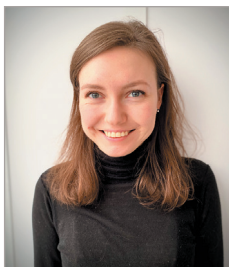


ФИЛОСОФИЯ ЧЕЛОВЕКА

©2020 А.М. ВИНКЕЛЬМАН

ФИЛОСОФСКИЙ СУБЪЕКТ В ТРИЛОГИИ МАКСА ФРИША: Я ТУТ НЕ МЕСТО



Винкельман Анна Михайловна — аспирантка Школы философии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Российская Федерация, 101000 Москва, ул. Мясницкая, д. 20.
Электронная почта: winkelmanhanna@gmail.com

Аннотация. Рассматривается проблема субъекта — одна из главных, но еще не разрешенных проблем философии. Предпринимается попытка совместить представление о невыразимом, трансцендентальном Я с эмпирическим субъектом (телесность, психическая жизнь, характер и т.д.). Философии до сих пор так и не удавалось убедительно разрешить этот вопрос: чтобы сохранить трансцендентальное Я, всегда приходилось жертвовать его нерасторжимой связью с Я эмпирическим, а если пожертвовать Я, философский субъект оказывается совокупностью психофизических механизмов и теряет собственно философскую составляющую. Обе стратегии — стратегии крайностей. Попытка преодолеть их путем пересмотра методологических принципов самой философии была предпринята в XX веке в рамках нарративных онтологий, полагавших язык и нарратив средством конструирования, познания и самопознания субъекта. К этой традиции примыкает швейцарский писатель Макс Фриш. Именно в его трилогии, как представляется, можно найти ключ к разрешению важнейшей загадки философии. В этой связи автор предлагает философскую интерпретацию трилогии Фриша «Номо

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00100).

faber», «Назову себя Гантенбайн» и «Штиллер». Но и к самой трилогии, как того требует философия, нельзя подойти просто с неким оригинальным прочтением. Поэтому автор интерпретации предлагает взглянуть на проблему философии сквозь призму понятия «Маска», понимаемого как форма существования философского субъекта. Маска скрывает под собой невыразимое Я, однако ее форма позволяет без противоречия говорить об эмпирическом субъекте: внутреннее Я формирует внешний рельеф Маски, а внешняя сторона Маски в ее соприкосновении с внешним миром воздействует на Я. Иными словами, Маска сохраняет трансцендентальное Я, которым так дорожит философия, но и оставляет место для «живого», «живущего» субъекта со всеми сложностями развития его внутренней, духовной жизни.

Ключевые слова: субъект, проблема Я, Макс Фриш, Маска, рефлексия.

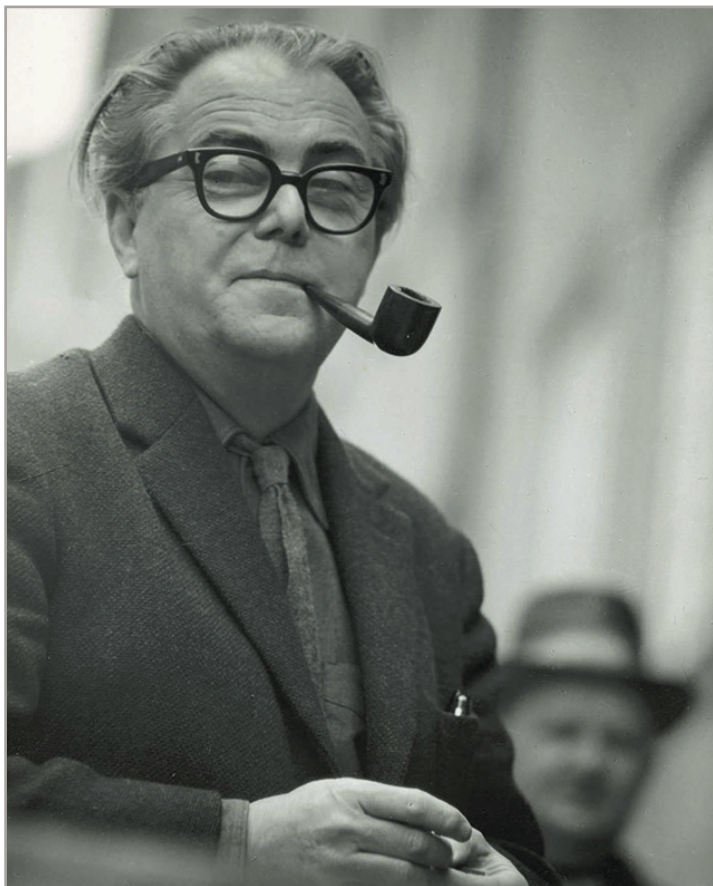
Ссылка для цитирования: Винкельман А.М. Философский субъект в трилогии Макса Фриша: Я тут не место // Человек. 2020. Т. 31, № 1. С. 23–44. DOI: 10.31857/S023620070008742-3

Высокая художественная литература всегда соприкасалась с философией и впитывала в себя ее вопрошания. Границы между этими сферами духовного творчества подвижны и взаимопроницаемы. И часто бывает, что глубочайшие философские идеи получают импульс движения в культуре именно благодаря работам больших художников слова. Среди них — Макс Фриш с его трилогией «Номо faber», «Назову себя Гантенбайн» и «Штиллер».

Швейцарский писатель пришел в европейскую литературу и занял в ней одно из виднейших мест в годы, когда потрясенное Второй мировой войной общественное сознание искало возможность осмыслить то, что произошло и почему это произошло. Фриш попытался найти свой путь из «экзистенциального лабиринта»¹. Для этого ему понадобилось создать оригинальную систему представлений о мире и Я, претендующую на объяснение реальности как внешней по отношению к человеку, так и внутренней, духовной.

Указанная система основывается на философском нововведении XX века — понятии *нарратива*. В рамках так называемого лингвистического поворота нарратив становится тем, что — подобно кантовским априорным формам пространства и времени —

¹ В литературоведческих работах, посвященных творчеству М. Фриша, и по сей день преобладают «экзистенциальные» интерпретации его текстов [см. напр.: 7; 14; 16].



А.М. Винкельман
Философский
субъект
в трилогии
Макса Фриша:
Я тут не место

Макс Фриш в 1966 году. Фото из Архива Макса Фриша (Max Frisch-Archiv), Цюрих. С сайта: <https://mfa.ethz.ch/max-frisch.html>

оформляет и конструирует для субъекта² мир. Согласно так называемым нарративным онтологиям, мир существует только в языке как набор нарративов или историй. Одновременно нарратив выступает и как способ самопознания субъекта. Я рассказывает историю, потом прочитывает ее и таким образом узнает себя.

Однако нарративные онтологии предлагают лишь новый метод познания мира и реальности. Сами же философские проблемы остались прежними. Что такое Я? Есть ли такое неизменное, определяющее сущность человека и вместе с тем

² В философии принято различать термины «Я», «человек», «субъект». В рамках моей интерпретации и концепции слова «человек» и «субъект» используются преимущественно как синонимы, слово «Я» же выступает как необходимая, но не единственная их составляющая. Если из методологических соображений различие все же потребуется, это будет оговорено в тексте.

Тот способ разговора, а точнее — *показывания* субъекта, который я предлагаю философии взять на вооружение у Фриша, будет обозначен в статье как *Маска*. Речь, таким образом, идет об авторской интерпретации трилогии Фриша сквозь призму этого понятия. Сама интерпретация еще не представляет собой законченной концепции, однако, хотелось бы надеяться, станет первым шагом на пути к ней.

В первой части работы постараюсь очертить философские основания такой интерпретации, а также объяснить, что такое проблема субъекта, что такое Маска и почему последняя могла бы разрешить данную проблему. Затем, последовательно разбирая романы трилогии, попытаюсь показать, что в каждом из них так или иначе, с разными акцентами, звучит тема Я, Маски, человека.

Главная проблема, которая занимает Фриша, — проблема субъекта. Останавливаться подробно на том, как она решалась в истории философии едва ли имеет смысл. Постараюсь лишь бегло очертить основные вехи.

Впервые о том, что в самом человеке есть нечто такое, что может быть неизменным, вечным, может выступать как фундамент научного знания, говорит Р. Декарт [3, с. 343–344] и обозначает эту «первую достоверность» как *Cogito*. Однако последнему противостоит материя — тело человека. История «напряженных» отношений между мыслящей и протяженной субстанциями становится, таким образом, одной из самых главных тем для западноевропейской философии.

Наиболее содержательная критика декартовской философии принадлежит Д. Юму [см.: 8, с. 297] и И. Канту. Юм использует эмпирический аргумент: нет ничего в моем сознании, что всегда оставалось бы одним и тем же — следовательно, никакого Я нет. Кант же, «очнувшись» благодаря Юму от догматического сна, справедливо отмечает, что Юм прав только в том случае, если мы надеемся найти в своем сознании *субстанцию*; на самом же деле, Я имеет не пассивный субстанциальный характер и не есть весь субъект, а представляет собой только «функцию рассудка» [4, с. 301–311]. Таким образом, главной характеристикой Я становится его активный, производящий характер.

Этим, однако, все еще не снимается проблема дуальности Я и тела и не дается какой-либо содержательный ответ на вопрос о Я и его отношении к миру и другим Я. Если оставить в стороне психоаналитическую и феноменологическую традицию, то самое нетривиальное и перспективное решение предложили философия так называемого лингвистического поворота [16] и вырастающие из него нарративные онтологии. Ключевая фигура тут — Л. Витгенштейн, который, радикально пересмотрев вопрос

А.М. Винкельман
Философский
субъект
в трилогии
Макса Фриша:
Я тут не место

о субъекте, указал на то, что Я — не только активная функция рассудка и носитель языковых структур, но и нечто, ответственное за человеческие ценности и собственно этическое³. В этом отношении Витгенштейн, хотя и выносит Я за границу мира, но все же делает большой философский шаг вперед, показывая, что Я может сочетать в себе как формальную функцию, так и собственно человеческое. Проблема связи с телесностью и другими Я, однако, не решается им эксплицитным образом, потому нельзя считать, что вопрос о Я «закрывается» «Логико-философским трактатом».

Другой важный автор — П. Рикёр со своей книгой «Я-сам как Другой» [6]. Главная ее идея состоит в том, что субъект существует прежде всего как история. Нет истории — нет человека. Язык, таким образом, дает для субъекта материю (пусть нарративную) и в то же время является средством его самопознания (субъект познает себя, сначала формулируя, а потом интерпретируя свою историю). Рикёр, однако, предлагает только формальный анализ, не затрагивая важных экзистенциальных тем, внимание которым уделяет Витгенштейн.

У Фриша же есть и то и другое. С одной стороны, Фриш работает с языком как средством познания и самопознания. С другой — он не занимается, подобно Рикёру, деконструкцией языка, а, напротив, стремится все облечь в языковые формы и создает из них ту реальность, в которой, как представляется, можно жить: «...нельзя, кажется, долго жить, что-то испытав, если испытанное останется без всякой истории» [9, р. 10].

Однако Фриш — все же писатель, а не философ. Поэтому для того чтобы суммировать его позицию по вопросу субъекта, а затем предложить философское решение вопроса, следует интерпретировать трилогию сквозь призму понятия Маски.

Первый шаг — абстрагирование от культурологических коннотаций термина; здесь интересует главным образом *форма* Маски. Маска есть нечто, что скрывает внутреннее, которое, однако, некоторым образом определяет внешний рельеф. Но, во-первых, и внешняя сторона Маски должна быть для мира к месту, а во-вторых, внешнее воздействие тоже определенным образом опосредует то, что скрывает Маска.

Приведенные мысли требуют хотя бы краткого пояснения. Внутреннее тут — Я, о котором пишет Л. Витгенштейн. Оно не находится в мире как субстанция, но и не выглядит функцией, как у Э. Канта, а с помощью особого вида рефлексии воспроизводит

³ Это только одна из интерпретаций «Логико-философского трактата». Как и, например, В. Ляйнфельнер [16] или С. Данько [2], я придерживаюсь именно ее.

Я-образ. Этот образ, находясь *под Маской*, существенным образом влияет на ее рельеф, то есть на то, как она проявляется в мире. Взаимодействие Маски и мира — сложный процесс. Маска всегда опосредована внешними обстоятельствами, но, стараясь сохранить свою «идушную» изнутри форму, лишь отчасти поддается внешнему влиянию. Менее абстрактной данную мысль делает пример такой закономерности: чем отчетливее у человека его внутренний образ и чем сильнее его характер — тем в меньшей степени он меняется под воздействием внешней среды. Подобное представление о субъекте не вступает в противоречие ни с эмпирической (особенно учитывая, какое влияние эмпиризм оказал на психологию), ни с трансцендентальной традицией (главным образом с трансцендентальной философией времени, которая очень важна для Фриша, лингвистическим трансцендентализмом и нарративными онтологиями — ведь Маска существует отчасти как история).

За последнее десятилетие рассматриваемая тема не раз привлекала внимание исследователей. В 2008 году вышла замечательная монография А. Костомарова «Маска как возможность лица» [5], где автор поясняет, какое место в философии занимает понятие маски. В 2013 году О. Штайн написала монографию «Маска как форма идентичности» [7], однако исследовательница, скорее, интересуется маской как культурологическим феноменом. Самый же, на мой взгляд, выдающийся в историко-философском отношении труд написан Р. Вайхе — «Парадоксальность маски. История одной формы» [20]. Вайхе подробно разбирает, как работает форма маски и почему само понятие маски играет большую роль в философии и культурологии.

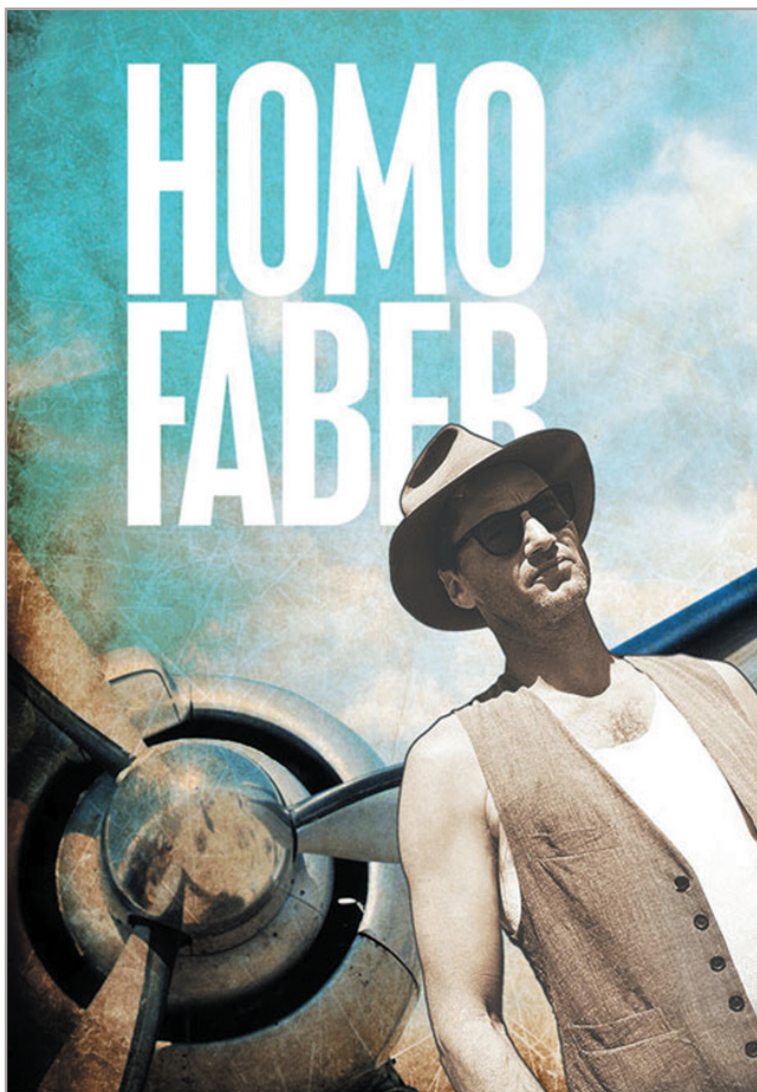
Примечательно, что у самого Фриша термин «Маска» отсутствует. Однако именно этот термин приходит на ум многим читателям. Если речь идет о «*Homo faber*», то к Маске отсылают некая искусственность и подчиненная социальной роли (до появления в романе философского субъекта) жизнь Вальтера Фабера (см. следующий раздел). Штиллер за Маской пытается скрыться, а Гантенбайн меняет Маски, словно платье.

Таким образом я надеюсь, опираясь на историко-философский инструментарий и трилогию М. Фриша, наметить новую, более общую перспективу развития философии субъекта, где удастся наконец примирить трансцендентальное и эмпирическое, причем не как безжизненные понятия, а как понятия *человеческие*.

Одно Я — хорошо, а два — лучше: «*Homo faber*»

Самый известный роман М. Фриша «*Homo faber*» увидел свет спустя три года после выхода «Штиллера» (1954). И хотя

А.М. Винкельман
Философский
субъект
в трилогии
Макса Фриша:
Я тут не место



Рекламный постер. Экранизация «Номо faber» 1991 года. Режиссер Ф. Шлэндорф хронологически трилогию открывает именно «Штиллер», начать следует с «Номо faber», так как именно там ставится проблема субъекта и его отношения к миру.

Условно роман можно разделить на две части: до смерти возлюбленной главного героя и после. В первой части, в некотором смысле пропедевтике к разговору о субъекте, Фриш только описывает событийное поле как внешнее по отношению к главному герою, а также внутреннее состояние последнего, который еще не есть *философский субъект*. Субъект появится лишь во второй части романа.

Главный герой — Вальтер Фабер, пятидесятилетний инженер и типичный технократ. Все человеческие действия, считает он, — «рефлексы, которые могут возникать в машине с тем же успехом, если не лучше» [10, р. 170]. Вальтер Фабер очень гордится тем, что видит мир таким, какой он есть. К рефлексии о самом себе герой совершенно не способен, искусство тоже не понимает и не любит; жизнь его ничем не примечательна, в ней нет ярких событий, душевных переживаний. Героя первой части я назову «Фабер-1». Это имя будет обозначать еще *отсутствие субъекта* в философском смысле слова.

Как-то во время круиза Вальтер знакомится с очаровательной двадцатилетней Сабет, у них завязывается роман. Сабет водит Вальтера по Лувру, вместе они отправляются в Афины. Живое чувство овладевает героем и теснит основания его технократического мировоззрения. Но на пике непродолжительного счастья влюбленных Сабет укусила змея. Героиня попадает в больницу, и прогнозы врачей неутешительны. Там же Вальтер встречается с матерью Сабет — Ханной, в которой узнает свою первую любовь (в молодости у них случился роман, Ханна была беременна от Вальтера, но, соврав ему, что сделала аборт, уехала в Афины). На глазах Вальтера и Ханны девушка умирает.

Смерть Сабет становится для Вальтера чудовищным потрясением. Вообще беда Фабера, как говорит Ханна, кроется в том, что он забывает о смерти. Перед Вальтером жизнь предстает «как голая сумма» [ibid., р. 170], хотя на самом деле она есть некий «образ во времени [Gestalt in der Zeit]» (курсив мой. — А.В.) [ibid.] и не сводится к голой фактичности, ее нельзя подчинить одной только технике, просчитать.

Само слово «гештальт» («Gestalt») имеет двоякое значение. С одной стороны, гештальт связан с личностью, субъектом, человеком. Данный термин широко используют психоаналитики, обозначая им некоторый, всегда проблемный и волнующий, образ в сознании. С другой стороны, гештальт предполагает неразложимость на элементы, которые составляют сумму. Он всегда целое. Используя слово «Gestalt», Ханна подчеркивает, что понимание жизни — дело не одного только рассудка, но и некоторого *интуитивно* созерцания (созерцания целого), некоторой особой рефлексии. Мышление Вальтера направлено на *внешнее*, рассудок героя механически складывает факты его жизни; к рефлексии же, обращению мышления на себя самого до смерти Сабет он не был способен.

Итак, смерть Сабет заставляет Вальтера переосмыслить, а в некотором смысле даже *создать* себя: Фабер-2 (так мной назван герой второй части «Homo faber») становится не просто частью мира —

А.М. Винкельман
Философский
субъект
в трилогии
Макса Фриша:
Я тут не место

в его сознании появляется порожденный рефлексией образ, некая другая, ментальная⁴ жизнь. На этом этапе впервые оказывается на виду сложная конструкция субъекта, которая в начале статьи обозначена как Маска: есть Я как функция рассудка, есть рефлексия как способность к интуитивному созерцанию (лат. *intueri* означает «созерцать непосредственным образом»). Речь идет о способности получения некоего образа, точнее *Я-образа*. Такая рефлексия дала Фаберу возможность увидеть себя не только как субъекта действия или обладателя целей, желаний, но и как *человека*. Есть, наконец, внешнее — телесность, которая находится в прямом контакте с эмпирической реальностью (фактичностью). Фабер сталкивается с разными обстоятельствами жизни, и некоторые из них оказывают на Маску героя решающее воздействие, заставляя его меняться как внешне, так и внутренне.

Важно, что Я-образ под Маской может и не оказаться, ведь он есть не просто функция рассудка, как кантовское Я (Я-мысль), но и содержит в себе этическое (в витгенштейновском смысле). Так было, например, с Фабером-1. Он представляет собой еще только набросок, «голую» возможность разговора о субъекте, человеке. Вместе с тем Я-образ — важнейший компонент философского субъекта.

Если Я — необходимое условие сознания вообще, то возникает вопрос: почему не всегда есть Я-образ, который в общем-то является производной от Я? Чтобы появился Я-образ, требуется некоторое усилие, *активность Я*. Ближе всего это ментальное событие относится к тому, что в немецкой классической философии И.Г. Фихте и Ф.В. Шеллинг обозначали как интеллектуальное созерцание. Оба мыслителя, однако, всегда подчеркивали привилегированный статус данного познания — не каждый человек на него способен, ведь, будучи сложнейшей интеллектуальной процедурой, такой тип созерцания представляет собой предельную задачу человека. С одной стороны, интеллектуальное созерцание продуцируется самим Я, с другой — в отличие от простого синтеза, которое осуществляет Я, оно имеет и экзистенциальный характер. Этой традиции я придерживаюсь не в полной мере, поэтому в дальнейшем изложении будет использоваться термин «внутренняя рефлексия». Как представляется, таким образом ее можно будет отличить от рефлексии как просто фиксации внутренних

⁴ Подобрать термин для того, что происходит в сознании Фабера, крайне сложно. Остановлюсь на «ментальном процессе» в его исходном значении — лат. *mens*, которое соответствует нем. *Geist*. Речь идет о рефлексии как интеллектуальной способности, которая в то же время вмещает в себя этическую и эстетическую жизнь субъекта.

состояний (в противовес внутренней рефлексии как производящей способности).

Чтобы обрести Я-образ, Фаберу-1 понадобился внешний импульс — смерть Сабет. Однако это был именно импульс, а значит, можно предположить, что возможность появления Фабера-2 существовала изначально. Получается, если способность к внутренней рефлексии изначально отсутствует, то ее можно некоторым образом пробудить. Здесь очевидно и то, как сам мир может воздействовать на субъект — на внешнюю сторону Маски. Но каким образом это происходит? Любое ли событие мира может стать импульсом для того, чтобы появился философский субъект? Предложу три ключевых для Фриша слова: время, искусство, любовь.

Время, пишет Фриш в дневниках, — это «средство нашего представления». И еще: «...время не превращает нас. Оно только нас раскрывает»; «Наше сознание подобно разбитой призме, которая расщепляет нашу жизнь на некую последовательность [ein Nacheinander], а воображение — другая линза, которая снова собирает ее в про-целое [Urganzes]» [13, р. 22–23]. Получается, что для Фриша время выполняет почти кантовскую функцию — делает возможными представления и фактичность. В это же время воображение как способность, в том числе к видению целого, по Э. Канту, позволяет собрать целостный образ, хоть и в отрыве от фактичности.

Способность воображения (Einbildungskraft) активно используется в философии искусства — именно его никак не мог понять Вальтер Фабер до встречи с Сабет. Чтобы усмотреть в чем-либо прекрасное, нужна не только рассудочная способность связывать один факт с другим, но и способность видеть целое, поскольку прекрасное — это прежде всего *принцип целого* в произведении. Две большие любви в жизни Фабера — женщины, связанные с искусством. По-видимому, даже Фабер-1 тянулся к ним, внутренне ощущая возможность усмотреть принцип целого посредством любви.

Любовь становится третьим ключом к вопросу о том, что может пробудить внутреннюю рефлексия. В дневниках Фриш озаглавил заметку о любви строкой из Ветхого Завета (Исх. 20:4): «Не делай себе кумира и никакого изображения» («Du sollst dir kein Bildnis machen»). Немецкое *Bildnis* имеет корень *Bild* (нем. *das Bild* — «картина») и дословно переводится как «образ» или «изображение». В данном случае речь идет об обратном по отношению к способности воображения процессе — запрете на то, чтобы реальность была принудительно-фактичной,

А.М. Винкельман
Философский
субъект
в трилогии
Макса Фриша:
Я тут не место

отчужденно внешней⁵. Сила любви может победить такого рода опредмечивание. «Примечательно, — пишет Фриш, — что вот именно о том человеке, которого мы любим, мы можем меньше всего сказать. Мы его просто любим. Именно в этом состоит любовь, то чудесное в любви, что она держит нас на высоте полноты жизни, в готовности последовать за человеком во всех возможностях его раскрытия» (курсив мой. — А.В.) [ibid., p. 31]. И далее: «Нам кажется, что когда мы узнаем другого — это конец любви, так каждый раз, однако причина и следствие, вероятно, другие, чем мы полагаем, — не потому любовь заканчивается, что мы знаем другого, а наоборот: потому наша любовь закончилась, что ее сила себя исчерпала [sich erschöpft hat], потому человек для нас завершен» [ibid., p. 32].

Любовь — то, что противоположено знанию. Свободная от понятия, она представляет собой непосредственное отношение. Такое отношение очень близко вышеуказанному типу рефлексии. Любовь способна ухватить *целое*, но не как совокупность всех фактов, а как *цельность* мира, в том смысле, который упомянула Ханна, когда говорила Вальтеру об «образе» мира. Перед нами, вне сомнения, переосмысленная ХХ веком трансцендентальная парадигма. Фриш задает вопрос о том, *как возможен субъект*, и обнаруживает эти условия.

Итак, уже на примере «Homo faber» можно увидеть, из каких основных компонентов состоит Маска, проследить ее генезис и то, как она объясняет внутреннее устройство субъекта. С одной стороны, перед нами диалектическое отношение внешнего и внутреннего, с другой — сложное и сокрытое от внешнего устройство внутреннего. Теперь на примере других романов Фриша постараюсь показать, как человек живет со своей Маской, можно ли ее поменять, может ли ее совсем не быть и, если Маска не нравится, можно ли ее отбросить.

Потерпи! Я две Маски надело, еще две остались: «Назову себя Гантенбайн»

Роман Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн» — одно из самых оригинальных и запутанных произведений ХХ века. Он

⁵ Этому вопросу даже посвящена монография Г.Ю. Люти «Макс Фриш. Не сотвори себе кумира» (H.J. Lüthi «Max Frisch. Du sollst die kein Bildnis machen»). Люти отмечает, что для Фриша подлинная жизнь субъекта всегда должна оставлять нечто живое, которое нельзя «ухватить», то есть сделать понятным или фактическим [17, p. 10]. То, что Фриш делает из технократии кумира и полагает, что мир есть совокупность одних только фактов, которые можно просчитать, делает его «слепым для силы любви, для силы чувства и иррационального переживания. Любовь, которую пробудила в Фабере Сабет, побеждает понятность исключительно рационального мира» [ibid., p. 37].

не представляет собой единый связный текст. Это набор историй, причудливо переплетенных между собой [11, р. 38]. В романе нет ни рассказчика, ни в собственном смысле героя. Читатель путешествует по тексту, как бы примеряя Маски — Гантенбайна, Эндерлина и Свободы. Но на самом деле это не Маски, а образы; никакого субъекта (в философском смысле) как Маски в романе нет. Такой неожиданный ход очень важен для понимания общей картины. «Назову себя Гантенбайн» — своего рода философская верификация разговора о философии субъекта. Кроме того, на метауровне это экспликация того, что называется нарративной онтологией. То, что как Маски предлагает примерить своему читателю Фриш, сконструировано особым художественным языком.

Каждый образ — равноценный другим образам нарратив. У всех мужчин — разные характеры, жизненные обстоятельства и соответственно истории, общее только одно: все они любовники прекрасной Лили. Из текста не явствует, какой образ ближе самому автору. История, например, Гантенбайна начинается так: «Я представляю себе: Его жизнь отныне, когда он играет слепого... Назову его Гантенбайн. Я примеряю свои истории, как платья» [9, р. 22]⁶. Более точно то, что имеет в виду рассказчик, показывает язык оригинала. Немецкое *Ich stelle vor* — «я представляю», дословно «ставлю перед [собой]». Здесь снова хорошо виден главный принцип нарративной онтологии. Любой пережитый опыт должен быть выражен в языке. Фриш пишет: «...нельзя, кажется, жить, что-то испытав, если испытанное останется без истории» [ibid., р. 10].

Таким образом, история становится *способом существования* субъекта. Без истории человек — *ничто*. Если в ходе мысленного эксперимента лишить человека всей совокупности его историй, то в рамках такой онтологии нельзя сказать, что он вообще жил. Однако в романе «Назову себя Гантенбайн» происходит какой-то карнавал Масок, точнее образов. Можно ли сказать, что Гантенбайн, Эндерлин и Свобода — герои романа? Нет. Не хватает главного компонента — Я, которое должно быть *под* Маской. Эта ситуация противоположена той, что была в «Номо faber»: у Фабера-1 было Я, но не было Я-образа, скрывающегося под

А.М. Винкельман
Философский
субъект
в трилогии
Макса Фриша:
Я тут не место

⁶ То, что в «Назову себя Гантенбайн» речь идет о Масках, а в «Штиллере» — о ролях, можно увидеть из начала романов. В первом случае истории рассказываются с начала и направлены в будущее; они носят позитивный характер («я предоставляю», «я назову»). «Штиллер» же «натягивает» уже готовую историю, у которой нет будущего и в которой отсутствует время (что особенно заметно в атмосфере тюрьмы [12, р. 127]); характер истории изначально негативный («я не Штиллер!»).

Маской. В «Назову себя Гантенбайн» же Фриш предлагает читателю разные Я-образы, но только вот никакого Я в романе нет. А если принять во внимание, что Я и Я-образ неразрывно связаны, то становится ясно: все Я-образы — фальшивки, не более чем языковые конструкторы. За счет такого карнавала роман получается интерактивным: читатель включен в него.

Уже сразу после выхода в свет роман привлек к себе большое внимание и породил множество интерпретаций. Почти все они сходятся в одном: то, что предлагает «примерить» Фриш, — не роли или возможности [Möglichkeiten], а нечто другое. Я обозначила это как образ. Главный вопрос, однако, в другом: почему такое интерактивное путешествие по роману вообще возможно? Показано, что Маска у субъекта одна и определяется она прежде всего Я-образом. Но если Маска — способ существования конкретного субъекта, то как получается, что можно примерить чужую или вообще выдумать новую Маску?

В действительности — и в этом суть романа — сделать этого нельзя. Маска, состоящая из трех компонентов (Я, Я-образ, внешняя сторона Маски), может быть понята как философский субъект, только если все названные компоненты объединены и работают вместе. Главная точка объединения — Я. Именно оно, во-первых, формирует Я-образ, а во-вторых, — и это видно на примере «Назову себя Гантенбайн» — может иметь по отношению к Я-образу какое-то ценностное отношение. Главное здесь — то, что Я способно выбирать.

Проблема выбора, в том числе этического, — ключевая для романа. Фриш показывает это весьма необычным способом. Представляя читателю три разных нарратива (три разных, как кажется, Маски), Фриш (повторим) не отдает предпочтение никакой из них. Единственный, кто мог бы выбрать, — сам читатель, поскольку именно у него есть Я⁷, которое может как-то относиться к данному спектаклю. Это оправдано и методологически: если из структурных элементов самих по себе не удастся получить решения, требуется нечто практическое, в данном случае участие читателя.

Но почему Я может выбирать? С трансцендентальных позиций можно было бы сказать, что Я — обладатель свободы, что свобода — подлинная сущность человека. Ответ самого Фриша в целом близок трансцендентальному подходу. Как отмечают комментаторы писателя, «Макс Фриш убежден, что каждый человек обладает своей неизменной индивидуальностью, которая должна

⁷ Именно поэтому выше я использовала слово «образ», а не «Я-образ».

оправдаться и реализоваться. Только в единичном “Я” осуществляется или полностью проваливается человеческая жизнь» [17, р. 10].

Получается, что для Фриша важно то, что Я имеет некоторую сверхэмпирическую природу; если же речь идет о субъекте, человеке, то важно, что эта природа должна реализовываться в мире, а именно посредством выбора. Может, правда, получиться так, что выбор окажется неудачным, а за ним — и вся жизнь. Тогда человека ждет отчуждение от самого себя и от мира. «У него [человека] в таком случае нет внутреннего единства, — комментирует Фриша Г.Ю. Люти, — поскольку интеллигентное и эмпирическое “Я” оторваны друг от друга, поскольку “Я” тогда не пришло к самому себе. Следствия такого самораспадения — неуверенность, скука и страх» [ibid., р.11]. Подлинная жизнь состоит именно в *выборе Я*, и это «свободный акт» [ibid., р.13].

Гантенбайн, пишет Фриш, «примеряет истории, как платья». Значит ли это, что таким образом писатель хочет «одеть» свое Я (облачить в нарратив) и тем самым дать ему возможность существования? Нет, Фриш лишь жонглирует историями. Важно, что *никакого основания* для выбора между этими «платьями» нет. Гантенбайн решил выдумать себя слепым, а мог — и кем-то другим; содержание нарратива тут, в сущности, не важно. Причем речь идет именно о Масках, а не о социальных ролях или психологических расстройствах. Социальная роль неразрывно связана с Я, так как у Я есть основания, почему в определенный момент оно выбирает такую, а не другую роль. В случае психического расстройства выбор вообще невозможен, как, например, у Ч. Паланика в «Бойцовском клубе». Гантенбайн же просто не имеет никаких оснований для выбора того или иного нарратива. Он действует не свободно, а *произвольно*. Это следует даже из названия романа в форме конъюнктива — «Mein Name sei Gantenbein». Важно и то, что ни у одной из историй нет начала в подлинном смысле слова, а потому не может быть и конца: все они лишь фикции.

Вскрыть пустоту и кажимость подлинной жизни может только Лили и только потому, что она как единственный реальный, хоть и второстепенный персонаж в романе способна любить и чувствует отсутствие целостности. Но в то же время Лили оказывается и той, кто объединяет персонажей, что согласуется с уже описанным представлением Фриша о том, что любовь — это сила связывать.

Роман «Назову себя Гантенбайн» показывает следующее:

- чтобы говорить о философском субъекте, необходимы все три составляющие Маски (Я, Я-образ, внешняя сторона Маски). При отсутствии какой-либо из них Маска оказывается «недействительной»;

А.М. Винкельман
Философский
субъект
в трилогии
Макса Фриша:
Я тут не место

• Я, скрытое под Маской, — не только формальное условие связи опыта, но и то, что обладает свободой и позволяет делать выбор, который, собственно, и определяет *жизнь* субъекта;

• жонглировать Масками «вхолостую», как это делает Гантенбайн, нельзя. Маску нельзя выдумать просто так, как нельзя иметь несколько Масок. Маска — естественный способ существования субъекта.

Остается ответить на самый сложный вопрос: можно ли снять свою Маску и надеть другую, если есть Я, которого не было у Гантенбайна, Эндерлина и Свободы, и примет ли мир человека в новой Маске? Ответ — в романе Макса Фриша «Штиллер».

Я, не-Я, жена не моя: «Штиллер»

Заключительный роман трилогии должен прояснить отношение между Маской и миром. Фриш как художник слова показывает его совершенно нетривиальным образом. Одна из главных тем «Штиллера» — восприятие нарратива Маски Другими. В конце романа читатель увидит, что нарративы Масок образуют целую онтологию: во-первых, для существования каждой отдельной Маски требуется ее собственный нарратив и, во-вторых, этот нарратив должен быть считан и принят Другими. Мир образуется только в такой системе взаимного считывания нарративов.

«Штиллер» — роман со строгой структурой: он состоит из четырех тетрадей, написанных заключенным в швейцарской тюрьме. Заключенного зовут Анатолий Штиллер, он был схвачен в поезде по подозрению в шпионаже. Анатолий, однако, все отрицает и не устает повторять: «Я не Штиллер! День за днем, с моего заключения в эту тюрьму... я говорю это, я клянусь в этом...» [12, р. 9].

Заключенный настаивает на том, что он добропорядочный американец по фамилии Уайт. В доказательство «Уайт» демонстрирует паспорт и рассказывает множество историй о своей жизни. Ему, конечно, никто не верит, и даже когда жена Штиллера — Юлика — приходит, чтобы засвидетельствовать личность арестанта, тот повторяет: «Я не их Штиллер! Чего они от меня хотят? Я несчастный, пустой, ничтожный человек, у меня нет прошлой жизни, вообще нет никакой. К чему мои враки? Все равно останусь в своей пустоте... бегства нет и не может быть, а то, что они мне предлагают⁸, — бегство; не свобода, а бегство в роль» [ibid., р. 49].

⁸ Начальство тюрьмы готово освободить Штиллера под залог Юлики, если Уайт признается, что он Штиллер.

Анатоль настаивает на своем образе. Мотив, который побудил его выдавать себя за другого человека, так и останется неизвестным читателю. Однако роман заставляет задуматься над другим: возможно ли выдумать себя заново, если прошлая жизнь по каким-то причинам показалась неудобной или неудачной? может ли мир принять этот образ, поверить в него? может ли из этого образа получиться новая Маска? Ответ требует возвращения к проблеме, которая уже была мной затронута при анализе «Гантенбайна», — *выбор Я*.

Роль или маска у Фриша всегда скрывают невыразимое Я и Я-образ. Но роль, или выдуманный Я-образ, в отличие от Маски, — неестественное состояние субъекта. Маска есть у каждого человека и причем всегда одна. Она как бы репрезентирует в мире невыразимое, тождественное себе самому Я. С течением *времени* (уже говорилось, что это очень важный для Фриша сюжет) Маска меняется порой до неузнаваемости, но как история она едина: имеет начало и когда-нибудь будет иметь конец. Иными словами, Маска разворачивает себя во времени, роль — нет⁹.

Интересно, что в «Штиллере» Фриш повторяет уже знакомые нам сюжеты: первый — любовь позволяет удостовериться наличие Я и Я-образа под Маской; второй — женщина и искусство как то, что развеивает фикционные нарративы (жена Юлика — балерина). Юлика — единственная героиня романа, которая знает настоящего Штиллера. При первой встрече Штиллер рассказал ей историю, как во время гражданской войны в Испании ему пришлось сделать *этический* выбор. Штиллер, сидя в засаде, должен был подстрелить вражеских солдат, но в самый последний момент не выстрелил. Фашисты обнаружили его, связали и бросили на произвол судьбы. Когда Штиллера призвали к ответу, он утверждал, что винтовка была неисправна. Позже Штиллер сказал, что увидел в фашистах *людей*: «...в людей он стрелять не мог. Не мог, и точка» [ibid., p. 141]. Это, возможно, самый важный эпизод в романе. Мы видим, как этический выбор позволяет проявиться в мире тому Я, о котором, казалось бы, ничего нельзя содержательно сказать. В этой истории проявился *настоящий* Штиллер.

Совсем иные истории у американца Уайта. Оказавшись в пещере, которую завалило камнями, он должен был решить, убить ли своего товарища, чтобы выбраться самому. Выбор Уайта — убить. Так проявляется его Я, и, очевидно, этого бы не сделал Штиллер.

⁹ Это коррелирует с уже упоминавшейся идеей из «Дневников» о любви. Фриш пишет, что любовь заканчивается, когда мы уже всё знаем и история другого человека для нас не продолжается.

Уже здесь можно заподозрить, что образ Уайта — не что иное, как фикция. Такой выдуманный Штиллером персонаж никак не сможет занять «место» Штиллера потому, что, во-первых, Я с его этической природой не сможет поддерживать данный образ, а будет всегда стремиться реализовать те ценности, которые, по Фришу, ему свойственны, и, во-вторых, Я-образ не равен просто выдуманному образу. Первый — естественный продукт той способности к интуитивному созерцанию, о которой говорилось в связи с Вальтером Фабером. Второй — всего лишь произведенный Я нарратив, который не находится с ним в постоянной неразрывной связи. Можно было бы сказать, что отношение Я и Я-образа всегда взаимное и всегда активное в том смысле, что Я поддерживает этот образ и работает с ним. Я же и просто образ находятся в одностороннем отношении: Я произвело образ, но не может удерживать с ним связь, так как оно *просто рассказало историю*, которая оказалась в некотором вакууме.

В финале романа читатель понимает: мир не принял образ, выдуманный Штиллером. Не получилось у Штиллера и переделать свою Маску. Дело в том, что Маска отчасти существует как история. Но чтобы история *зажил*, она не должна быть историей одного только Штиллера — в противном случае история не сможет прижиться в мире, не сможет образовать онтологическую структуру, то есть мир.

Фальшивость истории Уайта в романе раскрывает главным образом Юлика, на которой завязана история жизни Штиллера. Юлика — образ искусства и любви, того, что чувствует подделку и обнажает суть Маски, помогает увидеть Я-образ, если он вообще есть.

В финале «Штиллера» становится очевидным и то, сколь важно, чтобы все компоненты Маски работали в связке друг с другом. Маска — это обязательно и внутреннее, и внешнее. Внешнее отвечает за то, чтобы нарратив нашел своего адресата, и если этого не происходит, в рамках нарративной онтологии, в которой работает Фриш, можно говорить об отсутствии субъекта в философском смысле. Данное требование цельности опосредует и то, что Макс Фришу нельзя отбросить; она естественный способ существования субъекта, человека.

* * *

Предложенная философская интерпретация трилогии Макса Фриша не претендует на разрешение «вопроса о субъекте» в философии, но предлагает стратегию его решения, которая могла бы сохранить трансцендентальное Я, не впадая при этом в дуализм или физикализм. Сама задача кажется не столько нетривиальной, сколько логически противоречивой. Действительно, как можно

надеяться, что в одной теории уживутся и математическая точность, которую требует философия, и живое, неуловимое, не поддающееся понятийному определению собственно человеческое? Когда проблема стоит так остро, а методология переживает кризис, кажется, что философу пора обратиться к писателю. В данном случае именно Фриш, подгоняемый характерным для его эпохи напряжением и желанием *понять*, почувствовал острее других, как можно показать, что же такое человек.

Оказалось, что и быть, и стать человеком непросто. Одно только Я как функции рассудка недостаточно, как недостаточно — и это ощущение как раз таки во многом побуждало философию не бросать зашедшие в тупик поиски — Я эмпирического. Кроме того, связь между ними тоже должна быть как-то обозначена и понята. Фабер-1 оказался только указанием на возможность разговора, лишь внешний удар помог ему стать субъектом. Тут можно, конечно, задаться вопросом, была ли это помощь и был бы Фабер-1 счастливее, не стань он субъектом — Фабером-2. Это вопрос отдельный. Можно только сказать, что философское понимание счастья всегда неразрывно связано с представлением о *целом*, которое для Фриша — три трансценденталии: время, искусство, любовь.

Идея требовала проверки — и тут своего рода верификацией становится «Гантенбайн». Читателю нетрудно увидеть, что подлинному Я и его образу ни в мире, ни в тексте — *не место*. Я и Я-образ могут быть только «моими», человеческими. Они то, что определяет «меня» и человека в целом.

Проницательность Фриша удивительна — он не философ, не строит системы, но гармонично вписывается в традицию, опираясь на самые сильные интуиции и не впадая в противоречия. Фриш как бы показывает, куда посмотреть.

Однако только взгляда было бы недостаточно. Чтобы было проще ориентироваться в трилогии, а также в некоторой надежде на плодотворность данного концепта в решении вопроса о субъекте, предлагаю читать трилогию сквозь призму понятия *Маски*. Устройство Маски можно кратко описать так: Я как формальная структура производит Я-образ посредством способности к особой рефлексии; этот образ влияет на *внутреннюю* сторону Маски, которая опосредует *внешнюю*, находящуюся в контакте с внешним миром сторону. Вместе они образуют философский субъект. В мире мы обнаруживаем Маску, с одной стороны, через телесность, с другой — как нарратив. Однако Маска не может существовать только как автономный нарратив. Ее история должна быть услышана, должна вступить во взаимодействие с другими историями.

А.М. Винкельман
Философский
субъект
в трилогии
Макса Фриша:
Я тут не место

Кажется, то, что здесь — главным образом в отношении Маски — даны не столько ответы, сколько намечена перспектива, выглядит оптимистично. Самое главное в этом решении — возможность строгого философского обоснования с опорой на традицию и одновременно сохранение определенного *места* для неопределяемого человеческого. Иными словами, того, с чем невозможно работа в понятиях и для чего Фриш использует слова *lebendig*, *unfassbar*, то есть *живое*, то, что невозможно ухватить разом.

Вопрос, сможет ли Маска или представленное на ее основе понимание субъекта обосноваться в философии, открыт и будет проверен временем. У Фриша же мы увидели возможность того, что поиски субъекта ведутся не напрасно, а это уже кое-что.

Литература

1. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы: [в 2 ч.] Ч. 1 / пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева; сост., вступ. ст., примеч. М.С. Козловой. М.: Гнозис, 1994.

2. Данько С.В. Логика, смысл и ценность в перформативном измерении «Логико-философского трактата» Л. Витгенштейна // Эпистемология и философия науки. 2017. Т. 52, № 2. С. 71–86.

3. Декарт Р. Метафизические размышления / пер. с фр. и лат. В. Соколова // Декарт Р. Избранные произведения. М.; Л.: Госполитиздат, 1950.

4. Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н. Лосского // Кант И. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. М.: ЧОРО, 1994.

5. Костомаров А. Маска как возможность лица. Самара: Самарский университет, 2008.

6. Рикёр П. Я-сам как другой / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2008.

7. Штайн О. Маска как форма идентичности. СПб.: РХГА, 2013.

8. Юм Д. Трактат о человеческой природе // Юм Д. Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1996.

9. Cunliffe W.G. Existentialist Elements in Frisch's Works // Monatshefte. 1970. Vol. 62, N 2. P. 113–122.

10. Frisch M. Homo faber. B.: Suhrkamp, 2014.

11. Frisch M. Mein Name sei Gantenbein. B.: Suhrkamp, 1975.

12. Frisch M. Stiller. B.: Suhrkamp Verlag, 1973.

13. Frisch M. Tagebuch 1946–1949. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.

14. Hüseyn A. Aufbau und Form in Frischs Roman Mein Name sei Gantenbein // Ç.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi. 2010. Vol. 38. P. 35–45.

15. Kieran D. Existenziële Themen bei Max Frisch: Die Existenzialphilosophie Martin Heideggers in den Romanen “Stiller”, “Homo faber” und “Mein Name sei Gantenbein”. B. [u.a.]: de Gruyter, 1978.

16. Leinfellner W. Is Wittgenstein a Transcendental Philosopher? (Wittgenstein and Kant) // Revista Portuguesa De Filosofia. 1982. Vol. 38, N 1. P. 13–27.

17. Lüthi H.J. Max Frisch. Du sollst die kein Bildnis machen. München: Francke Verlag, 1981.

18. Pachmuss T. Dostoyevsky and Max Frisch: Identity in the Modern World // New Zealand Slavonic Journal. 1982. P. 89–101.

19. Watzka H. Did Wittgenstein Ever Take the Linguistic Turn? // *Revista Portuguesa De Filosofia*. 2002. Vol. 58, N 3. P. 549–568.

20. Weiche R. *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.

The Philosophical Subject in the Max Frisch's Trilogy: No Country for The Self

Anna M. Vinkelman

PhD student of the Faculty of Humanities, School of Philosophy.

National Research University Higher School of Economics.

20 Myasnitckaya St., Moscow 101000, Russian Federation.

E-mail: winkelmanhanna@gmail.com

Abstract. This paper deals with the problem of the subject — the crucial task here consists in making compatible the idea of an ineffable, transcendental I with the fact of the empirical subject (in its embodiment, character, etc.). In order to retain the transcendental I, it always had to sacrifice its inseparable connection with the empirical I. Another strategy would be to sacrifice the I — but in that case, the philosophical subject ends up a combination of psychophysical mechanisms. An attempt to overcome these extremes by way of revising the methodological assumptions was undertaken in the 20th century within the framework of narrative ontologies. Swiss writer Max Frisch is close to this tradition. Remarkably, his novels (“Homo Faber”, “A Wilderness of Mirrors” and “I’m Not Stiller”) may offer a key to resolving this central philosophical mystery. It would not, however, be a properly philosophical reading or philosophical interpretation if one were simply to re-read the trilogy. I will approach it through the concept of the “Mask,” grasped as the way of being of the philosophical subject. The mask hides the ineffable I underneath it — but its form also allows to account for the empirical subject, without thereby falling into contradiction: the internal I shapes the external relief of the mask, whereas this external side, in its immediate contact with the world, in turn affects the I. In other words, the mask retains the transcendental I, but also leaves intact the “living” subject, with all the intricacies of its internal, spiritual life.

Keywords: subject, the problem of the Self, Max Frisch, Mask, reflection.

For citation: Vinkelman A.M. The Philosophical Subject in the Max Frisch's Trilogy: No Country for The Self // *Chelovek*. 2020. Vol. 31, N 1. P. 23–44. DOI: 10.31857/S023620070008742-3

References

1. Wittgenstein L. *Logiko-filosofskii traktat [Tractatus Logico-Philosophicus]*. Wittgenstein L. *Filosofskije raboty: v 2 ch.* [Philosophical Works: in 2 Pt]. Pt 1, trans. from Germ. by M.S. Kozlova and Yu.A. Aseyev; compil., notes by M.S. Kozlova. Moscow: Gnozis Publ., 1994.

2. Danko S. Logika, smysl i cennost' v performativnom izmerenii “Logiko-filosofskogo traktata” L. Vitgenshteina [Logic, Meaning and Value in the Performative Dimension of L. Wittgenstein's “Tractatus Logico-Philosophicus”]. *Epistemologiya i filosofiya nauki*. 2017. Vol. 52, N 2. P. 71–86.

А.М. Винкельман
Философский
субъект
в трилогии
Макса Фриша:
Я тут не место

