

## 2. Роман Джона Фаулза

### «Любовница французского лейтенанта»

#### 2.1. Постмодернизм и гуманизм: противоречие или поиск схождений?

Джон Фаулз — писатель, оцениваемый критикой как «самый интересный и важный талант послевоенного периода», — родился в 1926 г. в Эссексе, в зажиточной семье, получил образование в Оксфордском университете, где специализировался в области романо-германской филологии, преподавал во Франции, Греции, Англии и оставил преподавание только в 1963 г., когда успех первого опубликованного романа «Коллекционер» позволил писателю всецело посвятить себя творчеству.

Перу Фаулза принадлежат романы («Коллекционер», 1963; «Волхв», 1965; «Любовница французского лейтенанта», 1969; «Дэниел Мартин», 1977; «Мантисса», 1983; «Червь», 1985); стихи, сборники рассказов («Башня из черного дерева», 1974), литературно-философские работы («Аристос», 1964), эссе («Острова», 1978; «Дерево», 1979; «Загадка Стоунхенджа», 1980;

<sup>7</sup> Цит. по: Хьюитт К. Новая английская историческая беллетристика спрашивает: «Почему?» // Иностранная литература. 1995. № 10. С. 233.

«Кротовые норы», 1998). При всем многообразии тем и образов, богатстве художественного изображения, эти произведения объединяет ключевая для писателя проблема: обретение самосознания как необходимого условия достижения свободы.

Вопрос о принадлежности Фаулза к постмодернизму не поддается однозначной трактовке. Несомненно наличие в его произведениях тех экспериментальных форм, которые характеризуют феномен постмодернизма. Говоря о постмодернизме, Фаулз не принимает его «крайностей», но считает возможным использование интеллектуального инструментария **ЭТОГО течения**, свободно оперируя спонтанным письмом с нюансами грамматики Дерриды и мифологии «по Барту»<sup>8</sup>. При этом главное, считает автор «Любовницы...» и «Волхва», заключается не во владении техникой, — а она, надо признать, у Фаулза блестящая, но в мировоззренческих установках писателя.

Ихаб Хассан считал важнейшим признаком постмодернизма «дегуманизацию планеты и конец человечества». В противоположность этому основу мировоззренческих и творческих позиций Фаулза составляет гуманизм, свою писательскую задачу автор «Коллекционера» и «Любовницы французского лейтенанта» видит в духовном совершенствовании и обновлении человека. Писатель верит в возможности разума, являющегося, по его мнению, условием и критерием свободного движения. В одном из интервью он признался: «Я гуманист номер один. Я верю в гуманизм, который в философском смысле потерпел крах».

И все же мировоззренческие установки Фаулза во многом близки постмодернистским. Это протест против тирании окаменелых социальных и духовных норм, привычных критериев оценки изменившейся действительности. Это развенчание представлений об абсолютной истине и абсолютной власти. В обоих случаях признается необходимость многовариантных форм человеческого бытия и конечность человеческого существования, необходимость научиться жить с этим знанием. И даже понимание гуманизма как «философии компромисса»<sup>9</sup> очень близко постмодернист-

<sup>8</sup> Имеется в виду Ролан Барт.

<sup>9</sup> Именно так определяет Фаулз гуманизм в интервью Диане Випон в 1995 г.

скому поиску компромисса как условия человеческого выживания.

Роман «Любовница французского лейтенанта» будучи созданием писателя, не до конца разделяющего постмодернистское представление о мире, вне всяких сомнений является прекрасной иллюстрацией того типа постмодернистского исторического романа, о котором пойдет речь в данном разделе. Это лишь доказывает, что творчество такого талантливого и глубокого художника слова, как Джон Фаулз, не терпит однозначных оценок, не может ограничиваться рамками одной идейно-эстетической системы, даже такой многообразной, как постмодернизм.

## 2.2. Особенности сюжета и характеров центральных персонажей

По мнению исследователей, роман «Любовница французского лейтенанта»<sup>10</sup>, на долю которого выпал громкий и безусловный успех<sup>11</sup>, обозначил поворот в авторском представлении о романе и задачах романиста. Для книги характерна интеллектуальная утонченность и стремление художника экспериментировать с различными повествовательными стратегиями.

Сам Фаулз признавался, что для него этот роман означал подлинное изменение и новую открытость в том смысле, что стали возможны настоящая работа и та свобода, к которой все мы стремимся.

Действие книги начинается в южной провинциальной Англии в 1867 г. Главный герой — баронет Чарльз Смитсон хо-

<sup>10</sup> Хотя роман и переведен на русский язык, возможны другие варианты названия «Подруга французского лейтенанта» (именно под этим заголовком книга вышла в России впервые) и «Женщина французского лейтенанта» (буквальный перевод).

<sup>11</sup> Свидетельством этого могут служить и престижные награды (премия международного Пен-клуба, литературная премия Смита), и перевод романа на тридцать языков, и ежегодные переиздания, и экранизация.

чет жениться на барышне из состоятельной буржуазной семьи Эрнестине Фримен. В Лайм-Риджисе, где помолвленные молодые люди проводят лето, Чарльз неожиданно встречает загадочную Сару Вудраф. По слухам, эта девушка была замешана в какой-то истории с французским моряком. Она влюбляется в Чарльза, преследует его, брак с Эрнестиной расстроен, но и Сару он теряет. Через два года безуспешных поисков Чарльз находит Сару в Лондоне.

Происходит такая долгожданная для Чарльза встреча. Но прием, оказанный ему возлюбленной, сбивает поначалу с толку. Чарльз, считавший, что «падшие женщины должны все глубже падать в пропасть», был «потрясен, как человек, внезапно обнаруживший, что весь мир вокруг стоит на голове». Сара стала секретарем одного из величайших художников того времени — Данте Габриеля Россетти, главы общества прерафаэлитов, и отнюдь не стремится выйти замуж за Чарльза, обретя себя как личность в мире искусства. Герои вновь должны расстаться. И тут Фаулз предлагает еще два варианта финала романа<sup>12</sup> — «беллетристический» и «экзистенциальный».

- Чарльз узнает о том, что у них с Сарой есть дочь — Лалаге, дитя единственной ночи, связавшей их когда-то. А читатель постигает истину: «есть одна только твердыня — любовь, наша любовь, здесь, сейчас».
- Чарльз понимает, что Сара всегда вертела им по своему усмотрению. Он уходит, избегнув знакомства со своей дочерью, и впервые осознает, что «обрел наконец частицу веры в себя» через потерю того, что составляло смысл его не всегда осмысленной жизни.

В романе описана эпоха переходная в истории Англии, когда уже изживали себя, обнаруживая свою несостоятельность, старые представления о мире и человеке, но новые еще не сформировались, когда под покровом внешней стабильности зрели перемены. Не случайно в романе **ПОЯВЛЯЮТ-**

<sup>12</sup> С первым, так называемым викторианским, Фаулз познакомил нас в 44-й главе: долг победил чувство, Чарльз оставил Сару и женился на Эрнестине.

ся слова «сбилась с пути вся викторианская эпоха», аллюзия на шекспировское «век расшатался». Это раздвигает рамки повествования, сообщает ему многомерность, заставляет провести параллель с любым кризисным состоянием мира — в том числе и современного.

Именно состояние мира, где главным становится ощущение нездоровья, ограниченности, — ключевая тема романа: «<...> За хрупким зданием человеческих установлений ему (Чарльзу. — *Н. К.*) привиделись не новые глубины, скорее всеобщий хаос». Материализованной частицей этого «всеобщего хаоса» выступает Сара Вудраф. Образ главной героини таит в себе так и не разрешенную до конца загадку. Поначалу всем в провинциальном городке Лайме (включая и самого Чарльза) Сара виделась то ли упорствующей грешницей, то ли жертвой коварного соблазителя-моряка. В зависимости от разницы точек зрения окружающие воспринимали героиню или обыденным примером людской несправедливости, или жертвой собственного легкомыслия.

Однако Смитсону и доктору Грогану суждено было соприкоснуться с ее странностями ближе других. И спастись перед вопиющей несообразностью ее поступков — всегда алогичных, всегда непредсказуемых. Сара, ничуть не смущаясь фактом помолвки Чарльза, влюбилась в этого молодого человека, но ничего от него не требовала, не желала устроить свою жизнь с ним; проведя с Чарльзом единственную ночь и оказавшись (вопреки ее собственным утверждениям) девственницей, она сбегает от Чарльза, не дает о себе знать, несмотря на упорные двухлетние поиски, осуществляемые героем через поверенного. Эта странная любовная связь, многое разрушившая, так ничем и не завершается: «униженная и оскорбленная» Сара не приняла руки Чарльза, хотя как будто и любила его. Когда Чарльз твердит своему адвокату и приятелю Гарри Монтегю, что обязательно должен увидеться и поговорить с наконец обнаружившейся беглянкой, тот ухмыляется: «Вам непременно нужно задать вопросы сфинксу». А при встрече Сара и сама говорит Чарльзу: «Нет, вы не понимаете... Тут нет вашей вины. Вы бесконечно добры. Но меня понять невозможно. <...> Я даже думаю, не знаю почему, что мое счастье зависит от этого... непонимания».

Эти «странности» героини, возможно, объясняются тем, что она решительно выпадает из своей эпохи. Не зря ведь Сара выступает в романе как полная противоположность невесте Чарльза, которая олицетворяет собой все викторианские добродетели. По словам автора, Сара являет собой «упрек викторианской эпохе». В отличие от остальных персонажей романа она не имеет места в социальной структуре и находится словно бы в промежутке между ее уровнями. Она изгнанница, пария, «чужая», и не случайно Сара обретает убежище в узком кругу художников «прерафаэлитского братства», которые восстали против своего времени. Подобно этим художникам, героиня своей жизнью, внутренней свободой, открытостью, своей почти ренессансной чувственностью бросает вызов викторианской морали, противопоставляя ей мораль общечеловеческую. Эту особую роль Сары Фаулз подчеркивает и самим построением повествования — легко проникая в сознание других персонажей, анализируя их мысли и чувства, рассказчик в романе сохраняет дистанцию, когда речь заходит о Саре, ни разу не позволив читателю узнать, что происходит в ее душе. В таком подходе к изображению загадочной мисс Вудраф ощущается аллюзия на героиню романа американского писателя Н. Готорна «Алая буква», занимающую такое же маргинальное положение и так же показанную автором «извне», без окончательного объяснения ее парадоксальных поступков.

На этом фоне уже не вызывает удивления, что именно Сара выступает в роли воспитателя и наставника Чарльза, его поводыря в паломничестве к самому себе. Как и его возлюбленная, Чарльз стремится к обретению свободы и своей подлинной сущности, ему претит «удушливая благопристойность» его окружения и эпохи. Герой понимает, что до встречи с этой девушкой он был «живым мертвецом» без свободы и любви, а теперь должен сделать свой выбор: или «неподлинное» существование в рамках общественной структуры, гарантирующее деньги, комфорт, положение в свете, или «подлинное» существование вне ее, сулящее любовь, тревогу, неустроенность и безытийность.

Чарльз Смитсон предстает паломником, путешествующим ради обретения своей сути, он ищет истину и красоту,

свободу и идеалы, хотя пока и не способен вернуть своего утраченного «я». Ведь, по Фаулзу, становление человека не прекращается до смерти, и единственная реальная цель жизненного странствия — это собственно путь непрерывного саморазвития личности, ее движение от одного свободного выбора к другому. У героев всех фаулзовских романов это дорога страданий и потерь, но только так личность может обрести себя.

### 2.3. Почему викторианство?

Викторианская эпоха<sup>13</sup> привлекла внимание к себе многих современных писателей Великобритании<sup>14</sup>. Причин здесь несколько. Век XIX не так уж далек от XX, а значит, образ мыслей и чувства викторианцев не слишком далеки от современных. Кроме того, мощная традиция английской реалистической литературы XIX столетия дает широкое поле для аллюзий и параллелей. А в довершение всего мироощущение мыслящих викторианцев, вынужденных сосуществовать с дарвиновской теорией эволюции, близко современному, при котором в интеллектуальной и эмоциональной жизни не остается места для Бога. Не случайно в «Заметках о неоконченном романе», посвященных «Любовнице французского лейтенанта», Фаулз подчеркивал: «Для респектабельного викторианца открытия геолога Лайелла и биолога Дарвина стали сбывшимся ночным кошмаром. До тех пор человек жил

<sup>13</sup> Название произошло от имени королевы Виктории, занимавшей британский престол в десятилетия наивысшего могущества Империи — между 1837 и 1901 гг.

<sup>14</sup> Уже к концу 1960-х гг. английская культура начала обнаруживать признаки некоего «викторианского ренессанса»: публика зачитывалась книгами Ч. Диккенса, Э. Гаскелл, Ш. Бронте, Э. Троллопа, Т. Гарди. В большинстве случаев такой поворот к эпохе викторианства пытались объяснить некими ностальгическими чувствами. Однако постмодернистская проза демонстрирует иные отношения с викторианством — достаточно назвать выпущенные в 90-е гг. романы «Обладание» (1990) А.С. Байетт, «Когда-нибудь потом» (1992) Г. Свифта.

словно ребенок в небольшой уютной комнатке. Эти ученые подарили ему <...> бесконечное пространство и время и в придачу — безобразно механистичное объяснение человеческого существования. Точно так, как мы теперь «живем с бомбой», викторианцы жили с теорией эволюции»<sup>15</sup>.

Сам Фаулз признавался, что «воспитывался в очень плотной тени викторианского века» и в юности ненавидел викторианство своих родителей и образ их жизни. Но в годы учебы в Оксфорде будущий писатель переменял свои взгляды на эту эпоху, признав ее представителей людьми более серьезными и ответственными, чем его современники. И создавая свой роман, он пытался показать, что люди того времени — не только фигуры исторические: их существование продолжается в настоящем (не случайно Эрнестина дожила до 1939 г., а праправнучка ее горничной, Мэри, стала одной из «самых знаменитых молодых актрис английского кино»).

Обратясь в своей книге к викторианству, Фаулз не искал в нем моральной опоры, неких образцовых примеров мира, в котором все выглядело простым, ясным и устойчивым. Скорее наоборот, стремился подтвердить сходство XIX в. и нашего катастрофического, незаконного, непонятного времени. И, тем самым, вечную повторяемость событий мировой истории. В этом смысле книга Фаулза, заявленная в качестве традиционного исторического романа, скорее напоминает постмодернистскую метаисторию. Свое представление о ходе исторического времени автор выражает устами Чарльза: «Эволюция — не восхождение к совершенству по вертикали, а движение по горизонтали. Время — великое заблуждение, существование лишено истории, оно всегда только сейчас, и существовать — значит снова и снова попадать в какую-то дьявольскую машину. Все эти разукрашенные ширмы, возведенные человеком с целью отгородиться от действительности — история, религия, долг, положение в обществе — все это иллюзии».

Этот «надвременной» взгляд лишает роман ожидаемого драматизма и заставляет взглянуть на происходящее как на

<sup>15</sup> Фаулз Д. Заметки о неоконченном романе / Пер. с англ. И. Бессмертной // Иностранная литература. 2002. № 1. С. 242.

некую пародию. Фаулз лишен какого бы то ни было пиетета по отношению к минувшему, то и дело «путая» его с настоящим. Для романа характерно размывание исторических границ повествования, смешение примет современности и викторианства. Так, о слуге Чарльза Сэме сказано: «Он обладал отличным нюхом на моду — таким же острым, как «стиляги» шестидесятых годов нашего века»; способность Сары точно оценивать людей объясняется наличием «компьютера в ее сердце»; а потрясенный после близости с Сарой Чарльз уподобляется «городу, на который с ясного неба обрушилась атомная бомба». Подобных примеров в романе великое множество. Помещая в свой текст многочисленные анахронизмы, автор добивается сознательного, в высшей степени иронического, разрушения иллюзии.

Обдумывая замысел романа, Фаулз, по собственному признанию в «Заметках о неоконченном романе», ставил следующую задачу: «Ты не пишешь ничего такого, о чем викторианские романисты забыли написать, но, может быть, нечто — такое, о чем кто-то из них написать не сумел. <...> Роман должен соотноситься с «сейчас» писателя, поэтому не пытайся притворяться, будто живешь в 1867 г. Или сделай так, чтобы читатель точно знал, что это притворство»<sup>16</sup>. Устремленный в историю взгляд Фаулза побуждает читателя к сопоставлению современности и прошлого, что позволяет обнаружить скрытые процессы настоящего. Как соотносятся человеческие чувства и эпоха? Как изменяются чувства, идеалы в общей динамике истории? Что мы потеряли, например, в сравнении с XIX в., что обрели? Именно на такие вопросы наводит роман «Любовница французского лейтенанта».

Тщательно выписанная действительность середины XIX в. становится поводом взглянуть со стороны на век XX. Поэтому история любви молодого Чарльза и Сары, разыгравшаяся в 60-е гг. XIX столетия рассказывается с позиций человека 60-х гг. XX в., свидетеля сексуальной революции и зарождения феминистского движения. Показывая, как мыслил и поступал образованный англичанин в 1867 г., Фаулз заставляет

своих современников пересматривать привычные представления. Каковы эти чопорные викторианцы, не позволявшие себе выйти из рамок приличий? — с усмешкой спрашивает себя «свободный» от предрассудков читатель XX века. Но у Фаулза Сара выходит на мол, обращенный не к семейному гнездышку, а к неизвестной Франции. Вместо роли супруги она находит нечто шокирующее по тем временам — работу секретаря у одиозного художника. Благовоспитанный баронет Чарльз увлекается сбившейся с праведного пути простолюдинкой Сарой Вудраф, хотя, по всем понятиям людей его круга, это не сулит ему надежного будущего. «Миг, — пишет Фаулз, — оказался сильнее целой исторической эпохи». И дело даже не в обманутых ожиданиях читателя: оказывается, они не такие уж замшелые, а мы не столь свободны и сильны в своих чувствах, как думали. Авторская ирония равно адресована и «им» и «нам».

#### 2.4. Черты постмодернистской ПОЭТИКИ

Центральным поэтологическим принципом романа Фаулза становится принцип интертекстуальности. Культурной моделью выступает викторианская эпоха, воспринимаемая автором как текст. Это проявляется во многих аспектах.

Так, Фаулз использует структуру классического «викторианского» романа и строит первую часть книги на стилизации манеры письма реалистов XIX в. — Диккенса, Теккерея, Тrolлопа, Гарди, Джордж Элиот др. У сюжетных ходов, ситуаций и персонажей обычно имеется один или несколько хорошо узнаваемых литературных прототипов. Так, любовная фабула романа вызывает ассоциацию с «Мельницей на Флоссе» Джордж Элиот и «Голубыми глазами» Томаса Гарди; история с неожиданной женитьбой старого барона Смитсона восходит к «Пелэму, или Приключениях джентльмена» Эдуарда Джорджа Бульвера-Литтона; характер Сары напоминает таких героинь Гарди, как Юстасия Вэй («Возвращение на родину»), Тэсс Д'Эрбервилль («Тэсс из рода Д'Эрбервил-

<sup>16</sup> Фаулз Д. Заметки о неоконченном романе / Пер. с англ. И. Бессмертной // Иностранная литература. 2002. № 1. С. 241.

лей»), Сью Брайдхед («Джуд Незаметный»); у Чарльза обнаруживаются черты многочисленных героев Чарльза Диккенса и Джорджа Мередита; в Эрнестине обычно видят двойника элиотовской Розамунды («Мидделмарч»); в слуге Чарльза Сэме — пародийную переключку с «бессмертным» Сэмом Уэллером из «Записок Пиквикского клуба» Диккенса и т. п. Литературны у Фаулза даже персонажи второстепенные — дворецкий в поместье Смитсонов носит ту же фамилию Бенсон, что и дворецкий в романе Джорджа Мередита «Испытание Ричарда Феверела».

Однако произведениями викторианской эпохи дело не ограничивается. Путь Чарльза — аллюзия на классические для английской литературы «Путь паломника» Дж. Беньяна и «Паломничество Чайльда Гарольда» Дж. Г. Байрона. Посылая Чарльза Смитсона в путешествие по дорогам викторианской Англии, перенося его из Лондона в Лайм-Риджис или Экстер, из дома нувориша в аристократическое поместье, из Британии на континент и за океан, Фаулз иронически сравнивает своего героя с беньяновским образцовым Христианином, а сам Чарльз то и дело примеряет к себе «Чайльд Гарольдов плащ» и даже называет себя «укрошенным Байроном». Однако странствования Чарльза происходят не в условно-фантастическом пространстве и не среди романтических декораций. И поэтому для героя уже закрыты, уже невозможны те варианты жизненного пути, которые предлагали своим современникам Беньян и Байрон, — религиозного аскетизма или романтического бунтарства.

Встречаются и многочисленные примеры стилизации. Так, когда повествователь вспоминает о Генри Джеймсе, он тут же начинает строить фразу в его витиеватой манере.

Ключом к более глубокому пониманию соответствующих глав являются предваряющие их эпиграфы из произведений К. Маркса и Ч. Дарвина, М. Арнольда и Аристотеля, многочисленных английских поэтов и писателей. Они порождают диалог с викторианской эпохой, создают широкий гипертекст.

Открытую, провоцирующую литературность романа отнюдь не следует рассматривать как демонстрацию стилизаторского мастерства писателя. Для постмодернистского ис-

кусства вообще чрезвычайно характерно сознательное обращение к чужому слову и чужому миру, постоянное включение в новый текст заимствований и реминисценций из широкого круга текстов предшествующих эпох, обыгрывание и трансформирование классических мотивов. Темой литературы становится сама литература, темой литературного текста — сам этот текст в сопоставлении с рядом своих подтекстов и «пратекстов», идет постоянная игра с литературными текстами. Пародийно-ироническое цитирование делает текст многослойным, отсылает к разнообразным **источникам**, мысленное обращение к которым позволяет лучше понять многозначность авторского слова.

Игра с читателем усиливается введением повествователя особого типа. Уже с первых абзацев книги Фаулз демонстративно включает в текст «я» автора — повествователь непосредственно обращается к читателю, комментирует **события** с точки зрения современных знаний. Он знает то, чего не может знать его герой, ссылается на Фрейда, Сартра, Брехта, тогда как герои — на Дарвина и Теннисона. **Его** (и наше) прошлое и настоящее — это их будущее. В таком контексте все многочисленные заимствования приобретают пародийный оттенок, вступают в диалог с ироническим «голосом» повествователя.

Использование в начале романа структуры классических викторианских текстов позволяет повествователю занять позицию **романиста**, который, по программному определению Теккерея в «Ярмарке тщеславия», «знает все» и слову которого безоговорочно верит читатель. Но уже в тринадцатой главе, открывающейся ключевой фразой «Я не знаю», позиция повествователя резко меняется — он снимает с себя маску всемогущего и всеведущего творца, которому известны все сокровенные тайны героев, и превращается в «бога нового типа», декларирующего свободу и автономию своих созданий; превращается в особого персонажа, чья самоирония подрывает доверие читателя. Разумеется, многоликий **повествователь**, который добровольно отказывается от всезнания и утверждает, что персонажи не подчиняются его воле, — это тоже условность, художественный образ, еще одна маска, под которой скрывается реальный автор.

Здесь прокламируется разрыв с традиционной реалистической эстетикой, принимающий у Фаулза форму «антиавторского богоборчества», свойственного постмодернистскому представлению о «смерти автора». Повествователь сводится до положения равного среди равных, чтобы стать частью художественной иллюзии, он даже входит в свой текст —

«я» в критический момент романа преобразуется в «он» и получает все признаки действующего лица вплоть до портретной характеристики (случайный попутчик Чарльза в поезде, «преуспевающий импресарио» заключительной главы).

Освободившееся же место автора предоставляется читателю, которого приглашают к и со-творчеству.

В романе присутствуют и другие черты постмодернистской поэтики: например, использование разных концовок романа. Вводя в текст три варианта финала («викторианский», «беллетристический», «экзистенциальный»), Фаулз понуждает читателя сделать свой выбор, проверить себя. Многовариантная открытость финалов способствует воплощению центральной для Фаулза мысли о неограниченном плюрализме непрестанно повторяющегося бытия — и викторианского, и нашего сегодняшнего, и всякого вообще.

Не случайно роман завершается словами: «жизнь <...> не символ, не одна-единственная загадка и не одна-единственная попытка ее разгадать, <...> она не должна воплощаться в одном конкретном человеческом лице, <...> нельзя, один раз неудачно метнув кости, выбывать из игры; жизнь нужно — из последних с опустошенной душой и без надежды уцелеть в железном сердце города — и снова — в слепой, темный океан».

Открытость концовки «Любовницы...» не только свидетельствует о поисках и движении героя Фаулза к обретению истинной мудрости и истинного знания, но и подтверждает относительность любых приоритетов, в том числе нравственных ценностей, в XX в. Экспериментируя в постмодернистской манере, исподызу пародию, интертекстуальность, стилизацию, принцип читательского сотворчества и писательской саморефлексии, открытость конфликта и различные варианты финала, Фаулз защищает институт гуманизма и роман «как гуманистическое предприятие», опираясь на великую

традицию английской литературы и культуры в целом. Тем самым, в романе показаны блестящие возможности на путях синтеза новой повествовательной техники, присущей поэтике постмодернизма, и глубинно-реалистического по своей сути мировоззрения.