

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**  
**БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**  
**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**  
**Кафедра зарубежной литературы**

**МЕЖЕЙНИКОВА Марина Андреевна**

**ПРОБЛЕМА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В РОМАНАХ**  
**МАКСА ФРИША**

Дипломная работа

Научный руководитель: кандидат  
филологических наук, доцент  
Ю. Г. Курилов

Допущена к защите

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2024 г.

Зав. кафедрой зарубежной литературы  
кандидат филологических наук, доцент А. М. Бутырчик

Минск, 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                                                                   |                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| РЕФЕРАТ .....                                                                                                     | ОШИБКА! ЗАКЛАДКА НЕ ОПРЕДЕЛЕНА. |
| РЭФЕРАТ .....                                                                                                     | ОШИБКА! ЗАКЛАДКА НЕ ОПРЕДЕЛЕНА. |
| REFERAT .....                                                                                                     | ОШИБКА! ЗАКЛАДКА НЕ ОПРЕДЕЛЕНА. |
| ВВЕДЕНИЕ.....                                                                                                     | 6                               |
| ГЛАВА 1 СТРАТЕГИИ РЕАЛИЗАЦИИ ПОНЯТИЯ<br>САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ<br>XX – НАЧАЛА XXI ВВ..... | 8                               |
| 1.1 Понятие самоидентификации в общенаучном и литературоведческом<br>дискурсе.....                                | 8                               |
| 1.2 Философско-эстетические поиски Макса Фриша.....                                                               | 15                              |
| ГЛАВА 2 ПОИСК ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНАХ М. ФРИША<br>«ШТИЛЛЕР», «НОМО ФАБЕР» И «НАЗОВУ СЕБЯ ГАНТЕНБАЙН»               | 23                              |
| 2.1 Мотив бегства как способ для поиска личностной идентичности в<br>романе «Штиллер».....                        | 23                              |
| 2.2 Роль Другого на пути самопознания в романе «Номо Фабер».....                                                  | 30                              |
| 2.3 Маска и социальная игра как пространство для обретения себя в<br>романе «Назову себя Гантенбайн».....         | 35                              |
| 2.4 Художественные способы выражения самоидентификации в<br>трилогии.....                                         | 43                              |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....                                                                                                  | 57                              |
| СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....                                                                            | 60                              |

# РЕФЕРАТ

Межейникова Марина Андреевна

## ПРОБЛЕМА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В РОМАНАХ МАКСА ФРИША

**Структура дипломной работы:** дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы, который включает 61 наименование. Полный объем работы – 64 страницы печатного текста.

**Ключевые слова:** САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ, ИДЕНТИЧНОСТЬ, РОЛЬ, МАСКА, ДРУГОЙ, КРИЗИС, ПОИСК.

**Цель дипломной работы** – раскрытие проблемы самоидентификации в романах Макса Фриша.

Задачи работы:

1. Рассмотреть особенности самоидентификации в общенаучном и литературоведческом дискурсе и обозначить философско-эстетические принципы М. Фриша.
2. Установить роль мотива бегства как способа для поиска личностной идентичности в романе «Штиллер».
3. Определить место Другого в процессе самоидентификации в романе «Номо Фабер».
4. Раскрыть роль маски в контексте поиска личностной идентичности в романе «Назову себя Гантенбайн».
5. Выявить художественные средства выражения аспектов самоидентификации в трилогии М. Фриша «Штиллер», «Номо Фабер», «Назову себя Гантенбайн».

**Объектом исследования** являются романы М. Фриша «Штиллер» („Stiller“, 1954), «Номо Фабер» („Nomo Faber“, 1957), «Назову себя Гантенбайн» („Mein Name sei Gantenbein“, 1964). **Предмет исследования** – проблема самоидентификации в романах М. Фриша «Штиллер», «Номо Фабер», «Назову себя Гантенбайн».

# РЭФЕРАТ

Мяжэйнікава Марына Андрэеўна

## ПРАБЛЕМА САМАІДЭНТЫФІКАЦЫІ Ё РАМАНАХ МАКСА ФРЫША

**Структура дыпломнай работы:** дыпломная работа складаецца з уводзінаў, двух раздзелаў, заключэння і спіса выкарыстаных крыніц, які ўключае 61 найменне. Аб'ём работы складае 64 старонкі друкаванага тэксту.

**Ключавыя словы:** САМАІДЭНТЫФІКАЦЫЯ, ІДЭНТЫЧНАСЦЬ, РОЛЯ, МАСКА, ІНШЫ, КРЫЗІС, ПОШУК.

**Мэта дыпломнай работы** – раскрыццё праблемы самаідэнтыфікацыі ў раманах Макса Фрыша.

Задачы дыпломнай работы:

1. Разгледзець асаблівасці самаідэнтыфікацыі ў агульнанавуковым і літаратуразнаўчым дыскурсе і пазначыць філасофска-эстэтычныя прынцыпы М. Фрыша.

2. Устаноўць ролю матыву ўцёкаў як спосабу для пошуку асобнай ідэнтычнасці ў рамане «Штылер».

3. Вызначыць месца Іншага ў працэсе самаідэнтыфікацыі ў рамане «Номо Фабер».

4. Раскрыць ролю маскі ў кантэксце пошуку асобнай ідэнтычнасці ў рамане «Назаву сябе Гантэнбайн».

5. Выявіць мастацкія сродкі выражэння аспектаў самаідэнтыфікацыі ў трылогіі М. Фрыша «Штылер», «Номо Фабер», «Назаву сябе Гантэнбайн».

**Аб'ектам даследавання** з'яўляюцца раманы М. Фрыша «Штылер» („Stiller“, 1954), «Номо Фабер» („Homo Faber“, 1957), «Назаву сябе Гантэнбайн» („Mein Name sei Gantenbein“, 1964). **Прадмет даследавання** – праблема самаідэнтыфікацыі ў раманах М. Фрыша «Штылер», «Номо Фабер», «Назаву сябе Гантэнбайн».

# REFERAT

Meschejnikowa Marina Andreewna

## DAS PROBLEM DER SELBSTIDENTIFIZIERUNG IN DEN ROMANEN VON MAX FRISH

**Struktur der Diplomarbeit:** Die Diplomarbeit besteht aus Einleitung, zwei thematischen Abschnitten, Zusammenfassung und Literaturverzeichnis, das 61 Quellen enthält. Der Gesamtumfang der Diplomarbeit beträgt 64 Seiten.

**Schlüsselbegriffe:** SELBSTIDENTIFIZIERUNG, IDENTITÄT, ROLLE, MASKE, DER ANDERE, KRISE, SUCHE.

**Ziel der Diplomarbeit** – Feststellung des Problems der Selbstidentifizierung in den Romanen von Max Frisch. Zum Erreichen dieses Ziels ist es notwendig, folgende **Aufgaben** zu lösen:

1. Die Merkmale der Selbstidentifizierung im allgemeinen wissenschaftlichen und literarischen Diskurs zu betrachten und die philosophischen und ästhetischen Prinzipien von M. Frisch zu bezeichnen.
2. Die Rolle des Fluchtmotivs als Mittel zur Suche nach der persönlichen Identität im Roman „Stiller“ festzulegen.
3. Den Stellenwert des Anderen im Prozess der Selbstidentifizierung im Roman „Homo Faber“ zu bestimmen.
4. Die Rolle der Maske im Zusammenhang mit der Suche nach der persönlichen Identität im Roman „Mein Name sei Gantenbein“ aufzuzeigen.
5. Die künstlerischen Ausdrucksmittel für die Aspekte der Selbstidentifizierung in M. Frischs Trilogie „Stiller“, „Homo Faber“, „Mein Name sei Gantenbein“ zu ermitteln.

**Forschungsobjekt** sind die Romane von M. Frisch „Stiller“, „Homo Faber“, „Mein Name sei Gantenbein“. **Forschungsgegenstand** ist das Problem der Selbstidentifizierung in den Romanen von Max Frisch „Stiller“, „Homo Faber“, „Mein Name sei Gantenbein“.

## ВВЕДЕНИЕ

XX век – век литературы, в котором доминирующие позиции занимает образ личности, находящейся в поиске себя, своего «Я» и индивидуальной свободы. Это литература, творцы которой как никогда ранее осознали хрупкость человеческого «Я», разорванность индивида, разрушение и обесценивание личности. Под многочисленными названиями в литературе рассуждали о том, что же на самом деле происходило в прошлом столетии: чрезмерное обобщение, присуждение человеку множества ролей, запутанность и попытки преодоления разрушающей атмосферы. Макс Фриш (Max Frisch, 1911–1991) принадлежит к числу писателей, которые были в большей степени заинтересованы поиском той самой личностной идентичности, закрепившейся в сознании, однако все меньше ощущаемой в реальности. В большинстве произведений Фриша отображен вызов между социокультурной ситуацией и отдельной личностью, стремящейся выбраться за рамки системы и найти собственное место в мире.

Когда речь заходит о понятии идентичности, не следует пренебрегать и взаимосвязанными понятиями идентификации и самоидентификации. Как отмечает психоаналитик Э. Х. Эриксон, чувство идентичности формируется на протяжении всего жизненного пути человека, включающего в себя различные стадии принятия и отрицания, бесчисленные поиски своего «Я» в ходе социально-личностного развития [47]. В этом процессе значительную роль играет множество социальных ролей, доступных каждой личности. Таким образом, ключевую роль в идентификации и дальнейшей самоидентификации играет общество и система отношений индивида с окружающей средой, которая складывается на различных уровнях. Путем рефлексии над внешним опытом, человек ощущает то «Я», которое составляет ядро его личности, что и представлено в трилогии Макса Фриша, в которую входят романы «Штиллер» („Stiller“, 1954), „Homo Faber“ (1957) и «Назову себя Гантенбайн» („Mein Name sei Gantenbein“, 1964): поиск и потеря идентичности, сокрытие себя в масках и ролях, стремление к свободе и обретению выбора путем знакомства с инаковостью.

В советском литературоведении значительный вклад в анализ творчества Макса Фриша внесли Д. В. Затонский, В. Д. Седельник, Н. С. Павлова. Исследование романов швейцарского классика в немецкоязычной критике представлено в работах Н. Mayer, T. S. Spengler, K. Harris, K. Haberkamm, B. F. W. Springer, Helmut F. Pfanner, J. Knopf, P. Manger, C. W. Hoffman и др.

Актуальность представленной темы обусловлена как недостаточной изученностью творчества Макса Фриша в белорусском и постсоветском

литературоведении, так и отсутствием целостного разбора путей самоидентификации в прозе рассматриваемого писателя. Тем не менее, ряд тем, затронутых автором, носит многовариантный характер, поэтому его творчество сохраняет свою актуальность по сей день и вызывает интерес современных исследователей (М. Ф. Амосин, Е. А. Аникеева, И. В. Кузин, А. М. Винкельман, О. В. Гущин, О. Б. Золотухина, И. С. Киселева, Е. А. Косыч, Т. Ю. Сидорина и др.). Ученые уделяют внимание различным аспектам из писательского наследия: поиск идентичности, свобода выбора, отчуждение человека в обществе, бегство в роли, философия экзистенциализма и многое другое, связанное напрямую с самоидентификацией.

**Цель дипломной работы** – раскрытие проблемы самоидентификации в романах Макса Фриша.

Задачи работы:

1. Рассмотреть особенности самоидентификации в общенаучном и литературоведческом дискурсе и обозначить философско-эстетические принципы М. Фриша.
2. Установить роль мотива бегства как способа для поиска личностной идентичности в романе «Штиллер».
3. Определить место Другого в процессе самоидентификации в романе «Номо Фабер».
4. Раскрыть роль маски в контексте поиска личностной идентичности в романе «Назову себя Гантенбайн».
5. Выявить художественные средства выражения аспектов самоидентификации в трилогии М. Фриша «Штиллер», «Номо Фабер», «Назову себя Гантенбайн».

**Объектом исследования** являются романы М. Фриша «Штиллер» („Stiller“, 1954), «Номо Фабер» („Nomo Faber“, 1957), «Назову себя Гантенбайн» („Mein Name sei Gantenbein“, 1964). **Предмет исследования** – проблема самоидентификации в романах М. Фриша «Штиллер», «Номо Фабер», «Назову себя Гантенбайн».

Основными **методами** исследования являются культурно-исторический, биографический, компаративный, герменевтический, метод целостного анализа художественного текста.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников, включающего 62 наименования. Общий объем составляет 64 страницы печатного текста.

# **ГЛАВА 1 СТРАТЕГИИ РЕАЛИЗАЦИИ ПОНЯТИЯ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

## **1.1 Понятие самоидентификации в общенаучном и литературоведческом дискурсе**

Начиная со второй половины XX века, общество и личность вступили в особый, критический период истории, связанный не только с войнами и их глобальными последствиями, но и с тотальным изменением картины мира и места каждого человека в ней. Социально-исторические изменения настигли каждую область деятельности: обострение экологической ситуации, создание различного рода ракетно-термоядерного оружия, демографические перемены, потеря психологической устойчивости социума, бесконечная гонка за модой ради достижения сверхпроизводства и т. д. Безумный темп жизни стал источником стремительного роста множества психических заболеваний, отрыва личности от природы и умеренной жизни, упадка моральных ценностей, потери ценностных ориентиров вплоть до смысла жизни.

То, что предназначалось для обеспечения счастья, превратилось в причину отчуждения человека посредством автоматизированного образа жизни. В господствующий «век потребления» личностное восприятие постепенно сводится к примерке множества масок, вживанию в определенные социальные роли и подчинению установленным нормам, где люди – лишь «винтики системы».

Указанная универсализация актуализирует проблему идентичности. Несмотря на мировой прогресс, в ощущении человеком своего «Я» скорее наблюдается регресс. Находясь в обществе вечного движения, индивид постепенно теряет способность к самоидентификации. Все это ведет к тому, что человек больше начинает осознавать и ценить границы приватной жизни, где он вправе ощущать себя самим собой.

В научном пространстве нет единого определения для ряда взаимосвязанных понятий, таких как идентификация, самоидентификация и личностная идентичность. В нашем исследовании в большей степени речь пойдет о путях самоидентификации, затрагивающих поиск идентичности.

Обсуждение проблемы личностной идентичности было начато ведущими представителями психоаналитических школ Западной Европы и Америки, такими как Э. Х. Эриксон, Дж. Марсиа, А. Уотерман, З. Фрейд, А. Фрейд, К. Г. Юнг, Э. Нойманн и др. Если перечислять современных исследователей, то в первую очередь назовем О. Ю. Малинову, Н. Козлову и



Д. М. Дроненко. В настоящее время в научном дискурсе личностная идентичность представлена как предмет целого комплекса исследований – психологических, психоаналитических, социально-психологических и социологических – в работах Э. Х. Эриксона, И. Гофмана, Дж. Марсиа, А. Уотермана, Г. Тэджфела, Дж. Тернера, Р. Лэйнга, Ж. Пиаже, В. Н. Павленко, А. В. Алексеева и Т. И. Пашукова.

Большое внимание уделяется изучению идентичности в социологических и философских работах, поскольку идентичность тесно связана с социальной действительностью. Так, согласно Дж. Миду, который выделил в понятии идентичности две «границы» («I-идентичность» и «Me-идентичность»), отношения между личностными и социальными началами весьма диалектичны, «личность понимается как динамический, саморефлексирующийся процесс, проявляющийся в диалектике между „Я” и отражением оценок других (Me), которые образуют единое целое» [цит. по 14, с. 28–29]. Из этого следует, что отдельное место в исследовании понятия идентичности отведено социальным ролям, в какой-то степени навязанных человеку обществом, а также отдельной личности, обладающей способностью дистанцироваться от этих ролей.

Обращаясь к трактовке термина «идентичность», можно отметить, что его происхождение идет от латинского «*idem*», что означает «тот же самый». Одним из ученых, представивших свою концепцию, является Э. Х. Эриксон, согласно которому под идентичностью понимается «твердо усвоенный и личностно принимаемый образ себя» [47, с. 12]. Из этого плавно вытекает определение самоидентификации, что подразумевает процесс осознания и принятия личностью своей идентичности. Этот этап включает в себя осознание индивидуальных черт, статуса, роли в обществе, а также восприятие себя как уникального и отличного от других людей, т. е. глубинный смысл (само)идентификации заключен в обнаружении человеком себя в социальном мире во всей сложности его организации. В связи с этим следует отметить, что, по утверждению Э. Х. Эриксона, идентичность предстает скорее как результат, в то время как идентификация олицетворяет собой процесс. Соответственно, идентичность начинается там, где происходит самопринятие. Непосредственно идентификация осуществляется человеком через взаимодействие с внешним миром, когда самоидентификация связана с обращением к глубинам собственного сознания, в результате чего структура идентичности имеет два уровня: социальный и личностный.

Таким образом, понятие процесса самоидентификации можно трактовать как осознание индивидом своей значимости в мире, создание образа «Я», к которому стремится каждый субъект.

Как правило, индивид задумывается о поиске идентичности в так называемой точке «мнимого невозврата», то есть в момент личностного кризиса, когда реальность перестает быть таковой и человек не осознает себя в мире как активного соучастника, принимает на себя множество масок и ролей, вживаясь в определенный, ожидаемый кем-то образ. Из этого следует, что самоидентификация напрямую связана с присутствием других людей, понятие которых включает в себе важнейшую фигуру Другого, так или иначе воздействующую на отдельное самосознание и призывающую к действиям. В процессе самопознания личность проживает «расщепление» сознания, когда вместо единственного «Я» появляется еще одно – Другое, которое в дальнейшем оказывается тайным собеседником «Я», т. е. процесс самоидентификации реализуется в диалогическом пространстве между «своим» («Я») и «чужим» (Другой). И все же, несмотря на колоссальное влияние Другого, термин «самоидентификация» предельно личностный, так как по определению исследователя Е. А. Рукавицыной, рассматривающей междисциплинарный подход к изучению данного понятия, предполагает «индивидуальный процесс, основанный на самопознании» [30, с. 15].

Прежде чем вступить на путь самоидентификации и в конечном результате обрести идентичность, индивид находится в стадии идентификации, когда отождествляет себя с различными социальными группами, такими как семья, друзья, одноклассники и коллеги.

Согласно теории Э. Х. Эриксона, импульсом к формированию самоидентификации является результат преодоления возрастных кризисов, начиная от 1 года до 23, заканчивая кризисами среднего возраста и старости: «Больше всего мы знаем о нашей идентичности именно тогда, когда мы вот-вот ее достигаем либо находимся на пороге кризиса и чувствуем действие спутанной идентичности» [47, с. 175]. На этапе среднего возраста (30–50) человек серьезнее задумывается о пройденном пути, подвергает анализу каждый шаг и оценивает уровень достижений. На этапе приближения к старости человек анализирует всю свою жизнь, пытаясь понять, был ли в ней смысл и насколько релевантны все пройденные ступени.

Понятие самоидентификации активно изучается в таких областях, как психология (У. Джеймс, И. С. Кон, Ж. Лакан, Э. Х. Эриксон), социология (Дж. Мид, Ч. Кули, А. И. Шафоростов), антропология, культурология и философия (М. М. Бахтин, М. Бубер, М. Фуко, Э. Фромм, А. Ю. Шеманов), где проводятся исследования для более глубокого понимания этого явления и его влияния на поведение и жизненный путь человека.

В психологии представлены разные точки зрения относительно самоидентификации. Например, советский психолог М. И. Лисина разрабатывала концепцию самоидентичности, основанную на том, что

основы личности, а также отношение человека к миру и самому себе, закладываются с первых дней жизни в общении с близкими взрослыми, прежде всего с матерью, что частично связано с концепцией Э. Х. Эриксона о ключевой роли окружения и той системы отношений индивида с социумом, которая складывается на нескольких уровнях [23]. Исследовательница в области возрастной психологии Л. И. Божович связывала процесс самоидентификации с естественным развитием человеческой психики, обращая внимание на важность этого процесса в детском возрасте [5]. Российский психолог И. С. Кон изучал самоидентификацию преимущественно в гендерном и сексуальном аспекте [18]. Взаимодействуя с различными социальными группами – семьей, друзьями, партнерами – личность находится под их постоянным влиянием, и лишь оставаясь наедине с собой, рефлексируя над внешним опытом, индивид ощущает внутреннее «Я», составляющее его психологическую основу. В свою очередь Э. Фромм отмечает, что идентичность входит в число наиболее значимых личностных характеристик, поэтому для человека свойственно стремиться к ней посредством взаимодействия с социумом [42].

Если обратить внимание на исследования в области философии, то можно процитировать мысль доктора философских наук А. Ю. Шеманова, который отметил, что «вплоть до Нового времени понятие самоидентификации сохраняет значение самостоятельного бытия как вещи, о которой идет речь, тогда как объект понимается как отображение предмета в уме, в мысли» [45, с. 257]. Ученый отталкивается от трактовок Платона и Аристотеля, которые характеризовали человека с точки зрения взаимодействия материального и духовного. В свою очередь, один из главных немецких мыслителей эпохи Просвещения И. Кант понимал самоидентификацию скорее как гносеологическую категорию – в качестве самопознания и понимания границ своего познания. Далее, немецкие философы XVIII века, прежде всего И. Г. Фихте, продолжили и расширили данную традицию. В философии последнего процесс самоидентификации является ключевым, так как именно в процессе осознания своего «Я», выходе за его пределы и возвращении обратно, человек познает свою сущность и окружающий мир. Немного ранее о самоидентификации говорил и выдающийся французский философ XVI века Р. Декарт со своим знаменитым тезисом „*cogito, ergo sum*“ – «мыслю, следовательно, существую». Р. Декарт предпринимал попытки найти в своем собственном сознании незыблемые основания и идентифицировал себя как человека мыслящего, обозначив тем самым главное объединяющее начало для всех людей – когнитивную деятельность.

Что касается специфики нашего исследования, главной областью является литература, где предметом художественного отражения становится человек и связанная с ним проблема идентичности, которая вызывает особый интерес. По словам советского и украинского литературоведа М. М. Гиршмана, «человеческая жизнь становится содержанием литературного произведения, лишь полностью облекаясь в словесную форму, или иначе: лишь то из действительности, что стало словом, становится жизнью» [10, с. 438], т. е. бытие индивида получает в ней индивидуально-конкретное и завершённое воплощение. В связи с этим нам предстоит обратиться к тексту как к «полотну», где автор, обладая творческим воображением, создаёт художественную модель действительности. Подобно человеку реального мира, протагонист ищет смысл своего бытия и глобальные поиски как таковые приводят его к самоидентификации. На примере событий художественного текста автор выражает своё отношение как к вымышленным, так и реальным явлениям. Текст, таким образом, объективирует особенности авторского восприятия.

Метания человека, попытки «примерить» существующие социальные роли и ответить на вопрос «кто Я» стали основным объектом художественного воспроизведения. Через призму авторской интерпретации перед читателем открывается внутренний мир героя, стремящегося распознать себя и окружающую действительность. Герой находится в процессе становления, смотрит на себя с разных сторон и стремится выйти на путь истинной самоидентификации, который включает в себя ряд ложных идентификаций, подразумевающих под собой попытки обретения себя через пробы и ошибки. Автор, находясь «по ту сторону» происходящего, проводит читателя от одной фазы развития личности к другой, позволяя увидеть ее глубинные изменения.

Процесс самоидентификации как литературоведческая проблема привлекает внимание многих исследователей (М. М. Бахтин, В. Е. Хализев, П. Рикёр, Ж. Лакан, Н. В. Барабанова, Л. А. Софронова, Е. В. Адрианова и др.), которые рассматривают сходные с этим понятия идентификации и идентичности с разных углов. Так, М. М. Бахтин обращается к концепции диалогизации, утверждая, что наша жизнь – незавершённый диалог, где через призму Другого индивид смотрит на себя и познает; П. Рикёр вводит понятие «повествовательная идентичность», подразумевая под этим такую форму идентичности, к которой «человек способен прийти посредством повествовательной деятельности» [28, с. 18]. Повествование определяет характер взаимоотношений авторского текста и реципиента, поэтому в рамках нашего исследования мы стремимся рассмотреть повествовательные стратегии, присущие М. Фришу, на примере которых анализируем

проблемы самоопределения, связанные с ответом на вопрос «кто есть Я» и с фигурой Другого.

Говоря о художественном тексте, проблема самоидентификации находит воплощение на следующих уровнях: 1) поэтика; 2) проблематика; 3) автор (нарратор), герой, читатель. Все уровни взаимосвязаны и сосуществуют в пределах текста, привлекая внимание исследователей.

Процесс самоидентификации затрагивает образ главного героя, который фигурирует на всех заданных уровнях и тем самым ключевая проблема, связанная с идентичностью образа протагониста, решается в ходе повествования при помощи композиционных, сюжетных и прочих вариаций, которые в свою очередь формирует структуру произведения.

В статье белорусского литературоведа Е. В. Андриановой, посвященной процессу самоидентификации как литературоведческой проблеме, обращено внимание на то, что «художественное воплощение проблемы самоопределения личности происходит на нескольких уровнях: самоидентификация автора осуществляется в его творческой деятельности, читателя – в процессе рецепции, героев – в ходе их конструирования писателем, развития сюжета» [1, с. 175]. Как правило, любое литературное произведение связано с авторским сознанием, на которое влияют глобальные мировые процессы, находящие отражение в тексте.

Важнейшей формой воплощения человеческой идентичности является язык. Об этом говорил ряд исследователей, в том числе Л. Б. Шнейдер и В. И. Тюпа, фиксируя, что идентичность «возможна в пространстве общения» [46, с. 21], а человеческий опыт, на котором базируется идентичность, «„складируется“ в нашей памяти в нарративных формах потенциального рассказывания о себе» [34]. Следовательно, нарративные стратегии являются основным инструментом для построения идентичности.

Познание персонажем окружающего мира и самого себя как ключевые элементы самоидентификации могут изображаться имплицитно и эксплицитно. В случае явного проявления они отражаются в художественно преобразованной внутренней речи и осуществляются через активное использование средств диалогизации повествования, например, через вопросно-ответные структуры, которые создают иллюзию погружения персонажа в свой внутренний мир и анализ этого мира в ходе сопоставления себя с Другим. Зачастую проблемы самоидентификации не находят явного отражения в художественном тексте, оставаясь лишь предметом читательских интерпретаций.

Также стоит отметить, что в литературе проблема самоидентификации отражается на всех уровнях текста: на уровне хронотопа – разрушение линейного повествования, многоплановость, временные петли и

неустойчивость художественного мира; на уровне системы персонажей – особенности психологизма и внутренних мотивов. Слабая выраженность авторской позиции в тексте также является способом отражения кризисного состояния идентичности и вытекающей из этого потери себя. По словам литературоведа Доминика Виара, «в итоге повествователь или рассказчик погружается в „экзистенциальную тревогу“: он чувствует себя беспомощным и растерянным, не зная доподлинно, кто он, какова его история, каким образом он может себя осознать» [7].

Помимо уровней текста, на которых отражается проблема самоидентификации, есть еще несколько путей передачи непосредственно процесса самоидентификации: 1) посредством отражения собственных мыслей, переживаний персонажа (внутренний монолог, техника «потока сознания»); 2) посредством введения в ход повествования Другого персонажа, через отношения с которым определяется значение протагониста и второстепенных действующих лиц (оппозиция «Я» – Другой); 3) через действия персонажа (модели поведения, поступки). Указанные пути так или иначе перекликаются в художественном тексте и способствуют более детальному анализу.

Неоспоримый вклад в рассмотрение вопроса самоидентификации личности как философско-литературоведческой категории внес М. М. Бахтин, обратив пристальное внимание на диалогический подход изучения личности и сознания: «Диалогическая природа сознания, диалогическая природа самой человеческой жизни. Единственно адекватной формой словесного выражения подлинной человеческой жизни является незавершенный диалог. (...) Жить – значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т. п. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнь: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками. Он вкладывает всего себя в слово, и это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум» [4, с. 319]. В рамках литературоведческого исследования это дает нам возможность интерпретировать понятие самоидентификации как попытку объяснения индивидом самого себя, своих поступков, эмоций, чувств, представляя, что «Я» – лишь наблюдатель. В таком случае происходит расщепление личности, которую авторы передают посредством тонкого художественного мастерства. В связи с тем, что «человек ориентируется не только и даже, может быть, не столько на себя, сколько на чужого, то есть, в конце концов, на то отражение, которое и сделало возможным знакомство с самим собой», процесс самоидентификации неразрывно связан с отношением «Я» к Другому [44, с. 12]. Вслед за М. М. Бахтиным концепция диалога проникла в исследования теоретиков различных эпох, включая постмодернизм, где в

качестве примера приведем цитату французского литературоведа и писательницы Ю. Кристевой: «Повествование всегда конституируется как диалогическая матрица, причем конституируется получателем, к которому это повествование обращено» [19, с. 427].

Выявив способы отражения процесса самоидентификации в литературном тексте, мы можем рассмотреть анализируемый аспект в творчестве швейцарского писателя Макса Фриша, который непосредственно связал свои произведения с данным вопросом. В произведениях М. Фриша герои заняты поиском своего «Я», примеряя на себя различные маски, отказываясь от собственного имени, вживаясь в чужие роли, встречаясь с фигурой Другого. Несомненно, понятие идентичности и самоидентификации играет ключевую роль в этом процессе. Для того, чтобы обрести идентичность, героям следует пройти долгий путь самоидентификации, обратившись к глубинам собственного сознания, но также тесно взаимодействуя с окружением.

Наше исследование базируется на рассмотрении ряда проблем (социальных, психологических, коммуникативных), напрямую связанных с идентичностью, поэтому обращение к трактовке указанного понятия, а также понятия самоидентификации в научном и литературном поле нельзя обойти стороной.

## **1.2 Философско-эстетические поиски Макса Фриша**

Макс Фриш (Max Frisch, 1911–1991) – выдающийся представитель немецкоязычной швейцарской литературы, известный в первую очередь как писатель (прозаик, эссеист), драматург, а также архитектор. Фриш является одним из ярких выразителей европейского «духа времени» в эпоху после Второй мировой.

В литературном пространстве Макс Фриш считается признанным писателем уже в 1950-е гг., когда выходят его всемирно известные романы «Штиллер» („Stiller“, 1954), „Homo Faber“ (1957), «Назову себя Гантенбайн» („Mein Name sei Gantenbein“, 1964), составляющие трилогию о поиске и потере личностной идентичности, сокрытии в масках и ролях, стремлении к свободе и обретению выбора путем знакомства с инаковостью.

В контексте творчества Фриша тема личностной идентичности и путей самоидентификации занимает ключевое место. Она отражена как в прозе, так и в драматургии: однообразное, обезличенное существование, уподобление отдельной личности системе, а также актуальные проблемы недавнего исторического прошлого находят свое отражение уже в ранних пьесах

автора: «Опять они поют» („Nun singen sie wieder“, 1946), «Граф Эдерланд» („Graf Öderland“, 1951), «Бидерман и поджигатели» („Biedermann und die Brandstifter“, 1958), «Биография» („Biografie: Ein Spiel“, 1968). В драматичных и философских по своей проблематике пьесах-притчах Фриша рассматриваются ужасы и волнения, пережитые европейскими народами, с нейтральной – швейцарской – позиции.

Изучению глубинной сущности человека, его философии и психологии, определению его места и статуса в обществе посвящены многочисленные произведения Макса Фриша. Писателя интересовал сам человек, особенности его психики, мотивы поступков, занимаемое им положение в обществе и его сознание.

В период с 40-х до 50-х гг. Фриш рассматривал индивидуалистический протест против абсурдного мироустройства как единственный путь для преодоления отчуждения личности, средство реализации – обретение свободы выбора. Автор не случайно ссылаясь в своих произведениях на идеи философа Сёрена Кьеркегора, одного из предвестников современного экзистенциализма. Согласно датскому религиозному мыслителю, общество и личность не могут быть едины. Человек постоянно задается вопросами о смысле собственного существования, о том, как жить и чем заниматься, на какие правила опираться при выборе стратегии поведения. Мир, в котором живет человек, всегда остается для него непонятным и загадочным.

Фриш настаивал на свободе выбора как точке отсчета, с которой начинается становление человека как личности. Лишая его этой свободы, общество тем самым ставит крест на возможности развития индивида. Не менее известный писатель современной Швейцарии Адольф Мушг (Adolf Muschg, geb. 1934) в поздравлении М. Фриша с 70-летием подчеркивал: «Подлинной проверкой на опыте, единственной, какую Ты признаешь, была и остается свобода, которую эксперимент позволяет искусству» [37, с. 293].

Фриш намеренно писал о ситуациях и проблемах вполне распространенных, т. е. тех, которые касаются всех, предоставляя читателю возможность не быть отстраненным. Так, в «Дневнике 1966–1971» автор отмечает, что «люди всегда пытаются найти локальную, точную причину каждого происшествия. Они стремятся все поставить в ряд и радуются достигнутой ясности» [36, с. 187].

В творчестве Фриша превалирует представление, что человек – это тайна, для раскрытия которой предстоит пройти множество путей. По этой причине связующими звеньями темы личностной идентичности выступают человеческая амбивалентность, раздвоение личности, внутренние конфликты и кризисы, направляющие человека на поиск и обретение идентичности.



Герои вступают на путь трансформации частного сознания с целью выйти за рамки обыденности и найти покой внутри себя.

Это писатель, который в большей степени «проигрывает» человеческие возможности, давая волю воображению, проводя параллель между вымышленным и реальным. Фридрих Дюрренматт (Friedrich Dürrenmatt, 1921–1990) – известный драматург и прозаик, однажды сказал, что «настоящий писательский труд всегда есть участие в продумывании и проигрывании возможностей человека», что характеризует Фриша как активного и заинтересованного автора [27, с. 244].

Толчком к углубленному изучению личностной идентичности со стороны М. Фриша является начавшаяся тогда война: «Кажется, будто время совершило прыжок, и уже не знаешь, как соединить половины, составлявшие когда-то целое» [27, с. 245]. Война полностью поглотила человека, изменились его представления, в том числе интересы, которые подчинились политической сфере.

В одном из своих эссе, символично озаглавленном «Начни с себя» (1986), писатель затрагивает генеральную тему: «Иногда мне кажется, что всякая книга, если она не посвящена предотвращению войны, созданию лучшего общества, – бессмысленна, ибо сейчас нет ничего важнее, чем мир, спокойствие и труд во имя будущего» [37, с. 225]. Несомненно, война стала переломным моментом в жизни каждого общества. Она является толчком к тому, что все больше писателей и общественных деятелей, выражая сопротивление суровой действительности, направляли свои размышления в русло исследования личности, на вопросы, касающиеся тех причин, которые стремительно подрывали веру в человечность.

Множество произведений Фриша так или иначе раскрывает заданную временем тему, «однако в своих военных книгах он был занят вопросами, которые имели одинаковое значение как для времени войны, так и для мира – новой этикой, требующей от человека постоянного мыслительного напряжения, постоянной готовности осознать себя и действительность не только в сиюминутном состоянии, но и в тех возможностях, которые может открыть в них будущее» [26, с. 248].

Процесс постоянного осознания себя является ведущим в каждом романе писателя, включая различные пути самоидентификации, воплощенные в бесчисленных возможностях, которые герои получают в пределах художественного текста: начиная с отказа от собственного имени, заканчивая примеркой множества масок и погружения в бесчисленное количество ролей.

Невозможно не упомянуть и роль авторских дневников, в которых начинается изучение человеческой амбивалентности со стороны Фриша,

поскольку это «своеобразный диалог с самим собой», где писатель повествует об обобщенной современной личности. Показательным является «Дневник с Марион» („Tagebuch mit Marion“, 1947), где представлена история юноши, который внезапно осознал подчиненность общественному мнению и законам, неспособность противостоять и высказать собственное мнение. Молодой человек постепенно удаляется от себя, стремясь выглядеть лучшим в глазах окружающих, отсюда следует проблема представления себя Другим. Насколько же далеко может зайти отступление от собственной сути и какие последствия это будет иметь – один из ключевых моментов дальнейших творческих исканий автора.

Тем не менее, в начале творческого пути Макс Фриш не обозначил тему идентичности ведущей в произведениях. В одном из интервью, на вопрос о согласии с тем, что многие исследователи считают проблему личности в творчестве писателя центральной, Фриш заявил следующее: «Когда мне один из первых читателей сказал, что речь здесь [роман «Штиллер»] идет о кризисе идентичности личности в современном обществе, я пожал плечами, потому что об этом я, собственно, не думал, когда писал. Ведь пишешь, исходя из какого-то конфликта, пережитого или переживаемого» [37, с. 219]. Автор писал об обыденном, весьма распространенном явлении, не задумываясь об этом. Спустя время Фриш признался, что глубокое истолкование данной проблемы нашел позднее – в трудах датского теолога, философа-иррационалиста Сёрена Кьеркегора, указывая на призыв мыслителя «познать себя и принять себя таким, какой ты есть» [22, с. 169]. Приведенная фраза С. Кьеркегора является одним из импульсов к глубокому самопознанию со стороны героев. Наряду с этим не стоит упускать тот факт, что на пути к познанию людям «свойственно желание не избавиться от своего „Я“, однако обрести иные формы „Я“» [22, с. 691].

На познании такого рода и построен сюжет пьес и романов М. Фриша. Писатель приводит пример с помощью своей всемирно известной пьесы «Андорра» („Andorra“, 1961), которую он обозначил как притчу: «Притча „Андорра“ построена на парадоксе: одного бурша ошибочно принимают за еврея, после чего он и сам начинает считать себя таковым, община делает его козлом отпущения, чем разоблачает себя в своих предрассудках. Но этого в нескольких словах не расскажешь» [37, с. 169]. Иначе говоря, в политической сфере автор обнаруживает тему изменчивости человеческого сознания, тему маски, которую индивид из-за вражды людей насильственно надевает на себя, роли, которые ему приписывают и заставляют играть, жизненную позицию, которой он должен строго следовать. «Андорра» – это «пьеса о силе предубеждения, об удобном умении иметь про запас несколько правд, о

способности людей слепнуть, как „ослеп“ зрячий Гантенбайн», отмечает в предисловии к «Листкам из вещевого мешка» („Blätter aus dem Brotsack“, 1940) литературовед и переводчик Н. С. Павлова [37, с. 10].

В пьесе «Граф Эдерланд» („Graf Öderland“, 1951) запечатлен герой, полностью осознающий бессмысленность собственного существования, несмотря на социальный статус преуспевающего прокурора. Так, вновь проявляющаяся разрозненность между реальными чувствами персонажей и исполняемыми ими ролями приводит к двойственности и глобальным проблемам идентичности. Герой пьесы обладает говорящей фамилией, переводимой дословно как «тоскливая страна» – символ потерянного человека.

В одной из поздних пьес – «Биография» („Biografie: Ein Spiel“, 1968), примечательна следующая мысль: «То, чего не позволяет реальная действительность, позволено на сцене: менять, начинать сначала, переигрывать свою биографию» [39]. Переигрывать – значит узнавать, исследовать. Писатель «управляет» своими героями, при этом давая волю неожиданному повороту, минуя предопределенность. Автор как бы незримо наблюдает за персонажами со стороны, предоставляя все новые и новые маски и роли для них, тем самым разрывая повествование на множество самостоятельных историй.

Как отмечают советские литературоведы А. В. Маркин и Н. С. Павлова, «с малого, сугубо личного начинает автор анализ двух противосил: человек и „другой человек“ в нем самом; человек и бытующее мнение о нем; и дальше – шире: человек и общество, человек и официальная идеология, государство» [26, с. 263]. Отсюда следует, что место утраты единства «Я» – центральная точка фришевского литературного творчества.

«Глубочайшее убеждение Фриша состоит в том, что человек – это не „смесь“ навязанных ему извне ролей, что личность – неуничтожима, что слово „Я“ не есть величайшая ложь в устах современных людей, а твердая, хоть и меняющаяся реальность» [26, с. 288]. М. Фриш мастерски уловил и запечатлел «меняющуюся реальность», поскольку находился под влиянием исторических, культурных, политических и социальных событий своего времени; уделил значительное внимание швейцарскому и вместе с тем всеобщему нейтралитету, который человек в состоянии преодолеть.

Спустя некоторое время Макс Фриш называл центральное положение вопроса идентичности и связанную с ним ролевую природу существования, потерю «Я» и выбор «Я» своей «визитной карточкой». Во всех произведениях автора сосуществуют отдельная личность и Другие – просто окружающие, или же «Другое Я» – фрагмент собственной личности. «Я» способно «плавно» переходить в «Другого», но они никогда не совпадают.

Также именно Другой организует границу, позволяющую осуществить процесс идентификации посредством искаженного отражения, но и вместе с этим реакция Другого вызывает тревогу и сомнение в собственной идентичности. В целом, идентичность не есть нечто неизменное, она достаточно динамична и вовлекает личность в процесс полностью, точно также как каждое отдельное «Я» не является цельностабильным, оно многогранно. Все сводится к тому, что творчество Макса Фриша направлено против духовной слепоты, на поиск себя и преодоление маскировки, которая плотно зафиксировалась в жизни каждого по сей день.

В практической части нашего исследования мы проведем анализ всех романов из признанной трилогии Макса Фриша и выделим в каждом из них ключевой «атрибут», благодаря или же вопреки которому герои отправляются на поиск идентичности и проходят тернистый путь самоидентификации.

Так, в первом по счету романе из трилогии – «Штиллер» – речь идет о бегстве от реальности, т. е. о феномене эскапизма. Находясь в конфликте с обществом и самим собой, главный герой категорически отказывается от прошлой жизни, включая полученные при рождении имя и фамилию, исчезает из страны на шесть лет, однако возвращается и требует от других – окружения – признания «нового» себя. Примеряя на себя роль Другого, Штиллер, дистанцируясь, постепенно осознает весь прошлый путь и хочет избавиться от него, но, как известно, без прошлого нет настоящего. В связи с этим в романе сосуществуют два мира и две личности – фиктивная и настоящая, провести границу между которыми не так просто. Кроме того, Штиллер пытается приблизиться к своей реальности с помощью собственного языка и сделать идентичность видимой как вариант из многообразия возможного, выходящий за рамки биографических деталей (противостояние «реальной» и «вымышленной» жизней), в связи с чем пережитая, но в то же время «невыразимая» реальность, изображена искусно и запутанно многослойно.

Во втором романе под названием «Ното Фабер» в центре повествования – активно изменяющаяся личность, и чем дальше, тем ближе герой к самому себе, к своим целям и желаниям. По словам докторов филологических наук Н. С. Павловой и В. Д. Седельника, в указанном романе автор «занят „археологией человека“, он пытается обнаружить глубинную суть человеческой личности, показать, что человек – не есть лишь конгломерат навязанных ему извне свойств, что личность неуничтожима, что слово «Я» – это твердая, хоть и меняющаяся реальность» [15, с. 288]. Здесь, как и в предыдущем романе, события напрямую связаны с передвижениями героя, однако воплощенными в мотиве странствия. Это роман, где личность

не отказывается от себя, а, скорее наоборот, не представляет себе иной, менее упорядоченной жизни, ведь в центре – прирожденный технократ, у которого все строго и рационально распределено и зафиксировано. Вальтер Фабер боится изменчивости человеческой природы и, опасаясь потерять контроль над ней, находит спасение и утешение в мире чистого разума, отдаляясь от реального мира. Путешествуя по миру, Фабер случайно встречается со своим прошлым в лице дочери, о существовании которой он не догадывался. Именно дочь – Сабет, по совместительству и любовница, связана с оппозицией «Я – Другой», которая является главным «атрибутом» исследования пути самоидентификации в данном романе, поскольку соотношение «Я – Другой» становится определяющим в плане возможности изучения идентичности: «Я» всегда обязано своим существованием Другому.

Наконец, в третьем романе – «Назову себя Гантенбайн» – представлен целый ряд «атрибутов», связанных с отказом личности от себя и поиском подходящего варианта: маска, роль, образ. Как правило, личность есть система образов; образ является чем-то застывшим и зафиксированным в сознании. Маска может выступать как интегральная часть личности и как средство идентификации со своей социальной ролью. В то же время роль – прежде всего функция, действие, соответствующий принятым нормам способ поведения в зависимости от статуса или позиции в обществе. Примеряя маски, скрывая собственное лицо, чем занят главный герой романа, имя которого меняется в зависимости от истории, он отражает искусственно созданный образ. Маска скрывает естественный образ, делает лишь его бесправным носителем. Маска есть представление себя иным, а роль – поведение, поступок, воспроизводство себя этим «иным», посредством чего личность вступает на путь самоидентификации.

Таким образом, чтобы проследить пути самоидентификации фришевских героев, нам предстоит подробно рассмотреть ключевые «атрибуты» – эскапизм, фигуру Другого и феномен маски, а также художественные средства воплощения, способствующие раскрытию проблем идентичности.

## ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

В связи с обострением социокультурной ситуации и утратой человеком ценностных ориентиров, проблема идентичности оказывается в центре внимания психологических, философских, социологических, лингвокультурологических и других работ, приобретая тем самым междисциплинарное значение.

Идентичность подразумевает под собой тождество индивида с окружением и самим собой, поскольку личность формируется в результате отношений между «Я» и оценками других. Однако ключевой компонент понятия идентичности заключается в осмыслении личностью своих границ и места в мире, что происходит в процессе (само)идентификации. Соотнося себя с теми или иными социальными группами, личность проходит путь идентификации; обращаясь к глубинам собственного сознания, человек вступает на тернистый путь самоидентификации, ведущий к формированию индивидуальной картины мира, познанию своей значимости в ней, а также созданию образа «Я», отражающего суть отдельного представителя. Следовательно, для процесса (само)идентификации характерна процессуальность, а для идентичности – результативность; осознав свою принадлежность к социальным группам, проанализировав ценность личностного начала, человек обретает идентичность.

Занимая междисциплинарное положение, проблемы идентичности и (само)идентификации находят отражение и в литературоведческих исследованиях, базирующихся на анализе данного феномена и его вариаций в творчестве различных писателей.

В центре художественного текста – определенная модель действительности, конструируемая авторским сознанием. Помимо автора в тексте присутствуют различные персонажи, преследующие цель познания себя и законов окружающего мира. Посредством повествования, внедрения в его ход нарративных стратегий, варьирования пространственно-временными описаниями и т. д., проблема самоидентификации находит воплощение как на уровне поэтики и проблематики, так и во взаимоотношении автора (нарратора) – героя – читателя.

В прозе швейцарского писателя Макса Фриша проблема самоидентификации и личностной идентичности затрагивает каждое произведение, находя отражение как в смысловом выражении, соединяясь с темами человеческой амбивалентности, раздвоенности, так и непосредственно в художественном плане, включая в себя анализ повествовательных стратегий, хронотопа, формы, авторской позиции, системы персонажей.

## **ГЛАВА 2 ПОИСК ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНАХ М. ФРИША «ШТИЛЛЕР», «НОМО ФАБЕР» И «НАЗОВУ СЕБЯ ГАНТЕНБАЙН»**

### **2.1 Мотив бегства как способ для поиска личностной идентичности в романе «Штиллер»**

В романах Макса Фриша красной нитью проходит тема личностной идентичности, в поисках которой находятся главные герои.

Пребывая в обществе, человек утрачивает многие качества, оказавшись включенным в постоянный круговорот однообразных действий. Все это приводит к разрушению личностных основ вплоть до самоотрицания, с которым сталкиваются титульные герои рассматриваемой нами трилогии: Штиллер, Фабер, Гантенбайн. Все они стремятся к обретению утраченного ощущения самости и свободы выбора, однако то, что из этого следует, не всегда имеет положительный результат.

Так, проблема выбора является ключевой в произведениях наравне с обширным понятием идентичности. Неслучайно в качестве эпиграфа к первому роману из трилогии – «Штиллер» – использованы строки из труда датского философа-иррационалиста С. Кьеркегора: «Знай, потому так трудно выбрать самого себя, что в этом выборе абсолютная изоляция тождественна глубочайшей сопряженности, и последняя безусловно исключает всякую возможность стать чем-то другим, сотворить себя заново в виде чего-то другого... Когда в нем пробуждается страсть к свободе (а она пробуждается в этом выборе и в этом выборе осуществляется), он выбирает самого себя и борется за то, чем овладел, как за высшее счастье, и это есть его высшее счастье» [41, с. 5].

Опираясь на понятие выбора, затронутое С. Кьеркегором в труде «Или-или», стоит отметить, что поиск идентичности подразумевает под собой и выбор из множества вариантов, который предлагает Макс Фриш на просторах романов.

Обретение себя, исходящее из свободы выбора, напрямую связано с вопросами личностной идентичности, самоосознания и самостановления. Выбор себя – активное действие, предполагающее поиск и тем самым открытие все больших горизонтов.

Поскольку существование человека многовариантно, каждый предпринимает различные попытки на пути становления. Одной из таковых является бегство, как правило, в роли, и как следствие – неспособность противостоять устоявшимся стандартам.

В литературе XX века в большей степени господствуют раздвоенные, отчужденные личности, стремящиеся к обретению себя и своего истинного «Я». Это тесно связано с абсурдом окружающего мира и неспособностью индивида противостоять. В связи с этим в ход вступает эскапистская деятельность, которая характеризуется формированием новых «Я»-образов и дает возможность самореализации. Эскапизм способствует оптимальному формированию идентичности, поскольку для нее одинаково важны события, происходящие как в непосредственно реальной жизни, так и во внутреннем мире.

Тем не менее, бегство подразумевает под собой в первую очередь отчуждение героя в социально насыщенном пространстве, демонстрирует его недовольство, утрату целостности и ценностных ориентиров. С целью поиска чего-то нового и вместе с тем противостояния разрушающей действительности, индивид оказывается в замкнутом круге: с одной стороны, он яро стремится обрести идентичность, с другой – оказывается неспособным противостоять целому обществу в одиночку. Опираясь на это, мы сталкиваемся с феноменом раздвоения личности, возникающим в связи с двойственностью общественной жизни, а именно, несоответствием уклада современной жизни внутренним возможностям человека.

Находясь в поиске утопического идеала, герои отправляются в путешествие – как в физическом плане, так и в духовном. Многие предпринимают открытую попытку бегства, напрямую связанную с изменением жизни; они бунтуют против прежнего существования, стремятся разрешить кризисную ситуацию, что в конце концов приводит к истоку. Следовательно, действующие лица придерживаются устойчивой модели бегства, которая состоит из пути, причины, цели и итога.

Чтобы разрешить побудивший к бегству конфликт, герои могут выбрать один из трех вариантов: подчиниться (зачастую этот принцип определяет жизнь «до»), попытаться изменить мир вокруг себя (соответственно сам процесс перемещения, смена гражданства, окружения, культуры) или убежать окончательно (как от общества, так и от себя – погрузиться в глубокое экзистенциальное одиночество, долгое пребывание в котором может сказаться более негативными последствиями – попыткой самоубийства и т. д.).

Обращаясь к истории главного героя романа «Штиллер», мы находим его по возвращении на родину (т. е. бегство охватило не только внутреннюю составляющую, но и внешнюю). Окружение спешит принять «прежнего» Штиллера и не задается вопросами о причине исчезновения, о пережитом, о мотивации «не быть Штиллером» и в целом не вдается в подробности, как бы опуская временной промежуток длиною в шесть лет.



И все же следует отметить, что тема превращения-перерождения – ведущая на данном этапе. В наши задачи входит проследить процесс воссоединения главного героя и окружения, которое оказывает колоссальное влияние на личность, а также провести параллель между тем, насколько осознанной может быть попытка самоотчуждения и какие последствия в процессе самоидентификации она за собой влечет.

Точкой отправления героя в Новый мир (Америка) стал охвативший его экзистенциальный кризис. Штиллер разочаровался в собственном творчестве (архитектура), запутался в отношениях с женщинами (Юлика, Сибилла), ощутил никчемность и искусственность собственной жизни, творцом которой являлся, и погрузился в экзистенциальное одиночество.

Проживая внутренний разрыв, герой отправляется в бегство-путешествие на огромное количество километров, не предупредив никого из близких, однако через шесть лет возвращается обратно, но уже с отчуждением присвоенной личности Штиллера и утверждением новосозданной – Уайта. Чтобы избавиться от теней собственного небытия, он пытается вернуться домой неузнанным и преображенным по мотивам гомеровского Одиссея.

Отказываясь от прошлого, Штиллер проводит эксперимент, в ходе которого пытается установить: есть ли жизнь без этого отрезка времени? Как известно, прошлое – неотъемлемая составляющая развития; оно содержит комплекс установок, так или иначе определяющих личность, сформировавших ее в глазах других. Именно этот момент оказывает колоссальное влияние на неспособность восприятия другими изменившегося героя: „Jeder Zeitungsleser scheint hier zu wissen, wer Stiller gewesen ist. Das macht es fast unmöglich, etwas Genaueres zu erfahren; jedermann tut, als müsste man's wissen, und weiß selber nur Ungefähres“ [59, S. 17]<sup>1</sup>.

Протагонист принимает новую роль – быть неузнанным, что тесно связано с его внутренним восприятием, неспособностью быть «прежним», категорическим отказом быть Штиллером, чтобы обрести новое «Я», узнать истинного себя и вступить в контакт с вечно изменяющимся миром.

Получая приказ записать все произошедшее, Штиллер вновь отказывается от собственного имени и принимается сочинять историю нового персонажа – Уайта. Так, дистанцируясь от своего прошлого, герой получает возможность «проработать» все то, что привело его на путь самоотрицания.

---

<sup>1</sup> Похоже, что каждый читатель газет знает, кто был Штиллер. Поэтому узнать что-нибудь поточнее почти невозможно. Каждый предполагает, что другому все известно, сам же точных сведений не имеет [41, с. 98] (*Здесь и далее перевод Т. Исаевой. – М. М.*)

Записывая и рассказывая собственные истории (с долей художественного вымысла) от лица Другого, Уайт-Штиллер стремится создать как можно больше преград для защиты от ряда иных образов, угрожающих реальному «Я».

Вместе с тем, в тетрадях, написанных Уайтом про Штиллера, выражено непримиримое противостояние личности. Пытаясь восстановить жизненный путь Штиллера, герой все больше погружается в отчаяние и нежелание возвращаться: „Ich bin nicht ihr Stiller. Was wollen sie von mir! Ich bin ein unglücklicher, nichtiger, unwesentlicher Mensch, der kein Leben hinter sich hat, überhaupt keines. Wozu mein Geflunker? Nur damit sie mir meine Leere lassen, meine Nichtigkeit, meine Wirklichkeit, denn es gibt keine Flucht, und was sie mir anbieten, ist Flucht, nicht Freiheit, Flucht in eine Rolle. Warum lassen sie nicht ab?“ [59, S. 49]<sup>2</sup>. Реальность, таким образом, не находится во «внешней» биографии; она может быть выражена и описана только с помощью придуманного. С помощью силы воображения и посредством конструирования образа Другого Штиллер хочет исследовать себя, свою сущность.

Описывая происходящее, Уайт мимоходом рассказывает о пяти совершенных убийствах, о перипетиях в любовных отношениях с мулаткой Флоренс, о преследованиях, постепенно вводя в текст повествования истории, носящие притчевый характер: про отшельника Исидора, посещение пещеры и триумф «сильнейшего», а также сказку про Рипа ван Викля, приоткрывающие реальный мир Штиллера. Во всех перечисленных историях присутствуют отсылки к экзистенциальному одиночеству героя, к его покинутости и отреченности, о жизни в мечтах, которая не соответствует действительности. Наблюдается своеобразный обмен реальностями и их обыгрывание.

Так, история про посещение пещеры становится аллегорией подсознания, в которой происходит борьба между «Я» («своим») и Другим («иным»): участниками событий являются два Джима (один из них – Уайт): конфликт нового (Уайт-победитель) и старого (слабый Штиллер, который воплощается в друге по имени Джим и проживает символическую смерть). Демонстрируется раздвоение личности, которое развивается на протяжении всего рассказа. При изучении пещеры Джим Уайт обнаруживает скелет, который отсылает к неудачной попытке самоубийства со стороны Штиллера.

---

<sup>2</sup> «Я не их Штиллер! Чего они от меня хотят! Я несчастный, пустой, ничтожный человек, у меня нет прошлой жизни, вообще нет никакой жизни. Зачем я им лгу? Все равно я останусь в своей пустоте, в своем ничтожестве, в своей действительности, ибо бегства нет и не может быть, а то, что они мне предлагают, – бегство; не свобода, а бегство в роль, Почему не оставляют они меня в покое!» [41, с. 124].

Трудный подъем из пещеры, в свою очередь, символизирует возрождение нового «Я». Цена процесса – уничтожение альтер эго: „Ich denke, dieser Verschollene wird sich auch nicht mehr melden!“ [59, S. 172]<sup>3</sup>. В качестве подтверждения «вымышленной» реальности Уайт развенчивает свой придуманный образ и на вопрос надзирателя „Sind Sie denn Jim White?“ [59, S. 172], смеясь, отвечает: „Nein, das gerade nicht! Aber was ich selber erlebt habe, sehen Sie, das war genau das gleiche – genau“ [59, S. 172]<sup>4</sup>.

Примеряя маску Уайта, герой перевоплощается из одной индивидуальности в иную, обретая новые качества и черты характера. На этом этапе мы можем говорить о Другом как о маске, которая используется как часть идентичности и связана с процессом идентификации. Согласно известнейшему литературоведу и семиотику Ю. М. Лотману, «маска выступает как некоторый стабилизированный статический образ, скрывающий постоянно совершающиеся изменения самого „Я“ человека...» [24, с. 146]. Стремясь обрести некую стабильность, чувство безопасности и внутреннего спокойствия, выбранная личность Уайта отражается через множество историй, фиксирующих желание к преобразению, однако отражающих травмы и негативный опыт, из-за которого Штиллер отождествляет себя в качестве чужого.

Одной из самых значимых проблем Штиллера является его зависимость от общественного мнения, выходящая из этого неспособность находиться в одиночестве и «вписывание» себя в заданные рамки. Помимо этого, герой активно занимается самоуничтожением: он чувствует себя неполноценным как в физическом (роль мужчины), так и в моральном плане (поражение во время гражданской войны в Испании, когда Штиллер не смог выстрелить в противника; человеческой фактор оказался сильнее установок, за что герой себя постоянно корит; именно с этого момента мир истинного Штиллера оказался на грани разрушения, и герою стало стыдно быть самим собой).

В связи с чрезмерными требованиями к себе действующее лицо в какой-то момент ослабевает и решается на бегство, чтобы сменить место обитания и попытаться сбросить навязанные собой же роли борца и спасителя, в чем проявляется мотив уклонения от житейских проблем. Оказавшись на чужбине в полном одиночестве, герой пытается отыскать истинное «Я», так как сущность человека, как отмечает С. Кьеркегор, «всегда

---

<sup>3</sup> «Его имя, так сказать, пропало без вести, и я полагаю, что этот малый уже никогда не даст знать о себе» [41, с. 223].

<sup>4</sup> «Так это вы – Джим Уайт? – спрашивает он. – Нет, – смеюсь я. – Чего нет, того нет! Но пережил я в точности то же самое, в точности» [41, с. 224].

организована как некое Я, задачи которого – становление самого себя» [21, с. 50].

Единственный способ поделиться пережитым с миром для Штиллера – придуманные истории, которые хотя и рассказывает Уайт, основа их – внутренний опыт первого, основанный на внешней реальности. В форме иносказаний, посредством болтовни и т. д., герой умалчивает самое важное и тем самым стремится сохранить угасающее «Я». Тем не менее, попытки не увенчались успехом, поскольку никуда не исчезающее окружение не дает Штиллеру измениться. Его попытки высмеиваются со стороны друзей и семьи („Man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben; diese Unmöglichkeit ist es, was uns verurteilt zu bleiben, wie unsere Gefährten uns sehen und spiegeln, sie, die vorgeben, mich zu kennen, sie, die sich als meine Freunde bezeichnen und nimmer gestatten, daß ich mich wandle, und jedes Wunder (was ich nicht erzählen kann, das Unaussprechliche, was ich nicht beweisen kann) zuschanden machen – nur um sagen zu können: «Ich kenne dich»“, [59, S. 64]<sup>5</sup>), а ведущей силой выступает судебная инстанция, признавшая в конце концов пропавшего гражданина и предъявившая ему денежный штраф.

Следствием раскола является и то, что, примеряя новую личность, Штиллер все больше отдаляется от «независимого Я» и все меньше способен защищать созданное. Так или иначе, он вливается в игру общества и перекладывает практически всю ответственность за собственную личность на плечи больной туберкулезом жены, надеясь, что она поверит в его новый образ, что вновь не увенчалось успехом: „Ich könnte aussehen wie ein Gnom, wie ein Minotaurus, wie – ich weiß nicht was! – und es würde nichts ändern, überhaupt nichts, sie ist einfach außerstande, ein anderes Wesen wahrzunehmen als ihren verschollenen Stiller“ [59, S. 59]<sup>6</sup>.

Исходя из вышесказанного, пространственное и психологическое бегство не спасло героя от воздействий окружающего мира. Скрываясь от всех, прежде всего – от себя, герой строит ловушку для собственной идентичности. Он обвиняет себя в «убийстве жизни» и критикует предпринятую попытку бегства не только на внешнем уровне, но и внутри: „Es gibt keine Flucht. Ich weiß es und sage es mir täglich. Es gibt keine Flucht. Ich

---

<sup>5</sup> «Можно рассказать обо всем, только не о своей доподлинной жизни, – эта невозможность обрекает нас оставаться такими, какими видят и воспринимают нас окружающие – те, что утверждают, будто знают меня, те, что зовутся моими друзьями. Они никогда не позволят мне перевоплотиться, а чудо – то, о чем я не могу поведать, несказанное и недоказуемое, – они высмеют, лишь бы сказать: „Мы знаем тебя“» [41, с. 136].

<sup>6</sup> «Если бы даже я был гномом, минотавром, черт знает кем, это бы ничего не изменило, ровно ничего, она просто не может воспринять меня по-иному. Я ее пропавший Штиллер, и баста!» [41, с. 72].

bin geflohen, um nicht zu morden, und habe erfahren, daß gerade mein Versuch, zu fliehen, der Mord ist. Es gibt nur noch eins: dieses Wissen auf mich zu nehmen, auch wenn dieses Wissen, daß ich ein Leben gemordet habe, niemand mit mir teilt“ [59, S. 60]<sup>7</sup>. Его попытки защищаться – своего рода сизифов труд, поскольку самокритика набирает стремительные обороты и Штиллер всячески сожалеет о «потерянной» жизни, которую не способен воскресить.

Следует отметить, что герой пережил внутреннюю трансформацию, однако оказался не в состоянии ее завершить. Возвращаясь на родину, он вновь искал окружение близких по духу, но противился «механической предопределенности жизни, где людей приводят к стандартной роли, как дробь приводят к общему знаменателю; он пытается нащупать исходную многовариантность – свободу выбора, которой должен располагать человек, если он хоть в какой-то мере хозяин своей судьбы» [26, с. 253].

«Изнурительная одиссея души» (так трактует состояние и путь героя литературный критик Д. В. Затонский) – метафора, соответствующая внутреннему миру Штиллера и любой «обезличенной личности», находящейся в поиске себя. Являясь странником и отшельником по природе, персонаж хватается за любую возможность идентифицировать себя, вступить в общество, где в приоритете – живая личность, а не совокупность играющих роли. Так, стремясь к некой стандартной форме идентичности, личность остается в заточении. И все же предпринятое бегство способствовало раскрытию комплекса проблем, разрушающих индивида и отделяющих его от себя и социума.

Исходя из вышесказанного, мотив бегства как способа для поиска личностной идентичности предстает вполне реальным и весомым компонентом в изучении проблем самоидентификации героев в творчестве Макса Фриша. Эскапизм подразумевает под собой уход в иллюзорную самореализацию и играет большую роль в конструировании себя, поскольку без данного феномена каждый индивид выполнял бы определенную социальную функцию без способности к трансформации.

Совершая многоплановое бегство (отказ от имени, родины, общества, отрицание внутреннего «Я»), главный герой стремится примерить на себя новые маски и роли, находясь в противоборстве с Другим, чтобы зафиксировать выдуманный, но желанный образ себя настоящего. Итогом пространственно-душевного путешествия является принятие и воссоздание «старой» части себя, т. е. утверждение уже имевшейся идентичности

---

<sup>7</sup> «Бегства не может быть. Я это знаю и говорю себе каждый день: бегства нет и не может быть. Я бежал, чтобы не стать убийцей, и убедился, что именно моя попытка бежать и была убийством. Теперь мне остается только сознание, что я убил, уничтожил жизнь, и никто не разделит со мной этой ноши» [41, с. 133].

посредством глубинного самоанализа и погружения себя в различные облики. Молчание Штиллера в конце романа является символом относительного успеха принятия себя, своей собственной реальности в противовес тотальному отрицанию и слепому следованию общественным законам.

## **2.2 Роль Другого на пути самопознания в романе «Номо Фабер»**

Идентичность тесно связана с индивидуальностью, что обуславливает необходимость наличия социального контекста. Огромное место в социуме отведено не только отдельной личности, но и совокупности Других – всех тех, кто не входит в понятие «Я». Тем не менее, формой моделирования Другого как минимального социального контекста может стать фрагмент собственной личности, объективированный через знание о себе.

Вопрос о наличии Другого был впервые поставлен в начале XIX в. немецким философом Г. В. Ф. Гегелем, который обозначил его в классической традиции как «свое иное». Гегель соотнес оппозицию «Я – Другой» с вопросом формирования и поддержания идентичности. Согласно Гегелю, посредством Другого индивид открывает свое «Я», поскольку «каждое из них есть оно же само и свое иное, и потому каждое имеет свою определенность не в чем-то ином, а в себе самом. – Каждое соотносится с самим собой, лишь соотносясь со своим иным» [9, с. 48], т. е. за основу взят принцип диалектики.

Вслед за Гегелем понятие Другого претерпело ряд изменений и стало одной из ведущих концепций в философии XX в., где в центре было две фигуры – «Я» и некая подобная ему сущность. Другой по-прежнему считался чем-то «иным», активно использовалось понятие «Чужой». Пристальное внимание ученых было направлено на поиски глубинных связей среди понятий «Свой» («Я») и «Чужой» («Другой»), на выявление их тождества и различий.

Человек познает себя в первую очередь через осознание сходства и отличий с Другими. Основной целью взаимодействия оппозиции «Я – Другой» является достижение консенсуса – некой общей точки зрения. Посредством консенсуса Другой отчасти перестает быть таковым, происходит смешение «своего» и «иного». Цитируя одного из ведущих представителей философской герменевтики П. Рикёра, «изображение „Я“ через „Другого“ может стать подлинным средством для самораскрытия „Я“,

и конституировать самого себя означает, в сущности, сделаться тем, кем являешься» [29, с. 35].

На протяжении долгого периода времени устоялась традиция, что индивид обладает уникальными чертами, присущими лишь ему. Другие же рассматривались в качестве таковых из-за отсутствия той или иной особенности. Здесь затрагивается тема так называемой «разделяющей черты» – ряда характеристик, которые можно отнести к маркерам идентичности (пол, раса, язык, стиль, поведение, возраст и т. д.).

Понятие Другого тесно связано с концепцией инаковости, являющейся ведущей на многих путях самоидентификации. С помощью взгляда на себя и свое «Я» со стороны у индивида появляется больше шансов на построение субъективной реальности, что способствует пониманию реальности объективной и вступлению в вечно изменяющийся мир.

По словам Д. В. Затонского, «в романе „Ното Фабер“ показан индивид, норовящий укрыться в роль, бежать в полную анонимность стандартизированного социума» [13, с. 321]. Радикального бегства в анонимность не предвидится, хотя герой во всех отношениях отражает современный мир в его однозначности и порядке, который «дисквалифицирует» самобытную личность и навязывает собственные законы подражания.

Главный герой – Вальтер Фабер – прямое попадание в отражении технического XX века, который рассматривает мир с точки зрения точных цифр, воплощенных в статистических данных, категорически отрицая мир душевно-эмоциональных волнений. Вальтер – рационалист, верящий только в логику, технику и теорию вероятностей, для которого все должно быть просчитано и зафиксировано. Он полностью отказался от романтических отношений, посещения выставок, чтения художественной литературы, в общем всего того, что не входит в рамки «метанаучного знания».

Фабер боится изменчивости человеческой природы и, опасаясь потерять контроль над ней, находит спасение и утешение в мире чистого разума, отдаляясь от реального мира. Действительность в его представлении – механизированная конструкция, которую можно увидеть насквозь и просчитать, измерить и подвести к шаблонному изложению. Фаберовская реальность, как и сам образ Фабера, являются намеренно созданными самим героем и не поддающимися изменениям.

Фабер – единственный «Свой», не думающий о мире Других. Он, всегда заботящийся об объективности, заявляет, что ему безразличны мечты и фантазии, что одиночество – «единственная приемлемая форма жизни» [40, с. 94] („Alleinsein ist der einzigmögliche Zustand“ [57, S. 108]), а чувства – всего лишь «признаки усталости» [40, с. 94] („Ermüdungserscheinungen“

[57, S. 108]). Макс Фриш охарактеризовал Фабера как «теряющий себя, поскольку он ни к чему не принадлежит» [36, с. 265].

Описания такого рода наталкивают на мысль, что реальность героя – лишь односторонняя форма самовосприятия, которая ведет к тотальному отчуждению от общества и иной стороны себя. Он многократно отождествляет идеального человека с машиной и невольно стремится стать тем же, программируя себя на единственно верный уклад жизни.

Чтобы покинуть зону тотального одиночества, герою предстоит встреча с Другим, посредством которой Вальтер получит возможность посмотреть на себя со стороны, познакомиться с «иной» частью собственной личности.

Стремясь к максимальной целесообразности, для героя не существует ничего непонятного и неожиданного до решающей встречи с Сабет – молодой девушкой, связь с которой станет импульсом к пересозданию собственных моделей поведения и которой отведена главная роль Другого.

Знакомство с Сабет стало действительно роковым, поскольку все события, происходящие после, так или иначе были направлены на ее образ и «ожившие» благодаря ей воспоминания о далеком прошлом. Поступки, казавшиеся когда-то логичными, начали вызывать все больше сомнений. Реальность столкнула Фабера с событиями, которые перевоссоздали суть его личности, приблизили к так называемой «инициации» – переходу на новую ступень развития через символическое перерождение.

Обращаясь к юнгианской интерпретации, существует три этапа инициации: первый заключается в раскрытии Персоны, т. е. отказе от социальных ролей, отделении их от своей сущности. Фабер постепенно отдаляется от рационально-критического осмысления происходящего, впуская в свою жизнь понятие чего-то неопределенного: „Ich gebe zu: Ohne die Notlandung in Tamaulipas (26. III.) wäre alles anders gekommen“ [57, S. 24]<sup>8</sup>. Второй этап – встреча с Тенью, которая «является жизненной частью личностного существования (...). Тень напоминает о его беспомощности и бессилии» [48, с. 111]. В романе это связано с сюжетной линией, начинающейся со смерти Иохима до гибели Сабет. Концепция смерти – одна из ведущих в творчестве писателя, поскольку главный герой отрицает ее до последнего, опять же до «прямого столкновения»: после потери Сабет, ее мать – Ханна – сказала Вальтеру, что его ошибка заключается в том, что он, как и все люди техники, живет, забывая о смерти: „Wir können nicht das Alter aufheben, indem wir weiter addieren, indem wir unsere eigenen Kinder heiraten“

---

<sup>8</sup> Я согласен: не случись вынужденной посадки (2.IV) в Тамаулипасе, все было бы иначе [40, с. 23] (Здесь и далее перевод Л. Лунгиной. – М. М.).



[57, S. 202]<sup>9</sup>. Это стало решающим толчком к восприятию того, что он так долго и упорно отрицал – наличие собственного «Я», способного бороться с навязанными стандартами. Как утверждает Конни Цвейг, «тень – это дверь в нашу индивидуальность» [62, р. 53], поскольку именно за темной частью скрывается нечто невидимое и неосязаемое – отдельное «Я». И третий этап – встреча с Анимой, с жизнью «по ту сторону всех категорий», где происходит развитие Самости. Юнг обозначил данный процесс как категорию внутреннего странствия, «архетип трансформации», который «соответствует естественному ходу жизни, за время которого индивид становится тем, кем он уже всегда был» [48, с. 127].

В разговоре с Вальтером Ханна подчеркивает, что понимание жизни – дело не только одного рассудка, но и некоторого интуитивного созерцания – рефлексии. Мышление Фабера направлено на внешнее, его рассудок механически складывает факты пережитого, вместо полного эмоционального погружения и проживания «в моменте». Вальтеру понадобился импульс, та самая встреча с Тенью, чтобы проложить дорожку к собственному «Я». Смерть Сабет заставляет переосмыслить, а в какой-то степени даже воссоздать себя. Таким образом, начинается формирование ментальной жизни.

Пытаясь сделать прошлое невидимым, Вальтер искусно играл роль. Как известно, роль может содержать лишь отдельные аспекты личности, в равной степени как «желание следовать выбранному Я является исполнением роли» [33]. Из-за ложного самовосприятия герой отрицал определенные черты, связанные с эмоциональным интеллектом, становясь пассивным и равнодушным. Из этого следует, что односторонняя личностная интерпретация приводит вместо обретения идентичности к обратному явлению – самоотчуждению.

Согласно С. А. Яровенко, «любая статичная фиксация Я-концепции превращается в миф личности о самой себе, поскольку пути адаптации и гармонизации в процессе оформления Я-концепции сопряжены со спонтанным творчеством иллюзии, нерелексированной самой личностью» [49, с. 34]. Придерживаясь определенной схемы поведения, оставляя лишь ригидные реакции, протагонист приравнивал свои действия функциям строго запрограммированной машины. Человек, в отличие от машины, не в состоянии противостоять изменчивости окружающего мира, лишь слегка меняя свои функции в нем. Жизнь требует постоянного развития, основа которого – в каждом отдельном сознании.

---

<sup>9</sup> «Мы не можем преодолеть старость с помощью простого сложения, не можем преодолеть ее, женись на наших детях» [40, с. 178].

Трагический опыт меняет человеческую статью. На заключительном этапе своей жизни Фабер познает мир, из которого уходит, в его глубине, насыщенности красок, звуков, запахов, через метафорические образы, а не в универсальных параметрах, заданных системой: „Ich hatte keinen besonderen Anlass, glücklich zu sein, ich war es aber. Ich wusste, dass ich alles, was ich sehe, verlassen werde, aber nicht vergessen: – die Arkade in der Nacht, wo ich schaukle und schaue, beziehungsweise höre, ein Droschkenpferd wiehert, die spanische Fassade mit den gelben Vorhängen, die aus schwarzen Fenstern flattern, dann wieder das Wellblech irgendwo, sein Hall durch Mark und Bein, mein Spaß dabei, meine Wollust, Wind, nichts als Wind, der die Palmen schüttelt, Wind ohne Wolken, ich schaukle und schwitze, die grüne Palme ist biegsam wie eine Gerte, in ihren Blättern tönt es wie Messerwetzen... Ich singe! Ich kann ja nicht singen, aber niemand hört mich... ich schaukle und singe, nichts weiter, das Schaukeln der leeren Sessel neben mir, das flötende Gusseisen, die Wirbel von Blüten. Ich preise das Leben!“ [57, S. 214–215]<sup>10</sup>.

Макс Фриш провел своеобразный эксперимент над персонажем – «человеком производящим» и окружающей его техногенной цивилизацией. Посредством авторского психологического подхода, Вальтер осознает ограниченность собственной маски-роли, вступая на путь самоидентификации. Он становится как субъектом, так и объектом повествования, сосуществуя с Другим и болезненно отрываясь от него.

На пути к самоидентификации Фабер вступил в определенную инициацию, суть которой – процесс обретения истинного «Я», являющегося воплощением меняющейся реальности, а не условным обозначением какого-либо слепого следования внутренним законам. Вальтеру удалось трансформировать свою личность настолько, что он стал Другим по отношению к самому себе.

Фигура Другого «Я» раскрылась с помощью внешнего образа Сабет и ряда трагических событий, поспособствовавших полной трансформации «закостенелого» образа Вальтера Фабера. Значит Другой – это прежде всего тот, благодаря которому человек может идентифицировать себя в мире: во встрече с Другим человек обретает свое «Я», свой смысл, свою судьбу.

---

<sup>10</sup> «У меня решительно не было никакой причины быть счастливым, но я был счастлив. Я знал, что все, что я вижу, я покину навсегда, но не забуду: аркаду ночью, где я сижу в качалке, гляжу и слушаю ржание лошади проезжающего мимо извозчика, испанский фасад напротив с желтыми занавесками, которые ветер вырывает из черных окон, скрежет гофрированного железа – звук, пронизывающий до мозга костей, мою радость, когда я слышу этот звук, мое наслаждение, ветер, один только ветер, который лишь сотрясает пальму, ветер, который не сгоняет туч... Я пою! Я ведь не умею петь, но никто меня не слышит... – я качаюсь и пою, вот и все, а рядом со мной качаются пустые кресла, мигает фонарь, вихрем проносятся лепестки цветов. Я люблю жизнь!» [40, с. 190–191].

Обобщая, благодаря оппозиции «Я – Другой» открывается возможность для изучения идентичности, поскольку «Я» всегда обязано своим существованием Другому, несмотря на то, что «Я» зарождается гораздо раньше и проходит определенный путь трансформации с участием иных фигур. С помощью пристального взгляда Другого формируется совершенно иной взгляд на истинное «Я», ведущий к более глубинному познанию своей сущности – процессу самоидентификации.

### **2.3 Маска и социальная игра как пространство для обретения себя в романе «Назову себя Гантенбайн»**

«Личность есть система масок, в дальнейшем претворяемых или не претворяемых в реальность; а желание следовать выбранному Я является исполнением роли», пишет в одной из статей кандидат философских наук Е. Г. Тихомирова [32]. Данное утверждение передает позицию Макса Фриша, по словам которого, «жизнь есть столкновение человека с собственной ролью и сопротивление ей» [36, с. 20].

Роль – это процесс, активное действие, требующее постоянного участия. На страницах художественного текста роль чаще всего «перекрывается» понятием маски, которая предстает как атрибут, за которым можно спрятать свое лицо.

Возникновение темы маски в творчестве Фриша связано с судьбой родины, когда писатель упорно пытался доказать относительность швейцарского нейтралитета. В то время как многие страны находились под политическим гнетом, люди теряли свою независимость, право голоса и выбора; они были вынуждены приспосабливаться ко всему, скрывать собственные чувства и эмоции, тем самым распадаясь на лики и роли, которые требовала идеология. Все проживали «общую» судьбу – суровую, разрывающую на части от боли. Люди подчинялись, теряли всякие силы и самое главное – веру.

М. Фриш стремился показать как можно больше «историй», вариантов, чтобы человек в конце концов осознал изменчивость мира. «Заостряя замысел фантастической ситуацией, Фриш писал о реальном и распространённом – о неравенстве человека его судьбе, о жизни, складывающейся не по внутреннему порыву и логике, а под давлением, жизни неподлинной, ненастоящей, неудовлетворяющей. Этот писатель будто стремился все время расширить щель между человеком и его судьбой, социальной ролью, действительностью, убеждая, что соединение их

подвижно», отмечают советские литературоведы Н. С. Павлова и В. Д. Седельник, что наводит на мысль о том, что многие человеческие проявления связаны с постоянной жаждой свободы, и чтобы ее достичь, зачастую требуется примерить различные образы и маски [26, с. 251]. Заключение такого рода составляют аспекты нашего исследования в рамках третьего раздела.

Маска – многофункциональный феномен с многовековой историей, исследуя которую можно зафиксировать варьирование функций этого атрибута. Так, во времена античности маску было принято рассматривать как средство защиты от злых сил и потусторонних явлений. Со временем маска перешла в сценический образ и стала ярким элементом художественной культуры. С развитием театральной культуры она стала главным средством перевоплощения и идентификации. Постепенно наблюдалось возрастание и роли языка, помимо маски как атрибута «площадное слово» становилось словесной маской выражения речевой свободы. Она обретала более совершенную, «метафорическую» функцию, т. е. литературно-художественную окраску.

На рубеже XIX–XX вв. феномен маски приобретает совершенно иную форму, появляется авторская маска. Автор, как главная фигура в художественном пространстве, конструирует собственную маску посредством различных средств, например, интегрируя жизненный опыт, описывая социальные и культурные особенности. Одновременно присутствуя в тексте, автор все же дистанцируется. Создавая идеальные условия существования, писатель, тем не менее, пребывает в реальных – возникает мотив «двойного бытия», фигурирует образ возможного Другого, «Я» дробится на «внутреннее» и «внешнее».

Как следствие, постоянное присутствие маски в культурном пространстве было обусловлено в том числе и попытками самоопределения и самопознания, активно взаимодействующими со стремлением скрыть истинную сущность и примерить на себя множество «платьев-образов», за которыми установлено понятие маски.

Также стоит упомянуть обращение к художественным мотивам и приемам, связанным с масочной стихией, сокрытием собственного лица. По определению Н. Ю. Грякаловой, жизненное и литературное творчество представляет «спонтанную авторскую игру по „удвоению реальности“ с любым материалом и в любом его сочетании, вне зависимости от „правдоподобия“ и каких бы то ни было „реальных“ или „психологических“ мотивировок» [11, с. 263]. Возрастает роль читателя, поскольку ему предоставляется свобода интерпретации, в то время как автор-нарратор, имеющий голос, соединяет его с другими. В пределах одного произведения

функционирует несколько нарраторов и происходит постоянная смена лиц повествования, которую читатель должен успеть воспринять и проанализировать. Такая авторская стратегия присуща и Макс Фришу – философствующему писателю, который отказывается от манеры «всезнания» и привлекает героев и читателя к осознанию происходящего, задавая вопросы и дистанцируясь.

В многочисленных интервью Макс Фриш говорит о своих намерениях показать различные возможности человеческой жизни – варианты самоидентификации личности. В романе «Назову себя Гантенбайн» данная задача нашла свое полное воплощение. Рассматриваемая идея самоидентификации непосредственно связана с процессом распада личности. Пребывая в обществе, индивид ощущает конфликт «социальных условий» и «индивидуальных наклонностей», что приводит к распаду на личности и роли.

Главный герой – некий рассказчик, условное лицо, ярко фигурирующее «Я». Повествование начинается с того, что некое «Я» представляет себе, смерть какого из последующих персонажей могла бы быть описана на первой странице романа: „Ich stelle mir vor: So könnte das Ende von Enderlin sein. Oder von Gantenbein? Eher von Enderlin. Ja, sage ich auch, ich habe ihn gekannt. Was heißt das! Ich habe ihn mir vorgestellt, und jetzt wirft er mir meine Vorstellungen zurück wie Plunder; er braucht keine Geschichten mehr wie Kleider“ [58, S. 5–6]<sup>11</sup>.

Согласно нидерландскому философу Й. Хёйзинге, «представлять означает, по самому происхождению этого слова, не что иное, как ставить перед глазами» [43, с. 39]. Перебирая кусочки своих представлений, рассказчик задается целью написать новую биографию. Однако не полноценную, а лишь сборник историй, фигурирующих под названием «платья», т. е. вполне знакомый атрибут повседневной одежды. Истории будут обыденными, ничем особо не выделяющимися, кроме одной особенности: в тексте романа нет никакого основания для выбора между этими «платьями-историями». Ни у одной истории нет ни полноценного начала, ни конца. Это выдумки, с помощью которых главный герой, а вместе с ним и рассказчик (автор), будут заняты распознаванием самоидентификации. В связи с этим возникает новая проблема: провести границу между социальной ролью, маской и феноменом двойничества, посредством которых герой будет занят тем самым процессом самоидентификации.

---

<sup>11</sup> «Я представляю себе: Таким мог бы быть конец Эндерлина. Или Гантенбайна? Скорее Эндерлина. Да, говорю я, и я его знал. Что это значит? Я представлял его себе, а теперь он отшвыривает мне мои представления назад, как хлам; ему не нужно больше историй, как не нужно одежды» [38, с. 4] (*Здесь и далее перевод С. Анта. – М. М.*).

В романе ярко представлены понятия как социальной роли, так и наличия масок. Социальная роль – «формы поведения (действия), ожидаемые от субъекта в разных ситуациях в силу его принадлежности к тем или иным группам и социальным позициям» [6, с. 579]. Маска, в отличие от роли, – это не свойство человеческого существования, а лишь один из феноменов культуры. Маски предполагают наигранность, искусственность, в то же время маска выступает как часть идентичности и является процессом идентификации – становления личности. Маска всегда приходит извне, это некое «чужое Я», в которое индивид облачается и за которым скрывается «истинное Я». Рассказчик примеряет маски-платья на своих героев, таким образом они рассматриваются как «временно взятые на себя», можно сказать, в «прокат».

Следует не упустить из внимания и упомянутый выше феномен двойничества, который зачастую свойственен лирическому герою. Мы же рассматриваем эпическое произведение – роман, по своей сути он является полусубъектным миром, в котором каждый персонаж вправе разыгрывать порой несколько ролей. Полусубъектным является не только «внешний», но и внутренний мир человека, отраженный в романе, – вплоть до «разрывов, имеющих в каждом из нас» [27, с. 178]. Разрывом выступает момент распада личности, когда происходит внутренняя борьба между индивидуальными потребностями и требованиями общества, между спонтанным и запланированным, а также всем тем, что находится «на границе» – «по ту сторону» единой личности. В действие может вступить двойник – явление, которое перекликается с современным философским понятием «Другой». «Другое Я» всегда выступает антиподом «настоящего Я».

Формально можно выделить двух «главных» героев в романе: Тео Гантенбайн и Феликс Эндерлин.

Феликс Эндерлин – мужчина средних лет, профессор, внезапно отказавшийся от дальнейших научных планов, в том числе от поездки в Гарвард – непреднамеренное отчуждение человека от продуктов своего труда. Он стремительно убегает от своего прошлого в неизвестное будущее, в котором он хочет обрести себя настоящего. Или же это побег от действительности, в которой „ein Mann, ein Intellektueller, ist einundvierzig Jahre alt geworden ohne besondere Erfolge, ohne besondere Schwierigkeiten; erst als ein besonderer Erfolg sich einstellt, erschrickt er über die Rolle, die er offenbar

gespielt hat bisher... [58, S. 32]<sup>12</sup>. Эндерлин не верит в себя и до последнего отрицает пройденный путь.

Тео Гантенбайн – тот же самый мужчина средних лет, взявший на себя роль слепого. Гантенбайн принимает решение научиться быть в двух измерениях одновременно. Повседневную жизнь, проживаемую в рамках уже заданного отношения ко всему происходящему, он уступает кому-то (Эндерлину). Гантенбайн примеряет «одежду» другого человека, которого не существует. Лично ему нужна другая жизнь – «настоящая», свободная, непринужденно и без усилий формирующая это отношение. Именно в поисках свободы будет варьироваться поиск себя настоящего.

Свобода – это душевное состояние героя, которое попросту затерялось среди обыденного и невыносимого. Один из современных исследователей творчества М. Фриша О. В. Гущин предполагает, что «тема свободы разворачивается не в понятийной сфере, но каждый раз обретает новый собственный сценарий в зависимости от того, в какие ситуации попадает персонаж, являющиеся для него очередной проверкой его воли, сил, мотивации быть самим собой» [12, с. 8]. Так, происходящие события фактически не связаны между собой, но каждое новое представление – это своего рода испытание для ищущего. Свобода введена в роман как часть «бесконечного сценического действия, в круговорот которого главный персонаж только лишь вовлекается, но никогда из него не выходит» [12, с. 7].

Свобода может выступать в качестве маски, которую герой стремится примерить, но должен пройти бесконечный путь в надежде ее обрести. Герой занят освобождением себя от всего повседневного, однообразного. В поиски нового он заключает понятие свободы.

Для обретения свободы герой решился на важный шаг – стать слепым. Слепота предстает как результат стремления видеть себя самим собой, в то время когда в этом отказано. Вместе с тем свобода фигурирует в тексте как некая забавная игровая возможность, порождающая интерес к жизни: „Das Fräulein in Weiß, eine schlichte Verkäuferin, aber als Wissenschaftlerin verkleidet, behauptet, etwas Dunkleres gebe es nicht; sonst sehe man nämlich überhaupt nichts mehr, und was der Herr draußen im Schaufenster gesehen habe, sei eben keine Sonnenbrille, sagte sie, sondern eine Blindenbrille. Ich bitte darum“ [58, S. 21]<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> «Интеллигентный человек дожил до сорока одного года без особых успехов, без особых трудностей; лишь когда приходит особый успех, он пугается роли, которую явно играл до сих пор...» [38, с. 41].

<sup>13</sup> «Барышня в белом, простая продавщица, но переодетая научным работником, утверждает, что более темных не бывает; а то, мол, вообще ничего не видно, и то, что господин увидел на улице в витрине, это, говорит, не очки от солнца, а очки для слепых. Их-то я и прошу» [38, с. 26].

Слепота – выход из общепринятого и общеизвестного. И. С. Киселева на основании разбора сюжетных перипетий романа делает вывод о том, что главное для Гантенбайна в его мнимой слепоте – это полученная свобода, благодаря которой он освобождается «от ответственности, хотя бы в той мере, в какой ее требует общественное мнение» [17, с. 7]. Слепота способствует различению того, от чего она сама. Следовательно, ее осознанное приобретение должно воззвать к зрячести иного рода.

Персонаж находится в сценической «слепоте» по отношению к тому, что с ним происходит. Попадая в различного рода истории, Гантенбайн стремится бежать обратно – обратно от себя, уже попавшего в одну из историй, которые будут неизбежно с ним случаться. Примерка масок является своего рода противоядием для души, которое будет защищать «ее от врастания и потери себя в этих масках, ошибочно принятых за нечто окончательно данное» [20, с. 79].

По утверждению исследователя творчества М. Фриша И. В. Кузина, «роль – динамическая маска; маска – застывшая роль» [20, с. 88]. При таких обстоятельствах, несмотря на многократное повторение на протяжении всего сюжета романа слова «роль», она скорее рассматривается как маска, которая удерживает внимание читателя и выражает идею, закреплённую за ролью. Застывшая роль – общественная маска, которую герой не вправе снять с себя, лишь преображать и видоизменять.

«Роль Гантенбайна в том, что он верит» и «чтобы вжиться в свою роль», герою требуется закрыть глаза: мнимая слепота снаружи и внутри [38, с. 46]. Перед читателем и персонажем нет сцены как таковой, но действия постоянно сменяются вместе с личинами героя. Маска всегда связана со сценическим пространством: «видеть то, что не положено» соотносится с фактом пребывания за кулисами. Цитируя М. М. Бахтина, «герой не повертывается к нам лицом, а переживается нами изнутри» [4, с. 22].

Главная идея – обретение себя настоящего. Посредством множества масок автор запечатляет процесс выбора и сотворения себя человеком – не без помощи внешнего мира, однако и не без прямого противостояния разрушающей действительности. Разрушающим фактором является то условие, что главные герои так или иначе «создали внутри и вокруг себя то, от чего потом сами безоглядно бежали, – мир тотального однообразия, в котором оказались утерянными знания цели и целостности, пути и предназначения, смысла существования, свободы личности. Состояния безысходности и бесцельности, опустошенности и бессмысленности стали неотъемлемыми чертами их жизни» [12]. Герой, рассчитывавший найти себя, оказался за пределами своей повседневности. Вызовом является поиск ключа



к своей роли, после обретения которого он станет по истине счастливым и свободным.

Гантенбайн принимает тот факт, что его роль идентична роли обманщика („kommt er sich wie ein Schwindler vor; daran wird Gantenbein sich gewöhnen müssen“ [58, S. 23]<sup>14</sup>), однако с помощью внедрения обмана герой проводит эксперимент, способствующий выявлению смысла человеческого существования. Как только человек осознает себя индивидуальностью, он инстинктивно старается остаться внешне похожим на всех, т. е. приучается лгать, скрывая свои чувства за маской. По определению М. А. Волошина, маска выступает как «условная ложь» и «для натур скрытных и не желающих ежеминутно выявлять себя и обнаруживать каждое свое душевное движение, маска является убежищем, раковиной, в которую они прячутся, своего рода правом неприкосновенности личности» [8, с. 122]. Обман выступает в некоторой степени как противостояние индивида обществу, ведущего его по своим стопам. Гантенбайн разыгрывает слепого, чтобы сделать для себя окружающий мир более сносным.

Без игры и обмана невозможна сценическая жизнь персонажа. На протяжении всего текста романа действие часто связано с театральной площадкой. Главный герой – актер, который не хочет быть полностью определенным, но хочет быть собой. Что значит быть собой? Данный вопрос многократно возникает не только перед читателем, но и перед самим героем.

Слепота, обман и поиск ярко проявляются с помощью метафоры зеркала, которая является доминирующей в западноевропейской культуре: „Es ist wie ein Sturz durch den Spiegel, mehr weiß einer nicht, wenn er wieder erwacht, ein Sturz wie durch alle Spiegel, und nachher, kurz darauf, setzt die Welt sich wieder zusammen, als wäre nichts geschehen. Es ist auch nichts geschehen“ [58, S. 14–15]<sup>15</sup>. Глядя в зеркало, главный герой видит свой облик – здесь зеркало выступает как самоотражение, средство саморефлексии. На какой-то момент это помогает справиться с ощущением потерянности в мире. Посредством зеркального отражения автор обнаруживает не только невидимое для глаз зрителей, но и создает другую реальность по отношению к прямому визуальному пониманию. Возникает встречный вопрос: что делать с внутренней стороной себя? Не существует такого зеркала, которое могло бы «отзеркалить» душевное и показать, с какой стороны на себя лучше смотреть, чтобы понять, откуда начинать поиск. Как только герой предпринимает попытку что-то обрести, это моментально исчезает. В ход

---

<sup>14</sup> «Должен привыкнуть к своей роли „обманщика“» [38, с. 23].

<sup>15</sup> «Это как провалиться сквозь зеркало, больше ты ничего не помнишь, провалиться как сквозь все зеркала, а потом вскоре мир снова складывается воедино, словно ничего не было. Ничего и не было» [38, с. 17].

вступает позиция «Другого». Тело видимое не соответствует телу видящему, в связи с чем и возникает множество коллизий. Ежедневные «проваливания» создают трещины на зеркале – картине мира и себя, которые нужно рассматривать воедино.

Проигрывая истории, герой все чаще ощущает себя неузнанным: „sehe ich einen Mann von meiner Gestalt, ohne zu wissen, ob der Mann im Spiegel, dessen Augen nicht zu sehen sind, mich gleichfalls erkennt“ [58, S. 22]<sup>16</sup>. Отраженный в зеркале образ воплощает в себе ту часть его личности, которая оказалась отвергнутой, отброшенной по собственной воле и отныне устремленной в бесконечные поиски утраченного единства. Начинается погоня за непрерывно исчезающим ощущением себя.

Когда будут созданы какие-либо предпосылки воссоединения, со стороны героя будет исходить сопротивление любым переменам: „Ich drehte mich auf dem Absatz – ich möchte nicht das Ich sein, das meine Geschichten erlebt, Geschichten, die ich mir vorstellen kann – ich drehte mich auf dem Absatz, um mich zu trennen, so flink wie möglich, von dem fremden Herrn“ [58, S. 56]<sup>17</sup>. В сознании протагониста проявляется трещина, болезненный разрыв между проживаемым и предполагаемым. Вместо обретения себя герой обнаруживает «незнакомого господина». Тем не менее, он стремится познать суть дальше. Он не ностальгирует, он придумывает, ищет новую реальность, однако первоначальное единство не восстановить.

Пытаясь идентифицировать себя с кем-то определенным, добиться состояния «самости», герой не только примеряет различные маски, но и исполняет ряд ролей, чтобы честно ответить на вопрос «каким Я могу быть?». «Я» – это не столько фиксированный и увековеченный образ, сколько череда вариантов, из которых личность создает себя. Маска помогает сконструировать некий фиксированный образ, в то время как исполнение ролей подразумевает под собой многообразие масок – для каждой разыгрываемой ситуации.

Гантенбайн – ведущий повествователь – создает альтернативные сценарии с целью поставить «реальную» жизнь на паузу – ту самую жизнь, от который пытается сокрыться не так часто упоминаемый Эндерлин – реальное лицо Гантенбайна. Как известно, жизнь невозможно поставить на паузу, ее ход невозможно приостановить, поэтому герой спасается

---

<sup>16</sup> «Я вижу мужчину моего сложения, не зная, узнает ли меня и мужчина в зеркале, чьих глаз не видно» [38, с. 28].

<sup>17</sup> «Я повернулся на каблуках – я не хотел быть тем «я», что переживает мои истории, истории, которые я могу представить себе, – я повернулся на каблуках, чтобы отделиться, отделиться как можно быстрее, от незнакомого господина» [38, с. 75].

проигрыванием историй, ношением масок и вживанием в несвойственные ему роли.

Все маски и роли можно связать с понятием Другого, имеющего место в творчестве Макса Фриша, поскольку через призму Другого герой получает право на детальный анализ сходств и различий с окружающими, к которым можно причислить и собственные личины. Посредством коммуникации с потенциальными и реальными образами Других, «фрагментарный человек» (главный герой) стремится к воссоединению разрозненных частей в самом себе и некому консенсусу.

Таким образом, Макс Фриш выразил в романе идею самоидентификации, создав тесные переплетения литературной и социальной жизни. Автор предлагает вариацию «Я-образов», которые на самом деле выступают лишь в качестве масок. Герой примеряет маску слепого и играет выбранную роль, создавая контраст тем социальным ролям, которые навязывает общество. Используя маску в качестве «чужого Я», герой прокладывает дорожку к познанию «истинного Я». Маска оберегает главного героя и делает творцом своего пути, результатом которого является ощущение свободы и принятие себя.

## **2.4 Художественные способы выражения самоидентификации в трилогии**

Исследованию проблем самоидентификации личности отведено отдельное место в художественном дискурсе. Данная проблема находит отражение в литературном тексте по причине того, что автор, обладая творческим воображением, создаёт художественную модель (фикцию), равнозначную действительности. Протагонист, как и человек реального мира, ищет смысл бытия, соотнося его с познанием мира и самого себя. Согласно авторской интенции, поиски такого рода приводят героя к самоидентификации.

Для изучения проблемы самоопределения в художественном плане нам необходимо выделить несколько уровней: 1) автор; 2) читатель; 3) герой – своеобразная иерархия, где каждый уровень взаимосвязан и дополняет друг друга.

Занимаясь сотворением произведения, автор осуществляет определенный творческий акт, тем самым способствуя собственной идентификации в роли творца. Автор также внедряет в ход повествования некие нарративные стратегии, влияющие на восприятие сюжета, как

следствие – управляет фигурой нарратора. В свою очередь читатель, анализируя прочитанное произведение, так или иначе перенимает на себя идеи автора, его идеологию и т. д., то есть занимается рецепцией, получает определенный опыт, способствующей самоидентификации. Герои – фиктивные образы, существующее в сознании автора и переходящие в сознание читателя, обретают идентичность лишь в ходе развития сюжета, которым руководит создатель. В ходе повествования протагонист может «расщепиться» на две личности – «истинное Я» (внутреннее) и «мнимое Я» (предстающее в обществе). Череда событий приводит порой к тому, что между «Я» начинается «разговор-борьба» за выяснение лидирующей позиции. Одно «Я» (внутреннее) остается на позиции «Своего», а другое «Я» переходит в категорию Другого; читатель следит за множеством точек зрения (зафиксированных в том числе в нарративном плане) и проводит параллели для определения ключевой идеи, наблюдая за «пассивным действием» (ведь основная художественная форма, в которой можно «зафиксировать» процесс самоидентификации – монолог). Как правило, зная подтекст, читатель наблюдает за противоречивыми отношениями между двумя «Я» – одним, которое отражено в тексте, и вторым, которое повествует о себе.

Помимо уровней, связанных с «живыми» участниками, которые проживают путь (само)идентификации, в художественном тексте сосуществует еще ряд уровней, на которых непосредственно отражается проблема самоидентификации: художественная форма, хронотоп, система персонажей, авторская позиция.

Для творчества Макса Фриша характерна картина активного взаимодействия первых трех уровней, включающих в себя цепочку «автор – читатель – герой», поскольку Фриш, во-первых, принадлежит к числу вопрошающих авторов, проводящих как персонажей, так и читателя через круговорот событий, где каждый делает выводы для себя; во-вторых, его романы свойственен открытый конец, т. е. некая доля незавершенности, где читатель не ограничен в количестве интерпретаций; и в-третьих, самое ключевое – художественная форма, в которую «обрамлены» романы – фрагмент.

Заданная особенность присутствует во всех рассматриваемых нами романах и именно посредством анализа художественной формы произведений мы обратимся к проблеме самоидентификации, представленной и на уровне хронотопа, и в системе персонажей, а также проанализируем авторскую позицию.

Фрагмент является основой композиционного строя фришевских романов и одновременно рассматривается как «разрушитель» романной формы, поскольку фрагментарность подразумевает под собой краткость и

разрозненность моментов, в то время как роман – эпическая форма, где ключевые события затрагивают весь сюжет и переплетаются, создавая единую картину.

Макс Фриш – приверженец этой формы, о чем он рассказывает в личных (публицистических) дневниках, говоря как о профессиональной, так и нравственной сторонах вопроса: «По меньшей мере спорно, объяснима ли существующая тяга к эскизности личными недостатками. Вопрос об умении, профессионализме рано или поздно превращается для всякого, кто жертвует ему свою жизнь, в вопрос о праве; это значит: профессиональная забота исчезает за нравственной... Позиция большинства современников, мне кажется, выражается вопросом, и форма вопроса, пока нет полного ответа, может быть только временной; и пожалуй, единственный облик, который он с достоинством может носить, – это действительно фрагмент» [36, с. 168]. С помощью фрагмента запечатлевается мгновенность, сиюминутность бытия, ощутить которую стремятся протагонисты; подчеркивается субъективность впечатлений и переживаний; раскрывается абсурдность жизни в современном «отчужденном» обществе. Фрагмент «не дает опыта», он лишь «эскиз опыта» – небольшая иллюстрация; у него «есть направление, но нет конца», это вопрос, на который «пока нет полного ответа» [36, с. 168].

Помимо формы фрагмента и выходящей из этого фрагментарности для романов Фриша свойственен еще один смежный формат – дневниковые записи, присутствующий в романах «Штиллер» и «Хомо Фабер».

Так, открывающий трилогию роман состоит из двух частей: первая – 7 тетрадей-«дневников», где «новая» личность – Уайт – должна повествовать обо всем пережитом со стороны Штиллера, записывая все от руки; вторая – послесловие прокурора (повествование от третьего лица о жизни главного героя – своего рода рецепция услышанного и прочитанного). В процессе фиксирования всех событий на бумаге, Штиллер-Уайт противостоят друг другу, ведется непрекращающаяся борьба за место истинного «Я» (процесс самоидентификации). Изложенные события свидетельствуют о том, что в тексте отсутствует хронологическая последовательность (происходит трансформация пространственно-временной организации, где герой перемещается из детства в юность, на войну, в Мексику, Америку и т. д.). Вслед за этим – утрата непрерывности повествования, что способствует развитию разнонаправленных сюжетных линий, в которых обитают участники описываемых событий. Как отмечает немецкий исследователь А. Циммерман в работе «К эстетике литературной мистификации», «Фриш последовательно отказывается от сохранения пограничной линии между фикцией и документированием» [61, S. 31], что в очередной раз фиксирует состояние «незавершенности». В целом, фрагментированное сознание

препятствует подлинной жизни как «вездесущности возможного» и проецирует лишь кажущиеся «переживания».

Что касается «вездесущности возможного», Макс Фриш выступает за то, чтобы дать героям (и вместе с тем читателю) как можно больше пространства для проживания и представления различных возможностей, как например в романе «Назову себя Гантенбайн», но также речь об этом идет и в романе «Штиллер»: тот Штиллер, который занят поиском собственной идентичности, своего места в мире, использует исключительно те возможности, которые связаны с литературным вымыслом: он может прожить «новую» реальность лишь с помощью фантазии и мультиперспективного взгляда на свое прошлое.

Штиллер пытается приблизиться к своей реальности с помощью собственного языка и сделать идентичность видимой как вариант из многообразия возможного, выходящий за рамки биографических деталей (противостояние «реальной» и «вымышленной» жизни), в связи с чем пережитая, но в то же время «невыразимая» реальность изображена искусно и запутанно многослойно: повествование от первого лица и резкая смена картин действительности оставляет читателю множество вопросов по поводу правдоподобия. Записывая и проговаривая различного рода истории, в которых происходит своеобразный обмен реальностями, герой вступает на путь самопознания.

Штиллер-Уайт – один человек, который, так или иначе, пребывает в разных реальностях – действительной и вымышленной, что проявляется на нескольких уровнях текста: 1) форма дневника, в которой, казалось бы, должны быть запечатлены реально пережитые моменты (в нашем случае, дневник в качестве открытой формы способствует изображению событий и процессов как вариантов реальности); 2) позиция автора, с помощью которой читатели становятся соигроками прочитываемого текста; 3) повествовательная стратегия, в ходе которой происходят многочисленные изменения, предстающие как сигналы переключения реальностей; 4) феномен «текста внутри текста» – сны, притчи и обыкновенные истории из повседневной жизни, так называемые фрагменты, содержащие экзистенциальную проблематику.

Скрытое «Я» Уайта имеет обширную по его представлениям историю жизни – импровизированную биографию, однако герой вправе рассказывать о ней лишь предаваясь воспоминаниям о жизни Штиллера, но максимально видоизменяя содержимое, поскольку окружающие идентифицируют его как единственного Штиллера. Содержание «Уайтовых» заметок Штиллера – это прежде всего внешнее, то, что находится за пределами собственного «Я»; то, что порождает внутренний конфликт.

Следует отметить, что заметки Уайта – «текст внутри текста» о жизни Штиллера «до» и «после», о Юлике, Сибилле, Рольфе и других; о жизни в Швейцарии и Америке. Как правило, в таких текстах нарушены композиционные рамки, и поэтому границы между реальностями искажены. Реальность, конструируемая в сознании Уайта-Штиллера, и есть виртуальная. Непосредственно вымышленные фрагменты, из которых состоит текст романа, являются ключами к замыслу автора.

Большая часть описываемого – полная выдумка, однако есть моменты, которые герой называет «правдивыми». Именно они имеют более глубокий, символический смысл для заключенного и приоткрывают «внутреннюю» реальность: чувства, эмоции, переживания. Благодаря продумыванию и рассказыванию историй, а не только протоколированию жизни Штиллера, рассказчик описывает потенциального себя, того, кем он хотел бы стать, но не смог в связи с определенными обстоятельствами. Записывание и проговаривание пусть и вымышленных историй становится, прежде всего, стратегией исследования своего «Я».

Вместе с тем в тетрадях, написанных Уайтом про Штиллера, выражено непримиримое противостояние личности. Пытаясь восстановить жизненный путь Штиллера, герой все больше погружается в отчаяние и нежелание возвращаться: „Ich bin nicht ihr Stiller. Was wollen sie von mir! Ich bin ein unglücklicher, nichtiger, unwesentlicher Mensch, der kein Leben hinter sich hat, überhaupt keines. Wozu mein Geflunker? Nur damit sie mir meine Leere lassen, meine Nichtigkeit, meine Wirklichkeit, denn es gibt keine Flucht, und was sie mir anbieten, ist Flucht, nicht Freiheit, Flucht in eine Rolle. Warum lassen sie nicht ab?“ [59, S. 49]<sup>18</sup>. Постепенное раскрытие Штиллера в Уайте похоже на сеанс у психотерапевта: согласно психоанализу Фрейда, реконструкция человеческой жизни рассматривается как средство «извлечения забытых вещей на свет» [35, с. 192]. Реальность, таким образом, не находится во «внешней» биографии; она может быть выражена и описана только с помощью придуманного. С помощью силы воображения Штиллер хочет исследовать себя, свою сущность.

Исходя из этого, художественный текст как таковой становится для протагониста местом для пристального изучения травмированного сознания и поиска решений для обретения истинного «Я». Рефлексируя, Штиллер пытается «склеить» расколотое «Я» и самоидентифицироваться.

---

<sup>18</sup> «Я не их Штиллер! Чего они от меня хотят! Я несчастный, пустой, ничтожный человек, у меня нет прошлой жизни, вообще нет никакой жизни. Зачем я им лгу? Все равно я останусь в своей пустоте, в своем ничтожестве, в своей действительности, ибо бегства нет и не может быть, а то, что они мне предлагают, – бегство; не свобода, а бегство в роль, Почему не оставляют они меня в покое!» [41, с. 124].

В «погоне» за самоидентификацией находится и Гантенбайн – титульный герой романа «Назову себя Гантенбайн». Заглавие романа дает нам представление о том, что перед читателем фиктивный художественный мир, руководимый Максом Фришем, где герой не является кем-то, а лишь примеряет различные имена (в оригинале названия задействована форма сослагательного наклонения, дословно переводимая как «Пусть мое имя будет Гантенбайн»).

В рассматриваемом романе в большей степени речь идет о «ролевой эстетике», поскольку перед читателем стоит задача идентифицировать, от какой из субличностей персонажа ведется повествование и проследить пути его самоидентификации.

Сюжетообразующим приемом, с помощью которого происходит реализация множества повествовательных моделей, является «Я-нарратив». Автор предлагает вариацию «Я-образов», которые на самом деле выступают лишь в качестве масок, что делает роман интерактивным, поскольку читатель включен в него. Рассказчик поочередно идентифицируется с каждым из образов, создавая новые ракурсы изображения и анализа. В связи с неопределенностью лица повествователя читатель должен самостоятельно определить, кто в данный момент участвует в коммуникации.

Так, уже с первой страницы романа читатель находится в замешательстве, поскольку отсутствует имя героя, лишь предположения от некоего «Я»: „Ich stelle mir vor: So könnte das Ende von Enderlin sein. Oder von Gantenbein? Eher von Enderlin. Ja, sage ich auch, ich habe ihn gekannt. Was heißt das! Ich habe ihn mir vorgestellt, und jetzt wirft er mir meine Vorstellungen zurück wie Plunder; er braucht keine Geschichten mehr wie Kleider“ [58, S. 5]<sup>19</sup>.

Варьирование между «Я» Эндерлина и «Я» Гантенбайна пронизывает всю канву повествования, к ним же присоединяется третье «Я» – чеха по фамилии Свобода.

Эндерлин – тот, чье имя и чья история «отбрасываются» на второй план и о котором говорится в основном в третьем лице: „Was denn mit Enderlin los sei?“ [58, S. 32]<sup>20</sup>; „Ein Ruf nach Harvard, nun ja, Enderlin versucht eine Bagatelle draus zu machen, etwas verstimmt dennoch, daß man es ihm offenbar nicht mehr zugetraut hat“ [58, S. 33]<sup>21</sup>. В конце концов Эндерлин

---

<sup>19</sup> «Я представляю себе: Таким мог бы быть конец Эндерлина. Или Гантенбайна? Скорее Эндерлина. Да, говорю и я, я его знал. Что это значит? Я представлял его себе, а теперь он отшвыривает мне мои представления назад, как хлам; ему не нужно больше историй, как не нужны одежды» [38, с. 5].

<sup>20</sup> «Что случилось с Эндерлином?» [38, с. 69].

<sup>21</sup> «Приглашение в Гарвард, ну да, Эндерлин пытается превратить это в пустяк, хоть и несколько расстроен тем, что на него явно уже не возлагали таких надежд» [38, с. 70].



становится «незнакомым господином» [38, с. 109] („der fremde Herr: Enderlin“ [58, S. 57]).

Следовательно, повествование находится в руках Гантенбайна, который однако не повествует, а лишь «представляет себе»: „Ich stelle mir vor...“ [58, S. 5] (частота употребления этой фразы – 54 раза).

Как уже было сказано, все истории представлены одним нарратором – Гантенбайном, но в них фигурирует множество других персонажей (Лиля, Камилла, один из близких друзей, Филемон и Бавкида и т. д.), в том числе Эндерлин и Свобода – некие субличности, не соответствующие исканиям Гантенбайна.

Свобода, согласно представлениям Гантенбайна – „ein baumlanger Böhme, breitschultrig, rundschultrig, etwas zu baumlang für die grazile Lila, finde ich, selbst auf ihren höchsten Absätzen reicht sie ihm gerade bis zur Schulter, und wenn sie barfuß ist, erscheinen sie als Paar fast ungehörig, ein schwerer Mann, dabei unfett und keineswegs schwerfällig, sportlich, ein Mann übrigens, den man sofort als blond bezeichnen würde, obwohl er eigentlich eine vollkommene Glatze hat, die aber nicht als Haarausfall erscheint, sondern zu seinem männlichen Gesicht gehört wie Kinn und Stirn, ein guter Kopf, ein Kopf, der auch einem Russen gehören könnte, ein harter Kopf, ein Kugel-Kopf, ein eigentümlicher Kopf, aber er tritt ungern vor den Spiegel, denn er versteht nicht, was die Frauen an ihm finden...“ [58, S. 204]<sup>22</sup>, т. е. роль Свободы – любовник Лили (возлюбленной Гантенбайна), и в тоже время нарратор разыгрывает историю, в которой замешен Эндерлин, которого может себе представить Свобода: „Einmal angenommen, Svoboda sehe so aus, dann läßt sich erraten, wie er sich seinerseits diesen Enderlin vorstellt: – ein schlanker und zierlicher Intellektueller, nicht gerade hühnerbrüstig, aber zierlich. Kein Bär. Eher ein Vogel. Kein Böhme. Eher ein spanischer oder französischer Typ, allenfalls Italiener, jedenfalls schwarzhaarig (was nicht stimmt) mit einer zierlichen Habichtnase (was ebenfalls nicht stimmt) unter einer klassisch-rechteckig-niedrigen Stirn, wie man sie bei Mittelmeervölkern eben findet. Der Name klingt zwar alemannisch, aber davon läßt Svoboda sich nicht einen Augenblick lang täuschen; er kennt ihren Typ“

---

<sup>22</sup> «(...) высоченный чех, широкоплечий, при покатых плечах, несколько длинноватый, по моему, для грациозной Лили, даже на самых высоких каблуках она достает ему как раз до плеча, а когда она босиком, кажется, что они как пара просто не подходят друг другу, массивный мужчина, при этом не тучный и совсем не грузный, спортивный мужчина, между прочим, которого сразу назовешь блондином, хотя у него, в сущности, самая настоящая лысина, но она воспринимается не как результат выпадения волос, а как атрибут его мужественного лица, такой же, как подбородок и лоб, хорошая голова, голова, которая могла бы принадлежать и русскому, упрямая, округлая, недюжинная голова, но он не любит смотреться в зеркало, ибо не понимает, что находят в нем женщины» [38, с. 286].

[58, S. 204]<sup>23</sup>. Несмотря на то, что речь идет о представлениях Свободы, в канву повествования «вмешивается» чей-то голос, опровергающий некоторые утверждения о внешности Эндерлина. Это свидетельствует о том, что Гантенбайн является тем самым «всезнающим» рассказчиком, контролирующим свои же фиктивные истории и не отступающим в сознании от образа Эндерлина.

Форма историй соответствует фрагментарности, которая пронизывает каждый роман писателя. Любая история не обязательно должна быть целостной, это лишь набросок, состоящий из множества вариантов, точно так же как и форма фрагмента в наибольшей степени соответствует образу жизни и мысли современного человека. Смысл фрагмента состоит в том, чтобы заставить читателя действовать, начать самостоятельное рассуждение и открыть простор нескончаемому количеству сюжетов.

Фрагментарность способствует тому, что в романе «Назову себя Гантенбайн», так же как и в «Штиллере», отсутствует четкая хронологическая последовательность. Истории написаны в настоящем времени, однако в их ход включены персонажи и из древности, как например Филемон и Бавкида – герои античного мифа. Ход времени как бы приостановлен, поскольку все описываемые события происходят лишь в воображении нарратора, который переключается между историями и ролями по щелчку пальца.

И хотя в романе представлен довольно значительный ряд событий, он, тем не менее, лишен действия как такового: наблюдается статичность, нет последовательно развивающихся событий, которые читатель мог бы реконструировать и связать воедино. Представлены лишь последовательно сменяющиеся ассоциации, способствующие познанию экзистенциальных возможностей человеческого «Я».

Цитируя российского литературоведа Д. П. Бака, ярким отличием фришевских героев является то, что перед ними не стоит задача «просто идентифицироваться с неким наперед заданным образцом судьбы, избавившись от множества альтернативных, отвлекающих от сути дела ролей, но методом проб и ошибок нащупать эту судьбу, создать ее собственными усилиями, тождественными усилиям художественно-

---

<sup>23</sup> «Предположив, что внешность у Свободы такая, можно догадаться, каким он в свою очередь представляет себе этого Эндерлина: стройный и изящный интеллигент, не то чтобы с куриной грудью, но изящный. Не медведь. Скорее птица. Не чех. Скорее испанского или французского типа, пожалуй итальянец, во всяком случае брюнет (что не соответствует действительности), с изящным ястребиным носом (что тоже не соответствует действительности) под классическим прямоугольно-низким лбом, какой и бывает у представителей средиземноморских народов. В фамилии, правда, слышится что-то алеманское, но Свободу этим не проведешь: он знает вкус Лили» [38, с. 206].

повествовательным...» [2, с. 102]. Так, процесс самоидентификации не является эксплицитным и в повествовательном плане, поскольку текст не предоставляет возможностей для отдельного вычленения каждой личности, все они предстают в лице слепого Гантенбайна, ведущего истории от первого лица и сочетающего в себе личины остальных персонажей.

По Фришу, Я-нарратив связан с исполнением ролей, поскольку вопрос о том, кому принадлежит определённое «Я», остается открытым. Во время работы над романом «Назову себя Гантенбайн», в интервью с Хорст Бинек, Макс Фриш сказал следующее: „Die Ich-Position des Erzählers: das ist eine Grundfrage der modernen Epik. Ganz vordergründig gesprochen: natürlich ist das Erzähler-Ich nie mein privates Ich, natürlich nicht, aber vielleicht muß man schon Schriftsteller sein, um zu wissen, daß jedes Ich, das sich ausspricht, eine Rolle ist. Immer. Auch im Leben. Auch in diesem Augenblick. (...) Das ist es, was ich darstellen möchte. Jede Geschichte, die sich erzählen läßt, ist eine Fiktion. Die Wahrheit ist keine Geschichte, sie ist da oder nicht da, die Wahrheit ist ein Riß durch den Wahn...“ [50, S. 24]. Рассуждения такого рода проходят красной нитью через весь роман. Герои (Гантенбайн-Эндерлин-Свобода) попеременно меняются местами в сознании одного нарратора, придумывающего для них роли, но их главное желание – знание того, что кто-то из них существует: „Ich lechze nach Verrat. Ich möchte wissen, daß ich bin. Was mich nicht verrät, verfällt dem Verdacht, daß es nur in meiner Einbildung lebt, und ich möchte aus meiner Einbildung heraus, ich möchte in der Welt sein“ [58, S. 236]<sup>24</sup>. Из этого следует, что истории – основа повествовательной стратегии Макса Фриша, где действие не ограничено в развитии, где каждая личность вправе разыгрывать ряд ролей в попытке определить себя и свое место в мире.

Все романские герои Макса Фриша предпочитают истории, записанные в форме фрагментов, однако есть и исключение – Вальтер Фабер, олицетворяющий собой научно-технический мир, которому нет никакого дела до художественной фикции. Тем не менее, несмотря на внутренний отказ героя от фиксации событий собственной жизни, он связан с этим напрямую: ключевой особенностью повествования выступает художественная форма произведения, единственно приемлемая для „homo fabera“ – отчет („ein Bericht“) (поскольку герой вынужден их писать по долгу службы). В отчете происходит слияние временных пластов, ведь герой делится событиями в прошедшем времени, произошедшими в апреле-мае

---

<sup>24</sup> «Я жажду предательства. Я хочу знать, что я существую. Все, что меня не предаст, подозревается в том, что живет оно только в моем воображении, а я хочу выйти за пределы своего воображения, хочу существовать в мире» [38, с. 323].

1957, прерывая канву повествования вставками из реального времени – июня-июля того же года.

С помощью воспоминаний, проецируемых в дневнике-отчете, герой повествует о юности, дополняя картину размышлениями о путях развития человечества. В результате вырисовывается подробный портрет XX века в его современном (технократическом, потребительском) образе с примесью недавних военных событий (нацизм, антифашистская борьба, расовые преследования).

Данные факты позволяют нам предположить, что процесс самоидентификации Вальтера Фабера подлежит хронологическому анализу, поскольку, как уже было сказано, в романе сохранены некие маркеры времени, охватывающие 1957 год и прошлое героя, передаваемое в отчете в ходе рефлексии. Хронологические особенности романа связаны со спецификой авторского психологизма, где через призму внешнего рождается путешествие внутреннее – вглубь своего существа.

Что касается временных пластов, повествование идет в настоящем времени от первого лица – Вальтера, но в связи с тем, что герой много рассказывает об уже произошедшем, в ход включена форма прошедшего времени. Фиксируя происходящее в форме отчета, герой периодически упоминает даты, место и время событий: „Athen, Krankenhaus. Beginn der Aufzeichnungen 19. Juli. Sie haben meine Hermes-Baby genommen und in den weißen Schrank geschlossen, weil Mittag, weil Ruhestunde. Ich solle von Hand schreiben! Ich kann Handschrift nicht leiden, ich sitze mit nacktem Oberkörper auf dem Bett, und mein kleiner Ventilator (Geschenk von Hanna) saust von Morgen bis Abend; sonst Totenstille. Heute wieder vierzig Grad im Schatten! Diese Ruhestunden (13.00–17.00) sind das Schlimmste. Dabei habe ich nur noch wenig Zeit, um meinen Kalender nachzuführen“ [57, S. 119]<sup>25</sup>.

Как и в романе «Штиллер», записывание и проговаривание различного рода историй в форме отчета (который в дальнейшем можно рассматривать в качестве личного дневника в связи с раскрытием характера персонажа) становится одной из стратегий исследования своего «Я». Фиксируя происходящее, герой вступает на путь самопознания, сам того не подозревая, в связи с чем текстовая реальность играет огромную роль в формировании идентичности.

---

<sup>25</sup> «Афины, больница. Начало записей 19 июля. \_Они отняли у меня мою портативную машинку „Гермес“ и заперли ее в белый шкаф, потому что сейчас полдень, потому что мертвый час. Приходится писать от руки! Я терпеть не могу писать от руки, я сижу на кровати в одних пижамных штанах, и мой маленький вентилятор (подарок Ганны) гудит с утра до вечера; в остальном - мертвая тишина. Сегодня снова сорок градусов в тени! Эти часы тишины (13:00–17:00) самые ужасные. При этом у меня остается уже мало времени, чтобы все записать» [40, с. 165].

Герой начинает фиксировать происходящее на листах, переживая личностный кризис после внезапной смерти дочери-любовницы, стремясь «воскресить» себя, прописывая свою индивидуальную биографию. Отсылки к этому мы находим в затянувшихся попытках самооправдания: „Ich halte es mit der Vernunft. Bin kein Baptist und kein Spiritist. Wieso vermuten, daß irgendein Mädchen, das Elisabeth Piper heißt, eine Tochter von Hanna ist. Hätte ich damals auf dem Schiff (oder später) auch nur den mindesten Verdacht gehabt, es könnte zwischen dem jungen Mädchen und Hanna, die mir nach der Geschichte mit Joachim begreiflicherweise durch den Kopf ging, ein wirklicher Zusammenhang bestehen, selbstverständlich hätte ich sofort gefragt: Wer ist Ihre Mutter? Wie heißt sie? Woher kommt sie? – ich weiß nicht, wie ich mich verhalten hätte, jedenfalls anders, das ist selbstverständlich, ich bin ja nicht krankhaft, ich hätte meine Tochter als meine Tochter behandelt, ich bin nicht pervers!“ [57, S. 95]<sup>26</sup>.

В ходе письма Вальтер задается множеством вопросов, как же так произошло, что он вступил в отношения с собственной дочерью: „Was ändert es, dass ich meine Ahnungslosigkeit beweise, mein Nichtwissenkönnen! Ich habe das Leben meines Kindes vernichtet und ich kann es nicht wiedergutmachen. Wozu noch ein Bericht? Ich war nicht verliebt in das Mädchen mit dem rötlichen Rossschwanz, sie war mir aufgefallen, nichts weiter, ich konnte nicht ahnen, dass sie meine eigene Tochter ist, ich wusste ja nicht einmal, dass ich Vater bin. Wieso Fügung? Ich war nicht verliebt, im Gegenteil, sie war mir fremder als je ein Mädchen, sobald wir ins Gespräch kamen, und es war ein unwahrscheinlicher Zufall, dass wir überhaupt ins Gespräch kamen, meine Tochter und ich. Es hätte ebenso gut sein können, dass wir einfach aneinander vorbeigegangen wären. Wieso Fügung! Es hätte auch ganz anders kommen können“ [57, S. 85]<sup>27</sup> – исповедь, где

---

<sup>26</sup> «Я руководствуюсь разумом. Я не баптист и не спиритуалист. Как может прийти в голову, что какая-то девушка, которую зовут Элисабет Пипер, – дочь Ганны? Если бы мне тогда на теплоходе (или потом) хоть на секунду представилось, что между этой девушкой и Ганной, к которой я после истории с Иоахимом все время мысленно возвращался, есть какая-то связь, я бы, само собой разумеется, тут же ее спросил, кто ее мать. Как ее зовут? Откуда она родом? Не знаю точно, как бы я себя вел, но во всяком случае иначе, это само собой разумеется, я ведь нормальный человек, я относился бы к дочке как к дочке, у меня нет противоестественных наклонностей» [40, с. 84].

<sup>27</sup> «Я ничего не подозревал, не мог подозревать, это легко доказать, но что от этого меняется? Я погубил своего ребенка, и исправить уже ничего нельзя. Да и к чему все рассказывать? Я не был влюблен в девочку с рыжеватым конским хвостом, просто она почему-то привлекла мое внимание, вот и все. Как я мог предположить, что она моя дочь, раз я не знал, что я отец? При чем тут судьба? Я не был влюблен, напротив, как только мы с ней заговорили, она показалась мне более чужой, чем любая другая девушка, и лишь в силу неправдоподобной случайности мы вообще заговорили друг с другом, моя дочь и я. С тем же успехом мы могли молча пройти мимо. При чем тут судьба? Все могло бы сложиться совсем иначе» [40, с. 76].

важно слушать и слышать нечто, таящееся в глубинах подсознания и подводящее раздвоенную личность к постепенному самоузнаванию и поиску начал.

Подводя итог, как дневник, так и отчет, состоящий из фрагментов, в качестве романной формы изображает сложность раздробленной и деиндивидуализированной жизни. Фиксируя происходящее, герои вступают на путь самопознания. Сплетение приведенных фактов и историй позволяет личности вновь узнать и «прочувствовать» себя, свои мысли и желания.

## ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Проблемы самоидентификации тесно связаны с поиском личностной идентичности.

В первом романе – «Штиллер» – поиск идентичности переплетен с мотивом бегства. В художественном пространстве Анатолий Людвиг Штиллер задается целью не быть тем, кто носит его фамилию, т. е. принять иное имя – Джим Уайт – и начать жизнь с чистого листа. Отправляясь в бегство в Америку, протагонист отказывается от уже присущих ему идентификаций с родиной, семьей, друзьями, коллегами и т. д. Так и не достигнув состояния полного самопринятия, Штиллер возвращается обратно в «новом» облике. Герой предпринимает попытки играть роль неузнанного, однако оказывается как в душевном, так и в физическом заточении – тюрьме, ведя дневник от имени Штиллера, считая себя Уайтом. Записывая различные истории, герой отчасти создает собственную повествовательную идентичность от лица Другого; посредством конструирования образа Другого Штиллер исследует свою сущность. Разворачивается противостояние между двумя субличностями, живущими в одном сознании. Вживание в образ Другого способствует перевоплощению героя из одной индивидуальности в иную, обретению новых качеств и черт характера. Несмотря на то, что Штиллеру так и не удалось увековечить в глазах общества образ Уайта, мотив бегства способствовал раскрытию комплекса проблем, разрушающих индивида и отделяющих его от себя и социума. Результатом пространственно-душевного путешествия является принятие и воссоздание «старой» части себя, т. е. утверждение уже имевшейся идентичности посредством глубинного самоанализа.

Следующим аспектом, связанным с проблемой самоидентификации, является диалогическая природа сознания и выходящая из этого оппозиция «Я – Другой», где процесс самоидентификации неразрывно связан с отношением «Я» к Другому. В ходе анализа романа «Ното Фабер» основной упор сделан на фигуру Другого и ее роль на пути самопознания. Суть фаберовской истории в автоматизированном образе жизни, обитании в мире чистого разума и непринятии иной действительности, кроме той изолированной, в которой находится Вальтер. Это разновидность «потерянного» героя, не принадлежавшего ни к одной из общностей, т. е. практически не идентифицированного с внешним миром. С помощью фигуры Другого – дочери и по совместительству любовницы главного героя по имени Сабет – Фабер обретает возможность посмотреть на себя со стороны, познакомиться с «иной» частью собственной личности, «приоткрыть» дверь в собственную индивидуальность. Вальтеру удалось

трансформировать свою личность настолько, что он стал Другим по отношению к самому себе и прошел путь самоидентификации, приоткрыв глубинную суть собственной личности.

В заключительном романе – «Назову себя Гантенбайн» – процесс самоидентификации и поиска личностной идентичности объединен с понятием маски и исполнением множества ролей с целью посмотреть на жизнь и собственное «Я» с разных позиций. В романе представлены истории от лица слепого Гантенбайна, за которым сокрыта личина Эндерлина, стремящегося отказаться от собственной истории и написать новую, сделав как можно больше повествовательных ходов. Персонаж со своей мнимой слепотой обретает свободу от общественного мнения и стремится «нащупать» собственные проявления. Посредством множества масочных историй автор запечатляет процесс выбора и сотворения себя человеком. Маска предстает своего рода убежищем, где герой помещает отвергнутую часть личности. Маска в какой-то степени приравнивается и к образу Другого, через призму которого протагонист получает право на детальный анализ сходств и различий с окружающими, к которым можно причислить и собственные личины. Находясь в поиске целостного «Я», действующее лицо проходит путь самоидентификации, высказывая сопротивление общественным ролям.

Что касается художественных способов выражения процесса самоидентификации в трилогии, мы выделили несколько уровней: часть отведена «живым» участникам, проходящим заданный путь – нарратор, герой, читатель; другая часть включает в себя художественную форму произведения, хронотоп, систему персонажей и авторскую позицию, т. е. те уровни, на которых непосредственно отражается проблема самоидентификации. Посредством активного взаимодействия цепочки автор – герой – читатель открываются возможности к изучению особенностей художественной формы, которая представляет собой роман, состоящий из фрагментированных историй, отражающих субъективность и неоднозначность повествования; на уровне хронотопа наблюдается разрушение линейного повествования, многоплановость; в системе персонажей – столкновение «раздвоенных» личностей, стремящихся обрести как повествовательную идентичность путем записывания историй, так и вступить на путь самоидентификации посредством отождествления себя с Другим, признания инаковости и осознания границ собственной личности; авторская позиция связана с приемом дистанцирования, поскольку ни в одном из романов автор не фигурирует напрямую, его голос находится «за кадром», однако читатель остается с множеством вопросов, полученных в ходе прочтения и выявления путей самоидентификации главных героев.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Начиная с анализа проблематики и актуальности нашей темы, мы пришли к выводу, что такие взаимосвязанные понятия как «идентичность» и «самоидентификация» стали неотъемлемой частью множества исследовательских работ в рамках психологии, социологии, философии и т. д, поскольку в их основе – отдельная личность, находящаяся в поиске своего «Я».

Как правило, идентичность тесно связана с социальной действительностью и подразумевает под собой подлинность и соответствие индивида самому себе в противовес общественным рамкам. Идентичность – результат, конечная точка обретения себя и собственной картины мира, перед которым личности необходимо пройти еще одну ступень – процесс самоидентификации, где она будет стремиться к осознанию своих личностных черт, статуса, роли в обществе и восприятию себя как уникального и отличного от других людей, т. е. личности необходимо зафиксировать собственные проявления и в дальнейшем принять свою идентичность. Посредством обращения к глубинам собственного сознания, индивид вступает на путь самоидентификации и в конечном результате обретает идентичность.

Макс Фриш принадлежит к числу писателей, у которых вопросы идентичности и самоидентификации рассмотрены со всевозможных сторон и которыми пронизаны каждое произведение. Автор подводит героев к вступлению на путь самоидентификации в силу человеческой амбивалентности, раздвоенности и внутренних кризисов, на которые в определенной степени оказало влияние и общество.

Ведущая цель Макса Фриша – дать возможность как протагонисту, так и читателю проиграть как можно больше возможностей, вжиться в несколько ролей, примерить ряд масок, сокрыться за многообразием атрибутов, чтобы как можно лучше «нащупать» нить на пути к себе. Все сводится к тому, что человеческое «Я» не является цельностабильным, оно многогранно, и одна из задач художественного текста – способствование передаче чего-то, воспринимаемого авторским сознанием и в дальнейшем переходящего в опыт читателя.

В ходе исследования были задействованы такие аспекты на пути к самоидентификации, как эскапизм, категория Другого и маска. Все это так или иначе является импульсом к поиску себя, в то же время выступает и своеобразным камнем преткновения, поскольку бегство в роли и примерка масок скрывают истинное лицо, приоткрываемое с помощью Другого – как фрагмента собственной личности, так и общественных представителей.

Говоря о роли Другого в произведениях М. Фриша, его герои принадлежат к типу «фрагментарных», которые могут быть собраны только посредством Другого, выполняющего роль и маятника, и зеркала – отражающего порой невидимые вещи и выводящего на разговор с противоборствующими субличностями. Так, фигура Другого присутствует во всех анализируемых нами романах: в «Штиллере» речь идет о раздвоенном субъекте, носящим фамилии Штиллер и Уайт; в «Хомо Фабере» концепция Другого представлена на уровне зеркального персонажа – дочери главного героя (Вальтера Фабера) по имени Сабет, через призму которой герой осознал ошибки прошлого и признал отвергаемую часть себя; в романе «Назову себя Гантенбайн» достаточно много перипетий, и сам заглавный герой является Другим по отношению к себе.

Следующим аспектом в проблемном поле путей самоидентификации является феномен эскапизма, рассмотренный в романе «Штиллер». Эскапистская деятельность характеризуется формированием новых «Я»-образов и дает возможность самореализации, что зафиксировано на примере раздвоенного Штиллера-Уайта, который захотел быть неузнанным, чтобы отказаться от прошлого облика и сформировать новый, узнать истинного себя. Протагонист совершил многоплановое бегство (отказ от имени, родины, общества, отрицание внутреннего «Я»), в ходе которого обрел возможность примерить на себя образ Уайта, проанализировать собственную жизнь и вступить на путь самоидентификации. Тем не менее, помимо Штиллера бегство совершают титульные герои и последующих романов, стремящихся укрыться от имеющегося образа.

Помимо постоянного присутствия Другого в романах Макса Фриша прослежена тенденция варьирования ролей и примерки масок. Каждый протагонист, начиная со Штиллера и Фабера, заканчивая Эндерлином-Гантенбайном, исполняет определенные роли, которые не соответствуют действительности, однако позволяют героям посмотреть на себя со стороны. Роли тесно связаны с понятием маски, которая непосредственно выполняет функцию сокрытия. Пытаясь самоидентифицироваться, герои не только примеряют различные маски, но и исполняют ряд ролей, чтобы честно ответить на вопрос «каким Я могу быть?». Маска помогает сконструировать некий фиксированный образ, в то время как исполнение ролей подразумевает под собой многообразие масок – для каждой разыгрываемой ситуации.

Отдельный раздел нашего исследования посвящен художественной составляющей процесса самоидентификации, находящей выражение в литературном произведении, из чего мы сделали следующие выводы:

1) процесс самоидентификации затрагивает три уровня, включающих в себя автора, читателя и героя. Значительно возрастает роль читателя,

поскольку ему предоставляется свобода интерпретации, в то время как автор-нарратор, имеющий голос, соединяет его с другими; происходит постоянная смена лиц повествования, которую читатель должен успеть воспринять и проанализировать. Каждый представитель из указанных уровней обладает возможностью идентифицироваться;

2) непосредственно уровни, на которых отражается проблема самоидентификации, включают в себя художественную форму произведения, хронотоп, систему персонажей и авторскую позицию.

Что касается художественной формы, всем анализируемым романам присуща фрагментарность и соответственно форма фрагмента, который представляет собой «эскиз опыта», запечатлевает мгновенность, сиюминутность бытия, ощутить которую стремятся протагонисты, а также с помощью фрагментированного повествования подчеркивается субъективность впечатлений и переживаний. Исходя из фрагментарности, в романах «Штиллер» и «Назову себя Гантенбайн» отсутствует хронологическая последовательность (происходит трансформация пространственно-временной организации, где герои перемещаются из одного временного пласта в другой) и вслед за этим – утрата непрерывности повествования, что способствует развитию разнонаправленных сюжетных линий – множества историй, в которых личность стремится к самоидентификации. В свою очередь в романе «Хомо Фабер» заданы четкие хронологические рамки (1957 год), но также происходит слияние временных пластов, где герой делится событиями в прошедшем времени, произошедшими в апреле-мае 1957, прерывая канву повествования вставками из реального времени – июня-июля того же года.

Персонажи, занятые поиском собственной идентичности, используют возможности, связанные с литературным вымыслом: они в состоянии прожить «новую» реальность лишь с помощью фантазии и мультиперспективного взгляда на свое прошлое. Записывание и проговаривание, а также «представление себе» пусть и вымышленных историй становится, прежде всего, стратегией исследования своего «Я». Рассказчик поочередно идентифицируется с каждым из образов, создавая новые ракурсы изображения и анализа. В связи с неопределенностью лица повествователя читатель должен самостоятельно определить, кто в данный момент участвует в коммуникации. Следовательно, текстовая реальность является огромным пространством для формирования собственной идентичности посредством повествования и прочтения.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Андрианова, Е. В. Процесс самоидентификации как литературоведческая проблема / Е. В. Андрианова // Вестник МГЛУ. Сер. Филология. – 2018. – № 6. – С. 171–177.
2. Бак, Д. П. «Назову себя Гантенбайн» Макса Фриша: мотив житнетворчества и проблема становления романного целого / Д. П. Бак // Проблемы нравственности в зарубежной литературе. Межвузовский сб. науч. тр. / отв. ред. Н. А. Петрова. Пермь : ПГПИ, 1990. – С. 101–109.
3. Барабанова, Н. В. Проблема идентичности образа литературного героя как проблема повествования : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Н. В. Барабанова. – Самара, 2004. – 220 л.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн, Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова / М. М. Бахтин. – М. : Искусство. – 445 с.
5. Божович, Л. И. Личность и ее формирование в детском возрасте / Л. И. Божович. – М., 1968. – 317 с.
6. Большой психологический словарь / Сост. и общ ред. Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко. – М. : АСТ Москва; СПб. : Прайм-Еврознак, 2009. – С. 579.
7. Виар, Д. Литература подозрения: проблемы современного романа / Д. Виар // Иностранная литература. – 2012. – № 11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://royallib.com/read/viar\\_dominik/literatura\\_podozreniya\\_problemi\\_sovremennogo\\_romana.html#9163](https://royallib.com/read/viar_dominik/literatura_podozreniya_problemi_sovremennogo_romana.html#9163). – Дата доступа: 10.02.2024.
8. Волошин, М. А. Лики творчества / М. А. Волошин. – Л. : Наука, 1989. – 848 с.
9. Гегель, Г. В. Ф. Наука логики / Г. В. Ф. Гегель. Собрание сочинений в 3-х т. Т. 2. – М., «Мысль», 1971. – 248 с. (АН СССР. Ин-т философии. Философское наследие).
10. Гиршман, М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман // КЛЭ. Т. 9. Стлб. – С. 438–441.
11. Грякалова, Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо / Н. Ю. Грякалова. СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. – 364 с.
12. Гуцин, О. В. Свобода и проклятье главного персонажа в литературе М. Фриша / О. В. Гуцин // Электронный философский журнал Vox / Голос. – 2015. – № 18. [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/svoboda-i-proklyatie-glavnogo-personazha-v-literature-m-frisha>. – Дата доступа: 18.01.2024.

- 13.Затонский, Д. В. В наше время : книга о зарубежной литературе XX века / Д. В. Затонский. М. : Сов. писатель, 1979. – 431 с.
- 14.Иванова, Н. Л. Психологическая структура социальной идентичности : дис. ...д-ра психол. наук : 19.00.05 / Н. Л. Иванова. – Ярославль, 2003. – С. 28–29.
- 15.История швейцарской литературы / редкол.: В. Д. Седельник [и др.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – Т. 3. – 816 с.
- 16.Кириллова, Н. Б. Культ маски: исторический контекст / Н. Б. Кириллова. Изд-во Урал. ун-та, 2020. – 292 с.
- 17.Киселева, И. С. Трансформация рассказчика и проблема экзистенциальной свободы в романе Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн» / И. С. Киселёва // Вестник Ивановского государственного университета. – 2019. – С. 5–9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36914366>. Дата доступа: 20.11.2021.
- 18.Кон, И. С. В поисках себя. Личность и ее самосознание / И. С. Кон. Москва : Политиздат, 1984. – 195 с.
- 19.Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // (Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму). – М., 2000. – С. 427–457.
- 20.Кузин, И. В. Герой-трикстер в романе М. Фриша «Назову себя Гантенбайн» / И. В. Кузин // Studia Litterarum. – 2021. – Т. 6, № 2. – С. 74–95. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=46122844>. Дата доступа: 18.01.2024.
- 21.Кьеркегор, С. Болезнь к смерти / С. Кьеркегор; пер. с дат. Н. В. Исаевой, С. А. Исаева. – 2-е изд. – М. : Академический проект, 2014. – 160 с. – (Философские технологии).
- 22.Кьеркегор, С. Или–или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. / С. Кьеркегор; пер. с дат., вступ. ст., коммент., примеч. Н. В. Исаевой и С. А. Исаева. – СПб. : Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии Амфора, 2011. – 823 с.
- 23.Лисина, М. И. Развитие общения ребенка со взрослым и сверстниками / М. И. Лисина // В кн.: «Формирование личности ребенка в общении» (ред. А. Г. Рузская). – СПб. : Питер, 2009. – 209 с.
- 24.Лотман, Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) / Ю. М. Лотман. Семиосфера. СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – С. 159–165.
- 25.Маслова, Е. С. Идентичность и гуманизм в эпоху трансформации : монография / Е. С. Маслова ; Донской ГАУ, 2019. – 222 с.

26. Павлова, Н. С. Швейцарские варианты: Литературные портреты / Н. С. Павлова, В. Д. Седельник. – М. : Соваетский писатель, 1990. – С. 244–273.
27. Пахсарьян, Н. Т. Реальность – текст – литература – реализм: динамика взаимодействия / Н. Т. Пахсарьян // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология, 2006. – № 2. – С. 66–76.
28. Рикёр, П. Герменевтика. Этика. Политика / П. Рикёр // (Московские лекции и интервью). – М., 1995. – 160 с.
29. Рикёр, П. Я–сам как другой / П. Рикёр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008. – 416 с.
30. Рукавицына, Е. А. Междисциплинарный подход к изучению понятия «самоидентификация» / Е. А. Рукавицына // Фундаментальные и прикладные науки сегодня : материалы X междунар. науч.-практич. конф., North Charleston, USA, 26–27 дек. 2016 г. : в 3-х т. – С. 15–20. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/xhvaif>. Дата доступа: 13.10.2023.
31. Софронова, Л. А. О проблемах идентичности / Л. А. Софронова // Культура сквозь призму идентичности. – М. : Индрик, 2006. – С. 8–24.
32. Тихомирова, Е. Г. «Маски мертвых» – идея маски в посмертии / Е. Г. Тихомирова // Современные проблемы науки и образования. – 2012 – № 6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=7691>. Дата доступа: 16.10.2023.
33. Труфанова, Е. О. Эскапизм и эскапистское сознание: к определению понятий / Е. О. Труфанова // Философия и культура 3 (51). – 2012. – С. 96–107. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=18992598>. Дата доступа: 01.12.2023.
34. Тюпа, В. И. Пограничные состояния в литературном нарративе / В. И. Тюпа // ВЕСТНИК РГГУ. – 2019. – С. 10–18. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637243>. – Дата доступа: 06.12.2023.
35. Фрейд, З. Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл / З. Фрейд // Под общей редакцией М. Б. Аграчевой, А. М. Боковой, Е. С. Калмыковой. Перевод на русский язык М. В. Вульфа, Н. А. Алмаева. – М. : ООО «Фирма СТД», 2006. – С. 192.
36. Фриш, М. Из дневников [пер. с нем. Е. Кацевой] / М. Фриш // Избранные произведения. В 3 т. Т. 3. М. : Худож. лит., 1991. – С. 383–507.
37. Фриш, М. Листки из вещевого мешка: Художественная публицистика / М. Фриш // Предисл. Н. С. Павловой; Комментар. А. А. Гугнина. М. : Прогресс, 1987. – 343 с.

- 38.Фриш, М. Назову себя Гантенбайн : [роман] / М. Фриш ; [пер. с нем. С. Апта]. – М. : АСТ, 2018. – 384 с. – (Эксклюзивная классика).
- 39.Фриш, М. Пьесы / М. Фриш. Биография. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/Ф/frish-maks/pjesi/6>. – Дата доступа: 06.12.2023.
- 40.Фриш, М. Хомо Фабер. Назову себя Гантенбайн: пер. с нем. / М. Фриш. – М. : Прогресс, 1975. – С. 19–199.
- 41.Фриш, М. Штиллер : [роман] / М. Фриш ; [пер. с нем. Т. Исаевой] ; [Предисл. Д. Затонского, с. 5-24] ; [Ил.: П. Попов]. – М. : Худож. лит., 1972. – 398 с.
- 42.Фромм, Э. Бегство от свободы. Человек для себя / Э. Фромм; пер. с англ. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА, 2006. – 571 с.
- 43.Хёйзинга, Й. Номо ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга // Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
- 44.Цивьян, Т. В. Взгляд на себя через посредника: «Себя, как в зеркале я вижу...» / Т. В. Цивьян // Семиотические путешествия. – СПб., 2001. – с. 12.
- 45.Шеманов, А. Ю. Самоидентификация человека в современной культуре / А. Ю. Шеманов // Теоретическая культурология. – М. : Академический Проект; РИК, 2005. – С. 265–293.
- 46.Шнейдер, Л. Б. Профессиональная идентичность : монография / Л. Б. Шнейдер. – М. : МОСУ, 2001. – 272 с.
- 47.Эриксон, Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон. – М.: Флинта : МПСИ : Прогресс, 2006. – 352 с.
- 48.Юнг, К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг; пер., вступ. статья А. М. Руткевича // Архетип и символ. – М. : Ренессанс, 1991. – С. 95–128.
- 49.Яровенко, С. А. Формирование «Я»-концепции как аспект аутомифологизации личности / С. А. Яровенко // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2006. – № 6. – С. 33–37.
- 50.Bienek, H. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. / H. Bienek // München, 1962. – 224 S.
- 51.Cunliffe, W. G. Existentialist Elements in Frisch's Works / W. G. Cunliffe // Monatshefte. Vol. 62. No 2, 1970. – P. 113–122.
- 52.Haberkamm, K. Homines fabri. Doppelheld und Parallelstruktur in Max Frischs Homo faber / K. Haberkamm // Revista de Filología Alemana, 2002. – S. 153–177. [Electronic resource]. – Mode of access: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/RFAL0202110153A/33683>. Date of access: 29.01.2024.

53. Harris, K. Stiller (Max Frisch): Ich oder Nicht-Ich? / K. Harris // Vol. 41, Nr. 4 (Nov., 1968). – S. 689–697. [Electronic resource]. – Mode of access: [https://www.jstor.org/stable/402999?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/402999?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents). – Date of access: 01.02.2024.
54. Mayer, H. Mögliche Ansichten über Herrn Gantenbein / H. Mayer // Die Zeit, Ausgabe Nr. 38/1964. [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.zeit.de/1964/38/moegliche-ansichten-ueber-herrn-gantenbein/komplettansicht>. Date of access: 23.02.2024.
55. Spengler, T. Klassiker der Weltliteratur: Max Frisch und das Identitätsproblem / T. Spengler. [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=XfklA3REpqq>. Дата доступа: 25.11.2023.
56. Springer, B. F. W. Das Scheitern der Kommunikation als Ursprung einer Tragödie – Beobachtungen zur Inkompatibilität von „männlicher“ und „weiblicher“ Rationalität in Max Frischs Roman Homo faber / B. F. W. Springer // Revista de Filología Alemana, 2007. – S. 85–93. [Electronic resource]. – Mode of access: <https://core.ac.uk/reader/38840352>. Date of access: 28.01.2024.
57. Frisch, M. Homo faber / M. Frisch. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977. – 203 S.
58. Frisch, M. Mein Name sei Gantenbein / M. Frisch. B. : Suhrkamp, 1975. – 377 S.
59. Frisch, M. Stiller / M. Frisch. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973. – 437 S.
60. Frisch, M. Tagebuch 1946–1949 / M. Frisch. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. – 407 S.
61. Zimmermann, A. Zur Ästhetik der literarischen Verunsicherung / A. Zimmermann. – Max Frisch, Pro Helvetia Dossier. – Reihe Literatur 2. – Bern, 1981. – S. 29–39.
62. Zweig, C. Meeting the Shadow: The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature / C. Zweig. – Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1991. – 499 p.