, бо він починає з повернення», – пише Дерріда [4, с. 11]. Отже у хонтологічному мистецтві один шар кодування завжди належатиме сингулярності події, історії сингулярностей, лінійність яких підривається другим шаром – повторюваністю, яка веде до розриву ідентичності, часу, буття, сенсу.

Естетика хонтології видається особливо актуальною, коли йдеться про шотландську літературу. Проблема розірваної ідентичності (а відповідно, й історії) є ледь не основною для культури шотландців, принаймні від часів втрати незалежності і до сьогодні. У своїй «Історії шотландської літератури» Кейрнс Крейг пише: «Справжній» шотландець, «справжня шотландська ідентичність» була цілком нестабільною: це був такий тип нестабільності, який у порівнянні з впевненістю або стабільністю інших культур – зокрема англійської – породив уявлення про шотландця як про шизофреніка, або про розірвану ідентичність» [3, с. 220]. Більшість сучасних шотландських письменників – Ірвін Велш, Джеймс Келман, Алан Ворнер, Дженіс Гелловей – розглядають саме проблему розірваної ідентичності та історії у своїх текстах. Можна сказати, що естетика хонтології як привид переслідує сучасне шотландське письмо. Не є винятком і тексти А. Л. Кеннеді – однієї з найпопулярніших письменниць Шотландії сьогодні.

Більшість англомовних дослідників творчості Кеннеді наголошує на соліпсичності її персонажів, на розірваності їх ідентичності, їх приватного та публічного життя, їх замкненості на переживанні тих самих ситуацій. Ці риси характерні як для малої, так і для великої прози письменниці. Сара Данніган, наприклад, говорить про те, що Кеннеді створює такі нестабільні часові рамки, де персонажі переживають минуле і теперішнє у надзвичайній близькості [5, с. 145]. А Девід Бортвік стверджує, що «персонажі Кеннеді не можуть дистанціювати себе від магнетичного впливу минулих подій, які рекурентно програються в їх розбурханій психіці» [2, с. 264]. Таким чином, естетику хонтології, де минуле як при-

вид переслідує теперішнє і визначає майбутнє, виходячи за межі темпоральності, можна вважати актуальною призмою прочитання текстів А. Л. Кеннеді.

Збірка «Тепер, коли ти повернувся», яка складається з 13 новел, вийшла у 1994 році і зіграла значну роль у формуванні характерного стилю та естетики шотландської письменниці. У самій назві збірки вже прослідковується функціонування естетики хонтології. «Now That You're Back»: на граматичному рівні конструкцію «to be back» можна протиставити конструкції «to come back». Очевидно, що конструкція з дієсловом «бути» («бути поверненим») позначає пасивність суб'єкта. Буквально він «є поверненим» (сингулярна пасивна дія) до того, що складало його минуле, в якусь точку, з якої він вийшов. Через сингулярність цієї пасивної події проступає повторюваність семантично виражена в ідеї повернення. Привид минулого є частиною дії теперішнього: нове починається з повернення до старого. Ця ідея підтверджується на тематичному та структурному рівнях однойменної новели, яка є останньою у збірці. Загалом функціонування естетики хонтології у новелах А. Л. Кеннеді можна простежити на двох основних рівнях: тематичному та структурному (формальному).

Тематична хонтологія. Розірвана ідентичність.

На тематичному рівні естетика хонтології простежується в розпаді ідентичності персонажей. Як правило, персонажі більшості новел не дорівнюють собі у момент якоїсь теперішньої для них дії, яка мала би стати сингулярністю. Натомість крізь цю теперішність персонажа переслідує певний привид минулого, що визначає його теперішню дію або як телеологічно закладену в минулому або як повторювану, або як таку, що є примарною в контексті теперішнього. Саме тому англомова критика називає персонажів Кеннеді соліпсичними: вони програють одну і ту саму платівку всередині себе, повторюють одні й ті самі дії, що стоять поза часом; теперішнє персонажів переслідує їх минуле, і навпаки. Особливо показовими в цьому контексті можна вважати новели «Failing To Fall», «Bracing Up», «Friday Payday», «Now That You're Back».

У новелі «Failing To Fall» оповідь ведеться від першої особи і, хоча у деяких літературних оглядах книги персонажем називають жінку, це питання залишається невизначеним, оскільки при оповіді від першої особи без допоміжних вказівних контекстів в англійській мові дуже важко визначити стать оповідача. Отже йдеться про персонажа, який отримує дзвінок по телефону від сексуального партнера раз чи два на місяць і без винятку та заперечень сідає в таксі та їде на зустріч своєму «падінню». Можна сказати, що ці «падіння» і складають сенс життя оповідача. Але кожна подія сприймається як сингулярність, як вчинок, як повторювана неповторність: «*This is the only time I have when to be nothing other than me is quite enough. I love this*» [6, с. 44]. Це вічне теперішнє, до якого має повертатися персонаж та яке конструює його ідентичність. Він має «впасти», але це має відбуватися систематично для того, щоб він проживав своє теперішнє життя. Персонаж не тотожний собі в цей момент «буття собою». Цілком зрозуміло, що коли дзвінки припиняються, то він втрачає відчуття власної особистості (відсутність повернення): «*I seem to have nowhere to go now*» [6, с. 55]. З точки зору хонтології показовим є і початок новели: теперішнє, яке переслідує і визначає майбутнє: «*This is the one thing I know from the minute I lift the receiver and slip that voice inside my ear – once it's there, it doesn't matter how this happens. It WILL happen*» [6, с. 43].

У новелі «Bracing Up» персонаж Джон Хьюз переживає комплекси, пов'язані з жорстокістю виховання власним дідом. Привид діда, якого на момент оповіді немає в живих, проте визначає ідентичність Хьюза. Джон працює актором пересувного лялькового театру, носить за собою свою розкладну будку та сам виготовляє ляльок. Кожного разу, коли він заходить всередину будки або дає виставу, він переживає епізоди дитинства і вчинків жорстокого діда. Навіть у своїх стосунках з жінками (а для Джона це завжди стосунки на одну ніч) він вико-

ристовує фігуру діда для зваблення. Дід, валієць за походженням, Tad-су, як його називає Хьюз, намагався жорсткими методами виховати в онукові «справжнього валійця»: «*Then his fist smoothing into your face along the length of those words, as if it was a part of them... you tried to breathe and felt the warm stuff on your face, that drowning feeling making it clear that your nose was broken... «My own flesh, my grandson, an Uncle Tom, a creature who would sell his own contry»*» [6, с. 100]. У будці лялькового театру Джон закриває очі і вдихає запах валійського села, в яке одного разу його возив дід. Коли він зваблює англійок, він уявляє собі обличчя діда, якби той дізнався про це. Кожна окрема дівчина, яка виступає сингулярністю в теперішньому, є результатом повторюваності повернення привида діда. Більше того, Джон Хьюз, вважаючи себе жертвою минулого, яке його не відпускає, яке для нього є його постійним теперішнім, чинить з людьми і з дідом так, як ніби він сам є його Tad-су, навіть не усвідомлюючи цього. Ідентичність Хьюза – це привид Tad-су, який завжди живий і завжди мертвий, завжди по-новому сингулярний у своєму повторенні в житті та ідентичності Джона. Така ідентичність не належить жодному модальному часу, а знаходиться поза ним. Це – привид ідентичності.

Подібний тип розірваної ідентичності простежується і в новелі «Friday Payday». Але на місці привида діда з'являється привид батька. Шотландська дівчина років п'ятнадцяти займається проституцією в Лондоні і виходить на роботу в «зарплатну п'ятницю». Після того, як її почав гвалтувати власний батьком в Шотландії, вона втікає з дому і стає повією. У цьому тексті є кілька перехресних шарів примарної ідентичності. По-перше, привид батька, який стає частиною ідентичності дівчини. Вона порівнює чоловіків, які примушують її до жорсткого, насильницького сексу, з батьком. Отже привид батька є складовою частиною її систематичного переживання теперішнього. Сингулярним втіленням повернення привида батька є адміністратор готелю: «*He'd been like her father. Only he'd called it testing goods when he did it...*» [6, с. 132]. Привид батька визначає не просто спосіб життя дівчини, а її самоусвідомлення. Можна сказати, що вона, у своїй картині світогляду і є власним батьком: «*All these folk that wanted her to change and to take her away from it -they talked about qualifications and training... then stopped... because nothing they could give you was better than what you'd got. She knew what she was qualified for – hand relief or up the kilt*» [6, с. 137].

Розірваність та примарність ідентичності, кожного сингулярного статевого акту за гроші у поверненні привида батька виписана в тексті жирним шрифтом фрази, яка звучить у лондонському метро (і яка, до речі, лякає дівчину): «**MIND THE GAP**» [6, с. 130]. Графічно окреслений і озвучений розрив власної ідентичності має й інший перехресний вектор: дівчина хоч і переслідується своїм батьком, але хоче бути власною матір'ю. «*She knew she would never be as good as her mother was now*» [6, с. 131]. **Важливим у зацитованій фразі є не фрейдистська сексуальність конотацій, яка безперечно тут присутня, але саме слово «now».** «Тепер» мати дівчини була «**somewhere else**», як пояснив їй батько, і це стало причиною його сексуального насильства. Це «деінде» очевидно є позначенням смерті. Бажання бути «деінде» саме «тепер», очевидно, і є другим шаром розірваної і примарної ідентичності дівчини. Вона є батьком, тому що хоче стати матір'ю; вона жива, тому що хоче померти. Ідея сингулярності у повторюваності була розглянута у назві збірки «Тепер, коли ти повернувся». У однойменній новелі бачимо примарну ідентичність молодшого брата Томмі, який «повертається» до своїх старших братів Філа та Біллі після того, як багато років не спілкувався з ними. Питання майбутнього Томмі (куди він пішов від братів?) є питанням минулого (звідки він повернувся до них?) єдине, що відомо в цьому безчасі його ідентичності, що тепер йому не можна пити і поліцейські десь «там» і «тоді» в тому майбутньому-минулому знайшли його на даху свого авто і що на чиемусь похо-

роні (батька? дружини Томмі?) «тоді» він начебто розбив Біллі носа. Цей привид «тоді», який позначає «повернення» у «тепер» і є привидом ідентичності Томмі.

Окремо у списку розірваних ідентичностей збірки стоять персонажі новели «Like a City in the Sea». У теперішньому значному розриві у віці закохана пара переживає власну майбутню смерть. Хелен – свою, а Сем – смерть Хелен (яка старша за нього на 30 років), а потім вже і свою власну. Таким чином, персонажів переслідує не привид минулого, а примара майбутнього. До того ж, це очікування, це перебування в тепер є есхатологічним, це – повноцінне життя, тому що смерть не є чимось трагічним чи екзистенційним, а лише чітко окресленим усвідомленням хонтологічності власного буття. Сем говорить: «*Every day I think of Helen dying and of what I will do when she does and that makes it possible to stay here without being frightened. I couldn't wake up every morning afraid of being surprised by her death*» [6, с. 192].

Структурна хонтологія. Організація оповіді.

Реалізація хонтологічної естетики на структурному рівні найбільш яскраво помітна в новелах «*Mixing with the Folks Back Home*», «*Christine*» та «*The Mouseboks Family Dictionary*». Хоча хонтологічне мистецтво на рівні форми може перейматися явищами, що «переслідують» власне онтологію художнього тексту, у цій статті ми зачіпаємо лише «переслідування» структурними елементами тексту одне одного: де один структурний елемент реалізується через «привид» іншого. Так, наприклад, у новелі «*Christine*», де йдеться про серію зустрічей (протягом життя) оповідача з однокласницею Крістіною, кожна сингулярна зустріч, окрім перших спогадів наратора, обумовлена позачасовим контекстом дискурсу Крістіни. Крістіна – персонаж, який вмiє читати думки людей, чує їх в своїй голові, та може відправляти образи на відстані. Цей елемент магічного реалізму, який Кеннеді вводить у новелу, переслідує фрагментарні зустрічі героїні з оповідачем. Наративні пасажі Крістіни ніби «вриваються» у рівномірну оповідь персонажа та «переслідують» її. Незважаючи на те, що оповідь ведеться від першої особи, частини оповіді про Крістіну постають певним привидом, неоднорідним елементом плину наративу. Особливо це помітно в тому фрагменті, коли Крістіна перебиває хід оповіді головного героя про неї і переказує в діалогічній формі все, що оповідач про неї думає, коли хоче з нею вступити в сексуальний зв'язок: «*That feels nice. I don't know what this is could I come in Durex Elite – where were they – blue packet a picture of her standing and wearing a cream silk petticoat...*» [6, с. 20]. Таким чином, оповідь персонажа є «переслідуваною» тими оповідними частинами, які виводять його потаємні думки назовні без його згоди чи передбачення.

Новела «*Mixing with the Folks Back Home*» реалізовує хонтологічну структуру через епістолярний жанр. Мати пише своїй доньці лист про те, хто є її справжнім батьком. Тут важлива темпоральна співвіднесеність частин, яка утворює позачасову моральну дилему: «*Now the days and years have gone by... which is why I decided to write and get this done*» [6, с. 199]. Структурні елементи тексту, де присутнє звернення до дитини, складають уже згадане «тепер», в той час як сама оповідь співвідноситься з певним «колись». У цьому «колись» мати закопала живцем разом зі своїм коханцем батька дитини, і цей коханець виховував доньку з того часу. Коханець Боб – пише мати – є зовсім непоганим чоловіком, просто він серійний кілер, він любить звуки того, як люди благають його, а потім як вони кричать, коли він їх вбиває. Він просто любить самі звуки, а не процес вбивства. Але тепер, коли винайшли новий пристрій, де можна зібрати кілька десятків звуків, а потім їх міксувати до безкінечності, він майже залишив цю справу. Структурно історія «тоді» не містить жодних звернень або пояснень, жодної риторики розкаяння чи запитальності. Якби новелу позбавити обрамлюючих епістолярних звер-

нень, то ефект новели був би не настільки вражаючим. Саме присутність епістолярного «тепер», яке переслідує жахливе «тоді», створює ефект примари, життя у смерті, що є характерним для новели. Саме моральне безчасся, з характерною «скорботою, роботою духа та знанням» характеризує примарність історії минулого в епістолярній частині [4, с. 9].

Окремо у збірці стоїть новела «The Mouseboks Family Dictionary». Очевидно, що форма словника являє собою внутрішню іманентну форму структурної хонтології. Багато словникових статей новели мають хонтологічний статус. Найбільш показовими в цьому контексті є статті, що характеризують життя. У свинській та безпринципній родині Маусбоксів воно характеризується через статті під назвами «Bad Joke», «Devil» та «What You Deserve». **Експериментування зі словниковою формою** не є новим для літератури, розбиття фікціональної історії на перехресні референції було здійснено, наприклад, Мілорадом Павичем ще за 10 років до виходу збірки новел Кеннеді. Але принциповою різницею між текстом Павича та Кеннеді є телеологія словникової форми. Якщо у Павича ми спостерігаємо руйнування історичного гранд-нарративу, то для Кеннеді словникова форма є способом представити примарну ідентичність приватної історії, божевілля та розпаду окремої особистості чи родини поза соціальним чи історичним контекстом, у власному розірваному соліпсизмі. Хонтологічний статус словникових статей новели створює ефект божевілля, переслідування одних Маусбоксів іншими (цілком очевидно, що всі вони ненавидять одне одного від початку часів існування родини). Недаремно, всіх Маусбоксів, незалежно від статі, звали Френсіс. Це корпоральне тіло, яке є «привидом» для самого себе. Нав'язливі ідеї, божевілля, хворобливі стани, – все це переслідує Френсісів через крос-референції таких статей, як «Anticipation», «Fear of the Dark», «Fear of Psychiatrists», «Odd Noises», «Nightmares».

Отже, можна стверджувати, що у збірці новел А. Л. Кеннеді реалізується естетика хонтології, яка на тематичному рівні визначає розірвану ідентичність, характерну для сучасної шотландської літератури. Ця ідентичність є нетотожною собі позачасовою сутністю, позбавленою телеологічних основ. На структурному рівні естетика хонтології створює асоціативну, розірвану оповідь, що веде до загального розшарування нарративу.

Бібліографічні посилання

1. Against All Ends: Hauntology, Aesthetics, Ontology [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.3ammagazine.com/3am/against-all-ends-hauntology-aesthetics-ontology/>
2. Borthwick D. A. L. Kennedy's Dysphoric Fictions / David Borthwick // The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. – 424 p.
3. Craig C. The History of Scottish Literature / Cairns Craig. Vol. 4. – Aberdeen : Aberdeen University Press, 1988. – P. 220.
4. Derrida J. Specters of Marx / Jacques Derrida. – NY : Routledge Classics, 1994. – 258 p.
5. Dunnigan S. A. L. Kennedy's Longer Fiction: Articulate Grace / Sarah Dunnigan // Contemporary Scottish Women Writers. – Edinburgh. : Edinburgh University Press, 2000. – P. 194–156.
6. Kennedy A. L. Now That You're Back / A. L. Kennedy. – London. : Vintage, 1995. – 248 p.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

М. О. Бурдастик

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ЛЮДСЬКИЙ І АЛЮДСЬКИЙ СУБ'ЄКТ У НЕОГОТИЦІ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «ДРАКУЛА»
Б. СТОКЕРА Й «УРІЗЬКА ГОТИКА» Г. ПАГУТЯК)**

Розглянуто особливості співвідношення людського і алюдського суб'єктів у неоготиці наприкінці XIX і на початку XXI століття на прикладі романів «Дракула» (1897) Б. Стокера й «Урізька готика» (2006) Г. Пагутяк.

Ключові слова: неоготика, вампір, монстр, людський суб'єкт, алюдський суб'єкт.

Рассмотрены особенности соотношения человеческого и ачеловеческого субъектов в неоготике конца XIX и начала XXI века на примере романов «Дракула» (1897) Б. Стокера и «Урожская готика» (2006) Г. Пагутяк.

Ключевые слова: неоготика, вампир, монстр, человеческий субъект, ачеловеческий субъект.

The article analyzes the correlation of human and abhuman subject in New Gothic and its peculiarities at the end of the 19th and in the beginning of 21st century as per materials on novels «Dracula» (1897) by B. Stoker and «Gothic of Urizh» (2006) by G. Pagutyak.

Key words: New Gothic, vampire, monster, human subject, abhuman subject.

З часу своєї появи готичний роман відображав видимий і нерозв'язний конфлікт між ретроградними та прогресивними культурними дискурсами. Коли культ розуму замінив релігію, виринули містика й ірраціональність; прагнення вийти за межі відомого породило потяг до піднесеного; стрімкий розвиток науки, індустріалізація й урбанізація викликали страхи й тривоги щодо непевності світу. У сучасному літературознавстві трактування готики не як обмеженого хронологічними рамками явища 1764–1824-х років, а як способу письма чи поетикальної традиції (Ф. Боттінг, Дж. Вілт, Ю. Делемтт, О. Матвієнко, Н. Соловійова) дозволило значно розширити межі самого поняття. Адже у 1830-х роках готика відроджується як емоційне забарвлення, яке можна назвати настроєм чи, точніше, способом створення певної атмосфери у творі. Готичні елементи, по-різному вплетені в структуру текстів, «втрачали свою історичну приналежність, трансформуючись в універсальні прийоми нагнітання то жаху, то просто інтересу, то загострення чутливості й сприйняття» [6, с. 139], тому для означення сукупності літературно-естетичних явищ, не пов'язаних у часі з феноменом власне готики, доцільніше використовувати термін «неоготика» (Neo-Gothic, New Gothic).

Крім того, вже у кін. XIX – на поч. XX ст. сама неоготична література видозмінювалась, зливаючись з такими жанрами, як детектив (А. Конан Дойл «Собака Баскервіллів»), наукова фантастика (Г. Дж. Веллс), фентезі (Г. Лавкрафт). Чим більше розширювались межі знання людини, тим різноманітнішими ставали її фобії. Навколишній світ сприймався як багаторівнева й багатовимірна структура, кожен елемент якої був не до кінця пізнаним, а отже, ймовірно становив загрозу. Тому жах походив не лише від порушення меж природного/надприродного, сучасного/минулого, а й поширився на опозиції земне/позаземне, сучасне/майбутнє (Г. Дж. Веллс), людське/нелюдське (О. Вайлд, Г. Дж. Веллс, Р. Л. Стівенсон, Б. Стокер), реальність наша/паралельна (Г. Лавкрафт).

Літературознавці неодноразово розглядали концепти монструозності, Іншого й порушення поняття норми у готиці (Л. Драйден, К. Герлі, Р. Майлз, Д. Пантер, Е. Сміт), однак питанню співвідношення категорії людського й нелюдського