

## ЭФФЕКТ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РАССКАЗЕ ОЛДОСА ХАКСЛИ «ЦИНТИЯ»

**А.А. Зубов**

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; Автономная некоммерческая организация высшего образования «Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского», Санкт-Петербург, Россия; artem\_zubov@mail.ru*

**Аннотация:** Статья посвящена исследованию эффекта фантастического в раннем рассказе «Цинтия», вышедшем в первом сборнике прозаических произведений Олдоса Хаксли «Лимбо», и преследует две цели. Во-первых, проблематизировать фантастику как категорию читательского переживания, связанного с ослаблением реальности в вымышленном мире текста. Во-вторых, проанализировать используемые Хаксли повествовательные приемы, которые обуславливают появление этого переживания у читателя рассказа. Для достижения этих целей в статье вводится понятие эффекта фантастического.

Статья состоит из двух разделов. В первом рассматриваются работы, в которых исследуется рецептивное, экспериенциальное измерение фантастики. Автор, отталкиваясь от трудов Ц. Тодорова, С.Н. Зенкина и др., предлагает понимать под эффектом фантастического такой текстуальный эффект, который позволяет читателю испытать сбой реальности внутри мира текста. Автор исходит из положения, что этот эффект создается не темой или содержанием произведения, а его эстетической формой.

Во втором разделе автор анализирует рассказ Хаксли и рассматривает его в контексте тем и проблем сборника «Лимбо». В частности, внимание уделяется дуализму сакральной и профанной любви в этом сборнике. Анализ показывает, что эффект фантастического в рассказе создается за счет изменений в точке зрения и повествовательной манере, которые настраивают читателя на разные режимы восприятия сюжета и позволяют интерпретировать его в сверхъестественном ключе. Вместе с тем автор показывает, что эффект фантастического работает и на раскрытие темы рассказа, позволяя снять оппозицию между видами любви, показать их нераздельность.

**Ключевые слова:** эффект фантастического; фантастика; фантастическое; Олдос Хаксли; стиль; интонация

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2026-49-02-11

**Финансирование:** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-00584, <https://rscf.ru/project/25-28-00584/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.



*Для цитирования:* Zubov A.A. Эффект фантастического в рассказе Олдоса Хаксли «Цинтия» // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2026. № 2. С. 142–152.

## THE EFFECT OF THE FANTASTIC IN ALDOUS HUXLEY'S "CYNTHIA"

**Artem A. Zubov**

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky, Saint-Petersburg, Russia;  
artem\_zubov@mail.ru*

**Abstract:** The article explores the effect of the fantastic in Aldous Huxley's early short story "Cynthia," which was published in author's first story collection *Limbo*, and pursues two goals. First, it examines the fantastic as a category of reader's experience associated with the violation of norms of reality within the fictional world of the text. Second, it analyzes Huxley's narrative techniques that evoke this experience in the reader. To achieve these goals, the article introduces the concept of the effect of the fantastic.

The article consists of two sections. The first examines works that explore the receptive, experiential dimension of the fantastic. Drawing on T. Todorov's, S.N. Zenkin's, and other scholars' works, the author proposes that the effect of the fantastic is a textual effect that allows the reader to experience a disruption of reality within the textual world. The author proceeds from the premise that this effect is created not by the theme or content of the work, but by its aesthetic form.

In the second section, the author analyzes Huxley's short story in the context of themes and problems of *Limbo*. In particular, the author focuses on the duality of sacred and profane love in this collection. The analysis reveals that in the short story the effect of the fantastic is achieved through a shift in narrative point of view which tunes the reader to different modes of perception of the plot—opens it up to a supernatural interpretation. The author also demonstrates that the effect of the fantastic supports the theme by removing the opposition between types of love and showing their inseparability.

**Keywords:** the effect of the fantastic; the fantastic; Aldous Huxley; style; tone

**Funding:** The reported study was funded by RSF, project number 25-28-00584, <https://rscf.ru/project/25-28-00584/>; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

**For citation:** Zubov A.A. (2026) The Effect of the Fantastic in Aldous Huxley's "Cynthia." *Lomonosov Philology Journal*, no. 2, pp. 142–152.

«Цинтия» — ранний рассказ Олдоса Хаксли, опубликованный в первом сборнике прозаических произведений писателя «Лимбо» (1920). По сюжету герой-повествователь рассказывает историю из прошлого, когда он был студентом Оксфорда — «в далекие дни на-

чала нашего ужасного века» (264)<sup>1</sup>. Это история о новой знакомой его друга, Лайкэма, с которой он встретился в театре и которая будто бы богиня, о том, как между ними сразу вспыхнула страсть, а также что и он сам — тоже некий бог.

Рассказ можно условно поделить на две части: в первой герой выслушивает историю Лайкэма, во второй — наблюдает встречу «богов» своими глазами. Части отличаются не только сменой точки зрения, но и повествовательной манерой, которая влияет на восприятие происходящего читателем. В первой части однозначно ироничное, скептическое отношение рассказчика к истории друга передается и читателю: Лайкэм кажется пленником собственных фантазий и страстей, мешающих ему воспринимать события здраво. Во второй из-за изменений в манере повествования появляется двусмысленность в том, как понимать встречу Лайкэма с предполагаемой богиней, что дает читателю возможность интерпретировать происходящее в сверхъестественном ключе. И хотя рассказчик сразу возвращается к прежней манере повествования, показывая, что своего отношения к другу он не поменял, это не отменяет переживания, которое смена точки зрения дала читателю, — опыта ослабления, приостановки правил внутритекстовой реальности. Воздействие, которое этот момент оказывает на читателя, мы предлагаем называть *эффектом фантастического*. Мы также полагаем, что этот эффект работает на раскрытие основной темы рассказа — и одной из сквозных тем сборника — дуализма сакральной и профанной любви: эффект фантастического позволяет писателю снять оппозицию между ними, показать их неразделимость.

Настоящая статья преследует две цели. Во-первых, проблематизировать фантастику как категорию читательского переживания, создаваемого формой произведения, текстуальным эффектом фантастического. Во-вторых, исследовать, какие повествовательные приемы участвуют в создании этого эффекта в рассказе Хаксли.

### Эффект фантастического в литературоведении

Фантастикой обычно называют тематическую категорию произведений, рассказывающих о невероятных, невозможных, невысказанных событиях и явлениях. Вместе с этим представляется продуктивным посмотреть на фантастику и как на категорию читательского опыта, связать это понятие с особым переживанием, вызываемым не «фантастическим» содержанием произведения, а его эстетической формой. Это переживание возникает вследствие осо-

<sup>1</sup> Здесь и далее номера страниц из рассказа Хаксли указываются в основном тексте в скобках по изданию: [Хаксли 1987].

бого текстуального эффекта фантастического, который позволяет читателю испытать сбой или ослабление реальности внутри вымышленного мира текста. Функционирование этого эффекта предполагает подстраивание читателя под внутритекстовую реальность, по отношению к которой опознаются отклонения от нее и, таким образом, переживаются как невозможные, «фантастические».

В наших рассуждениях мы опираемся на работы, в которых проблематизируется рецептивное, экспериенциальное измерение фантастики, в частности на исследование Цветана Тодорова. Под фантастикой он понимал такой модус изображения сверхъестественного, при котором оно не натурализуется в вымышленной реальности текста, а показывается как нарушение и поэтому вызывает у читателя интерпретативные колебания о природе этой реальности [Тодоров 1997: 18–25]. Иными словами, переживание читателем невозможности, «фантастичности» событий моделируется дискурсом текста — динамикой отношений между внутритекстовой нормой и отклонением от нее.

Рецептивный подход Тодорова был продуктивно воспринят другими учеными, которые обратились к вопросу, как именно текст направляет читателя — как сигнализирует о нарушении нормы и передает опыт невозможного. Так, Эрик Рэбкин отмечал, что фантастическое в тексте опознается не через сопоставление с внешней реальностью, а наоборот, в результате подстраивания читателя под «правила вымышленного мира», т. е. «фантастичность» текста может переживаться только при погруженном, вовлеченном чтении. Он также предложил различать сигналы фантастического, исходящие от героев, повествователя и имплицитного автора, и исследовал их функции [Rabkin 1976: 17–41]. В XXI веке исследователи сосредоточились в основном на роли героя-фокализатора. В особенности это видно в работах С.Н. Зенкина и П. Гарсия, которые не зависимо друг от друга вводят понятие «эффекта фантастики» / “the fantastic effect”.

Согласно Зенкину, фантастическое не распределено по тексту равномерно, а локализуется в отдельных точках, в которых эффект фантастики создается за счет перепада нормы реальности в вымышленном мире. Ключевая роль в формировании этого эффекта, по Зенкину, принадлежит герою как носителю опыта — он реагирует на странные события и явления, свидетельствует о чуде в мире, где чудес быть не может [Зенкин 2006: 50–53]. Герой, таким образом, — это не только структурная инстанция, но, что важнее, миметическая, предполагающая особый режим восприятия: «подражание», идентификацию, эмпатию, — и заражающая читателя своим аффектом и эмоцией [Зенкин 2018: 295–298].

В схожем ключе рассуждает Гарсия. Как и для Зенкина, для нее важны отдельные моменты в произведениях, в которых сталкиваются конфликтующие версии реальности и которые тем самым оказывают на читателя «фантастический эффект». Так, с точки зрения рецепции в «Дракуле» Б. Стокера абстрактный онтологический статус монстра менее значим, чем реакция на него героя, так как именно она передает читателю опыт нарушения нормы — удивление, шок от слома картины мира, в которой вампиров нет [García 2015: 2–16]. Реакция героя, таким образом, служит подсказкой для читателя, как относиться к происходящему в произведении, что переживать — удивляться нарушению или воспринимать как норму.

Как мы видим, в фокусе внимания ученых — персонаж, который, с одной стороны, сигнализирует о сбое в норме вымышленной реальности и, с другой, передает опыт нарушения, обуславливая чувственно-миметическое переживание текста читателем. Вероятно, во многих случаях так и есть: именно через героя читатель получает опыт фантастического. Однако стоит полагать, что функционирование эффекта фантастического не может сводиться только к «подражательной» реакции читателя на поведение персонажа.

Продуктивнее видеть в эффекте фантастического результат более тонкой со-настройки читателя и текста, при которой читатель подстраивается под разные уровни текста и настраивается на нужный режим восприятия. Как следствие, для анализа эффекта фантастического мы предлагаем обращать внимание не только на реакции персонажей, но также на другие аспекты повествования и следить за тем, как они «работают» на передачу определенного переживания. В рассказе Хаксли мы будем фокусироваться на точке зрения и манере повествования и их роли в создании интересующего нас эффекта.

### **Эффект фантастического в рассказе Хаксли**

Рассказы в сборнике «Лимбо», помимо общей сатирической направленности, объединяют темы дуализма и двойничества: персонажи составляют пары, в которых, с одной стороны, сталкиваются противоположности — разум и чувство, творчество и интеллект, рациональное и иррациональное; с другой, показывается их неразделимость. Эти пары позволяют Хаксли исследовать разные аспекты собственной личности, свое отношение к тем или другим темам и проблемам, среди которых — двойственность любви [Hull 2004: 27–28]. Оппозиция сакральной и профанной любви рассматривается писателем в нескольких рассказах сборника — «Фарсовая история Ричарда Гринау», «И зажили они счастливо» и «Цинтия», причем, как замечают исследователи, «отказ Хаксли видеть в духов-

ной любви какую-то отдельную сферу опыта предполагает, что все формы любви он рассматривает как источники потенциально религиозного переживания» [Hull 2004: 24], Мысль, что божественное может проглядывать сквозь плоть, появляется уже в ранних поэтических опытах Хаксли, важна она и для рассказа «Цинтия».

Динамика повествования в рассказе строится на конфликте интерпретаций, заставляет читателя буквально колебаться между двумя взаимоисключающими трактовками слова «богиня» — ироничной и серьезной, с «кавычками» и без. Согласно ироничной трактовке, история Лайкэма — это не более чем очередная любовная интрижка с легкомысленной барышней-«богиней» из театра, согласно второй — это рассказ о чувственно-возвышенном, почти сверхъестественном опыте.

Напомним, что в первой части рассказа история Лайкэма подается в восприятии настроенного скептически героя-повествователя. Однозначность его отношения подчеркивается ироничной интонацией, с которой он отзывается на реплики друга. Согласно Питеру Стоквеллу, интонация, или тон произведения, — это элемент стиля, который служит для характеристики не вымышленного мира истории, а субъекта повествования через указание на его настроение, отношение к описываемому, индивидуальные черты и т. д. Как следствие, интонация участвует в создании коммуникативной среды между читателем и миром текста и тем самым влияет на его восприятие [Stockwell 2014: 361–362]. Через интонацию могут вводиться различные точки зрения на изображаемые события, что в свою очередь способствует погружению читателя в мир текста, адаптации к внутритекстовой реальности.

Приведем несколько реплик из разговора героев:

— Что ж, послушаем про восхитительную Флосси, или Эффи, или как там ее имя, — сказал я, сдаваясь.

— Поверь, она — богиня.

— Богиня разума<sup>2</sup>, наверное.

— Богиня, — продолжал Лайкэм, — самое восхитительное создание, какое я только встречал. И замечательно то, — добавил он доверительно, с плохо скрываемой гордостью, — что я и сам, очевидно, какой-то бог.

— Бог огородов. Но переходи к фактам<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> “The goddess of reason”, — говорит рассказчик в оригинале и тем самым намекает, что как раз здравого смысла его другу и не достаает. Здесь и далее ссылки на оригинальный текст рассказа Хаксли приводятся без указания номеров страниц по электронной версии издания [Huxley 1920].

<sup>3</sup> В оригинале юмор строится на игре слов: “...it seems I myself am a god of sorts. — Of gardens; but do come down to facts.”

— Расскажу тебе всю историю. <...> Я не могу описать ее — она просто совершенство, больше тут нечего сказать.

— Совершенство, — повторил я. — Но ведь и все остальные до нее тоже были такими.

— Дурак! — раздраженно ответил Лайкэм. — Все остальные были просто женщины. А это богиня, говорю тебе (266).

В этом фрагменте видно, как рассказ предлагает читателю две точки зрения на историю Лайкэма. Восклицание «А это богиня, говорю тебе», произнесенное в ответ на скептическую ремарку рассказчика, можно понимать двояко. С точки зрения рассказчика это усиление, поэтическое преувеличение, с помощью которого Лайкэм пытается донести до собеседника, что все его прежние пассии по сравнению с новой — обычные женщины, новая же — «настоящая» богиня, хотя и в иносказательном смысле. Если прочитывать эту фразу с позиции рассказчика, то она выдает неспособность друга контролировать свое воображение и прихоти, т. е. характеризует говорящего, а не «богиню». Для Лайкэма же, наоборот, в его словах нет ни преувеличения, ни иносказания, а есть намерение передать буквальный смысл: его новая знакомая для него, по-видимому, — именно что настоящая богиня.

Хотя в рассказе даются две точки зрения, выбора у читателя в действительности почти нет. Повествование склоняет к тому, чтобы воспринимать историю Лайкэма скептически и соглашаться с иронией рассказчика. Его позиция подается как «ведущая», в разговоре он выступает в более активной роли и всячески пытается подловить друга на (непреднамеренном) искажении фактов. «Наши глаза встретились», — говорит Лайкэм; «Какое ужасное выражение, совсем как из романа» (266), — парирует рассказчик, намекая, что восприятие друга затуманено литературными штампами.

Лайкэм рассказывает, как во время спектакля он и богиня держались за руки. «И ваши ладони, прижатые друг к другу, все больше и больше потели», — ехидно замечает рассказчик, имея в виду, что потливость присуща и «богиням»; «Ничего ты не знаешь: ты никогда не держал в своих руках руку богини» (267), — отвечает Лайкэм. С позиции говорящего эта фраза означает, что у богинь руки не потеют в принципе; если же прочитать ее с точки зрения рассказчика, то она выдает раздражение Лайкэма от того, что в рассказ о «богине» вводятся сниженные, телесные подробности.

В ходе беседы рассказчик пытается поймать друга на непоследовательности в изложении фактов. «В этот напряженный момент я вдруг почувствовал на своей щеке ее поцелуй», — продолжает Лайкэм, на что слышит: «Ты, кажется, говорил, что она целомудрен-

на». Но Лайкэма это противоречие нисколько не смущает, ведь для него никакого парадокса и нет: «Конечно, абсолютно целомудренна, чиста, как снег. Но она из такого снега, который горит, если ты меня понимаешь. Она целомудренно-страстная — именно то сочетание, которое можно ожидать у богини» (267).

На фоне замечаний и издевок рассказчика не может не поражать непоколебимая и последовательная серьезность, с какой Лайкэм говорит о богине. В отличие от рассказчика, чьи слова будто бы намеренно неоднозначны и «заражают» двусмысленностью реплики собеседника, он старается доносить историю так, чтобы она не обозначала ничего, кроме самой себя, старается не упускать никаких деталей, даже «лишних» (создающих так называемый эффект реальности). Например, так он передает ответ своей новой знакомой на вопрос, богиня ли она: «Она сказала, что это интересный вопрос, потому что сама думала о том, какой бог я. И мы сказали друг другу: как невероятно! И я сказал, что уверен в том, что она богиня, а она сказала, что не сомневается в том, что я какой-то бог, и я купил шоколадных конфет, и началось третье действие» (267).

Может создаться впечатление, что Лайкэм показан как наивный простачок, неспособный дистанцироваться от окружения и мыслить критически. Но это не так: например, его характеристика спектакля показывает, что и он владеет иронией и сарказмом: «Это — одно из тех хитроумных соединений мелодрамы с проблемной пьесой, которые захватывают тебя так, что забываешь все на свете, и в то же время дают приятное ощущение, что смотришь что-то серьезное» (266). А значит, серьезность, с какой Лайкэм доносит свою историю, происходит не из его неумения рассказывать иначе, в других стилистических регистрах, а направлена на то, чтобы убедить собеседника в буквальности своего рассказа.

Во второй части рассказа герой-повествователь собственными глазами наблюдает встречу Лайкэма с «богиней», а также выясняет, какой же тот «бог». Смена повествовательной перспективы влияет на интерпретацию событий, делает ее менее однозначной. В частности, это достигается за счет того, как меняется изображение пространства. Так, в эпизоде, предшествующем встрече, по-прежнему прослеживается ирония, но появляется также поэтичность в описании пейзажа: «Мы вышли, когда был уже вечер, и прошли в бледных сумерках<sup>4</sup> по бечевнику до самого Годстоу», «К этому времени на землю сошла тьма. В небе зажглись звезды» (269). События эпи-

<sup>4</sup> В оригинале фраза звучит еще более поэтично: “We set out through the pale tranquillity of twilight”; там же подчеркивается атмосферность, меланхоличность момента: “Over the meadows invisible peewits wheeled and uttered their melancholy cry” (в переводе Л. Паршина это предложение отсутствует).

зода и описание природы при этом подаются через призму литературных отсылок и аллюзий: «...заглянули в трактир, чтобы выпить по рюмке портвейна и поболтать с великолепным старым Фальстафом в черном шелковом платье — его хозяйкой», «Ночь была такая, с которой Марло сравнивал Елену Троянскую» (269). Все это опосредует восприятие пейзажа, акцент смещается с природы как таковой на ее «живописность», «сценичность», которая усиливается за счет звукового сопровождения: «Гром воды, доносившийся с далекой плотины, ненавязчиво аккомпанировал всем остальным звукам ночи» (269). В результате пейзаж превращается в декорацию для будто бы готовящейся инсценировки какого-то мифологического сюжета — возможно, о Диане-Кинфии, лесных нимфах и сатирах.

Постепенно пространство начинает размываться, терять четкие очертания, странным образом растягиваться и одновременно сжиматься. Лайкэм неожиданно где-то в неопределенной дали усматривает свою богиню и устремляется к ней через изгороди, болота и поля: «Мы прорвались сквозь первую изгородь ярдах в двадцати друг от друга. Потом на нашем пути оказалась небольшая запруда... Еще две изгороди, вспаханное поле, еще одна изгородь, дорога, ворота, еще одно поле, и вот мы в лесу на холме... Этот лес был кошмаром, но мы как-то пробрались через него и выбежали на открытую поляну на верхушке холма» (269–270). Трудно поверить, что с такого расстояния, тем более через лес вообще можно было что-то разглядеть, однако Лайкэму это удается. В то же время пока горизонтальное пространство растягивается, вертикальное, наоборот, сжимается: «Сквозь деревья на другой стороне прогадины сияла луна, казавшаяся невероятно близкой» (270). Происходит и очередная смена интонации: теперь пред читателем разыгрывается сцена комедийного характера. Природа здесь — это уже не декорация для пьесы на мифологическую тему, а череда препятствий: «Лайкэм попытался перепрыгнуть ее [небольшую запруду. — А.З.], но плюхнулся в воду и, весь в иле, кое-как выбрался на берег» (269), «...он с шумом продирался сквозь кустарник и чертыхался от боли» (270).

Наконец цель достигнута — Лайкэм добежал до богини, ступающей — то ли буквально, то ли фигурально — по дорожке лунного света: «...из-за деревьев на дорожке лунного света появилась женская фигура. Лайкэм рванулся навстречу, бросился к ее ногам и обнял ее колени. Она нагнулась и гладила его взъерошенные волосы» (270). Рассказчик бросает взгляд на открывшуюся перед ним сцену, отворачивается и уходит: «Я повернулся и пошел прочь; простому смертному невместно смотреть на объятия богов» (270).

*Эффект фантастического*, который формируется во второй части рассказа, создается за счет повествовательной организации

текста. В первой части доминировало ироничное отношение рассказчика к истории Лайкэма, оно задавало «реальность» внутри мира текста, которая во второй части за счет изменений в повествовательной манере и интонации становится менее однозначной. Постепенное ослабление «нормы» внутритекстовой реальности обуславливает возможность иных интерпретаций происходящего, в частности в сверхъестественном ключе — как рассказ о буквальной встрече двух богов. Однако рассказ не настаивает на этой интерпретации, а, что важнее, позволяет читателю балансировать между двумя трактовками и тем самым через историю Лайкэма испытать двойственность чувственной любви, в которой сакральное и профанное не взаимоисключают друг друга.

Уже в следующем абзаце, однако, рассказчик возвращается к прежней ироничной манере, никаких радикальных перемен в его мировоззрении встреча с «богами» не произвела. Сюжет рассказа завершается в комедийном ключе, а Лайкэм оказывается в итоге персонажем фарса: «Когда же далеко за полночь Лайкэм вернулся в колледж, я встретил его у входа, тихо взял за рукав, прошептал ему в ухо: “Козлоногий” — и снова захохотал» (270). И тем не менее такое разрешение сюжета не отменяет опыта фантастического, возникшего в короткий момент, когда изменения в повествовательной манере открыли «лазейку» для читательского переживания, которое не совпадает с переживаниями ни одного из героев. Этот опыт явно не исходит от рассказчика, чье восприятие мира не поменялось; этот опыт так же чужд и Лайкэму, который никогда и не сомневался в реальности своей богини. Таким образом, в рассказе Хаксли опыт фантастического — это исключительно читательское переживание, создаваемое за счет изменений в точке зрения и повествовательной манере, которые по-разному окрашивают и оттеняют друг друга.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Зенкин С.* Эффект фантастики в кино // *Фантастическое кино. Эпизод первый* / сост. Н. Самутина. М., 2006. С. 50–65.
2. *Зенкин С.* Теория литературы: проблемы и результаты. М., 2018.
3. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997.
4. *Хаксли О.* Цинтия // *Хаксли О.* Желтый Кром: Роман; Рассказы. М., 1987. С. 264–270.
5. *Garcia P.* Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature. The Architectural Void. New York; London, 2015.
6. *Hull J.* Aldous Huxley, Representative Man. Münster, 2004.
7. *Huxley A.* Cynthia // *Huxley A.* Limbo. London, 1920. P. 245–258. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/54895/pg54895.txt> (дата обращения: 21.10.2025)
8. *Rabkin E.S.* The Fantastic in Literature. Princeton, NJ, 1976.
9. *Stockwell P.* The Cambridge Handbook of Stylistics / Ed. by P. Stockwell, S. Whiteley. Cambridge, 2014.

## REFERENCES

1. Zenkin S. Effekt fantastiki v kino [The Effect of the Fantastic in Film]. *Fantasticheskoe kino. Epizod pervyi* [Fantastic Cinema. Episode One]. Ed. by N. Samutina. Moscow, *Novoe literaturnoe obozrenie Publ.*, 2006, pp. 50–65. (In Russ.)
2. Zenkin S. *Teoriya literatury: problemy i rezul'taty* [Theory of Literature: Problems and Results]. Moscow, *Novoe literaturnoe obozrenie Publ.*, 2018. 368 p. (In Russ.)
3. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to the Study of Fantastic Literature]. Moscow, *Dom intellectual'noi knigi Publ.*, 1997. 136 p. (In Russ.)
4. Huxley A. Tsintiya [Cynthia]. *Huxley A. Zhelyti Krom: Roman; Rasskazy* [Crome Yellow: Novel; Short Stories]. Moscow, *Khudozh. lit. Publ.*, 1987, pp. 264–270. (In Russ.)
5. Garcia P. *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature. The Architectural Void*. New York; London, *Routledge*, 2015. 187 p.
6. Hull J. *Aldous Huxley, Representative Man*. Münster, *Lit Verlag*, 2004. 599 p.
7. Huxley A. Cynthia. *Huxley A. Limbo*. London, *Chatto & Windus*, 1920, pp. 245–258. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/54895/pg54895.txt> (accessed: 21.10.2025)
8. Rabkin E.S. *The Fantastic in Literature*. Princeton, NJ, *Princeton University Press*, 1976. xi, 235 p.
9. Stockwell P. *The Cambridge Handbook of Stylistics*. Ed. by P. Stockwell, S. Whiteley. Cambridge, *Cambridge University Press*, 2014. xv, 673 p.

Поступила в редакцию 22.10.2025

Принята к публикации 18.02.2026

Отредактирована 20.03.2026

Received 22.10.2025

Accepted 18.02.2026

Revised 20.03.2026

## ОБ АВТОРЕ

Артем Александрович Зубов — к.ф.н., преподаватель кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; научный сотрудник РХГА имени Ф.М. Достоевского; artem\_zubov@mail.ru

## ABOUT THE AUTHOR

Artem A. Zubov — PhD, Teaching Fellow, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; Research Fellow, Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky; artem\_zubov@mail.ru