

Миф и художественное воображение в романе Джона Апдайка «Кентавр»

А. А. Аствацатуров✉¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9

Для цитирования:

Аствацатуров, А. А. (2020) Миф и художественное воображение в романе Джона Апдайка «Кентавр». Журнал интегративных исследований культуры, т. 2, № 1, с. 6–12. DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-1-6-12

Получена 25 февраля 2020; прошла рецензирование 27 марта 2020; принята 27 марта 2020.

Права: © Автор (2020).

Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. В настоящей статье мы попытаемся показать, каким образом проблема внутреннего поиска человека трансформировалась в реальности романа «Кентавр», и проанализировать первую сцену романа. Вся материя романа — игра воображения рассказчика Питера Колдуэлла. В настоящем времени Питер — художник, пишущий отвлеченные абстракции. Он отвергает материю жизни, время и обращается к сфере чистого духа, к сфере искусства, с помощью которого он хочет обрести вечность. Питер бунтует против «земных» авторитетов, принимающих в его сознании образы языческих богов, и одновременно против своего отца, который ему видится кентавром Хироном. Отца, Джорджа Колдуэлла, Питер невольно видит своим alter ego и приписывает ему собственные внутренние проблемы. Отец также стремится познать вечность, приблизиться к Богу. Джордж Колдуэлл в воображении Питера в финале романа жертвует своими духовными поисками. Этот путь смирения, который Питер приписал своему отцу, на самом деле его собственный путь. Воображение Питера-художника проявляет себя не только в том, что он приписывает себе прежнему и своему покойному отцу свои нынешние духовные поиски и сомнения, но и в том, как он предьявляет описываемую им реальность. Она представлена как античный миф. Античный миф в романе служит нескольким целям. Питер-рассказчик использует миф с целью героизировать самого себя, представившись Прометеем, и ту абсолютно негероическую реальность, в которой он оказался. Эти предварительные выводы позволят нам дать интерпретацию первой сцены романа, наиболее сложной и важной для понимания «Кентавра», — сцены, которая задает толчок повествованию и сводит вместе все силовые линии произведения.

Ключевые слова: Апдайк, миф, поэтика, религия, повествование.

Myth and artistic imagination in John Updike's "The Centaur"

А. А. Astvatsaturov✉¹

¹ Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., Saint Petersburg 199034, Russia

Abstract. This article deals with the issue of a person's individual way and its specific features in "The Centaur" and offers a close reading of the first scene of the novel. The entire substance of the novel is the imagination of Peter Caldwell, the narrator. Peter represents himself as an artist who makes abstract paintings. He rejects the matter of life, time, and turns to the realm of pure spirit as well as to the realm of art, which, as he sees, may help him grasp eternity. He rebels against the local authorities morphed by his imagination into pagan gods. He also rebels against his own father George Caldwell, whom he constructs as the centaur Chiron. Peter involuntarily sees his father as his

For citation: Astvatsaturov, A. A. (2020) Myth and artistic imagination in John Updike's "The Centaur". *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 2, no. 1, pp. 6–12. DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-1-6-12

Received 25 February 2020; reviewed 27 March 2020; accepted 27 March 2020.

Copyright: © The Author (2020). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

alter ego and ascribes to him his own internal problems. He makes an attempt to immortalize himself and to be with God. George Caldwell, in Peter's vision, sacrifices his spiritual quest. This path of humility that Peter attributed to his father is, in fact, his own path. Peter's imagination manifests itself not only in the way he attempts to ascribe his current spiritual search and doubts to his past and to his late father, but also in the way he presents the reality. It is rendered as an ancient myth which therefore pursues several goals. The myth gives Peter the narrator a possibility to heroize himself, to present himself as Prometheus in the absolutely non-heroic reality he finds himself in.

This preliminary approach will allow us to understand the first scene of the novel, the most complex and important in "The Centaur", which sets the stage for the narrative and brings together all the lines of the work.

Keywords: Updike, myth, poetics, religion, narrative.

В своей книге «Джон Мильтон и его поэма "Потерянный рай"» А. А. Чамеев убедительно показывает религиозные основания философских исканий великого английского поэта, их связь с протестантскими (кальвинистскими) представлениями о мире, о Боге и о человеке. Вместе с тем он подчеркивает критическое отношение Мильтона-гуманиста к некоторым важным принципам кальвинистского учения, как, например, доктрина предопределения (Чамеев 1986, 48), и, обстоятельно анализируя поэму «Потерянный рай», демонстрирует, к каким художественным решениям прибегал Мильтон, реализуя свои идеи. Джон Апдайк, так же, как и Мильтон, был протестантом, и так же вел в своих текстах крайне напряженный диалог с кальвинизмом и лютеранством, точнее с их современными версиями. Однако в отличие от Мильтона он, как известно, не был религиозным гуманистом, и его представления о Боге и о человеке всегда оставались весьма консервативными. В настоящей статье мы попытаемся показать, каким образом проблема внутреннего поиска человека трансформировалась в реальности романа «Кентавр» (1962), который сам Апдайк считал лучшим своим произведением (Shafer, Updike 1995, 2).

В романе «Кентавр» рассказчик, художник Питер Колдуэлл, лежит в постели с любовницей-негритянкой и вспоминает своего отца. В его памяти оживают случайные, выхваченные наугад из отрочества фрагменты жизни. Это события всего трех коротких дней, которые как будто бы предельно тривиальны. Апдайк описывает обычных людей в обычных обстоятельствах. Однако с первых же страниц становится очевидным, что вся материя романа — игра воображения рассказчика Питера Колдуэлла, который появляется уже во второй главе и открыто признается, что рассказанная реальность — плод его фантазии. Питер, лежащий

в постели со своей чернокожей любовницей, вызывает в памяти обстоятельства прошлого и самовластно их изменяет, вкладывая в них тот смысл, который созвучен его нынешним духовным поискам. Питер, теперь уже зрелый человек, проецирует на прошлое, на самого себя, когда он был подростком, на образ своего покойного отца свои сегодняшние переживания. В настоящем времени Питер — третьеразрядный художник-авангардист, пишущий отвлеченные абстракции. Подобно Стивену Дедалу, персонажу романов Дж. Джойса «Портрет художника в юности» и «Улисс», он отвергает материю жизни и обращается к сфере чистого духа, где, как ему кажется он может обрести свое «я», и к сфере искусства, с помощью которого он хочет обрести вечность. Он видит себя подростком, бунтующим против вещей, бессмысленно материальных, духовно неоправданных, экзистенциалистски равнодушных великим человеческим устремлениям. Питер-подросток в воображении Питера-художника ненавидит свое «земное» тело, пораженное псориазом. Он бунтует против «земных» авторитетов, принимающих в его сознании образы языческих богов, и одновременно против своего отца, который ему видится кентавром Хироном. Он полагает, что приближается к Богу, к вечности, но на этом пути испытывает чувство затерянности в пустой вселенной и чувство богооставленности. При этом, страдая духовно, Питер в то же самое время бессознательно наслаждается этими чувствами, замыкаясь в гордыне. Этот бунт возвышения над жизнью приводит его к абсолютному индивидуализму, запертости в пределах собственного «я».

Отца, Джорджа Колдуэлла, Питер невольно видит своим alter ego и приписывает ему собственные внутренние проблемы. Отец, измученный каждодневной рутинной бедностью, экзистенциальным равнодушием жизни, также пребывает в духовных поисках. Он стремится

познать вечность, приблизиться к Богу. Он размышляет и рассуждает о смысле сущего, о предназначении человека, о Боге, о богооставленности, задает сложные вопросы окружающим (они выступают в роли языческих богов) и никогда не получает внятных ответов. Его жизнь и проблемы, которые он решает, будучи отцом семейства и школьным учителем, кажутся ему мелкими, ненужными и неоправданными с точки зрения Замысла и вечной жизни (Pritchard 2000, 29).

Если Питер рисует себя утверждающимся в личном бунте, то отца он изображает стремящимся к покою, одиночеству, пассивности, летаргии, смерти. Но оба эти устремления тождественны: они несут в себе замкнутость, отчуждение от мира, гордыню и вызов Замыслу. Джордж Колдуэлл в воображении Питера в финале романа жертвует своими духовными поисками (Uphaus 1977, 24), попытками приблизиться к Богу, овладеть вечностью ради земных человеческих миссий отца семейства и школьного учителя. Здесь реализуется система протестантских (кальвинистских) представлений, специфически понятых Джоном Апдайком, о том, что всякий человек призван, в первую очередь, выполнять свое земное предназначение, и в этом качестве он угоден Богу. Великий Замысел реализуется в человеке через его земные дела. Именно эта мысль заключена в словах теолога Карла Барта, которые становятся эпиграфом к роману «Кентавр»: «Небо не стихия человека, стихия его земля. Сам он — существо, стоящее на грани меж землею и небом» (Апдайк 2000, 17). Колдуэлл принимает кальвинистский императив Барта. Он приходит к важной мысли о непознаваемости Бога. Бог, в его представлении, непостижим, недостижим, непознаваем. Земных, человеческих доказательств существования Бога нет (Dickens 2004, 70). Человеческий образ Бога не имеет к Богу никакого отношения — Бог не создается воображением человека (Schopen 1978, 524). Колдуэлл чувствует физическую боль и через эту боль ощущает брэнность, недолговечность своего тела. Он осознает себя как незначительное, временное проявление Замысла, как преходящая земная, жизненная форма, затерянная среди других жизненных форм и являющаяся звеном в их бесконечной цепи. Это осознание, в основании которого лежит уже не гордыня, а смирение, приводит Колдуэлла к принятию вещей, к принятию своих земных миссий и к примирению с миром.

Путь смирения, который Питер приписал своему отцу, на самом деле его собственный путь. Питер-подросток, существующий в воображении Питера-художника, также принимает

свое тело, которое он прежде ненавидел и которого стеснялся, и видит себя звеном в земной цепи, продолжением своего отца. Он отказывается от бунта как от способа утверждения своей личности. Питер-художник, лежащий в постели, видит свое прошлое не как область, которую можно и необходимо отвергнуть, забыть, а как неотменимый этап собственной жизни, который продолжается и осуществляет себя в настоящем. Прошлое, будучи для него изначально замкнутой сферой невроза и болезненной ностальгии, размыкается в его сознании, образуя с настоящим и будущим единый временной поток (Dickens 2004, 74).

Здесь возникает важная проблема природы искусства и природы творческого воображения. Подлинное воображение рождается не в изолированной личности. Оно для Апдайка имеет трансцендентную природу и представляет собой присутствие Замысла в бессознательном человека. Важный для художника вопрос, как пробудить в себе воображение, он переформулирует в другую проблему: как позволить воображению овладеть художником. Личностный бунт, замыкающий личность в своих пределах, этого не позволяет. Необходимо смирение, жертва, чувство причастности вещам, которое приходит благодаря ощущению себя телом среди других тел, формой в череде форм. Питер-бунтарь как художник создает второсортные абстракции. Питер, примирившийся с миром, создает материю романа «Кентавр».

Воображение Питера-художника проявляет себя не только в том, что он приписывает себе прежнему и своему покойному отцу свои нынешние духовные поиски и сомнения, но и в том, как он предъявляет описываемую им реальность. Она представлена как античный миф. Рассказчик открывает в каждом персонаже, событии, предмете древнее, мифологическое измерение. Город Олинджер, где происходит действие «Кентавра», превращается в Олимп, а его жители — в богов и героев. Колдуэлл-старший становится кентавром Хироном, наставником великих греческих царей. Питер Колдуэлл — Прометеем. Директор школы Зиммерман — Зевсом-громовержцем. Гаммел — Гефестом, его жена Вера — Венерой. Доктор Апплтон — Аполлоном, его сестра — Дианой. Рассказчик иногда принципиально усиливает присутствие мифа в романе, и тогда повседневная реальность маленького американского городка изменяется до неузнаваемости и полностью трансформируется в реальность мифологическую; иногда присутствие мифа минимизируется, и он становится едва ли различим среди жизненных обстоятельств. Однако

часто бытовая повседневность и миф уравниваются в правах, как это происходит в первой сцене романа, где Джордж Колдуэлл дает урок. Он участвует в этой сцене как мифический кентавр Хирон, получеловек-полукобель, но в то же время сама сцена разворачивается в обычной американской школе, в классе, где есть доска и мел.

Античный миф в романе служит нескольким целям. Для Питера-рассказчика, как справедливо отмечает Сюзанна Урхаус (Urhaeus 1977), использование мифологических параллелей — это простой эстетический способ героизировать самого себя, представившись Прометеем, и ту абсолютно негероическую реальность, в которой он оказался. Питер-рассказчик стремится сделать события собственной жизни не бессмысленными или рутинными, а принципиально значимыми, связанными с вечностью, духом, божественным мироустройством. Миф для него — попытка постичь Замысел. Однако сразу же обнаруживается ироническое несоответствие между повседневностью и попыткой представить ее в мифологических декорациях (Stehlíková 1978). Миф, таким образом, служит пародийной цели. Для Апдайка-протестанта существенно и то, что языческий миф, сочиненный человеком, ограничен и не может быть способом «познания неба». Оптика, заданная мифом, является человеческой оптикой, а не божественной.

Однако в самой попытке мифологизировать реальность различается интенция, первоначально скрытая от рассказчика. Языческий миф предъясняет мир как сложную, едва ли постижимую, метафоризированную реальность, не сводимую к однозначному, чисто человеческому смыслу (Balbert 1983, 265). В мифологизированных событиях рассказчику, сначала подспудно, затем явно открывается смысл, иногда прямо противоположный их буквальному прочтению. Это прочтение становится очевидным, когда в языческом мире романа обнаруживаются христианские аллегории (Myers 1971), и реальность обретает христианский смысл. Например, городок Олинджер оказывается не только Олимпом, но и Вифлеемом. Христианское осмысление событий, превращающее повседневные события, кажущиеся бессмысленными, в метафоры, отчасти задает ту оптику, которая позволяет нам увидеть мир таким, каким его видел Бог.

Эти предварительные выводы позволяют нам дать интерпретацию первой сцены романа, наиболее сложной и важной для понимания «Кентавра», — сцены, которая задает толчок повествованию и сводит вместе все силовые линии произведения. Колдуэлл-Хирон заканчивает

урок. Он стоит у двери перед беснующимся классом, и в ногу ему вонзается стрела. Он испытывает боль, которая распространяется по его телу, ученики беснуются, и Колдуэлл уходит из класса.

Апдайк избегает подробного введения в реальность романа, представления героя и обозначает всего лишь одно движение тела: «Caldwell turned...» (Updike 2018, 389); «Колдуэлл отвернулся...» (Апдайк 2000, 19). Он предъясняет случайный, единичный жест, на первый взгляд не имеющий смысла. Но именно этот жест станет исходным импульсом всей реальности «Кентавра». Поворот корпуса, внешнее участие в материальной жизни, разрушает границу между телом Колдуэлла и потоком сущего. Они становятся едва ли различимы. «Caldwell turned and as he turned his ankle received an arrow» (Updike 2018, 389); «Колдуэлл отвернулся и, когда он отвернулся, ему в лодыжку вонзилась стрела» (Апдайк 2000, 19). Глагол «turn», взятый в прошедшем времени, употребляется Апдайком дважды. Это делается не только ради усиления напряжения. Поворот корпуса сначала констатируется, а затем определяется как событийная причина последующего события: проникновение стрелы в тело персонажа. Стрела, мифологическое оружие, сделанное в данном случае из металла, современного материала, иронически сталкивает прошлое и настоящее, эпическое и повседневное, поэтическое и тривиальное. События, как мы видим, начинают исподволь противиться усилиям Питера-рассказчика их эстетизировать и героизировать.

На первый взгляд, стрела агрессивно втыкается в тело, наглядно реализуя экзистенциалистское представление о равнодушии окружающего мира и вещей, присутствующих в нем, к человеку. Вещи бессмысленны и могут бездумно причинять боль. Именно так в минуты отчаяния воспринимает реальность Джордж Колдуэлл. Однако Апдайк, не отрицая этой сугубо человеческой версии взаимоотношения индивидуума и мироздания, предлагает нам несколько иную оптику. Вызванный ударом стрелы поток боли, захвативший персонажа, — продолжение потока жизни, который проникает в его тело и прокладывает в нем собственный маршрут:

“The pain scaled the slender core of his shin, whirled in the complexities of his knee, and swollen broader, more thunderous mounted into his bowels” (Updike 2018, 389);

«Боль взметнулась по тонкой сердцевине голени, просверлила извилину колена и, разрастаясь, бушует, хлынула в живот» (Апдайк 2000, 19).

Боль, один главных лейтмотивов «Кентавра» — единственная форма причащения к сущему, которое происходит через принятие человеком своего тела, своей брэнности и, соответственно, через христианское смирение. Человек, не испытывавший боли, может не ощущать свое тело или высокомерно пренебрегать его потребностями ради духовных поисков. Именно так это происходит в романе с Колдуэллами. В данном эпизоде боль возвращает Джорджа Колдуэлла в собственное тело, дает ему возможность почувствовать свои внутренние органы (лодыжку, голень, желудок), убедиться в их материальном существовании. Он начинает осознавать, что является не столько частью вечного духа, вознесенного над материей, сколько этой самой материей, живой формой, существующей среди других форм и наравне с ними. Он — не хозяин Замысла, не отрешенный мудрец, способный разгадать Замысел, а всего лишь орудие Замысла, объект приложения его силы.

Характер репрезентации боли в данном эпизоде весьма показателен. Здесь реализуется тот самый принцип, который в филологии вслед за Т. С. Элиотом называют «объективным коррелятом», т. е. способностью объективизировать изначально субъективное, например, подобрать внутреннему переживанию систему внешних образов, которые стали бы видимой, пластичной формой этого переживания. Именно так Апдайк изображает боль как материализовавшуюся силу, как систему внешних, пластичных образов, тем самым ее десубъективизируя. Читатель не просто узнает о ней, он ее видит, и он оказывается способен ей сопереживать.

Почувствовав боль, Колдуэлл зачем-то бросает взгляд на школьную доску, исписанную мелом:

“His eyes were forced upward to the blackboard, where he had chalked the number 5,000,000,000, the probable age in years of the universe” (Updike 2018, 389);

«Он вперил глаза в доску, на которой только что написал мелом 5 000 000 000, предполагаемый возраст вселенной в годах» (Апдайк 2000, 19).

Интересно, что в русском переводе Виктора Хинкиса, слово «forced» не переведено. Сказано лишь, что герой «вперил глаза в доску». Между тем этот глагол прошедшего времени вносит важный смысл, подчеркивающий некоторую насильственность ситуации. Колдуэлл почему-то оказался вынужден посмотреть на доску. Точнее, не столько на саму доску, сколько на приблизительный возраст вселенной, который там написан. Доска указывает на Замысел,

не поддающийся человеческому пониманию («Небо не сфера человека»). Боль, сила мироздания заставляет персонажа хотя бы в рамках временной шкалы увидеть и почувствовать этот великий Замысел и одновременно осознать собственную незначительность. Однако необходимо заметить, что появление в тексте школьной доски, так же, как и металлической стрелы, иронически снижает пафос повествования. В мифологическом измерении, в искусственно героизированном рассказчиком мире она предстает как скрижаль, но в повседневной реальности остается бытовым предметом, при этом плохо вымытым накануне.

Колдуэлл внутренне сопротивляется силе, вовлекающей его в Замысел. Он хочет отвернуться от жизни, затвориться в одиночестве:

“The laughter of the class ... seemed to crowd against him, to crush the privacy that he so much desired, a privacy in which he could be alone with his pain, gauging its strength, estimating its duration, inspecting its anatomy” (Updike 2018, 389);

«Смех класса... обложил его со всех сторон, сокрушая желанное уединение, а он так жаждал остаться с болью наедине, измерить ее силу, прислушаться, как она будет замирать, тщательно препарировать ее» (Апдайк 2000, 19).

Внешняя реальность, как и в текстах Камю, которые Апдайк, как известно, читал крайне внимательно (Hoag 1979), выглядит в его представлении крайне опасной и агрессивной. Надпись, обозначающая возраст вселенной, унижает его, намекая на незначительность духовных поисков и переживаний, которыми он хочет насладиться.

Боль тем временем не отпускает Колдуэлла, настойчиво требуя религиозного смирения, приобщения к жизни. Ее образ на сей раз лишается фантомности и предельно опредмечивается, превращаясь то в щупальца гигантского моллюска, то в крылья птицы:

“The pain extended a feeler into his head and unfolded its wet wings along the walls of his thorax, so that he felt, in his sudden scarlet blindness, to be himself a large bird waking from sleep” (Updike 2018, 389);

«Боль запустила щупальце в череп, расправив влажные крылья в груди, и ему, внезапно ослепленному кровавым туманом, почудилось, будто сам он — огромная птица, встрепенувшаяся ото сна» (Апдайк 2000, 19).

Проснувшаяся птица, с которой Колдуэлл себя отождествляет, обозначает внутреннее перерождение сознания, готового обратиться к Богу.

Доска, скрижаль и одновременно бытовой предмет, вновь появляется в тексте, на сей раз проникая в сознание персонажа, становясь с ним неразличимым:

“The blackboard, milky slate smeared with the traces of last night’s washing, clung to his consciousness like a membrane” (Updike 2018, 389);

«Доска, вымытая с вечера, вся в беловатых подтеках, как пленка, обволокла сознание» (Апдайк 2000, 19).

Если прежде Замысел, обозначенный на доске, был просто предъявлен Колдуэллу, то теперь он сделался его личным переживанием. Но, несмотря на это, герой продолжает ему сопротивляться. В его голове возникает кошмарная картина, где он, сюрреалистически бунтуя против окружающего мира, пытается всеми силами сохранить свое «я»:

“...he felt he was holding his brain like a morsel on a platter high out of hungry reach” (Updike 2018, 389);

«...и ему теперь казалось, будто мозг его — это кусок мяса, который он поднял высоко на тарелке, спасая от хищных зубов» (Апдайк 2000, 19).

Впрочем, эта театрализованная сцена, вопреки тем задачам, которые ставит перед собой персонаж (и рассказчик!), обнаруживает несколько иное значение. Колдуэлл впервые видит себя со стороны, впервые благодаря усилиям Замысла оказывается за пределами собственной личности. В точке, откуда его мозг оценивается не как средоточие идей, а как обычный мясной ошметок, материальная форма, существующая в цепи других материальных форм.

Но Колдуэлл не в состоянии верно прочесть эту сцену. Он удаляется из класса, упуская тем

самым возможность сделаться частью мироздания. В переводе Виктора Хинкиса мы читаем: «Колдуэлл заковылял к двери и закрыл ее под звериный торжествующий рев» (Апдайк 2000, 19). Перевод Хинкиса предлагает нам в данном случае скорее оптику Колдуэлла, чем самого Апдайка. Колдуэллу кажется и не может не казаться, что перед ним звери-садисты, радостно улюлюкающие над его бедой. И все же это лишь внешний план повествования, а оригинал при внимательном прочтении может предложить нам дополнительные смыслы: «Caldwell limped to the door and shut it behind him on the furious festal noise» (Updike 2018, 389). Прилагательное «festal» имеет значение «праздничный», и, таким образом, сама сцена должна трактоваться не совсем так, как она видится Колдуэллу. Перед нами скорее ритуал, священный праздник, где его участники (дети) приносят богам жертву (учителя). Это праздник приобщения к миру, к жизнедающим продуктивным силам природы. Ограниченность, изолированность жертвы разрушается, и она становится частью общей жизни. Кроме того, в данной сцене, отсылающей к языческому ритуалу и языческому мифу о раненом кентавре Хироне, себя проявляют, как это всегда бывает у Апдайка, христианские аллегории. Христоподобный учитель оставлен учениками и принесен в жертву. Однако жертва является условием возрождения в вечную жизнь.

На примере анализа одного из главных эпизодов романа Апдайка «Кентавр» мы сделали попытку очертить круг идей, связанных с протестантской мыслью, и проследить, каким образом эти парадоксальные идеи, проблематизирующие текст, трансформировались в его образной системе.

Источники

Апдайк, Дж. (2000) *Кентавр*. СПб.: Азбука, 362 с.

Updike, J. (2018) *John Updike: Novels, 1959–1965: The poorhouse fair; Rabbit, run; The Centaur; Of the farm*. New York: Library of America, XI, 813 p.

Sources

Updike, J. (2000) *The Centaur*. Saint Petersburg: Azbuka Publ., 362 p. (In Russian)

Updike, J. (2018) *John Updike: Novels, 1959–1965: The poorhouse fair; Rabbit, run; The Centaur; Of the farm*. New York: Library of America, XI, 813 p. (In English)

References

Balbert, P. (1983) Panoply of metaphor: Exuberances of style in Pynchon and Updike. *Studies in the Novel*, vol. 15, no. 3, pp. 265–276. (In English)

Chameev, A. A. (1986) *Dzhon Mil'ton i ego poema "Poteryannyj raj"* [John Milton and his poem "Paradise lost"]. Leningrad: Leningrad State University Publ., 128 p. (In Russian)

- Dicken, T. M. (2004) God and pigment: John Updike on the conservation of meaning. *Religion & Literature*, vol. 36, no. 3, pp. 69–87. (In English)
- Hoag, R. W. (1979) A second controlling myth in John Updike's "Centaur". *Studies in the Novel*, vol. 11, no. 4, pp. 446–453. (In English)
- Myers, D. (1971) The questing fear: Christian allegory in John Updike's The Centaur. *Twentieth Century Literature*, vol. 17, no. 2, pp. 73–82. DOI: 10.2307/606813 (In English)
- Pritchard, W. H. (2000). Updike's way. *New England Review*, vol. 21, no. 3, pp. 55–63. (In English)
- Schopen, B. A. (1978) Faith, morality, and the novels of John Updike. *Twentieth Century Literature*, vol. 24, no. 4, pp. 523–535. DOI: 10.2307/441200 (In English)
- Shafer, R. G., Updike, J. (1995) John Updike talks about writing, his life, and his works: Part 1. *CEA Critic*, vol. 57, no. 3, pp. 1–8. (In English)
- Stehlíková, E. (1978) The function of classical myths in John Updike's The Centaur. *Listy filologické — Folia philologica*, vol. 101, no. 1, pp. 1–12. (In English)
- Uphaus, S. (1977) "The Centaur": Updike's mock epic. *The Journal of Narrative Technique*, vol. 7, no. 1, pp. 24–36. (In English)

Сведения об авторе

Андрей Алексеевич Аствацатуров, e-mail: astvatsa@yandex.ru

Кандидат филологических наук, доцент, исполняющий обязанности заведующего кафедрой междисциплинарных исследований в области языков и литературы Санкт-Петербургского государственного университета

Author

Andrey A. Astvatsaturov, e-mail: astvatsa@yandex.ru

PhD in Philology, Associate Professor, Interim Head of the Department of Interdisciplinary Studies in the Field of Languages and Literature, Saint Petersburg State University