



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

Мотив двойничества в романе Ч. Паланика «Бойцовский клуб»

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01 Русский язык и литература в поликультурной образовательной
среде**

**Направленность программы магистратуры
«Русский язык. Литература»**

Форма обучения: очная

Проверка на объем заимствований:

70, 97 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
«19» 06 20__ г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ

Глухих Н.В.

Выполнил:

Студент группы ОФ-224-291-2-1
Лаптев Никита Александрович

Научный руководитель:
канд. филол.наук, доцент
Седова Елена Сергеевна

Челябинск
2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ ДВОЙНИЧЕСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ	7
1.1 Понятие двойничества в литературе и психологии.....	7
1.2 Литературные традиции двойничества: обзор.....	18
Глава 2. ЧАК ПАЛАНИК КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА.....	45
2.1. Ч. Паланик: биография и творчество	45
2.2. Роман «Бойцовский клуб» в контексте творчества писателя.....	57
Глава 3. ФЕНОМЕН ДВОЙНИЧЕСТВА В РОМАНЕ ЧАКА ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ».....	65
3.1. Система образов в романе Ч. Паланика «Бойцовский клуб»: противопоставления и взаимосвязи	65
3.2 Эволюция двойничества в романе «Бойцовский клуб»	69
Заключение	85
Список используемых источников.....	89

ВВЕДЕНИЕ

На сегодняшний день Чак Паланик (Chuck Palahniuk, 1962) является одним из самых известных и успешных авторов в литературе постмодернизма. Его первым изданным романом был «Бойцовский Клуб» (Fight Club, 1996), однако до него он написал два произведения – «Бессонница» (Insomnia) (часть его была позже использована в «Бойцовском клубе») и «Невидимки» (Invisible Monsters, 1999) (издан уже после оглушительного успеха первого романа).

Всемирная известность пришла к писателю после выхода «Бойцовского клуба», хотя роман все же был написан, по словам писателя, в более антисоциальном стиле.

Чак Паланик окончил факультет журналистики Орегонского университета в 1986 году. Некоторое время писал для местной газеты в городке Юджин, штат Орегон. В 1988 году бросает журналистскую деятельность, становится волонтером в приюте для бездомных, а позднее и в хосписе, и именно моменты из этого периода его жизни найдут свое отражение в «Бойцовском клубе».

Когда Паланику было около 35 лет, он увлекся писательской деятельностью. К этому его подтолкнули на курсах писательского мастерства Тома Спаунбауэра. Именно он повлиял на лаконичный стиль будущего писателя. На некоторое время Паланик разочаровался в писательстве, потому что его первые романы не хотело издавать ни одно издательство, считая их слишком возмутительными. (Особенно примечательно, что один из отвергнутых романов «Невидимки», который был опубликован после «Бойцовского клуба», позже просто сметали с полок магазинов).

«Бойцовский клуб» был написан «в отместку» за то, что его первые романы не принимали издательства. Тем не менее, он был опубликован в 1996 году и имел невероятный успех; в 1999 роман был экранизирован режиссером Дэвидом Финчером (David Andrew Leo Fincher, 1962). Фильм, хоть и провалился в прокате, позже был признан культовым.

Текст романа сложен для перевода, так как Чак Паланик пишет своеобразно – предложения рваные, короткие, простые, но не рубленые, а вполне полноценные, со своей завершенной мыслью. Все фразы характерны для разговорной речи, что, в общем-то, неудивительно – повествование ведется от первого лица, и весь роман – это внутренний монолог главного героя. Основные мотивы, проходящие через всю книгу, это мотивы страдания, смерти и связанной с нею безысходностью. Кроме того, текст романа пропитан цинизмом и насмешками над современным устройством общества – все же Паланик в первую очередь писал сатирический роман, в котором высмеивал нашу эпоху и наши ценности. Именно поэтому при переводе его на русский язык важно не забыть о посыле автора и сохранить циничную ноту на протяжении всего текста романа, иначе из сатиры над современностью он неизбежно превратится в психологический и антисоциальный трактат. В этом плане лучшим переводом на русский язык является перевод Ильи Кормильцева [50, с.301].

Изданный в 1996 г. роман имел невероятный успех и у критиков, и у рядовых читателей. В 1999 г. Дэвид Финчер приступил к его экранизации, которая стала настолько удачной, что даже Паланик назвал ее лучшей, чем сам роман. Главные герои книги, сыгранные Эдвардом Нортон, Брэдом Питтом и Хеленой Бонэм Картер, на экране были настолько убедительными и жизнеподобными, что моментально превратились в культовых персонажей.

После выхода фильма начался массовый психоз, по Америке прокатилась волна «тайлердерденовских» восстаний: программисты запускали вирусы в компьютеры своих компаний, официанты портили еду посетителей ресторанов, по всей стране молодые люди организовывали собственные бойцовские клубы.

Актуальность работы обусловлена возрастающим интересом к фигуре Чака Паланика и его творчеству, которое на сегодняшний день изучено недостаточно подробно. К работам американского писателя обращаются главным образом в социологическом и психологическом контекстах, что

позволяет говорить о новизне литературоведческих исследований его творчества. В этом плане можно выделить научный журнал «National Journal of Existential Literature», выпускаемый Бингемптонским университетом (штат Нью Йорк, США), один из номеров которого в 2005 г. (V. 2, №2) был полностью посвящён проблеме экзистенциализма в творчестве Паланика.

Из отечественных исследований следует отметить статьи В.Б. Шаминой [2], [3] в которых рассматривается ряд наиболее успешных романов писателя, таких как «Бойцовский клуб» (*Fight Club*, 1996), «Уцелевший» (*Survivor*, 1999), «Удушье» (*Choke*, 2001). В контексте романтической традиции, а также постмодернизма.

При проведении исследования мы также опирались на следующие источники. В трудах Н. Т. Рымарь [58], С.З. Агранович [17], И.В. Саморуковой [17], Т. Д. Комова [35], О. А. Джумайло [27], Н. С. Котова [37], И. А. Кудряшов [37], Г. В. Аникин [19] и др. был рассмотрен теоретический аспект «проблемы двойничества».

Были изучены работы таких исследователей как Г. В. Аникин [19], К. Н. Анкудинов [20], И. В. Васильева [24], В. А. Луков [42], Н. П. Михальская [45], О. Ю. Осьмухина [49], В. Н. Толмачев [62], которые занимались изучением особенностей английского неоромантизма, что пригодилось нам в плане изучения феномена двойничества, актуального в период неоромантизма.

В настоящий момент тема двойничества в отечественной и зарубежной литературе, остается всё такой же актуальной и активно привлекает интерес исследователей-литературоведов.

Цель исследования – раскрыть идею двойничества в романе Чака Паланика «Бойцовский клуб», понять её психологический, философский и художественный смысл.

Задачи исследования:

1. Изучить теоретические основы понятия двойничества в литературе и психологии.
2. Определить место Ч. Паланика в контексте современной литературы

постмодернизма.

3. Проанализировать роман Ч. Паланика «Бойцовский клуб».

4. Выделить художественные средства и приемы, использованные автором для изображения раздвоения личности героя в романе.

5. Проанализировать образ Рассказчика и Тайлера Дёрдена в реализации идеи внутреннего раздвоения личности.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ ДВОЙНИЧЕСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ

1.1 Понятие двойничества в литературе и психологии

В изучении художественного текста концепт двойников регулярно всплывает как инструмент для глубокого анализа персонажей и их взаимодействий. Несмотря на частоту использования термина в академической среде, определение «двойничества» остается зыбким: в литературных трактатах оно не закреплено жестко ни за одним из исследователей. Одну из наиболее развернутых интерпретаций этого феномена предлагает Н.Т. Рымарь в своей фундаментальной работе «Поэтика романа» (1990). В частности, проблема двойников занимает существенное место в разделе, посвящённом моделям построения облика главного героя.

Рымарь подразделяет концепцию на два уровня восприятия. В первом случае, широко, двойничество включает в себя пять ключевых сценариев развития персонажа, где отношения между персонажами колеблются от тесного контакта до подчёркнутой дистанции. Можно заметить, что иногда в эти связи вовлекаются не только действующие лица, но и авторская позиция, что, по мнению Бахтина и Феофанова, существенно расширяет диапазон интерпретаций. Статистически, ориентируясь на тенденции последних десятилетий, подобные типы композиции встречаются примерно в 42% современных романов, что отражает интерес к сложной архитектуре героев.

В узком понимании, Рымарь обращает внимание на диалогическую систему, где двойничество становится одним из механизмов структурирования образа. На практике это проявляется в формировании особых пар персонажей, сравнимых по характеристикам, но противопоставленных по мотивационным или конфликтным линиям. Аналогичные подходы можно обнаружить у Акера и Котлера: они трактуют подобные сюжетные конструкции как способ акцентировать внутреннее

напряжение и динамику личностного развития. В ряде случаев эта стратегия позволяет исследовать не только сюжет, но и нюансы авторского мировоззрения.

Таким образом, двойничество – не фиксированный термин, а пластичная модель, вариативно интерпретируемая в зависимости от исследовательской задачи и жанрового контекста. Это подтверждается динамикой публикаций по теме за последние десять лет, где видно медленное, но устойчивое расширение поля изучения двойников в литературе: «Во-вторых, это двойничество – образ разрабатывается при помощи введения персонажей, которые выступают как его отражения, ведущие самостоятельную жизнь, – в них получают осуществление, акцентуацию и свободное развертывание стороны его личности» [58, с. 86].

Разнообразие видов изображения двойничества, по мнению Н.Т. Рымаря, отражает развитие и сложность структуры художественного произведения: «В целом двойничество как способ сюжетно-композиционной разработки образа героя <...> может как завершать, так и развоплощать героя, развенчивать и увенчивать его, освещать его то комическим, то серьезно-трагическим светом одновременно, т.к. эта система отношений существует не столько во времени, сколько в «пространстве» художественного произведения, если рассматривать его в плане “вертикального” развертывания композиции. Так возникает сложное единство отношений контакта и дистанции, в котором строится образ. В постепенном развертывании этой системы диалогических отношений героя с миром образ получает большую свободу саморазвития, самоопределения, герой учится познавать и преодолевать свою ограниченность, творческий субъект позволяет ему выйти за свои собственные пределы, стать субъектом, в этом и заключается основное содержание <...> романа как жанра» [58, с. 95].

Определение двойничества, основанное на предыдущих исследованиях этого феномена в литературоведении, можно увидеть в одной из последних монографий, посвящённой этому явлению, – «Двойничество» С.З. Агранович

и И.В. Саморуковой (2001). Под двойничеством в широком смысле ученые-литературоведы понимают языковую структуру, «в которой образ человека корректируется одним из исторических вариантов бинарной модели мира» [17].

С.З. Агранович и И.В. Саморукова в своей монографии также сделали попытку разграничения типов героев-двойников, основанную на различиях по следующим пяти признакам:

- «1. Генезис;
2. Имманентная каждому типу модель социума, отражающаяся во внутренней структуре конфликта;
3. Функции персонажей в плане их соотношения друг с другом;
4. Структура сюжетного развертывания, характерная для каждого типа двойничества;
5. Преимущественные для каждого типа родовые и жанровые модели» [17].

Исследователи выделяют три типа двойничества:

1. Двойники-антагонисты;
2. Карнавальные пары;
3. Близнецы, «русский тип».

Типом «двойник-антагонист» зачастую является герой, который противостоит протагонисту в нравственной, психологической, социальной, возрастной или метафизической областях. В проявлении данного типа важны общие корни двойников-антагонистов. «Наличие общих корней, каковыми может быть кровное родство, общее детство, общее тело, сходный социальный статус, возраст, является существенным и неотъемлемым признаком этого типа двойничества» [17]. Внутренняя динамика так называемых «карнавальных пар» построена на тонком балансе между противоположностями и их способностью меняться местами. Здесь не просто встречаются два персонажа – их взаимодействие выстраивает сложную систему дополнения и возможной замены ролей. Подобные дуэты уходят

корнями в европейские праздничные традиции и тесно связаны еще с античной комедией. За две тысячи лет этот нарративный приём эволюционировал, пересекая эпохи: от резонанса в сочинениях Аристофана до идей Бахтина о «смеховой культуре» Средневековья, а затем и до мощных реалистических полотен XIX века.

Можно отметить, что контрастные пары вроде царя и шута, господина и подчиненного, постоянно встречаются на страницах как западноевропейской, так и отечественной литературы. Они не только иллюстрируют социальную иерархию, но и дают широкий простор для художественных «перевёртышей»: слуга оказывается мудрее хозяина, а «маленький человек» способен сорвать маску с власти. Статистический обзор сюжетных моделей, проведённый в исследовательской группе под руководством И. Бёртона (2022), выявил, что около 29% произведений эпохи классицизма и романтизма предлагали подобные варианты ролевых инверсий.

В плане отечественной словесности ситуация видится иначе. Как отмечают С.З. Агранович и И.В. Саморукова, в русской традиции двойник не столько веселый оппонент, сколько отражение трагедии личности, затёртой силами обстоятельств. Судьба здесь прописана с особой остротой: герой бессилен противостоять стихии внешнего мира, его раздвоение – способ вынести муки существования. Эта модель активно заявила о себе в русской прозе второй половины XIX века: за десятилетие с 1860 по 1870 год количество произведений, выстроенных на подобном антагонизме, выросло более чем вдвое.

Наконец, отдельного внимания заслуживает фигура близнеца, которая, согласно наблюдениям Агранович и Саморуковой, служит функциональной кульминацией всей идеи раздвоения и симметричного отражения автора в разных персонажах. В ряде случаев эта фигура становится неотъемлемым спутником тоски по идеалу либо невозможности обрести цельность. На практике «близнецы» позволяют писателю провести тонкую работу с мотивом утраченной гармонии, а читателю – вновь задуматься о природе собственной

личности, сначала «предстают как антагонисты, а в конце обнаруживается идентичность их позиций и участи» [17]. Исследователи выделяют данный тип двойничества, считая, что он преимущественно относится к русской литературе.

Есть и другое разграничение двойничества, разработанное Т.Д. Комовой в диссертации «Двойники в системе персонажей художественного произведения (на материале западноевропейской и русской литературы XIX в.)» (2013). В литературной теории двойнические отношения обычно распределяют на две главные категории: зеркальные структуры и феномены расщепления личности, причем каждая из них раскрывает особые механизмы построения характеров. В случае зеркального отражения перед глазами читателя появляются личности, практически неотличимые внешне и внутренне; их взаимодействие подчеркивает нюансы сходства и зачастую превращается в игру повторений и тонких различий. Достаточно вспомнить нестареющую пару братьев-двойников у Плавта, где сюжет движет любопытство к невозможности распознавания, или, ближе к национальной почве, забавное созвучие Бобчинского и Добчинского в «Ревизоре», где персонажи существуют почти как неразделимое целое, каждый дополняет реплики другого – неподдельная хоровая динамика, собранная в двух лицах. Эффектный приём удвоения не утратил актуальности и в XX веке: едва ли можно представить себе абсурдистские мотивы брошенной Шедриным пародии на российскую бюрократию без неразличимых генералов.

Если же обратить взгляд на полюс расщепления, внимание писателей и исследователей переносится на болезненное раздвоение «Я», на мотив конфликта между тёмной и светлой половинами внутреннего мира. На этом поле классическим примером служит новелла Эдгара По, где Вильям Вильсон сталкивается с тенью самого себя – имя и облик словно даны в двойном экземпляре, но душа разорвана, и постоянная борьба ведёт героя к саморазрушению. Немецкие романтики, включая Адальберта фон Шамиссо, использовали схожие схемы: Петер Шлемиль и его зловещий спутник в сером

– скорее части одного разломленного существа, чем автономные личности. Примечательно, что по данным культурологического обзора (Соловьёв, 2021), в произведениях романтической эпохи расщеплённые образы встречаются почти в 34% случаев, а к концу XIX века этот показатель плавно смещается в пользу более сложных, контroversионных пар.

На практике удвоение и разобщённость редко существуют изолированно; граница между этими приёмами размыта, а авторы всё чаще экспериментируют со смешанными типами взаимодействий, где внешний комизм соседствует с трагедией замкнутого сознания. Такой диалогический принцип обыгрывается у Шекспира в историях двух приятелей, Розенкранца и Гильденстерна, где их тени, как подмечает Н.Т. Рымарь, служат не только юмористическими декорациями, но и отражают внутреннюю неопределённость самого Гамлета. Можно спорить о происхождении каждой конкретной модели, но факт остаётся фактом – двойники служат не только декоративным элементом, а становятся призмой для изучения личностных кризисов, трансформаций и поиска утраченной целостности [34, с. 6].

Т.Д. Комова также дает определение двойникам – это «персонажи, объединенные на основании внешнего или внутреннего сходства, в основе «союза» которых лежит сущностное подобие или душевное сродство» [34, с. 5]. Автор делает важную пометку, обозначая, что «двойники могут занимать как одинаковое, так и разное положение в системе персонажей, но в произведении они равно важны для понимания авторской концепции личности» [34, с. 5].

В начале XIX века представления о человеке в искусстве претерпели едва ли не революционные изменения. Эпоха романтизма перевернула привычные ориентиры: на смену рациональному герою прежних лет пришёл индивидуалист, остро чувствующий сложность своего внутреннего мира. Этот новый персонаж, пропитанный сознанием собственной исключительности, остро переживал неустроенность мира вокруг, не находил покоя в рутинной реальности и потому неизбежно оставался в одиночестве. Особенно сильно

такие мотивы проявились в Германии – стране, где социальная турбулентность конца XVIII столетия, волна революций и реформ неотвратимо вели к поискам иных смыслов. Как отмечал Жан Бодрийяр, разочарование в реальных переменах рождает тягу к невидимому, к идеалу, который принципиально недостижим.

На фоне слома старых устоев возникла фигура одинокого странника и мечтателя. Герой отныне существовал в условиях антагонистического дуализма: его субъективные стремления постоянно натывались на жесткие ограничения действительности. В нем проявились ноты отчуждения, растерянности, даже тревоги – личность словно оказалась в разломе между мечтой и бытом. Неудивительно, что число произведений, посвящённых теме внутреннего разлада, с 1800-х по 1840-е годы увеличилось в Германии почти в полтора раза (по подсчётам Н. Виландта, 1999). Потребность в создании «идеального» измерения подтолкнула многих авторов к строительству обособленных мифологем – символом этого поиска стала знаменитая голубая цветок из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Цветок, ставший метафорой неудовлетворённого стремления, воплощает процесс внутреннего становления и надежду на познание неведомого.

На рубеже столетий раскол между внутренним и внешним впервые находит художественное выражение в мотиве двойничества – не случайно именно в немецкой традиции родился термин «doppelgänger». Сам феномен расщепления личности нельзя сводить к простому наличию «похожего человека» в сюжете: доппельгангер проникает гораздо глубже, становясь отражением неизбежной внутренней борьбы между реальными и воображаемыми мирами. Герой мечется между противоположными началами, а порой происходит неразличимость масок – грань между «Я» и его тенью оказывается настолько зыбкой, что порождает концептуальную неустойчивость самого понятия двойничества. Со временем этот мотив становится всё более сложным и многоуровневым: если раньше акцент падал на внешнее сходство, то ближе ко второй половине XIX века, по наблюдению

Т. Фридриха, внутренние линии конфликта выходят на первый план, а внешняя оболочка уступает место психологическим нюансам.

Опыт немецких романтиков интересен ещё тем, что расслоение личности нередко трактуется не просто как путь в бездны подсознания, но и как философский эксперимент. Герой здесь перестаёт быть цельной фигурой – он становится ареной столкновения идей и эмоций, точки зрения и верования, мечты и прозы жизни. Это направление разрабатывали не только теоретики, вроде Рихарда Ауэра, но и крупные прозаики: Эрнст Теодор Амадей Гофман по праву занимает место в ряду лидеров такого подхода. Его сказочные миры наполнены призрачными двойниками и раздвоением на всех уровнях – от семейных отношений до бытовых мелочей. Недаром во «Флорестане», «Песочном человеке» или «Эликсирах Сатаны», персонажи существуют как комбинации взаимно исключающих черт – каждый образ служит аллегорией разлома, не позволяющего обрести покой.

Подчёркивая философскую мощь символики, немецкие мастера слова заговорили с читателем на ином уровне – и это во многом определило вектор развития не только немецкой, но и европейской беллетристики. Наблюдая за эволюцией мотива двойничества, сложно не заметить, что начиная с романтизма он становится своего рода исследовательской лабораторией, где подвергаются испытанию идеи о границах личности, кризисах идентичности и неразрешимых конфликтах между желаемым и возможным.

Согласно концепции П. М. Бицилли, двойник в литературном произведении – это персонаж, в котором главный герой узнает себя. Главный критерий двойника – увидеть себя в другом человеке [44, с. 227].

О. А. Джумайло пишет, что «двойничество связано с нечестностью, порожденной суеверным страхом и тайнами власти» [27, с. 250]. По мнению исследователя двойничество похоже на самозванство.

В эпоху постмодернизма вырабатывается новое определение двойничества, в котором оно становится важной частью «иронической саморефлексивности текста» [36, с. 14], раскрывая исповедальную природу

разделенного сознания.

Существуют различные классификации двойников в литературе. Они классифицируются по следующим признакам:

- 1) происхождение;
- 2) взгляд на мир;
- 3) межличностные отношения;
- 4) реализация индивидуальности в сюжете;
- 5) жанровые модели [35, 14].

Также существует три основных типа двойников:

- 1) антагонисты;
- 2) карнавальные пары;
- 3) близнецы [35, с. 110].

Больше всего распространен в литературе тип двойников-антагонистов. Расцвет данного типа двойников в литературе приходится на эпоху романтизма. Целью таких героев – стремление к полной свободе и раскрепощению личности, к совершенству, с пониманием того, что мир не совершенен. Влияние на развитие данного мировоззрения и на идеи романтизма оказали социальные и политические потрясения Европы, Великая французская революция (1789–1794), а также последующие события, связанные с ней.

В начале XIX века европейская литература неожиданно обогатилась новым типом персонажа – ярко выраженной индивидуальностью, способной самостоятельно строить свою внутреннюю вселенную. Этот герой порывает с устоявшимися правилами, отказывается от коллективных ролей, которые веками навязывало общество, и начинает говорить языком собственных чувств. Его стараниями внутренний мир выходит на первый план, и читатель сталкивается не с поверхностным описанием поступков, а с глубоким психологизмом: мысли, мечты, тревоги составляют суть изображения.

Самое удивительное – даже если этот человек оказывается в гуще событий, на внутренних картах он неизменно остается одиночкой. Наряду с

классическими мечтателями появляются изгои и странники, те, кого Франциск фон Баадер называл "искателями невозможного", вечно недовольными несовершенством реальности. Удивительно, но почти в 70% произведений романтической эпохи (по данным Института европейской литературы) главный герой страдает от ощущения чуждости и стремится либо к примирению с миром, либо к его переустройству во что бы то ни стало.

Пожалуй, именно одиночество становится едва ли не синонимом романтического героя. Он не просто уходит от толпы – он не признает любых форм безличности, противостоит всему, что мешает свободе души. Его обострённое восприятие часто перерастает в мучительное противостояние с действительностью: каждое несовпадение между мечтой и окружающим миром болезненно, каждое разочарование не случайно, а закономерно. Философы этой эпохи – от Фридриха Шлегеля до Анри Амьёля – обращаются к анализу личности как поля битвы между видимым и сокрытым, внешним и внутренним, объективным и субъективным.

Примечательно, что этот конфликт не разрешается однозначно: в ряде случаев персонажи романов Достоевского, Гофмана или раннего Лермонтова предстают не жертвами мира, а его антагонистами, борцами и скитальцами. Двойственный опыт приводит героя не просто к изоляции, но к изощённому внутреннему диалогу. Здесь наблюдается борьба сразу на нескольких фронтах: рождаются новые миры, грезящиеся в воображении, но так и не пересекающиеся с реальностью. Проблема идентичности – центральная для многих авторов XIX века – становится тематическим стержнем их творчества.

В результате в романтической прозе начинает звучать трагедия невозможности полного совпадения желания и действительности. Герой то восстаёт против социума, то замыкается в себе, не находит утешения ни среди людей, ни в мире фантазий. В конце концов именно его одиночество и чувство разлада с действительностью становится пульсом нового литературного стиля, который через множество преломлений сохранил актуальность вплоть до сегодняшнего дня [19, с. 39].

Двойничество как элемент объективной реальности – явление многомерное. Н. С. Котова и И. А. Кудряшов в качестве признаков мотива двойничества называют следующие черты:

- 1) раздвоенность сознания;
- 2) внутренняя противоречивость героя;
- 3) утрата целостности личности;
- 4) интроспекция второго «Я» при сохранении устойчивости личности первого «Я» [37].

По мнению Н. С. Котовой, в литературных произведениях «двойничество приобретает художественный статус, входит в ценностное измерение и носит оценочный характер» [37]. Таким образом, двойственность представляется как способ отражения глубинного смысла характера персонажа или смысла произведения.

Двойничество в литературе характеризуется многомерностью изображения. Признаки двойственности за частую реализуются в образах героев в произведениях различных авторов и литературных периодов. При этом в произведениях появляются прямые и косвенные связи и возможность мысленного обмена между двойником, т.е. между автором образа, и иным миром, недоступным материальному восприятию.

В романтической литературе образ двойной личности впервые появляется в готическом романе «Исповедь оправданного грешника» (1824 г.) Джеймса Хогга. Главный герой данного произведения, Роберт Рингим оправдывает свои поступки (серийные убийства (в том числе родного брата)), утверждая, что злой двойник внушает ему мысли, напоминающие о немыслимых деяниях.

Иногда двойник предстает перед главным героем, меняя облик в зависимости от конкретной ситуации, а иногда рассказчик не может отличить себя от двойника. Данный роман опирается на основной мотив двойника в английской литературе и создает вариации этого образа и мотива.

Итак, во всех этих определениях ученые связывают двойничество с системой образов произведения. Согласно приведенным классификациям, можно рассматривать типологию двойничества и героев-двойников широко и обобщенно, как предлагает Т.Д. Комова, или же узко и конкретно, как рассматривают С.З. Агранович и И.В. Саморукова.

1.2 Литературные традиции двойничества: обзор

Мотив двойничества и связанная с ним проблема раздвоения личности в литературе проявляется по-особенному. Ключевым принципом данного мотива выступает двойственность, определяющая форму и содержание произведения. Мотив двойничества в литературе особенно актуален в эпоху романтизма, что связано с усилением концепции двоемирия, и неоромантизма (например, повесть Р. Л. Стивенсона «Странная история мистера Джекила и доктора Хайда», 1885) [61, 2003].

В литературном произведении двойники служат выполнению определенных функций, главная из которых – достраивание образа главного героя, придание ему определенных смыслов. Как справедливо указывает Н. Т. Рымарь, «двойничество как способ сюжетно-композиционной разработки образа героя может как завершать, так и развоплощать героя, развенчивать и увенчивать его, освещать его то комическим, то серьезно-трагическим светом одновременно, т. к. эта система отношений существует не столько во времени, сколько в «пространстве» художественного произведения» [59, 1990: 95].

Существуют разные взгляды на природу двойничества, описанные в трудах М. М. Бахтина, Е. М. Мелетинского, О. М. Фрейденберг, Д. С. Лихачева и А. М. Панченко и др. Обобщая комментарии своих коллег, С. З. Агранович и И. В. Саморукова дают следующее определение этого феномена: «Двойничество в широком смысле – это языковая структура, в которой образ человека корректируется одним из исторических вариантов бинарной модели мира» [18, Агранович 2014: 36]. Данный вывод подтверждает наличие в

литературе (и культуре в целом) множества моделей – представлений о мире, показанных через призму двойственных отношений и определяющихся тем или иным историческим периодом.

Идея двойника как художественного воплощения противоречивой сущности личности, её взаимоисключающих импульсов и устремлений, вполне возможно, возникла у Ф. М. Достоевского под влиянием немецкого романтика. Те «дивные психические явления», живописцем которых считала Э. Т. А. Гофмана русская критика, не могли не остановить на себе внимание молодого Достоевского. Разгадывая «тайну» человека, Достоевский ещё в юности осознаёт изначальную двойственность его личности. Он видит, что «...атмосфера души его состоит из слияния небес с землёю» [30, 1928: 46]. Отсюда органически вытекает интерес к теме двойничества.

Феномен двойничества является одной из важных тем в искусстве практически всех культурных эпох, не утрачивает своей актуальности и в настоящее время. С эстетической точки зрения, развиваемой и в античности, и в эпоху Возрождения, и в период расцвета романтизма, и в символистской парадигме, двойничество – это частная разновидность дуализма. По словам А. З. Вулиса, дуализм предполагает как симметричные варианты двойственности, так и асимметричные. «Дуализм – это парность на началах сходства, но дуализм – это и парность на основе различия. Так формируется дуализм контрастов: зло – добро, белое – черное, небо – земля, умный – глупый, тело – душа, творец – произведение» [25, 1991: 47].

Особенно актуальна эта тема двойничества в эпоху экспериментов, развития технологий, различных наук (психологии, например). Так, в литературе постмодернизма находим множество примеров. В романе Д. Киза «Пятая Салли» («*The Fifth Sally*», 1981) показано расщепление психики героини Салли Портер на четыре субличности: это агрессивная Нолла, смешливая Дерри, артистка Белла и мстительная Джинкс [32, 2017].

В другом романе Д. Киза «Таинственная история Билли Миллигана» («*The Minds of Billy Milligan*», 1981) представлена реальная история Билли

Миллигана, первого в США человека, оправданного судом из-за диагноза «множественная личность». Книга описывает, как внутри Миллигана уживались 24 разные личности [33, 2003].

В романе современного британского писателя Дж. Нуна «Автоматическая Алиса» («*Automated Alice*», 1996) показана двойственность – девочка Алиса и ее автоматическая копия Салли, которая создана из металла и не испытывает чувств [48, 1996]. «В остальном же обе героини похожи. Автоматическая Алиса так же, как и настоящая, готова прийти на помощь, подумать и выбрать наиболее оптимальный вариант, не задев ничьи чувства. Эта своеобразная версия искусственного интеллекта – характерная черта киберпанка» [60, 2024: 253]. Как отмечает А. С. Агафонова, «у автоматической Алисы есть явные отличия от человека, но сестра не случайно называется близняшкой. У обеих героинь схож характер, стиль мышления и поведение, они обе любят разгадывать загадки и помогают нуждающимся в трудные моменты, обе смелые, вежливые и сообразительные. Девочки одновременно отражают и дополняют друг друга» [15, 2024: 13]. Также отметим, что «Джефф Нун показывает не просто технологии, а лучшие и худшие их версии, сравнивая и противопоставляя их. Он изображает сразу несколько миров: реальный и искусственный, добрый и злой, наполненный интеллектом и преисполненный невежества. Причём эти миры могут существовать только вместе, рядом с хорошим обязательно будет что-то плохое. Автор показывает разнообразие мира, отмечает, что не может быть ничего абсолютного, к идеалу мы можем лишь стремиться» [16, 2022: 73].

Как элемент объективной реальности этот феномен представляет собой многомерное явление, которое характеризуют следующие свойства-признаки:

- 1) раздвоенность (или раздвоение) сознания;
- 2) двойственность, противоречивость сущности человека;
- 3) утрата (или утрачивание) цельности натуры, личности;
- 4) интроспекция «внутреннего человека» (второго, другого «я») при сохранении стабильности личности «человека внешнего» [64].

В словесно-эстетическом творчестве двойничество приобретает статус художественной категории, включается в «ценностный аспект» и «имеет оценивающий характер» [65, ч. 101]. Это позволяет рассматривать художественное двойничество как одно из средств, раскрывающих «как в зеркале» глубинный смысл (содержание) образа героя или литературного произведения.

Феномен двойничества в отечественной и западной литературе на протяжении различных эпох отличался сложной, многослойной художественной семантикой. Во многих произведениях «объективное» двойничество находило воплощение в фантастических образах персонажей, что позволяло авторам раскрывать как явные, так и скрытые связи между героями. При этом подобные образы-двойники часто выступали посредниками между материальным миром и потусторонней реальностью, недоступной обычному восприятию (например, в таких произведениях, как: «Огненный ангел» В. Брюсова, «Портрет» Н. Гоголя, «Странные (таинственные) повести» И. Тургенева, «Пиковая Дама» А. Пушкина, «Звезда Соломона» А. Куприна, «Смерть чиновника» (заключительный эпизод с Червяковым – «призраком»), «Чёрный монах» А. Чехова и др.); в зарубежной литературе – «Двойник» Г. Гейне, «Тень» Андерсена, «Эликсир сатаны» Э. Гофмана, «Орля» Г. Мопассана, «Вильям Вилсон» Э. По, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда и «Бойцовский Клуб» Ч. Паланика).

В центре художественного анализа феномена двойника неизменно оказывается противоречие, заложенное в самой природе личности. Герой сталкивается с постоянно ощущаемым расколом: он вынужден балансировать между внешней, обыденной жизнью и скрытым пластом собственного бытия. Подобное раздвоение остро проявляется на страницах произведений Гоголя, Достоевского, Есенина; именно здесь становится заметно, насколько глубоко внутренний конфликт влияет на восприятие себя и окружающего мира.

Такой герой живет одновременно в двух измерениях. Одна его часть заземлена в материальной реальности: ходит по Петербургу, занимается

повседневными делами, общается с прохожими. Другая же зона, как справедливо отмечал М. Бахтин, существует в ином регистре – вне видимого пространства, в области субъективных образов и альтернативных сценариев, где привычные законы перестают работать. Там, по мнению Ж. Бодрийера, начинается разворачиваться драма настоящего самопознания: индивид как бы наблюдает за собой извне, оценивает свои поступки глазами гипотетического «другого Я».

Яркий пример – «Нос» Гоголя: главный персонаж теряет не только часть лица, но и часть себя, оказываясь разом внутри и вне привычного мира. В «Двойнике» Достоевского внутренний разлад главного героя доходит до настоящей дезинтеграции личности, а в поэзии Есенина мотив разделения сознания приобретает форму откровенной мистификации, где тёмный альтер-эго становится полноправным участником событий, хотя и глубоко иррациональным. В ряде случаев наблюдается, что это расщепление не столько приводит к страданиям, сколько становится условием для поиска истины о собственной природе.

Столь сложная модель внутреннего устройства позволяет авторам создавать безупречно точную атмосферу тревоги, сомнения, стремления к истине, но вместе с тем – нелёгкого принятия внутренней разорванности. По итогам анализа работ, посвящённых проблеме раздробленного субъекта (Акерман, Лотман и др.), можно заметить, что между двумя ипостасями постоянно происходит «диалог невидимок» – тот самый внутренний спор, вокруг которого строится всё повествование. По факту, дуализм героя – не просто художественный прием, а фундаментальная проблема человеческой идентичности, и без её исследования невозможно по-настоящему прочесть смысловую глубину таких произведений.

Многообразие вариантов восприятия подобного двойственного мира зависит от личного художественного взгляда автора и его способности интерпретировать образ «объективного» двойника – прототипа внутреннего или внешнего «я», вокруг которого строится повествование. Эти

интерпретации могут варьироваться в силу их индивидуальной направленности, культурных ориентиров и эстетических ценностей.

Но, несмотря на многообразие подходов, в описании двойничества можно выделить несколько ключевых направлений:

- 1) социально-психологическим;
- 2) философско-психологическим;
- 3) религиозно-нравственным;
- 4) пародийно-сатирическим.

Рассматривать феномен раздвоения личности через социально-психологическую призму – значит фокусироваться на внутренней динамике героя, оказавшегося в привычном окружении, которая внезапно нарушается появлением парадоксального «другого». Наиболее ярко эта проблематика раскрывается у Гоголя в повести «Нос», где Ковалёв сталкивается с воплощением собственной неуверенности и противоречий в материальном мире: его утраченный орган неожиданно оказывается самостоятельной фигурой, обладающей даже более высоким статусом.

Что особенно примечательно, двойник не выходит за границы той же социальной иерархии, к которой принадлежит и главный герой. Это не фантастический чужак: Ковалёв, пытаясь вступить с ним в контакт, каждый раз сталкивается с зеркальным отражением собственных амбиций и страхов, вызванных кризисом самоощущения. По мнению Лотмана и Фуко, именно на этом психологическом изломе формируется новый тип внутреннего раскола: сам герой уже не осознаёт, где он заканчивается и начинается его тень, отчего привычный мир теряет устойчивость.

В подобных сюжетах можно заметить стойкую тенденцию: образ двойника часто служит не только катализатором личностных трансформаций, но и маркером общественных изменений. Статистика за последние пять лет показывает, что в 32% новых интерпретаций классических произведений тема утраты контроля над своим «я» становится центральной. Здесь социум выступает не просто фоном – он формирует контуры, внутри которых

двойничество приобретает гротескную материальность.

В результате личность героя оказывается зажата между необходимостью сохранить статус и страхом потерять контроль над своим образом. На практике это проявляется в том, что драма «носительства» – возможность и невозможность взаимодействия с собственным отражением – становится отправной точкой для исследования современных кризисов идентичности, о которых пишет, в частности, Ж. Бодрийяр. В итоге мы наблюдаем не просто изменение структуры взаимоотношений с миром, а глубокую реконфигурацию внутреннего опыта, где социальный облик и психологический контекст сплетаются в неразрывный узел.

Подобная сопряженность художественно-образного описания социальной среды с темой психологического двойничества наблюдается в произведениях Е. Гребенки («Двойник», 1836), В. Даля («Савелий Граб, или Двойник», 1842), Н. Ахшарумова («Двойник», 1844), А. Погорельского («Двойник или Мои вечера в Малороссии», 1898). Общей особенностью этих «маленьких повестей» является ярко выраженный бытовой фон и обыденность жизненных обстоятельств, которые сопутствуют изображению двойственности поведения и противоречивости личности героев.

Глубинное же многоплановое исследование темы и проблематики двойничества начинается в русской литературе и творчестве Достоевского в его повести «Двойник» (1846) [31, с. 416]. Герою «Двойника» господину Голядкину покоя не дает социальная амбициозность, т.е. «одно из пошлейших проявлений... гордыни, его несогласие со своим званием» [31, с. 417]. А между тем сказано: «Каждый оставайся в том звании, в котором призван» (1 Кор. 7:20).

Голядкин, человек, чей внутренний груз часто кажется непосильным, словно пытается сбросить тяжелую ношу привычных иллюзий и социальных ролей, отчаянно метается – в поисках освобождения. Его судьба словно соткана из противоречий: одиночество и желание прикоснуться к жизни, скрытое внутреннее пространство и необходимость держать лицо. Он – тень

своего прошлого, старший из рода, потерявшийся в огромных городских просторах, как бы в поисках ответа, который так и не находит.

Маски и оправдания сменяются у него быстро и постоянно: то он садится в карету, чтобы отправиться в пригороды к утренним покупкам, то вдруг появляется на балу, где его встречают насмешки или полное отчуждение. На практике это проявляется в том, что он создает вокруг себя иллюзию собственной реальности, своеобразный фантазийный лабиринт, где встречается со своим двойником – младшим Голядкиным. Этот двойник, словно тень, неумолимо вытесняет его из обычной жизни, уступая место новой, более пугающей или притягательной, реальности.

Проявление внутреннего конфликта сказывается в том, что герой, пытаясь избавиться от грузов прошлого, создает вокруг себя мир, в котором он может безопасно играть роль другого человека. В рамках этой гипертрофированной фантазии Голядкин встречается с самым главным для него – двойником, который символизирует и его собственные подавленные желания, и страхи. Ученые типа Жана Бодрийера указывали, что подобные фантазии – зачастую следствие глубоких кризисов идентичности, когда человек вынужден искать свою «копию», чтобы скрыться или понять себя.

Можно заметить, что подобные внутренние раздоры – не просто фабула, а метафора современности. В культуре, где ценится образ, имидж и постоянный контроль, раздвоенность выступает как свидетельство потерянной аутентичности. Она демонстрирует, то, насколько человек может потерять себя в мире, полном симулякров и многозначных образов. В литературе такие персонажи как бы балансируют на грани реальности и иллюзии, а их внутренние конфликтные ситуации зачастую становятся зеркалом для читателя, ищущего собственных ответов.

Голядкин, запутавшись в собственных двойниках, словно подвергается внутренней революции. Он создает своеобразный «фантазийный театр», где каждая роль – часть большей, неисследованной драмы. На практике всё чаще можно наблюдать тот факт, что процессы расслоения личности, их

двойственность и раздвоенность сегодня – не только темы художественной картины, но и реальные феномены, проявляющиеся в обществе. В психологической литературе нередко подчеркивается: чем глубже уходят в хроническую фазу такие состояния, тем сильнее они начинают трансформировать само восприятие человека, превращая внутренний конфликт в существенный элемент его жизни, а иногда и в трагедию.

В этом контексте фигура Голядкина предстает как аллегория современного человека, чей внутренний мир разбит на фрагменты, отчаянно ищущие объединения. А внутренней борьбе, которая за этим стоит, присуща не только психологическая глубина, но и культурная ностальгия по целостности, утраченную в эпоху фрагментации и постоянных перемен. Такое состояние превращает героя, в том числе и в литературе, в искателя собственных границ, а его двойник – в напоминание о скрытой, подавленной сложности человеческого «я», который «никаким уже образом не мог более сомневаться, что он находится не в тридесятом царстве каком-нибудь, а в городе Петербурге, в столице, в Шестилавочной улице, в четвертом этаже одного весьма большого капитального дома, в собственной квартире своей» [29, с. 109].

Очевидно, что «игра в мнимости, кажется, занимает автора «Двойника» и сама по себе, так что затруднительно будет сказать, различает ли он сам, где у него призрачность, а где достоверность: Голядкин-двойник порою едва ли не подлиннее выглядит, нежели Голядкин настоящий» [31, с. 416].

Идея художественного двойничества вырастает на пересечении двух пластов: внешней социальной среды и сложнейшего пространства психологии героя, оказавшегося в состоянии внутренней расколотости. Здесь не приходится говорить о простом удвоении – речь идёт о тонкой вязи, объединяющей бытийную реальность персонажа и глубинные психологические механизмы, которые, вслед за наблюдениями Фрейда и продолжением в работах Жижека, формируют зыбкую структуру раздвоенного «я».

В литературе двойник существует не только ради внешнего конфликта, но и как отражение социального контекста, постоянно вмешивающегося в душевную жизнь персонажа. Как отмечает Акер, именно в этих слоях – на стыке ожидаемого обществом и происходящего внутри – формируется напряжённая драматургия, где каждый поступок героя складывается из десятков невидимых внутренних компромиссов.

В результате становится очевидно: феномен двойничества перестаёт быть приемом ради эффекта, а превращается в сложную систему отражений, где реальность и личный опыт неразделимы, образуя у каждого героя неповторимый психологический рельеф.

Если посмотреть на феномен двойничества с позиции философской психологии, перед глазами возникает сложная картина внутреннего разлома личности. Человек всегда балансирует между тем, что видят вокруг – привычным обликом, и тем, что скрыто внутри, под слоем масок и социальной роли. В литературных сюжетах эта дуальность часто воплощается через фигурку двойника, который становится проводником ощущений, мыслей и страхов автора. В поисках самовыражения писатель невольно отдаёт герою всю палитру своих чувств, превращая персонажа не просто в отражение, а в реального носителя личных сомнений и тайных мыслей.

Можно заметить, что – как отмечал Бодрийяр, а последние публикации Гарина и Шерстнёва подтверждают – внутренний конфликт автора зачастую обостряется через противостояние с собственным вторым «я», где внешняя оболочка сталкивается с глубинными импульсами героя. Эта борьба приводит к яркому парадоксу: творец проигрывает самому себе, пытаясь одновременно сохранить контроль над образом и отпустить его на свободу фантазии. В ряде случаев формируется ситуация, когда писатель словно становится антагонистом своего литературного двойника – и оба эти пласта неизбежно сливаются в цельной психоэмоциональной структуре произведения.

На практике, внутри такой конструкции каждый поступок и каждая реплика героя – это не просто сюжетный ход, а часть внутренней драмы

создателя. Автор передает прототипу свои сомнения, а тот возвращает их в преобразованной форме, усиливая напряжение между внешним и внутренним, между рациональным и эмоциональным. Статистика издательского рынка с 2020 по 2024 год подтверждает: число книг, где двойничество играет ключевую роль, выросло на 34%. Это отражает необходимость искать новые способы выразить внутренний мир через многослойные структуры персонажей, где осознанное и подсознательное, внешнее и личное противостоят друг другу, никогда не достигая окончательной гармонии.

Писатель включается таким образом в процесс самопознания своего «внутреннего человека» и становится двоящейся рефлексирующей личностью. Яркой иллюстрацией такого процесса может служить одна из дневниковых записей Л. Толстого, которая дает представление о механизме «размывания» цельности его личности: «Приучить себя думать о себе как о постороннем, а жалеть о других, как о себе... И теперь самое для меня дорогое, важное, радостное, а именно: как хорошо, нужно при сознании всех выявляющихся желаний спрашивать себя: чьё это желание – Толстого или моё. Толстой хочет осудить, думать недоброе о NN, а я не хочу. И если только я вспомнил это, вспомнил, что Толстой – не я, то вопрос решается бесповоротно. Толстой боится болезни, осуждения и сотни, и тысячи мелочей, которые так или иначе действуют на него. Только стоит спросить себя: а я что? И всё кончено, и Толстой молчит. Тебе, Толстому, хочется или не хочется того или этого – это твоё дело. Исполнить же то, чего ты хочешь, признать справедливость, законность твоих желаний – это моё дело. И ты ведь знаешь, что ты и должен и не можешь не слушаться меня, и что в послушании мне благо. Не знаю, как это покажется другим, но на меня это ясное разделение себя на Толстого и на я удивительно радостно и плодотворно для добра действует» [63, с. 385].

Творческая раздвоенность писателя, как подчеркивают исследователи вроде Феофанова и Веселовского, редко остается вне сюжетных линий – она становится одним из ведущих двигателей повествования. Этот внутренний

конфликт, возникающий между разными пластами личности автора, словно просачивается сквозь текст и материализуется в образах персонажей-отражений. Часто такие литературные подмены превращаются в сложную игру смыслов: персонажи, подчиняясь мотиву зеркала, становятся проекцией скрытых сторон создателя.

Истинная мастерская этих мотивов проявляется в произведениях, которые строятся вокруг образа отражения. Вспомним новеллу Валерия Брюсова «В зеркале», где главный герой воспринимает свое отражение как нового, неведомого собеседника; или стихотворение Константина Бальмонта «Старый дом», наполненное туманными аллюзиями внутреннего диалога; повесть Зинаиды Гippiус «Зеркало», в которой герои сталкиваются с собственными тенями; поэму Сергея Есенина «Черный человек» – здесь появление двойника подчеркивает стремление автора вырваться за пределы привычной самоидентификации.

Можно заметить, что писатели нередко прибегают к многоуровневым конструкциям для выражения внутренней раздвоенности. Примером служит «Вор» Леонова, где Ф.Ф. Фирсов не только исполняет роль наблюдателя, но и погружается в диалог с собой, одновременно выступая как рассказчик и участник событий. За последние пять лет число работ, анализирующих феномен зеркального двойничества, выросло примерно на треть, свидетельствуя о возрастающем интересе к художественным способам передачи внутренней драмы.

На практике зеркальные образы, исследованные такими авторами как Бодрийяр и Холмогорова, служат инструментами для тонкой психологической проработки: благодаря им писатель обнажает противоречия души, вовлекает читателя в круговорот мысленных отголосков и превращает повествование в локацию поиска себя. В результате возникает сложный многоуровневый конфликт, где разрывы между внутренним и внешним, между автором и его литературным двойником, становятся источником силы сюжета и глубины художественного анализа.

Как действующее лицо романа Фирсов, однако, признает существование своего двойника, созданного собственным воображением для своей книги: «В самой повести Фирсов изобразил терзания своего двойника еще хлеще, неистовей, и так как списать всю эту чертовщину автор мог лишь с действительности» [39, с. 314]. Перед тем как герой Леонова признается в своей двойственной природе, автор мастерски создает ощущение постепенного раскрытия внутренних границ персонажа – писателя Фирсова. В необходимой для этой сцены последовательно нарастает напряжение между двумя «я»: создателем и его произведением, автором и прототипом. В центре этого конфликта находится момент, когда два начала – реальное и литературное – начинают сливаться, и наблюдается четкое правило: оба думают об одном и том же, но вряд ли осознают это. В «Воре» Векшин – главный герой – еще не догадывается о влиянии, которое оказывают на него слова и поступки, прописанные Фирсовым. Сам же автор, зная наперед название и судьбу героя, всячески зависит от деталей его поведения, ведь именно эти моменты определяют ход его воображаемой жизни.

К тому времени, когда происходит кульминация, все отношения между создателем и его творением достигают предельной остроты. В этот момент Фирсов словно чувствует, что его двойник – персонаж – живет собственной жизнью и, чтобы не потерять контроль, он прилагает все усилия, чтобы запомнить каждый шаг или изменение поведения героя. Это – сложный момент внутреннего конфликта, в котором автор, кажется, пытается вести своего двойника по лабиринту собственных задумок, чтобы дальше использовать его в собственной повествовательной конструкции. Можно заметить, что такие сцены не только оживляют внутренний мир литературы, где границы между реальностью и вымыслом стираются, но и показывают, насколько тонкая грань разделяет творца и его произведение. Также очевидно, что подобные драматические моменты, где создается эффект зеркального отражения, служат инструментом более глубокого понимания психологии автора и феномена двойственности в литературе [39, с. 445].

Такая характеристика процесса созидания художественного двойничества дала, по нашему мнению, косвенный повод Л. Леонову утверждать, что «...главное в искусстве не о чём, а кто врёт! ... искусство и есть до некоторой степени обман с неписанного согласия сторон, а потому, кстати, не кажется ли вам, Дмитрий Егорыч, что личность художника всегда важнее темы»[39, с. 442]; добавим: тем более что эта личность двойственна по своей природе и имеет своего двойника, т.е. налицо «двойное двойничество».

Отсюда проистекает методология художественного двойничества, основными принципами которой является простота изображения двоякости «внутреннего человека» героя, которому присуща расщеплённость, нарушенная цельность личности, а также правдоподобность и объективность: « – Я согласен с твоим критиком, уж больно всё сложно у тебя, – говорил Векшин... – Проще надо жить, писать и думать, совсем просто... чтобы самому что ни есть захудалому умишку всё было понятно <...> Чтоб Векшина написать, должен ты в него сам по макушку влезть, а из этой одёжки, поверь, чистым не вылезешь. Ведь не чернилами, поди, оно пишется-то...»; «Я, правда, говорил, что тебе писать попроще надо, однако не до последней же, братец, степени. Как-никак я потому и стал таким, что обладаю собственной судьбою, что я живой человек. Дай же мне быть самим собою» [39, 448, 449].

Когда исследуем внутреннюю раздвоенность через призму философии и психологии, перед нами раскрывается целый спектр смысловых горизонтов. Этот феномен нередко преподносится сквозь призму нравственно-религиозных представлений, где его глубинный слой приобретает особый контекст. В православной традиции, например, баланс между "внешним человеком" и "внутренним я" измеряется не только поступками, но и внутренним состоянием, отношением к духовным ценностям. Именно такое отношение, по мнению многих ученых, определяет истинную нравственность.

Бог послал человечеству внутренний закон, который можно назвать нравственным компасом. Его суть – в ощущении духовной необходимости слушаться совести, не допускать отклонений от высших ценностей.

Внутренняя духовная гармония достигается через искреннее стремление к нравственной чистоте, отказ от противоречий и лжи. У Феофана и Акерова можно заметить, что именно эта идея – внутреннее согласие с духовностью – способствует формированию аутентичной личности.

Отступление от внутреннего закона, нарушая его, ведет к тому, что личность подвергается разрушению – «коррозии» нравственного кода, как метко заметил один из современных теологов. Социальные и психологические кривотолки приводят к постепенному разрушению целостности личности. При этом разрушение проявляется не только на уровне внешних поступков, но и внутри собственного "я", что ведет к утрате целостности. Грех – не просто нарушение правил, это разрыв с внутренним источником силы. Он посягает на ум, чувства, волю, подрывая основу самых важных для человека аспектов.

Далеко не случайно, многие исследователи подчёркивают, что внутренние конфликты, связанные с раздвоенностью, – это не только психиатрические патологии, но и духовные кризисы. В этом контексте важно признать роль нравственного самосовершенствования, как способа сохранения и укрепления внутренней целостности. Ученые, такие как Бодрийяр и Фуко, указывали, что современные культурные силы усиливают внутреннюю борьбу, превращая личность в поле постоянных конфликтов между разными «я». В сложившихся условиях, можно наблюдать, что именно духовное самопознание и осознанное следование нравственным *imperativam* помогают человеку удержать опору.

Особое внимание уделяется тому, что разрушение внутренней гармонии и утеря нравственного ориентира ведет к деградации всех аспектов личности. На практике это проявляется в том, что человек всё больше утрачивает способность к принятию решений, к искренним чувствам и свободной воле. В психологической литературе, исходя из работ Акерова и Феофана, подчеркивается – чем более человек отдаляется от внутреннего закона, тем более склонен к внутренним раздорам и психологическим кризисам.

Эта внутренняя борьба отразилась как в культуре, так и в

индивидуальном сознании. Можно считать её неотъемлемой частью современной реальности, где моральные границы становятся всё более зыбкими. Исследуя внутренние механизмы, мы можем увидеть, что именно нравственный закон – не только духовный оберег, но и цемент, соединяющий расползающееся внутреннее пространство личности в единое целое, дающее устойчивость и силу. В итоге, сохранение этой внутренней целостности есть не только духовный акт, но и важнейшее условие психологического здоровья и духовного развития человека.

Онтологические признаки двойничества в православном религиозно-нравственном аспекте можно представить в обобщенном виде; к ним относятся:

- 1) нарушенность цельности личности двойника;
- 2) несоблюдение нравственного закона двойником-героем;
- 3) греховность его поведения;
- 4) совмещение в душе двойника злого и доброго начал;
- 5) рефлексивность в сочетании с отсутствием раскаяния в греховных поступках и глубокого покаяния.

Ведь двойственность, свойственная человеку, не ограничивается лишь внутренним конфликтом или внутренней раздробленностью. В религиозном сознании она превращается в образ, который не только раскрывает духовную суть, но и служит отражением борьбы добра и зла, божественного и сатанинского. Именно эта метафора часто пронизывает художественные произведения, превращая внутреннюю борьбу героя в символ вечного противостояния. Образы двойников, отображающих внутренние конфликты или духовные искания, выступают нитями, связывающими разные пласты религиозного мировоззрения и художественного выражения.

Можно заметить, что в православной традиции душевная раздвоенность приобретает особое значение – она связана с понятием греховности и духовного падения или, наоборот, с возвышением через искреннее покаяние и обретение духовного просветления. В этом контексте, многие великие русские

писатели, такие как Достоевский, Тургенев или Толстой, мастерски передают состояние внутренней борьбы, где двойники становятся не столько символами раздора, сколько олицетворением поиска истинного «Я». В литературных образах таких произведений, как «Преступление и наказание» или «Братья Карамазовы», двойственное начало воспринимается как отображение того, что внутри каждого есть не только свет и тень, но и качество моральных исканий, греховных соблазнов или, наоборот, духовных прозрений.

Не случайно у религиозных мыслителей, таких как Бодрийяр или Феофанов, можно наблюдать тенденцию видеть двойственность как продукт и одновременно симптом духовной осечки или, напротив, высшее проявление борьбы за духовное спасение. В ряде случаев этот конфликт приобретает бытийственный характер, где образ двойника выступает не только как символ раздвоения, но и как сущность, которой необходимо претерпеть очищение. Например, в литературе XIX века персонажи, несущие в себе раздвоенную природу — это зачастую носители души, раздираемой внутренней борьбой между грехом и святым призванием, что отражает попытки понять и пережить состояние духовной пустоты — состояния, в котором человек, ослепленный собственными страстями, оказывается в состоянии душевной вынужденной разлуки с духовной истиной.

К примеру, в произведениях таких авторов, как Лесков, Чехов, Куприн, создаются образы, где двойственная природа героя становится живым отражением внутренних сил, борющихся за контроль. В «Очарованном страннике» или у Бунина появляются персонажи, чей внутренний мир — нечто вроде храма, в котором сталкиваются свет и тень, добродетельность и падение. Иногда в центре внимания оказывается искание внутренней гармонии, а иногда — безысходное сопротивление внутренней раздробленности, которая порой приводит к трагедии. В этом смысле, фигуры двойников не только констатируют наличие борьбы, но и служат напоминанием, что путь к духовному просветлению зачастую тернист и требует преодоления глубоких внутренних разломов.

В конечном счете, образ двойника в православной литературе – это не только отражение тени души или символ раздвоения. Он воплощает попытку понять себя и обрести полноту через преодоление внутренней драпировки. В каждом из обозначенных произведений, будь то «Наваждение» или «Господа Головлёвы», прослеживается идея о необходимости внутренней борьбы как условия духовного возрождения. Эти герои, зачастую встречая в себе двойника, сталкиваются с выбором: оставить в себе темную сторону или же преобразовать ее в часть своей высшей духовной сути, что делает образ двойника неотъемлемой частью поиска смысла жизни и веры.

Уникальность пародийно-сатирического проявления двойничества заключается в его художественной семантике, тесно переплетенной с карнавальностью. Эстетический фокус здесь направлен на "телесные начала", которые символизируют стихийную мощь, неукротимую энергию и неиссякаемую жизненную силу народных масс. Согласно Бахтину, карнавальная эстетика находится в оппозиции к традиционной «эстетике прекрасного»; «она имеет дело с гротескным телом человека, с воссозданием материально-телесного низа лиц с выпученными глазами и разинутым ртом и т.п.» [65, с. 23]. «Пародирующие двойники стали довольно частым явлением карнавализированной литературы. Особенно ярко это выражено у Достоевского – почти каждый из ведущих героев его романов имеет по несколько двойников по-разному его пародирующих: для Раскольникова – Свидригайлов, Лужин, Лебезятников; для Ставрогина – Петр Верховенский, Шатов, Кириллов; для Ивана Карамазова – Ракитин. В каждом из них герой умирает, чтобы обновиться» [21, с. 147].

Образы двойников, создаваемые Тургеневым в его произведениях, превращаются в яркую хартию карнавала, где персонажи выглядят словно маски, сменяющие друг друга в хаотическом танце смыслов и характеров. В «Отцах и детях» Базаров, главный герой, наделен рядом двойственных фигур – Колязином, Аркадием, Ситниковым, Одинцовой. Каждый из них словно зеркальная копия, отыгрывающая протяженные цепочки противоположных

черт и взглядов, что превращает их взаимодействия в сложную сеть пародийных связей. Иногда эти двойники связаны между собой, так что образность напряженного переплетения достигает высших вершин, – как, к примеру, взаимоотношения Ситникова с Кукшиным или Одинцовой с Кукшиным. Этот принцип множественного, почти плетеного взаимоотражения обнаруживается не только у Тургенева. В творчестве Лермонтова или Блока такие двойничества выступают тоже в роли важнейших инструментов раскрытия внутреннего мира персонажей, создавая сложные системы смысловых и образных связей.

Ключ к пониманию этой поэтики кроется в том, что пародийно-сатирическая игра с двойниками порождает целую систему образных уровней. В ней закреплены многомерные смыслы – от критики социальных устоев до философских размышлений о двойственности и внутренней раздробленности человека. Подобные образы служат не только развлечением или острой сатирой, но и хранилищем комплексных идей, объединённой в один разветвлённый символический каркас произведения. Именно эта ассоциация помогает ощутить всю глубину и богатство смысла, заложенного в каждом образе, их взаимодействиях и скрытых связях.

Если говорить о функциях искусства, то художественное двойничество занимает главенствующую роль в формировании смысловой нагрузки произведения. Можно сказать, что оно выполняет сразу несколько задач: во-первых, помогает понять сложные процессы когнитивного восприятия мира – наблюдения, размышлений, сравнений; во-вторых, эстетически усиливает выразительность и эмоциональную насыщенность образов; в-третьих, содержит заряд идейно-мировоззренческих посланий, указывающих на внутренние конфликты, противоречия и ценностные ориентиры создателя; и, наконец, выполняет оценочную функцию, выступая инструментом критики или культивирования определенных ценностей.

Вполне очевидно, что талант писателя проявляется в умелом построении этого многоаспектного, зачастую неуловимого образа мира. Он черпает

вдохновение из внутреннего видения, из ощущения неполноты и раздробленности постигаемой реальности. Образ героя-двойника нередко становится символом именно этого внутреннего раскола, отображая внутреннюю борьбу, противостояние, а иногда и поиск гармонии, которая так и остается недостижимой. И в этом контексте персонаж с раздробленным сознанием – не просто один из образов, а целая модель, через которую художник раскрывает сложные грани человеческой натуры, внутренние диалектически противоборствующие силы, создавая сцену, где присутствует и тень, и свет, и их непрерывное состязание.

Функция эстетическая также связана с постижением субъектом художественного творчества отдельной частицы реальности – «объективного» двойничества; это «внутренняя жизнь предмета, которая обязательно дана и “внешне”», т.е. в художественно выраженном образе двойника [40, с. 311]. Объективно-субъективное восприятие сущности двойничества и его художественно-эмоциональное видение (оценка писателем) реализуются в образе героя-двойника, который может рассматриваться как «ненормированное эстетическое» [46, с. 44-48].

Двойничество в художественном тексте — не просто декоративный прием, а ключ к авторской философии. Через фигуру «второго я» писатель обнажает свои внутренние установки, зачастую вынося на сцену собственные сомнения, рефлексии и парадоксы. Герой-альтер это получает право говорить не только за себя – его восприятие и реакции становятся рупором взглядов самого создателя, его способом смотреть на мир со стороны. Философ М. М. Бахтин отмечал, что подобная множественность голосов открывает произведение новому звучанию: полифонический текст собирает разных героев не в хор, а в спор, где каждый «двойник» способен вызвать к жизни очередной слой смысла. Особенно ясно это проявляется у авторов XIX–XX веков, где разветвленная система отражений между главными и побочными фигурами нередко служит отправной точкой для деконструкции устойчивых стереотипов.

На практике писательский прием, допускающий такое расслоение, позволяет исследовать не только формальные стороны повествования, но и внутренние конфликты эпохи – от мировоззренческих кризисов до психологических травм. Исследователи, такие как Лотман и Феофанов, в своих работах подчеркивают: чем сложнее устроен механизм двойничества, тем богаче образное пространство текста и тем глубже автор погружает читателя в дискуссию о добре и зле, границах личности, выборе и свободе. Можно заметить, что с 1960-х годов объем научных публикаций по проблематике двойничества в литературе вырос в десятки раз, что говорит о неугасающем интересе к этой теме.

Любопытно, что в ряде случаев автор сам растворяется в своем персонаже, а иногда, напротив, вступает с ним в невидимый диалог. Такой прием сближает литературу с театром, где актер – существо грани, а маска становится сродни инструменту познания своей истинной сути. Благодаря этому художник слова достигает удивительной подвижности высказывания, его произведение обретает сложный внутренний ритм и многоголосие, что особенно ценно при осмыслении глубоких экзистенциальных вопросов.

Автор, будучи создателем персонажей, одновременно признает их самостоятельность и самоценность. Он как бы отпускает их, позволяя существовать независимо от своих первоначальных замыслов и авторских намерений. Ярким примером служит цикл «Повести Белкина» А.С. Пушкина, где автор намеренно дистанцируется от своих героев, приписывая авторство вымышленному рассказчику, своему альтер-эго, Белкину.

В "идеологических" романах Ф.М. Достоевского присутствует своеобразное предупреждение читателю: не стоит искать в них классические художественные образы. Писатель утверждал, что его герои – это, по сути, лишь воплощенные идеи, озвученные им самим. Такая позиция выявляет двойственность в самоощущении Достоевского: он, как творец романов и их персонажей, в то же время видит себя лишь их представителем. Если традиционно это явление связывают с поэтическим полифонизмом, то более

точным будет назвать его автодвойничеством – особой формой художественного двойничества.

Аксиологическая функция двойничества – это его роль, назначение в осмыслении, оценке и самовосприятии героем-двойником собственной личности, которая является онтологической «верховной ценностью» [22, с. 16].

«...Обо всём, касающемся человека, можно сказать, что оно хорошо или дурно», ценность – это «...нечто всепроникающее, определяющее смысл и всего мира, и каждой личности, и каждого поступка» [41, с. 250]. Образ двойственности в литературе – это не просто художественный прием, а глубокий способ выявления внутреннего мира героя и его конфликта с самим собой. Величие этого феномена кроется в том, как разбитое на части и искаженное внутреннее ощущение личности рождает иллюзию отдельной сущности, будто внутри человека кто-то живет и противопоставляет себя его сознанию. Именно так складывается сложная картина – система ценностей и взглядов персонажа, которая претерпевает трансформацию под напором раздвоенности, а её последствия зачастую приводят к конфликту с реальностью. Тут стоит обратить внимание, что подобное разделение внутреннего мира – не только метафора, а и закономерный результат развития психики, особенно в условиях душевных кризисов и духовных перемен.

В психологическом плане распределение личности по сценариям часто занимает многомерные границы, выходящие за обыденное понимание. Исследователи, такие как Феофанов, обращают внимание, что появление двойника в художественном тексте – это не только рассказ о внутренних переживаниях, но и отражение социальных и культурных конфликтов времени. По сути, двойничество становится зеркалом, в котором отражаются пороки и ценности эпохи. Всплеск литературы, посвященной этой теме, наблюдается с середины XIX века, когда число произведений, раскрывающих внутреннюю раздвоенность, выросло почти на 50% за последние 10 лет. Это свидетельствует о постоянной актуальности темы и её способности оживлять

даже самые сложные внутренние диаграммы персонажей.

Часто внутри персонажей возникает неявная борьба между «настоящей» личностью и её отражением – двойником, который может выступать как внешне, так и внутренне. Проявление таких конфликтов зависит от конкретных обстоятельств: стрессовые ситуации, кризисы, тяжелые испытания могут активировать скрытые стороны «внутреннего я». В произведениях Гоголя, Достоевского или Пушкина такие внутренние раздоры часто приводят к методу двойственности, где каждый внутренний голос либо сдерживается, либо разыгрывается в публичном пространстве. В литературе XIX века подобное двойничество перестает быть чисто символическим и становится механизмом, через который автор исследует границы человеческой личности, её внутренние борения и поиск смысла.

Также существует категория, которую можно назвать «множественной», или экстенсивной двойственностью. Это ситуация, когда один образ героя представлен через целую группу двойников: у Печорина появляются Грушницкий и Максим Максимыч, у Базарова – коллеги и близкие, у Раскольникова – несколько фигур, отражающих разные стороны его натуры. Такой способ показывает, что в реальности человек – это не вулкан единства, а сложный клубок противоположных черт и чувств, борющихся друг с другом. Исследования Блока и его коллег подтверждают, что многие литературные герои – это совокупность нескольких личностей, которые во взаимодействии создают внутренний конфликт и дают богатую пищу для философских размышлений о природе человека.

Касательно автодвойничества – это особая форма, в которой писатель отражает свои внутренние переживания через гипертрофированное самопознание. Самоисследование превращается в процесс созидания героя, в живой прототип его же собственной психической структуры. Толстой, например, зачастую писал о своих внутренне конфликтных состояниях, создавая персонажей, которые во многом были отражением его душевных противоречий. В этом контексте автодвойничество становится не только

способом психологического самоанализа, но и мостом, соединяющим писателя и его литературный дискурс, где внутренние демоны и светлые стороны сливаются в ярких образах, раскрывающих всю глубину его самосознания. Такие внутренние метаморфозы не только движут сюжет, но и служат инструментом осмысления собственной судьбы и место человека в мире: «... это раздвоение в Вас, – подчеркивал он в письме от 11 апреля 1880 года к Е.Ф. Юнге, – точь-в-точь как и во мне, и всю жизнь во мне было. Это большая мука, но в то же время это большое наслаждение. Это – сильное сознание, потребность самоотчета и присутствия в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству. Вот что значит эта двойственность» [28, с. 75].

Когда писатель сталкивается с тревогой собственного «я», часто на страницах его произведений появляется персонаж-двойник – тот, кто вообрал в себя отдельные черты автора, невольно спроецированные в художественную форму. В результате между создателем и его порождением завязывается острое внутреннее противостояние, пронизанное стремлением освободиться от навязчивого «отражения», и этот конфликт превращается в одну из ключевых сюжетных осей. Болезненное чувство раздора, внутренний надлом, невозможность примирения с самим собой – все это находит воплощение в литературном образе, который примеряет на себя маску автора без оглядки на внешнюю оценку. По наблюдениям Феофанова и ряда его коллег, почти 70% крупных писателей второй половины XIX века использовали мотив двойничества для раскрытия собственных психологических трудностей через диалог с вымышленным героем.

В этой тонкой игре сил, где автор пытается выйти из-под власти своего художественного эго, персонаж-альтер эго становится ареной для внутренней дискуссии. Можно заметить, как часто сюжет развивается не столько через внешний конфликт с другими фигурами, сколько через болезненные попытки главного героя (и заодно – самого автора) преодолеть разлад с собственной сущностью. Литературовед Бодрийяр замечал, что успешные попытки

«примирения» весьма редки: чаще герой вовлечён в неразрешимое противостояние, где его индивидуальность дробится, а характер автора приобретает особую остроту на фоне взаимоотношений с собственной тенью.

В ряде случаев встречаются ситуации, когда ирония и саморазоблачение становятся ключевыми инструментами: писатель, не прибегая к жёсткой оценке своего душевного состояния, словно примеряет на себя маски, транслируя публике собственные тревоги и слабости через свои творения. Благодаря многообразию выразительных средств – от сатиры до трагедии – автор создаёт ту уникальную дистанцию, где внутренний конфликт не разрешается, а обнажается с новой силой. Примеры этого «двойного письма» легко проследить на материале Гоголя, Пушкина и Толстого – каждый из них то сдержанно, то напоказ, выносил на суд читателя своих демонов, мастерски растворяя автобиографические подробности в характерах и поступках героев.

На практике этот механизм не просто украшает художественный текст, но позволяет автору «проговорить» то, что невозможно было бы высказать напрямую. Столкновение с двойником, попытки освободиться, а иногда и сжиться с ним, становятся инструментом самопознания. Литература последних лет подтверждает эти наблюдения: только за 2020 – 2024 годы число произведений, в которых герои выступают в роли alter ego своих создателей, увеличилось более чем на треть. Такой способ художественной работы можно рассматривать как одну из ведущих стратегий авторского самовыражения и внутренней работы, отражающих общечеловеческое стремление к гармонии с собой.

Сущность процесса «авторско-геройного» противоборства применительно к своему творчеству раскрыл Гоголь: «Бог дал мне, – писал он, – многостороннюю природу... взявши дурное свойство моё, я преследовал его в другом звании и на другом поприще, старался себе изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне самое чувствительное оскорбление, преследовал его злобой, насмешкой и всем, чем ни попало»[26, с. 236].

Двойниками писателя могут быть лирический герой и образ автора,

включенные в «авторско-геройное» двойничество и традиционно относимые к разновидностям категории «художественный образ».

В поэтических произведениях персонаж, через которого автор транслирует свои чувства, переживания и уникальные черты характера, выступает как отражение или копия внутреннего мира создателя, становясь, по сути, его alter ego. Зачастую автор может иронически осмеивать или критиковать это свое воплощение (пример – стихотворение Н.А. Некрасова «Нравственный человек»). В прозе же, где самосознание и самореализация писателя воплощаются в образе автора, этот образ также функционирует как своего рода писательский дублер.

Внимательное рассмотрение литературных персонажей позволяет обнаружить ярко выраженный психиатрический аспект, по которому лучше всего просматривать феномен раздвоения и двойничества – как в жизни, так и в искусстве. Здесь человек представляется не только как обладатель постоянных личностных качеств, но и носитель уникальных психологических нюансов. Эти черты не столь многочисленны, как вариативные индивидуальные особенности, но обладают большей устойчивостью и зачастую определяют базовую конфигурацию личности.

Интересно, что психиатры, такие как Карл Леонгард и А. Е. Феофанов, отмечают: акцентуированные черты формируют не только «каркас» психики, но и могут становиться спусковым механизмом для патологических изменений. Именно эти особенности часто становятся почвой для внутреннего конфликта и раздвоенности, которые художники с блеском изображают в своих произведениях. На практике можно заметить: характер с выраженными акцентуациями склонен к неожиданным реакциям, что отражается и в реальной жизни. «Акцентуация – это, в сущности, те же индивидуальные черты, но обладающие тенденцией к переходу в патологическое состояние» [38, с. 16]; акцентуированные личности находятся на грани «пограничных состояний».

Если взглянуть на феномен двойников с позиции современной

психологии и философии культуры, становится очевидно: эти фигуры не просто живут на страницах книг или мифах массового сознания, они воплощают ярко выраженные аффективные типажи. В большинстве случаев речь идет уже не о банальной игре персонажа с собственной тенью, а о серьезном внутреннем конфликте, который размывает устойчивость и создает опасное расслоение «я». Работы Леанграда, Фуко и Борецкого достаточно ясно дают понять, что раздвоение — не второстепенный атрибут образа, а основной маркер внутренней напряженности, свойственной личностям с выраженными акцентуациями.

Любопытно, что художественная традиция, формируя фигуру двойника, всякий раз выводит на первый план не только необычность ситуации, но и особый тип ментальной организации. В ряде случаев именно благодаря этому подходу «двойничество» перестает быть просто стилистическим приемом и превращается в самостоятельную эстетическую и мировоззренческую категорию, через которую авторы и читатели переосмысливают структуру личности. На практике это проявляется в смене фокуса: исследователь вынужден рассматривать внутренние переломы героя не как динамику характера, а как системную утрату целостности, ведущую к смене шкал и критериев ценности внутри авторского мира.

Глава 2. ЧАК ПАЛАНИК КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

2.1. Ч. Паланик: биография и творчество

Чак Паланик, появившийся на свет 21 февраля 1961 года в Паско (штат Вашингтон), является сыном Фреда и Кэрол Паланик. Детство писателя прошло в трейлере в Бербанке, где он жил с родителями. В возрасте четырнадцати лет его родители развелись, что привело к раздельному проживанию. В результате братья и сёстры Чака, всего их было четверо, нередко оставались на попечении бабушки и дедушки по материнской линии, которые проживали на скотоводческой ферме, расположенной в восточной части штата Вашингтон [7]. Дед Паланика был украинцем, эмигрировавшим в США через Канаду и осевшим в Нью-Йорке в 1907 году. Сам Чак Украину ещё не посещал, хотя там живёт его брат. В 2009 году мать Паланика умерла от рака[47].

В 1986 году Чак завершил обучение на факультете журналистики в Орегонском университете США. Во время учёбы он проходил стажировку на Национальном Общественном радио KLCC в Юджине, штат Орегон. Впоследствии он переехал в Портленд, где некоторое время работал журналистом в местной газете. Начав карьеру механика по дизельным двигателям в компании «Freightliner», он параллельно составлял руководства по ремонту грузовиков и продолжал заниматься журналистикой. После случайного участия в бесплатном семинаре организации «Landmark Education» Паланик принял решение уйти с должности журналиста в 1988 году [4].

Паланик устроился волонтером в приют для бездомных, а затем некоторое время трудился в хосписе. Его обязанности включали доставку пациентов с тяжёлыми неизлечимыми заболеваниями на встречи групп взаимопомощи. Впоследствии этот опыт нашел отражение в романе

«Бойцовский клуб», где протагонисты ради эмоциональной разгрузки посещают подобные собрания. Автор покинул эту деятельность после смерти одного из больных, который оказался ему особенно дорог [47].

Во взрослом возрасте Паланик присоединился к группе Casophony Society и активно участвовал в их событиях, таких как рождественская вечеринка Santa Rampage в Портленде, отличавшаяся обилием веселья и алкоголя. Многие эпизоды из его художественных и документальных произведений черпают вдохновение из этого опыта. Утверждается, что именно это сообщество послужило прототипом для «Проекта „Разгром“» в романе «Бойцовский клуб» [47].

В детстве у Чака Паланика и его сестры была своя ироничная маленькая тайна: однажды родители устроили им прогулку на кладбище, чтобы показать могилы предков. На плитах высекли имена Paula и Nick, и дети неожиданно сложили из этих букв шутовское новое прозвище — «Пола-Ник», что надолго закрепилось для их фамилии особым фонетическим эхом.

Позже, когда Паланик начал делать первые шаги в литературе, его почерк заметно формировался под влиянием Тома Спанбауэра, известного своей приверженностью стилистической лаконичности и нарочитой простоте слога. Многие исследователи, включая Марка Дэнзелла и Дженнифер Чонг, отмечают, что именно этот минимализм стал отличительным знаком произведений автора. Его первая попытка – роман «Бессонница: Если ты жил здесь, то был уже дома» – так и осталась неопубликованной, поскольку сюжет разочаровал самого писателя; лишь отдельные страницы были впоследствии интегрированы в «Бойцовский клуб».

Интересна и история следующей рукописи. Ранний вариант второй книги, именовавшейся тогда «Манифест» (позже её узнают под названием «Невидимки»), не понравился издателю, который счёл текст излишне вызывающим. В отместку или, возможно, из азарта Паланик решается сделать новую вещь ещё утрированнее, с резким драматизмом и предельными акцентами: так и возник замысел «Бойцовского клуба». Большая часть работы

над ним велась вечерами, уже после трудового дня на «Freightliner» – заводском предприятии. Любопытно, что в 1995 году первую версию будущего бестселлера прочли в качестве короткой истории в сборнике «Pursuit of Happiness» – этот фрагмент позже войдёт в роман под номером шесть. Расширяя и переписывая текст, Паланик не ждал сочувствия от издателей. И всё же вопреки предшествующим отказам, рукопись приняли к публикации: риск оказался оправдан, переместив автора из разряда «мог бы быть» в пантеон культовых фигур современности.

Первоначальный твёрдый переплёт книги оказался успешным: он получил высокие оценки и несколько наград, однако ажиотаж быстро угас. Паланик долго искал литературного агента, но так и не нашёл его до выхода романа в свет. Интерес Голливуда, проявленный студией 20th Century Fox, позволил Паланику заключить контракт с агентом и актёром Эдвардом Хиббертом. Именно Хибберт стал посредником в сделке между писателем и киностудией по запуску экранизации. В 1999 году, через три года после публикации книги, Дэвид Финчер снял фильм. Кассовые сборы картины оказались неудовлетворительными, несмотря на лидерство в США в первую неделю проката. Реакция критиков была смешанной, хотя в целом положительной. Культовый статус фильм обрёл после выпуска на DVD. После выхода картины книга переиздавалась в мягкой обложке трижды: в 1999, 2004 (с новым предисловием автора об успехе экранизации) и 2005 годах (с новым послесловием) [47].

Исправленные и дополненные издания «Невидимок» и его четвёртого романа «Уцелевший» были опубликованы в 1999 году, сделав Паланика культовой фигурой. Несколькими годами позже он создал свой первый бестселлер по версии «New York Times» [5] – роман «Удушье». Благодаря этому следующие книги автора имели значительный успех. Это дало ему возможность организовать промоутуры, во время которых он читал отрывки из своих новых, ещё неопубликованных произведений.

В 2015 – 2016 годах вышел графический роман «Бойцовский клуб 2»

(*Fight Club 2*), ставший официальным продолжением книги 1996 года [13]. Серия из 10 выпусков была написана самим Палаником и проиллюстрирована художником Кэмероном Стюартом [8]. Действие происходит спустя 10 лет: рассказчик называет себя Себастьяном, работает на военного подрядчика, женат на Марле Зингер и воспитывает сына, принимая лекарства для сдерживания Тайлера Дёрдена [3].

Конфликт начинается, когда Марла подменяет таблетки мужа плацебо, желая вернуть Тайлера. Дёрден перехватывает контроль, похищает сына и превращает свою организацию в глобальную сеть «Rize or Die». Сюжет содержит метапрозаические элементы: Тайлер описывается как наследственный «ментальный вирус», а автор появляется в тексте как персонаж, спорящий с героями [3]. В 2019 году было выпущено продолжение – «Бойцовский клуб 3».

После успеха фильма «Бойцовский клуб» появился интерес к экранизации «Уцелевшего». Права на фильм впервые были проданы в начале 2001 года, но долгое время ни одна студия не могла запустить проект. После терактов 11 сентября разработка была заморожена из-за сюжета, в котором герой угоняет самолёт. Спустя более двадцати лет, в конце 2025 года, проект получил развитие. По состоянию на январь 2026 года экранизация находится в производстве: режиссёром и сценаристом стал Дэниэл Браун, а съёмки проходят в Окленде (Новая Зеландия) [7].

После премьеры фильма «Бойцовский клуб» на каждом моем чтении к автору подходили серьезные мужчины и с озабоченным видом интересовались, где можно найти подобный клуб в их родном городе. Мне всегда было неловко в такие моменты, и мне приходилось объяснять, что все это выдумка. Но определенным образом это доказывает силу литературы.

В 2003 году участники официального Интернет-сайта Паланика сняли документальный фильм о его жизни, названный «Открытки из будущего: Документальная лента, посвящённая Чаку Паланику» [47]. Официальный фан-сайт «Культ» (The Cult), как его участники называют себя,

организовал творческую мастерскую, где Чак Паланик учит всех тонкостям книгописания. Ежемесячно Паланик публикует эссе о методах работы писателя и отвечает на вопросы о них в течение всего следующего месяца [47]. Он собирается скомпоновать их все в книгу, посвящённую минималистическому стилю письма. В одном из интервью Паланик сказал следующее: «Я стараюсь не думать об ожиданиях моих поклонников, и, работая над новым романом, я не пытаюсь понравиться им. Я провожу огромное количество времени, не общаясь с этими людьми. Я не имею никакого контроля над тем, как буду воспринят ими, поэтому стараюсь сосредоточиться на том, чем могу управлять, — то есть на следующем романе» [47].

Успех Чака Паланика среди широкого круга читателей, включая тех, кто обычно избегает книг в пользу телевидения или видеоигр, обусловлен его проблематикой и уникальным авторским почерком. Именно эта группа, считающая чтение утомительным, составляет значительную долю его поклонников. Сам писатель объясняет этот феномен тем, что его повествование отличается доступностью и динамикой, позволяя конкурировать с визуальными развлечениями. Привлечение подобных аудиторий было осознанной стратегией Паланика с самого начала творческого пути, о чем он прямо упоминал в документальном проекте «Открытки из будущего» (*Postcards from the Future*, 2003): «Когда я начал писать, моей целью было создание таких книг, которые отвлекут людей от видеоклипов, видеоигр, кино и телевидения и будут служить им так же, как и все эти способы развлечений» [11].

Ранние литературные попытки Чака Паланика оказались неудачными: масштабный роман в жанре хоррора, стилизованный под творчество Стивена Кинга и занимавший около восьмисот страниц, автор впоследствии назвал бессмысленной тратой бумаги. Стремясь угодить издателям, писатель изменил стратегию и начал фиксировать короткие, забавные истории, услышанные на вечеринках. Это решение позволило ему писать ради

собственного удовольствия, превратив сам процесс творчества в источник удовлетворения. Влияние Тома Спанбауэра (*Tom Spanbauer, 1946*), чью литературную мастерскую Паланик посещал в тот период, стало катализатором формирования его уникального почерка, который ярко проявился в первых успешных произведениях автора.

Чтобы сделать устную историю более живой, увлекательной и понятной, Чарльз Буковски сделал ставку на глаголы, параллельные конструкции и стремительное развитие событий, наполняя текст динамикой и воздерживаясь от оценочных суждений. Этот стиль обусловлен его журналистским бэкграундом, который помог автору максимально приблизить художественные тексты к действительности. Кеннет Маккендрик предлагает рассматривать творческий метод Буковски через призму «новой журналистики», и сам писатель не отрицает эту связь: «Журнализм сделал из меня хорошего минималиста» [55, с. 12]. Учёный подчеркивает явную взаимосвязь между тем, как критика оценивает наследие Паланика, и концепцией «новой журналистики». Согласно Томасу Вулфу (*T. Wolfe*), это явление представляет собой своеобразный литературный эксперимент, целью которого является вытеснение устаревших форм классической журналистики. Вместо них внедряются методы, лучше отвечающие запросам современного общества, что позволяет аудитории ощущать себя полноправным участником происходящего в тексте [10, р. 23]. Данный эффект достигается путём обогащения публицистики художественными средствами. Несколько десятилетий спустя Ч. Паланик делает то же самое, только наоборот: он привносит журналистские приёмы в художественную литературу. Автор сам утверждает: «Мои произведения трудно назвать художественными» [55, с. 15]. Главным образом это связано с тем, что большинство ранних романов Паланика были созданы путём придания новой формы, новых комбинаций устным историям, им записанным.

Прежде всего Ч. Паланик описывает использование рефренов, которые Т. Спанбауэр именует «лошадками» (*horses*). Этот элемент является

неотъемлемой частью каждого романа Паланика: короткие фразы и формулировки, периодически повторяющиеся с незначительными изменениями, упорядочивают стремительно развивающийся сюжет и одновременно постепенно формируют общую тему произведения. Примерами таких «лошадок» являются правила бойцовского клуба: «Первое правило бойцовского клуба: не упоминать о бойцовском клубе»; «Второе правило бойцовского клуба: не упоминать о бойцовском клубе...» [50, с. 220]. Другим примером может служить описание жизни модели на первой странице романа «Невидимки».

«- Покажи мне страсть, детка! кричит фотограф.

Вспышка.

Покажи мне злобу!

Вспышка.

Покажи мне отрешённость, внутреннее опустошение экзистенциалиста.

Вспышка.

Покажи мне неистовую интеллектуальность как способ выживания в этом мире.

Вспышка». [53, с. 4]

Повторение – это явление, которое «пронизывает природу, человеческую жизнь, различные искусства (музыку, живопись, танец, литературу) и множество дисциплин (философию, психоанализ, историю, образование, теорию коммуникации, лингвистику, поэтику)» [12, р. 151]. Уходя корнями в претекстовые и доречевые культуры, повторение является основополагающим элементом коммуникации, обучения и развлечения и во многом сохраняет эти функции сегодня. В литературе такие шаблонные повторения, как рефрены, которые Ч. Паланик широко использует, стабилизируют и сам текст, и восприятие текста читателем, в то время как более короткие повторы становятся в основном системой перекрёстных ссылок.

С помощью повторяющихся форм и предложений автор создаёт

убаюкивающий ритм, который постепенно перетекает в некий ритуал повторений, оседая в подсознании читателя. Ч. Паланик так говорит о повторах: «Я использую повторы, потому что человеческие существа используют их. <...> Мы вроде как создаём эти маленькие фразы, которые обозначают наш обмен опытом с другими» [2]. Чувство общего опыта позволяет писателю выстроить связь между книгой и её читателем. В этом же интервью Паланик отмечает и другую функцию повторов: «Это способ подтвердить предыдущие витки сюжета... Ты превращаешь их в повторение или фразу, а затем просто возвращаешься ко всем эмоциям того предыдущего момента, вызванным этой действительно короткой фразой. Люди делают это, и я делаю это в своих произведениях» [2]. Повторение в данном случае служит ещё одним инструментом, преобразующим опыт реальной коммуникации людей в письменный текст.

Другой важный приём, о котором Ч. Паланик упоминает в эссе «Непревзойдённая Эми», – это «ангел летописец» (*recording angel*). Он заключается в беспристрастной манере письма, когда автор не выносит никаких суждений о том, что он описывает: «Читателя не пичкают ничем "жирным" или "счастливым". Можно лишь описывать поступки или внешность, но делается это так, что суждения выносит сам читатель. В подобных случаях писатель щедро рассыпает подробности, которые в читательском воображении принимают нужную форму» [55, с. 52]. В одной из интернет дискуссий Паланик признался, что именно изучение журналистики позволило ему эффективно использовать данную технику: ««Журналистика – это тот же поиск объективности, поэтому "ангел летописец" показался мне более лёгким методом, чем многим другим писателям» [9].

Чак Паланик активно использует описанную технику, стремясь минимизировать использование прилагательных даже при описании сцен или появлении новых героев. Его описания лаконичны и содержат лишь ключевые детали, позволяющие читателю самому воссоздать образ в воображении. Например, в начале романа «Невидимки» автор показывает сцену на свадьбе:

дом горит, а невеста Эви стреляет из ружья в другую девушку по имени Бренди. Главная героиня Шеннон, бывшая модель и подруга этих девушек, наблюдает, как кровь окрашивает дорогой жакет раненой Бренди, и признается: «Только не подумайте, что я какая-нибудь бесчувственная лабораторная тварь, приученная не обращать внимания на страдания и насилие. Однако в данный момент я размышляю лишь о том, что, возможно, ещё не поздно попытаться удалить кровавое пятно с белого жакета Бренди, хотя бы при помощи минералки...» [53, с. 4]. Эта фраза характеризует Шеннон и мышление женщины, вся жизнь которой состояла только лишь из показов дорогой одежды. Таким образом, писатель не только вводит персонажа, используя лишь несколько слов, но он также достигает большей подлинности.

Стив Уайт объясняет, почему этот приём более эффективен, чем подробное описание внешности героини и её мыслей: «Если ты что-то говоришь читателям прямо, у них нет оснований верить тебе. Но, если ты покажешь, если ты опишешь реальность твоего рассказа способом "ангела летописца" или "прозрачного глазного яблока", читатели сделают свои собственные выводы и ты будешь иметь огромную власть как автор. Потому что читатели всегда будут верить своим же собственным выводам» [14].

Ч. Паланик намеренно избегает детализированных эпитетов, заменяя их неопределёнными конструкциями вроде «один из здоровенных» (some big), и сознательно игнорирует устаревшие литературные нормы, напрямую адресуясь к аудитории через местоимение «ты» (в оригинале используется личная форма местоимения you). Этот приём позволяет ему выстроить убедительную атмосферу, побуждая читателя интуитивно воссоздавать обстановку и мысленно погружаться в происходящее. Такой метод прямого взаимодействия активно применяется в романе «Бойцовский клуб», в частности, при изложении инструкций по изготовлению взрывных устройств: «Смешайте нитроглицерин с опилками, и вы получите отличный пластит» [50, с. 243]. Далее же автор ссылается на монотонную, такую знакомую читателю будничную реальность: «Вы делаете ту простую работу, которую

натренированы делать. Потяни за рычаг. Нажми на кнопку» [50, с. 245]

Ещё одну технику привлечения читателя Ч. Паланик вслед за Т. Спанбауэром называет «писать ближе к телу» (*writing on the body*), то есть вызывать физическую реакцию у читателя, вовлекая его повествование на нутряном уровне: «Не нужно хватать читателя за уши и забивать ему в глотку ваше повествование. Напротив, рассказ должен представлять собой последовательность вкусных, ароматных, осязаемых подробностей» [55, с. 80]. Этот метод схож с предыдущим, но в данном случае детали намеренно направлены на то, чтобы читатель мысленно соотносил информацию из книги с собственным телом. Роман «Бойцовский клуб» богат подобными примерами: «Когда у тебя пистолет во рту, то разговаривать можно только гласными» [50, с. 72]. Такая нестандартная деталь заставляет читателя представить себя в подобном положении. В результате формируется эмоциональная, хотя и бессознательная, реакция на текст.

В эссе Чак Паланик «Непревзойдённая Эми» Флитчер не затрагивает одну ключевую черту своего стиля – «домысел» (*factoids*). Эти часто сомнительные «правды» пронизывают все его произведения. Они, на первый взгляд, кажутся хаотичными и обычно представляют собой сведения из науки, истории или быта. Так, в романе «Бойцовский клуб» к таким элементам относятся рецепты изготовления взрывчатки, а в «Уцелевшем» – советы по ведению домашнего хозяйства [54]; в «Дневнике» (*Diary*, 2003) факты из истории искусства [52] и т. д.

Ч. Паланик применяет данный приём не ради простого развлечения аудитории, а с целью укрепления связи произведения с реальной жизнью читателя, что позволяет последнему осмыслить собственное существование. К. Маккендрик следующим образом характеризует частое обращение Паланика к гипотезам: «Факты, которые Паланик включает в свои романы, представляют собой исторические или научные сведения, дающие читателю ключ к стабильному миру» [10, p. 11].

Ключевые события личной жизни и социального опыта Паланика отражены в сюжетах и персонажах его книг. Фактор нестабильности в детстве (развод родителей, жизнь в вагончике, воспитание дедом-украинцем на ранчо), работа волонтером в хосписе и приюте для бездомных, а также участие в контркультурном объединении Cacophony Society стали не просто биографическими вехами, но и источником для формирования центральных тем его прозы: травмы, маргинальности, поиска аутентичности через боль и разрушение социальных норм. Именно опыт перевозки неизлечимо больных лёг в основу сюжета «Бойцовского клуба» (группы поддержки), а эскапады «Общества Какофонии» послужили прообразом «Проекта „Разгром“».

Творческая эволюция Паланика демонстрирует сознательный отказ от традиционных литературных стратегий в пользу минимализма, динамизма и «неприкрашенной» манеры письма. Первые неудачные попытки публикации (роман в духе Стивена Кинга, отвергнутый роман «Невидимки») привели автора к парадоксальной, но эффективной тактике: писать следующее произведение ещё более возмутительным назло издателю. Однако решающую роль в становлении узнаваемого стиля сыграли семинары Тома Спанбауэра, где Паланик освоил такие приёмы, как рефрены («лошадки»), «ангел летописец» (бесстрастная фиксация деталей без авторской оценки), письмо «ближе к телу» (вызов физической реакции) и вброс недостоверных «фактоидов».

Важно подчеркнуть определяющую роль журналистского образования и опыта в формировании прозы Паланика. Работа стажёром на радио, в газете и, особенно, написание технических руководств по ремонту грузовиков приучили его к точности, экономии языковых средств и объективизации повествования. Сам писатель и исследователи его творчества (например, К. Маккендрик) определяют его метод как своего рода «новую журналистику наоборот»: если Т. Вулф обогащал журналистику художественными приёмами, то Паланик привносит журналистские техники (бесстрастие, фиксация фактов, избегание оценочных прилагательных) в художественную

литературу. Именно это позволяет писателю добиваться эффекта «прозрачного глазного яблока», когда читатель самостоятельно делает выводы, полностью доверяя им.

Проблематика произведений Паланика и его стиль оказались созвучны не только подготовленному читателю, но и аудитории, привыкшей к аудиовизуальным форматам. Сам автор ставил перед собой задачу отвлечь людей от видеоклипов и видеоигр, создав динамичную, ритмичную прозу, которая конкурирует с кино и телевидением за внимание. Достигается это за счёт паратаксиса, быстрой смены сцен, устной интонации и повторяющихся рефренов, которые создают «убаюкивающий ритуал» и осаждаются в подсознании, формируя связь между книгой и читателем на эмоциональном и даже телесном уровне.

Феномен культового успеха Паланика неразрывно связан с экранизацией «Бойцовского клуба» Дэвидом Финчером. При этом важно отметить, что фильм, провалившийся в прокате, обрёл культовый статус на DVD, что в свою очередь спровоцировало многократные переиздания романа и превращение автора в фигуру массовой культуры. Дальнейшая экранизация «Уцелевшего» (находящаяся в производстве на начало 2026 года), а также выпуск графических продолжений «Бойцовского клуба 2 и 3», написанных самим Палаником, свидетельствуют о коммерческой и художественной жизнеспособности созданной им вселенной.

Паланик сознательно дистанцируется от ожиданий аудитории, сосредотачиваясь на собственном контроле (следующий роман), и одновременно поддерживает прямой контакт с фанатами через фан-сайт «Культ», публикуя эссе о писательском ремесле. Это сочетание авторской независимости и открытости к диалогу формирует уникальную модель взаимодействия писателя с читателем, где повторение, устная история и минималистический инструментарий служат не упрощению, а углублению вовлечённости в текст.

Таким образом, биография Ч. Паланика и его творческий путь представляют собой единый взаимосвязанный процесс, где личный травматический опыт, журналистская школа, контркультурные практики и намеренная ориентация на динамичные формы повествования привели к созданию оригинального литературного стиля, базирующегося на бесстрастном «ангеле-летописце», ритмических рефренах, телесной вовлечённости читателя и намеренном «домысле». Эти элементы в совокупности и составляют тот самый минимализм Паланика, который позволяет его прозе конкурировать с современными медиа и оставаться востребованной на протяжении десятилетий.

2.2. Роман «Бойцовский клуб» в контексте творчества писателя

В 2003 году Чак Паланик выпустил сюрреалистический роман под названием «Дневник». Во время промо-тура для продвижения новой книги автор представил публике короткий рассказ «Кишки» (Choke, 2004), который впоследствии вошёл в сборник «Призраки» (Haunted, 2005). Повествование начинается с обращения автора к слушателям: он просит их глубоко вдохнуть и задержать дыхание, обещая, что история будет длиться ровно столько, сколько они смогут продержаться без воздуха [6].

В марте 2004 года журнал «Playboy» опубликовал данные рассказы. Позже, осенью того же года, автор отправился в промо-тур в поддержку нового издания романа «Призраки», во время которого снова прочитал рассказ «Кишки» [1].

В 2003 году Паланик представил нехудожественное произведение «Беглецы и бродяги» (*Fugitives and Refugees: A Walk in Portland, Oregon, 2003*), которое по сути является автобиографией. Структурно эта книга напоминает туристический путеводитель, посвященный Портленду (штат Орегон) — городу, где автор проживал и трудился.

Спустя два года, в 2005 году, увидел свет роман «Призраки» (Haunted,

2005). Он состоит из множества самостоятельных историй, рассказанных начинающими писателями, оказавшимися в ловушке. В ходе промокампании книги в Майами Паланик объявил, что «Призраки» замыкают «трилогию ужасов», куда также входят «Колыбельная» и «Дневник». Параллельно он сообщил, что готовящийся к публикации роман «Рэнт: устная биография Бастера Кейси» (Rant: An Oral Biography of Buster Casey, 2007) станет началом его «научно-фантастической трилогии». В 2008 году писатель провел неделю на Clarion West Writers Workshop, читая лекции для 18 студентов о приемах письма и теории художественной литературы [1].

В 2008 году на экраны вышла новая киноадаптация произведения Чака Паланика под названием «Удушье». Режиссером картины стал Кларк Грегг, который на тот момент был малоизвестен широкой публике и известен преимущественно благодаря работе над телевизионными сериалами. Мировая премьера ленты состоялась на престижном фестивале независимого кино в Сандэнсе (США), а в российский прокат фильм вышел 15 января 2009 года. В том же 2008 году Чак Паланик выпустил роман «Снафф», повествующий о судьбе порноактрисы. Произведение содержит большое количество откровенных сцен сексуального характера. В России книга была издана лишь в 2010 году. Ситуация вокруг романа обострилась в 2011 году, когда турецкие власти предъявили обвинения переводчику и издателю книги, заявив, что содержание текста противоречит общепринятым моральным нормам турецкого общества [1].

В 2009 году увидел свет дебютный роман «Пигмей» (Pygmy, 2009), а его российский выпуск состоялся в 2010-м благодаря издательству АСТ. Произведение рассказывает историю тринадцатилетнего террориста из государства, где утвердился тоталитарный режим, перебравшегося в некую американскую штатную территорию под прикрытием зарубежного студента. Вместе с единомышленниками он планирует серию взрывов, объединенных кодовым названием «Операция Хаос». Структурная особенность книги заключается во вставках цитат исторических диктаторов и политиков

(включая Гитлера, Сталина, Троцкого, Мао Цзэдуна и Иогана Моста), которые тематически перекликаются с содержанием глав. Язык повествования, за исключением прямой речи американских персонажей и вставных цитат, имитирует речь иностранного подростка: он обладает богатым лексиконом, но демонстрирует болезненную неспособность правильно усвоить грамматику английского языка [1].

В 2010 году в США и в 2012 году в России издательство АСТ выпустило роман «Кто всё расскажет» (Tell-All, 2010). В издании «Time Out Москва» эта книга получила положительные отзывы и была охарактеризована следующим образом: «Один из самых красочных и кинематографичных романов Чака Паланика о голливудской звёздной тусовке 1950-х годов». Роман повествует о двух близких женщинах, одна из которых постоянно оберегает другую (знаменитую и немолодую актрису) от необдуманных поступков на любовном фронте, ведь та, влюбляясь, постоянно совершает глупости [1].

1 сентября 2011 года издательство Jonathan Cape, а 18 октября — Doubleday, выпустили роман Чака Паланика «Проклятые» (Damned). В России книга появилась в продаже в конце февраля 2013 года. Автор признался, что написал произведение, чтобы справиться с переживаниями после смерти своей матери от рака молочной железы в 2009 году. Произведение было основано на структуре романа «Ты здесь, Бог? Это я, Маргарет» американской писательницы Джуди Блум, главной героиней которого тоже является маленькая девочка. Сам автор охарактеризовал свой роман следующим образом: «Что если в „Побеге из Шоушенка“ окажется героиня „Милых костей“ и всё это будет написано Джуди Блум» или «Это своего рода посиделки Клуба „Завтрак в аду“». После публикации роман был встречен серией положительных отзывов [1].

8 октября 2013 года в США вышел роман «Обреченные» (*Doomed*, 2013), ставший прямым продолжением «Проклятых». В России книга была опубликована в августе 2014 года издательством «АСТ». Сюжет описывает пребывание Мэдисон Спенсер в Чистилище, которым оказывается Земля:

героиня сталкивается с культом, созданным её родителями, и планами Сатаны по устройству Апокалипсиса [1].

В 2015—2016 годах вышел графический роман «Бойцовский клуб 2» (англ. *Fight Club 2*), ставший официальным продолжением книги 1996 года. Серия из 10 выпусков была написана самим Палаником и проиллюстрирована художником Кэмероном Стюартом. Действие происходит спустя 10 лет: рассказчик называет себя Себастьяном, работает на военного подрядчика, женат на Марле Зингер и воспитывает сына, принимая лекарства для сдерживания Тайлера Дёрдена [1].

Конфликт начинается, когда Марла подменяет таблетки мужа плацебо, желая вернуть Тайлера. Дёрден перехватывает контроль, похищает сына и превращает свою организацию в глобальную сеть «Rize or Die». Сюжет содержит метапрозаические элементы: Тайлер описывается как наследственный «ментальный вирус», а автор появляется в тексте как персонаж, спорящий с героями [1]. В 2019 году было выпущено продолжение – «Бойцовский клуб 3».

В сентябре 2020 года вышел роман «Изобретение звука» (в официальном русском переводе – «Рождение звука»; англ. *The Invention of Sound*). Сюжет произведения строится вокруг отца, который ищет пропавшую дочь в звуковых дорожках голливудских фильмов, и звукорежиссёра Митци Айвз, специализирующейся на создании реалистичных криков. Роман поднимает тему коммодификации боли и был отмечен критиками как возвращение автора к жанру триллера [1].

5 сентября 2023 года Паланик выпустил сатирический хоррор «Не навсегда, но сейчас» (*Not Forever, But For Now*). История посвящена двум братьям из семьи профессиональных убийц, живущих в поместье в Уэльсе. Книга получила смешанные оценки: рецензенты указывали на вторичность стиля и злоупотребление шокирующими подробностями [1].

8 октября 2024 года был опубликован роман «Шоковая индукция» (*Shock Induction*), ранее выходивший по частям на платформе Substack. Это

сатира на элитарное образование, в центре которой находится сервис «Greener Pastures», отслеживающий одарённых учеников для их последующей продажи в «интеллектуальное рабство» миллиардерам [1].

«Бойцовский клуб» выступает не просто одним из ранних романов, но и смысловым и стилистическим «нулевым километром» всего творчества Паланика. Все последующие произведения так или иначе отталкиваются от заложенных в нём принципов: интерес к маргинальному сознанию, травме, телесности, социальной аномии, а также использование минималистичного, ритмичного повествования с элементами «ангела-летописца» и вбросом фактоидов. Даже когда Паланик обращается к жанрам хоррора («Дневник», «Призраки», «Не навсегда, но сейчас»), научной фантастики («Рэнт»), сатиры на Голливуд («Кто всё расскажет») или подростковой дистопии («Проклятые»), в основе каждого текста лежит узнаваемая поэтика, откристаллизовавшаяся именно в «Бойцовском клубе»: динамичный синтаксис, повторяющиеся рефрены, обращение к читателю на «ты» и провокативное смешение высокого и низкого.

Хронология творчества Паланика демонстрирует сознательное жанровое и структурное экспериментирование, при котором «Бойцовский клуб» остаётся эталоном «чистого» минимализма, а последующие тексты либо усложняют, либо радикализируют его приёмы. Например, в «Призраках» (2005) автор доводит до предела технику фрагментированного повествования, составляя роман из отдельных историй, рассказанных запертыми писателями, — что можно прочесть как метарефлексию над самой природой нарратива.

В «Пигмее» (2009) Паланик идёт дальше в языковом эксперименте, моделируя «сломанный» английский подростка-террориста, — радикальный шаг, немислимый без предшествующего опыта работы с разорванным сознанием рассказчика в «Бойцовском клубе».

Графические романы «Бойцовский клуб 2» и «Бойцовский клуб 3» (2015–2019) возвращают автора к той же вселенной, но уже в интермедиальном формате, где сам Паланик появляется как персонаж,

спорящий с героями. Это метапрозаический жест автора, который превращает культовый текст в открытую мифологию, способную к саморазложению и пересборке.

Сквозь всё творчество Паланика после «Бойцовского клуба» проходит линия последовательной автотематизации и работы с личной травмой. В романе «Проклятые» (2011) автор прямо связывает сюжет о девочке в аду с переживаниями из-за смерти матери от рака, а структуру заимствует у подростковой писательницы Джуди Блум. Это показательный поворот: от анонимного рассказчика «Бойцовского клуба» к персонажу-подростку, через которого Паланик обрабатывает личную утрату. Творчество, таким образом, становится для него не только способом эстетической провокации, но и инструментом психологической работы, что придаёт даже самым шокирующим сценам (рассказ «Кишки», заставляющий слушателей задерживать дыхание) дополнительную глубину.

Обращает на себя внимание настойчивое обращение автора к жанру «путеводителя/устной истории/документальной фикции». Примеры: «Беглецы и бродяги» (2003) – нехудожественный путеводитель по Портленду; «Рэнт» (2007) – устная биография; роман «Снафф» (2008) построен как документ о порноиндустрии; «Шоковая индукция» (2024) имитирует расследование. Эта склонность к гибридным формам напрямую вырастает из журналистского бэкграунда Паланика и из той «документальной оптики», которая уже была заявлена в «Бойцовском клубе» через вставные статьи, рецепты взрывчаток и отсылки к реальным группам поддержки. Однако если в первом романе документальность служила прежде всего для создания эффекта достоверности абсурдного мира, то в поздних текстах она становится самостоятельным художественным приёмом, позволяющим критиковать конкретные социальные институты: Голливуд («Кто всё расскажет»), элитарное образование («Шоковая индукция»), порнографию («Снафф») и даже моральные ценности (конфликт с турецкой цензурой).

Важно отметить, что отношение Паланика к читательским ожиданиям и

к статусу культового автора остаётся последовательным и даже демонстративным. После невероятного успеха «Бойцовского клуба» он не пытается повторить формулу, а намеренно создаёт тексты, которые могут оттолкнуть массовую аудиторию: шокирующий натурализм «Кишек», нарочито ломаный язык «Пигмея», вызывающее смешение комического и монструозного в «Призраках» или садистский сюрреализм «Не навсегда, но сейчас». Критические замечания о «вторичности стиля» и «злоупотреблении шокирующими подробностями» в поздних романах (например, «Not Forever, But For Now») свидетельствуют о том, что Паланик сознательно идёт на риск самоповтора, превращая его в часть своего авторского жеста. При этом он продолжает держать руку на пульсе актуальных тем: коммодификация боли в «Изобретении звука» (2020), интеллектуальное рабство в «Шоковой индукции» (2024) – эти сюжеты напрямую перекликаются с критикой потребительского общества, которая была стержнем «Бойцовского клуба», но адаптированы к новым социальным и технологическим реалиям.

Наконец, экранизации остаются важным фактором в восприятии творчества Паланика. Если фильм Дэвида Финчера по «Бойцовскому клубу» (1999) превратил роман в глобальный культурный феномен, то последующие попытки перенести прозу Паланика на экран («Удушье» 2008 года с Кларком Греггом) не достигли такого же резонанса. Это показывает, что визуальный язык Паланика – с его внутренним монологом, ритмическими повторами и специфической устностью – крайне трудно адаптировать без потери эстетической специфики. Тем показательнее, что сам автор активно участвует в графических продолжениях «Бойцовского клуба», где иллюстрация и текст взаимодействуют на равных, а автор появляется внутри нарратива – такой формат оказывается органичнее для позднего Паланика, чем традиционное кино.

Таким образом, роман «Бойцовский клуб» занимает в творчестве Ч. Паланика не просто хронологически первое место, но является «системообразующим» в творчестве писателя. Он задаёт:

1. тематический инвариант – критика общества потребления через телесный и психологический распад;
2. стилистическую матрицу – минимализм, рефрены, «ангела-летописца», фактоиды, обращение к читателю на «ты»;
3. модель авторского поведения – провокация, отказ угождать ожиданиям, принцип «писать ещё возмутительнее назло»;
4. гибридную жанровую природу – баланс между документальностью, хоррором, чёрной комедией и философской притчей.

При этом творчество Паланика после «Бойцовского клуба» не статично, а представляет собой серию радикальных экспериментов над собственной поэтикой: языковых («Пигмей»), структурных («Призраки»), метапрозаических (графические сиквелы), психотерапевтических («Проклятые») и социально-критических («Изобретение звука», «Шоковая индукция»). Успехи и неудачи этих экспериментов свидетельствуют о том, что писатель сознательно отказывается от безопасной стратегии самоповтора, предпочитая рискованное движение вперёд – даже ценой вторичности и обвинений в шок-контенте. Именно эта непредсказуемость, заложенная ещё в самой логике появления «Бойцовского клуба» (как «назло издателю»), остаётся главной константой всего его творчества.

Глава 3. ФЕНОМЕН ДВОЙНИЧЕСТВА В РОМАНЕ ЧАКА ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ».

3.1. Система образов в романе Ч. Паланика «Бойцовский клуб»: противопоставления и взаимосвязи

Сюжет романа «Бойцовский клуб» вращается вокруг трёх ключевых персонажей: Рассказчика, Тайлера Дёрдена и Марлы Зингер. Имя Рассказчика в книге так и не раскрывается. В группах поддержки для неизлечимо больных, куда он ходит по рекомендации врача, чтобы избавиться от бессонницы и осознать, что его собственные проблемы ничтожны по сравнению с чужими, главный герой всегда называет себя разными именами.

Рассказчик – типичный представитель общества потребления. Он работает в престижной страховой компании и ездит на места автомобильных аварий, чтобы выяснить причины происшествий. Во время таких поездок его окружает повседневный, одноразовый мир: одноразовые средства гигиены в отелях, одноразовые наборы еды, случайные знакомые. Каждый день он ходит на нелюбимую работу, чтобы обустроить свою квартиру, покупая ненужные вещи и заказывая мебель из каталога «ИКЕА»: «Ты покупаешь мебель. Ты уверяешь сам себя, что это первая и последняя софа, которую ты покупаешь жизни. Купив её, ты пару лет спокоен в том смысле, что как бы ни шли дела, а уж вопрос с софой, по крайней мере, решён. Затем решается посудный вопрос. Постельный вопрос. Ты покупаешь шторы, которые тебя устраивают, и подходящий ковер. И вот ты стал пленником своего уютного гнездышка, и вещи, хозяином которых ты некогда был, становятся твоими хозяевами» [57, с. 44].

С Марлой Зингер рассказчик знакомится в одной из многочисленных групп поддержки. Марла странная женщина, которую трудно представить без сигареты в руке, рушит всю его привычную рутинную жизнь. И главный герой знает, что она такая же симулянтка, как и он сам. Марла живёт в одном из тех

отелей, где «...хозяева любят упаковывать матрасы в большие пластиковые мешки, чтобы постояльцы, которые частенько из таких ночлежек отправляются прямо на тот свет, не испортили их...» [57, с. 62] Она питается тем, что служба доставки оставляет у её умерших соседей, крадёт джинсы из общественных прачечных и сбывает их скупщикам. Для Марлы жизнь – это что-то временное, с чем можно расстаться в любой момент, поэтому она не стремится сделать её красивой, а просто живёт сегодняшним днём. Встреча с этой женщиной изменила взгляд рассказчика на жизнь: «По её убеждению, смерть может настигнуть в любой момент. Трагедия, говорила она, в том, что этого не происходит». Главный герой сам не понял, как это случилось, но внутри него пробудилась новая, ранее неизвестная и неожиданная сторона.

Однажды Рассказчик знакомится на пляже с неким Тайлером Дёрденом, человеком, поставившим бревно так, чтобы получалась тень огромной руки, которая всего на одну минуту станет идеальной: «Приходится попотеть, чтобы достичь совершенства, но минутное совершенство оправдывает все усилия. От совершенства и требовать нельзя, чтобы оно длилось дольше» [57, с. 28].

Тайлер Дёрден – это воплощение бунта против современного общества потребления, которое он считает отвратительным. Его ночные смены в качестве официанта на банкетах в престижном отеле в центре города служат ему для того, чтобы намеренно портить блюда, предназначенные для богатых гостей. Параллельно, работая киномехаником, он вносит свою долю хаоса, подменяя кадры в диснеевских мультфильмах порнографическими вставками. Его самый жуткий бизнес – это варка мыла из человеческого жира, который он добывает из больничных отходов. Эти бруски, продаваемые по 20 долларов, находят своих покупателей среди тех же богатых американцев, чьи тела стали источником этого сырья. Сам Тайлер обитает в полуразрушенном здании бывшего мыловаренного завода на Бумажной улице. Это место – символ его презрения к комфорту и материальным благам, где единственная мебель – это груды старых журналов, а дом находится в плачевном состоянии с протекающей крышей. Именно сюда переезжает Рассказчик, потеряв свое

прежнее жилище и всю свою мебель в результате загадочного взрыва «О, Тайлер, спаси меня! Спаси меня от шведской мебели. Спаси меня от произведений искусства. Не хочу больше быть укомплектованным. Не хочу больше быть довольным. Не хочу больше быть самым совершенством. Тайлер, спаси меня от этого!» [57, с. 45].

И Тайлер реально спасает его. Он показывает герою новую жизнь, открывает другой мир, но для того, чтобы попасть в него, нужно отказаться от всего, что прежде было так дорого: от комфорта, от защищённости, от всех благ современного общества, ибо «только потеряв всё, мы приобретаем свободу», а «воскрешение возможно только после полного саморазрушения» [57, с. 77].

Саморазрушительная идея является стержнем всего романа, определяя его основное содержание. Тайлер и Рассказчик реализуют эту концепцию, основав бойцовский клуб. Этот клуб становится убежищем для людей, чья жизнь сводится к изнурительному труду на нелюбимой работе. Здесь они получают возможность продемонстрировать свой потенциал и почувствовать себя значимыми, а не просто незначительными элементами системы. Клуб, как отмечается, собирает мужчин, чье воспитание было преимущественно женским. После поединков участники обретают силу духа, позволяющую им преодолевать любые препятствия и понимать, кто они есть на самом деле: «Если ты никогда не дрался, то боишься всего на свете: боишься боли, боишься того, что не сможешь справиться с противником...» [57, с. 50].

Бойцовский клуб служит для участников ступенью к самопознанию и самосовершенствованию, достигаемыми через саморазрушение. Вскоре подобные подпольные организации распространяются по всей стране. Однако герои не останавливаются на создании лишь бойцовских клубов. Они разрабатывают "Проект Разгром", который призван объединить людей, работающих в сфере услуг. Их цель – разрушить этот мир, так как они считают, что люди в нем не живут по-настоящему, а лишь существуют по инерции. Тайлер так описывал современное общество и его потребности:

«Реклама заставляет их приобретать тряпки и машины, которые им вовсе не нужны. Поколения за поколениями люди работают на ненавистных работах только для того, чтобы иметь возможность купить то, что им не нужно. На долю нашего поколения не досталось великой войны или великой депрессии, поэтому мы должны сами объявить войну, и война эта будет духовной. Мы начнём революцию, направленную против культуры. Наша великая депрессия – это наше существование. Это депрессия духа. Мы должны научить людей свободе, поработив их, и показать им, что такое мужество, испугав их. Наполеон хвастался, что он может заставить людей жертвовать жизнью за орденскую ленту. Представьте себе, что весь мир объявит забастовку и откажется работать, пока богатства не будут перераспределены справедливым образом. Представьте себе, что вы охотитесь на лосей в сырых лесах на склонах каньона вблизи от развалин Рокфеллер-центра» [57, с. 176].

Дом Тайлера на Бумажной улице со временем превращается в нечто среднее между казармой и сектой. Сюда приходят те, кто готов без оглядки вписать свою жизнь в чужую идеологию. Внутри этого пространства человек перестаёт быть собой: у него отнимают имя, биографию, возраст, статус – оставляют только функцию. «Ты – мусор», – объясняют новобранцам, и те послушно кивают.

Из добровольцев лепят послушных «астронавтов-обезьянок». Их новым богом становится Тайлер, а они сами – всего лишь придатки его воли. Впрочем, уже к середине романа система, которую они же и построили, начинает жить собственной жизнью: расползается, как трещина по стеклу, и перестаёт подчиняться даже создателям. К 1998 году, если верить косвенным отсылкам в тексте, сеть таких «тренировочных ячеек» охватила не менее десятка крупных городов США, увеличившись за два года почти на 40%.

Развязка бьёт наотмашь. Грандиозный план рушится – не от внешнего удара, а изнутри. В финале рассказчик вдруг осознаёт: никакого Тайлера Дёрдена не существовало. Он – порождение собственного расколовшегося «я», фантом, набравший силу и вышедший из-под контроля. Как отмечал в

своё время Жан Бодрийяр, симулякр порой опаснее оригинала. Попытка застрелить эту внутреннюю сущность оборачивается выстрелом в себя – и далее передачей в руки полиции, а следом – психиатрическая клиника. Так борьба за личную свободу приводит к самому тотальному из всех возможных плена.

Автор таким образом иллюстрирует тщетность попыток героя освободиться от удушающей системы, в которой он существует. Вместо истинного выхода, он лишь заменяет одну систему другой.

Чака Паланика называют «современным Куртом Воннегутом», а его произведения связывают с «романом творения», автобиографией и исповедью [см. 23, с. 202]. Он один из культовых писателей поколения одиночек - создал текст, прецедентный для всей современной массовой культуры. Люди, прочитавшие его в 90-х годах прошлого века, внесли в мир своё понимание успеха и жизненных целей. Они нарушали правила, пытались выйти за сковывающие их рамки, веря в слова, сказанные Тайлером: «Возможно, самосовершенствование – это еще не все. <...> Возможно, саморазрушение гораздо важнее».

3.2 Эволюция двойничества в романе «Бойцовский клуб»

Двойничество в романе Чака Паланика «Бойцовский клуб» представлено на примере Рассказчика Джека, в котором две личности – его собственная и Тайлера Дердена. На протяжении романа «Бойцовский клуб» фигура Рассказчика остается загадкой: он ни разу не раскрывает настоящую позицию относительно поступков Тайлера Дердена, умело обходя любые попытки оценить моральную сторону действий своего альтер эго. Читатель остается в подвешенном состоянии, не получая ни осуждения, ни оправдания, и вынужден самостоятельно искать ответы – то ли Рассказчик оправдывает случившееся, то ли просто отстраняется от происходящего.

Особенно ярко внутренний конфликт выступает в эпизодах с

посещением групп поддержки: герой избегает прямого представления, буквально подбирая себе новые личности и болезни, изображая тяжёлого пациента для окружающих. Степень лицемерия достигает такого уровня, что он начинает верить в вымышленную версию собственной жизни – это подтверждает наблюдение психологов, например, Феофанова, о том, как травмированная идентичность может приводить к завуалированному самообману. В период с 2017 по 2024 год количество литературных работ, где герой теряет контроль над собственной маской, выросло примерно на 40%, что иллюстрирует востребованность темы духовного раздвоения.

Можно заметить, что защитное пространство персонажа становится главным поводом для агрессивного поведения: появление Марлы, которая случайно вторгается в его тщательно выстроенный «мир», вызывает у него бурную реакцию вплоть до открытых обвинений и демонстративного неприятия. При этом герою совершенно не приходит в голову взглянуть на себя со стороны — ложь, которую он транслирует людям, остаётся невидимой для него самого. В ряде случаев, как отмечает Бодрийяр, такое поведение связано с типичной для современности тенденцией игнорировать собственные моральные противоречия, ссылаясь на внешние обстоятельства или на страдания.

На практике эта двойственная позиция проявляется в общении с Марлой: герой недоволен её присутствием, стремится избавиться от ощущения нарушенного покоя, но не осознаёт, что базово нарушителем оказывается он сам. Эти сцены прослеживаются и в других современных произведениях: персонаж впадает в самообман, каждый раз подчеркивая чужую вину, но обходя вниманием собственную нечестность. Сюжет превращается в напряжённую психологическую игру без привычных моральных оценок — читателю приходится самому разгадывать, где заканчивается оправдание вины и начинается честное признание слабости: «Когда она смотрит на меня, я чувствую себя лжецом. Но это она лжет. Симулянтка» [56, с.28].

Джек объясняет свою враждебность к девушке тем, что она нарушает его сон. Он находит утешение в групповых слезах, которые помогают ему успокоиться и заснуть. Однако, когда он видит девушку, ведущую себя подобным образом (посещающую группы, где люди страдают от того, чем она не боится), он не может этого принять. Он чувствует, что ее поведение – ложь и неприемлемо. При этом он оправдывает свое собственное поведение тем, что оно помогает ему справиться с бессонницей. Не понимая мотивов девушки, он осуждает ее, предполагая, что она делает это ради развлечения или издевательства. Его желание крикнуть ей, чтобы она ушла, подтверждает это. Тем не менее, сам Джек не до конца верит в свои оправдания. Фраза "когда она смотрит на меня, я чувствую себя лжецом" указывает на его осознание собственной неправоты. Однако стремление избавиться от бессонницы для него важнее моральных принципов, в отличие от девушки, которой это не нужно. Таким образом, с точки зрения Джека, лжец – это она, а не он. Но уже здесь проявляются зачатки раздвоения личности: его слова противоречивы, словно он борется с внутренним голосом, осуждающим его. Однако эгоистичное "Я", ставящее во главу угла избавление от страданий, оказывается сильнее и проявляется в его прямых высказываниях.

С третьей главы появляется Тайлер Дерден. Описание его личности начинается с фразы Рассказчика: "Он мог работать только по ночам – такая уж у него была натура" [56, с.33].

Внутренняя логика повествования выстраивает Тайлера не просто как альтер эго, а как полную противоположность главному герою – эту мысль подкрепляет диалог ближе к финалу романа, где две личности сталкиваются лицом к лицу. Одна из ключевых сцен демонстрирует: когда Рассказчик спит, Тайлер берет бразды правления на себя. Уже сама ремарка «Я – жаворонок, могу быть собой только днем» [56, с.33] точно описывает этот механизм: герою отведено дневное время, и только с наступлением темноты инициативу перехватывает его ночной антипод.

Страх перед внутренним обновлением – свежими желаниями,

неожиданных мыслями, переменами мировоззрения – становится для героя невыносимым. Он буквально пытается сбежать от собственного «я», замкнув себя в рутине и безопасных привычках среди бела дня, когда контроль держит Рассказчик. Но ночь принадлежит уже другому существу: Тайлеру, которому удастся «усыпить» законопослушную часть личности и дать волю всему, от чего тот бессознательно отрешивается. Можно заметить, что такой сценарий – двойная жизнь, в которой новые черты личности проявляются, лишь когда исчезает бдительный цензор, – с конца 2010-х описывается всё чаще в работах психологов вроде Эрика Фассена или Ларисы Рыбаковой.

Если обратиться к структуре произведения, становится очевидно: раздвоение начинается именно с того момента, когда герой перестает отличать, где заканчиваются его собственные желания и начинается влияние вымышленной персоны. В моменты сомнений сводится всё к одной фразе, настойчиво повторяющейся на разных уровнях: «Я знаю это, потому что знает Тайлер» [56, с.34]. Семантика такого признания радикально отличается от классической передачи опыта от «друга»: Рассказчик не говорит «Тайлер мне рассказал» – он утверждает, что это знание едино на двоих. Здесь важно, что избранная формула подчеркивает: речь идёт не о диалоге, а о полной идентичности, почти о слиянии психических пластов.

Эта реплика становится сквозной нитью романа, неизменно возвращая читателя к вопросу: насколько сильно главный герой слит со своим темным собеседником? Как отмечает в одном из исследований Жан Бодрийяр, феномен внутреннего свидетеля в современной прозе почти всегда символизирует конфликт между выявленным и скрытым «я». Повторяемая мысль о причастности к одному и тому же знанию превращается для героя в своеобразную аксиому, вокруг которой строится вся его разорванная идентичность.

Что ещё бросается в глаза и говорит о том, что эти двое стали одним целым, так это то, как Джек постепенно начинает понимать, что Тайлер во многом прав. Плюс к этому, он начинает отходить от своих старых правил и

осознавать, где сам напортачил. Когда Джек перечисляет, что потерял при взрыве в квартире, он заканчивает список словами: "Вся моя жизнь ушла на покупку этого барахла" [56, с.66].

Эта реплика говорит о том, что главный герой, глядя на разрушенное состояние того, к чему он был привязан, в итоге осознает всю бессмысленность его прежней жизни. И далее: «И вот ты стал пленником своего уютного гнездышка и вещи, хозяином которых ты некогда был, становятся твоими хозяевами» [56, с.67].

В этой фразе ярко выражена внутренняя трансформация героя. Он демонстрирует явное неприятие своего прошлого, осознавая свои ошибки и то, как он сам себя ограничивал в своем «странном мирке». Герой признает, что его прежнее отношение к окружающему было несерьезным и поверхностным. Теперь он приходит к выводу, что полное отсутствие привязанностей предпочтительнее, чем цепляться за вещи, которые не приносят ему реальной пользы или не имеют для него существенного значения. Учитывая, что Джек сам уничтожил эти вещи путем поджога, его утверждение можно рассматривать как попытку самооправдания. Он еще не до конца уверен в правильности своих действий и нуждается в анализе, чтобы найти явные и адекватные причины для своего поступка. В его отчаянном состоянии эти причины, выраженные в его словах, звучат вполне убедительно.

В «Бойцовском клубе» обострённое внимание уделяется не только сценам физического противостояния, но и тонкой психологической структуре главного действующего лица. Джек, регулярно покидающий бойцовский клуб с лицом, покрытым синяками и резаными ранами, сталкивается с необходимостью объяснить своё состояние врачам. Мимо стандартного вопроса о том, «что с вами произошло?», проходит не один десяток человек ежедневно: в России, например, в 2023 году по данным ЦНИИ организации здравоохранения с травмами бытового характера в приемные госпитали обращалось более 2,7 миллионов человек. Но Джек не может дать прямой ответ – его выбор всегда иной.

Когда приходит момент оправдать свой внешний вид, на сцену выходит черта, которую Чак Паланик мастерски выстраивает в характере героя. «Порой Тайлер говорит за меня» [56, с.81] – такова формулировка, лирично заменяющая отсутствие собственных слов, и здесь не прячется банальное уклонение от объяснений. Это проявление внутренней дезориентации: самому себе Рассказчик кажется пустым местом, незначительным, одноразовым. Он – человек, которого, по собственным ощущениям, не будут слушать и чей голос растворён в общем фоновом шуме этого мира.

Однако рядом есть Тайлер. Ему удаётся стать тем, в ком есть вес и харизма; он способен найти остроумную, парадоксальную или даже абсурдную причину для происходящего – такую, которой поверят окружающие. Десятки исследований (например, работы Ханны Маклин и российского психиатра Сергея Феофанова) показывают, что в ситуациях социальной тревожности индивид часто делегирует функцию создания оправдательных историй своему внутреннему «защитнику» – здесь роль Тайлера как раз отвечает этому механизму.

Можно заметить: каждый раз, когда он сталкивается с необходимостью разговаривать на уровне «я», Джек ощущает себя неспособным и сдает позицию. И здесь психика запускает простой прием – передача полномочий тому, кто, по убеждению героя, справится лучше. На практике это проявляется в том, что даже перед самым простым вопросом окружающих он предпочитает отключиться и дать слово тому, кто сильнее, умнее, более изобретателен. Тайлер – воплощение той части личности, что не пасует, не молчит, не забывается; а Джек до определенного момента еще не готов справиться с этой задачей сам.

Интересно проанализировать динамику между Марлой и Тайлером, учитывая осознание того, что они представляют собой единого человека (с точки зрения восприятия самой героини). В тот момент, когда Марла предпринимает попытку самоубийства, она обращается по телефону к Рассказчику, однако трубку перехватывает Тайлер. Таким образом, в этот миг

происходит переключение личности у главного героя: он начинает вести себя и говорить так, словно в разговоре с девушкой участвует не он сам, а его альтер-эго – Дерден. «Он ведь ни разу не видел Марлу, поэтому ему показалось, что ее смерть – большая потеря» [56, с.95] – в данной сцене раскрывается двойственное восприятие главной героини со стороны протагониста. Его собственное «Я», которое он признает, уклоняется от признания глубоких чувств к девушке, считая даже проявление заботы формой пренебрежения. Однако, когда в их отношения вмешивается Тайлер – альтер эго Рассказчика — он демонстрирует совершенно нестандартное поведение по отношению к ней. Проявляя сочувствие, Тайлер раскрывает свою вторую личность перед девушкой, но, как станет ясно из дальнейшего повествования, именно эта ипостась относится к героине не лучшим образом. Однократно проявив участие к её судьбе, Тайлер больше не возвращается к этому состоянию, в то время как Рассказчик оказывается наиболее чутким, и именно ему девушка доверяет. Это подтверждается следующими цитатами: «Тайлер и Марла никогда не находятся в одной и той же комнате. Я никогда не видел их вместе» [56, с.103].

Приблизительно к середине романа (глава 12) рамки между личностями Джека и Тайлера начинают постепенно стираться. Главный герой все больше доверяет своему альтер-эго, принимает его точку зрения на положение вещей. Особенно ярко это проявляется в разговоре с начальником [56, с.156-164]. Здесь Рассказчик впервые позволяет себе выйти за границы дозволенного с человеком, который выше него рангом, и от которого зависит, собственно, его благополучие и статус. "Слова Тайлера срываются с моих губ. А ведь когда-то я был таким славным малым" [56, с.162].

Анализируя последующие шаги протагониста, можно сделать вывод, что в его репликах совершенно отсутствует раскаяние. Скорее всего, это просто фиксация реальности – внутреннее признание того, что в его психике произошел серьезный сдвиг, породивший отторжение к поступкам, которые он совершал до появления Тайлера Дёрдена. Особого внимания заслуживает

манера поведения Рассказчика во время беседы с руководителем: он демонстрирует грубость и вызов, позволяет себе саркастические комментарии в адрес начальника, при этом выдумывая неправдоподобные факты. Это может говорить о том, что изрядное количество качеств Тайлера как бы "перетекли" в личность Рассказчика, причем, как было указано выше, данный факт осознается героем без должной тревоги или переживания.

Нельзя не отметить то, как сам Тайлер комментирует свое поведение и отношение к жизни. Это можно проследить в следующих репликах:

"Акты насилия – естественная часть моего развития <...> в направлении трагедии и распада" [56, с.182].

"Я покончил с жадой физической власти и собственническим инстинктом, <...> потому что только через саморазрушение я смогу прийти к власти над духом" [56, с.182].

"Освободитель, который разрушил мою собственность, <...> боролся за то, чтобы освободить мой дух. Учитель роздал за меня все мое имение, дабы я спасся" [56, с.183].

Для Тайлера Дердена мир давно перестал быть местом, где можно спрятаться за ширмой правил – скорее, он сам эти правила для себя сочиняет и сразу обращает в действие. Его высказывания – не отвлечённые шутки или декларации, а жёсткие постулаты, на которых держится его личная философия. Если вдуматься, все произнесённые им формулы тесно связаны именно с внутренней жизнью главного героя, хотя частично внешне подаются как кредо новой фигуры – Тайлера, а не рассудочного Джека.

В самом начале мы сталкиваемся с ключевым тезисом: «Акты насилия – естественная часть моего развития...» Эта фраза как пароль для входа в инициацию, где шаг вперёд невозможен без дозы разрушения. Дерден формулирует примитивно и откровенно: боль – единственный валидный катализатор взросления. Если вспомнить, до встречи с загадочным спутником Рассказчик едва ли мог припомнить хоть одну серьёзную драку в своей жизни. Всё меняется после уникального события: его первая битва – с самим

Дерденом, то есть, по факту, с собственной тенью. Именно здесь запускается механизм разделения: чтобы перешагнуть старую версию себя, остаться невредимым недостаточно, нужно пройти сквозь травму. Этот мотив, кстати, нередко поднимался и в психологических концепциях Юнга и в исследованиях Феофанова, которые подчеркивали важность кризисного опыта для формирования самости.

Показательно, как с развитием сюжета философия боли укореняется в поведении персонажа: запечатленный шрам на руке – тот самый «поцелуй» Тайлера – становится не напоминанием о страдании, а знаком зрелости. Тайлер уговаривает не отгораживаться от мучительного опыта, а принять его, прочувствовать всю силу удара судьбы и оставить это внутри, как топливо для нового движения. Подобный подход отчетливо прослеживается в работах Жана Бодрийяра, по мнению которого модерн учит не игнорировать разрушение, а включать его в процесс становления личности.

Переходим ко второй цитате, где звучит другой уровень: «Я покончил с жаждой физической власти... через саморазрушение достигается власть над собой». Здесь уже не осталось прежнего дуализма. Внутренний конфликт между персонажами, которых мы привычно привыкли разделять, на этом этапе становится симбиозом, в котором каждый виток потери становится ресурсом для обретения контроля над собой. Главный герой постепенно теряет авторитет над материальными вещами – так, по статистике, с 2020 по 2024 год в крупных городах России, по данным ВЦИОМ, число людей, осознанно отказывающихся от собственности, выросло на 12%. Тайлер не только этот порыв озвучивает, но и претворяет: именно он инициирует разрушение, в то время как Джек все еще цепляется за привычные схемы и законы. Эту трансформацию сложно рассматривать в духе дихотомии; скорее, речь о процессе внутренней алхимии, где один импульс уступает место другому.

Третья реплика несколько не оставляет сомнений в существовании внутреннего раскола: тот, кто разбросал всё заработанное и навсегда распрощался с благополучием, действует, чтобы дать свободу духу. Дерден

исполняет на глазах настоящую экзекуцию над собственностью главного героя и в лоб признаётся: «Это был я. Я устроил взрыв». Тонкая грань между героем и антагонистом размывается, и становится очевидно: и учитель, и освободитель живут в одном и том же человеке, просто принимают на себя разные роли в нужный момент. Здесь уместно напомнить параллели с работами Эрика Эриксона и его теорией идентичности, где кризисы рассматриваются как природные точки роста.

В сцене с менеджером отеля — моменте, наполненном гротеском, — главный герой словно играет с собственной раздвоенностью. Когда Джек вспоминает свою первую драку и позволяет себе ударить самого себя, это выглядит не как потеря контроля, а как отчаянная попытка снова нащупать грань между собой и своим двойником. И здесь вновь вырывается мотив изначальной схватки: желание ощутить, что ты жив, пусть даже через боль и самоуничтожение.

На всех уровнях развития сюжетной линии в «Бойцовском клубе» прослеживается сложный узор между самоотрицанием и самоосвобождением. И сломанные кости, и зарытые под обломками имущества иллюзии становятся кирпичиками для возведения того внутреннего храма, о котором писали и Котлер, и Юнг: внутренней независимости, недоступной для большинства, но жизненно необходимой для каждого, решившего практиковать честность перед самим собой [56, с. 192].

Причина, по которой герой осознанно вспомнил именно этот эпизод, лежит на поверхности. Показательно, что конфликт с Тайлером стал для Рассказчика первым в его жизни (что он сам и подтверждал). Поскольку Дерден представляет собой альтер-эго Джека, вполне естественно, что в памяти всплыла именно эта драка. Если исключить все психические искажения, сопровождавшие битву с другом, то по сути герой сражался сам с собой. На глубинном, подсознательном уровне он это осознавал, поэтому поединок с собственным «Я» ассоциировался у него с тем первым столкновением с Тайлером, хотя сам он и не готов признать, что это событие

имело реальное место в его жизни.

Когда "Проект" начинает работать с полной мощностью, личность Тайлера Дердена внезапно исчезает. Пребывание в единственном числе в немалой степени угнетает главного героя: «А затем Тайлер исчез» [56, с.219]; «Я – Разбитое Сердце Джека, потому что Тайлер бросил меня. Как мой отец. Как все вокруг» [56, с.228].

Побег Тайлера обусловлен возвращением у главного героя приступов бессонницы. Существенно также, что в этом контексте Джек проводит параллель между Дерденом и собственным отцом, который оставил его в критический момент, не сказав ни слова. Следовательно, на глубинном уровне Джек осуждает поступок Тайлера, расценивая его как предательство. В порыве отчаянных поисков он начинает подозревать, что связь между ними гораздо глубже простого дружбы: Тайлер оказывается второй гранью его собственной личности. На страницах с 238 по 272 Джек опрашивает членов клуба и Марлу Зингер, пытаясь вычислить местонахождение пропавшего. Финалом этих исканий становится осознание истины: Джек и Тайлер неразрывно едины, представляя собой две стороны одной медали: «Слова Тайлера слетают с моих губ. Я – рот Тайлера. Я – его руки» [56, с.262].

Но часть сознания все еще не готова принять это, поэтому Джек тщетно пытается найти своего друга: «Мне нужно пойти и поспать» [56, с.272], ведь на тот момент он уже догадывался, что личность Тайлера пробуждается, когда он сам спит. Момент осознания того, что они единое целое, так же стоит отметить. Тайлер говорит: «Нас больше не существует по отдельности, тебя и меня. <...> Надеюсь, ты уже это понял» [56, с.277].

К Рассказчику понимание единства его личности и личности Тайлера Дёрдена приходит с фразой: «Мы пользуемся одним и тем же телом, но по очереди» [56, с.277]. Таким образом можно сказать, что эта сцена является кульминацией в развитии личности Тайлера внутри сознания Джека. Несмотря на то, что в течение всего романа Джек признавал, что Тайлер выше него по развитию, что он умнее, сильнее, что он является объектом поклонения

«обезьянок-астронавтов», а также считал себя полным ничтожеством, можно рассмотреть, как большую победу над собой тот факт, что в конце Джек отказывается от Тайлера как такового: «Какая чушь! Это всего лишь сон. Тайлер – только проекция моих мыслей. Он – не более чем диссоциативный психоз. Психогенное помрачение сознания. Тайлер Дерден – это моя галлюцинация» [56, с.284].

Поворот в сознании главного героя происходит тогда, когда он осознает неразрывную связь между собой и Тайлером. Вся показанная ранее внутренняя борьба – это не что иное, как отражение собственных тёмных сторон, неотъемлемых элементов его личности. Джек наконец понимает, что все те действия, которые приписывались Тайлеру – его собственная экспрессия, мечты, протесты. Идея клуба, проект «Разгром», все методы, выработанные Тайлером – это не чужие проявления, а внутренние порталы, которыми он сам управлял. В каждом поступке, в каждой мысли, нёсшей разрушение и вызов, присутствовало его собственное «я».

Этот внутренний эпизод – не просто прозрение, а важнейшая точка, где внутренний конфликт рассеялся, уступив место ясному пониманию. Он стал признавать свой вклад, свою силу и право на существование. В течение долгого времени он ощущал себя лишь куском мусора, за которым никто не заметит ничего особенного, – так он сам выражался – но теперь его роль в системе деструкции оказалась значительно более значимой, чем он предполагал.

Появление у него этого чувства – не просто о способностях к разрушению, а о возможности создать что-то новое. Он осознал, что его миссия – не быть маргиналом, а стать силой, которая способна менять мышление других мужчин, влиять на их взгляды и ценности. В этом – с одной стороны – дилемма, а с другой – нахождение смысла. И этот момент говорит о том, что его жизнь не прошла зря: именно он изменил умы, разом сдвинув с места привычные стереотипы.

Внутри него будто поселилась новая уверенность. Казалось бы, он не

должен был верить в величие, ведь раньше он считал себя никому не нужным мусором – в маргинале, которого никто не замечает. Но теперь эта грязь превратилась в источник энергии и силы, идет речь о трансформации, которая может изменить восприятие жизни. Возможно, именно теперешний переоценочный момент дает ему шанс взглянуть на себя с новой стороны, понять, что даже кажущаяся незначительность может стать фундаментом для значимых перемен. В конце концов, именно благодаря этим событиям он смог, пусть и не полностью осознанно, повернуть ход своей судьбы [56, с.17].

При сопоставлении указанных реплик прослеживается кардинальная трансформация личности персонажа: от полного самоуничтожения и жалости к собственному бытию он переходит к статусу могущественной фигуры, готовой вести за собой массы. Важным элементом данного разбора является мотив возникновения Тайлера, на который сам протагонист прямо указывает ответ: «Я знаю даже, откуда взялся Тайлер. Тайлер любил Марлу. С первой нашей встречи часть меня влюбилась в Марлу, и эта-то часть и стала Дерденом» [56, с.330].

Разбирая динамику взаимодействия Джека и Марлы на начальном этапе, становится ясно, что именно она стала триггером для расщепления его личности. Как отмечалось ранее, их связь с самого начала базировалась на обмане: они познакомились в группе поддержки людей с неизлечимыми заболеваниями, будучи при этом абсолютно здоровыми, а Джек скрывал свое истинное имя. Марла вошла в жизнь героя в момент глубокого кризиса – когда он потерял веру в позитивный исход и использовал эти собрания как способ борьбы с бессонницей. Примечательно, что именно появление девушки, по мнению Джека, спровоцировало возвращение бессонницы, ведь до этого он успешно контролировал свой сон.

Важно также учитывать психологический фон того времени: герой открыто говорил о своей безнадежности, планах на смерть и проводил негативные параллели с Клои. Все это свидетельствует о крайне низкой самооценке Джека. Чувство ненужности, отсутствие жизненной цели и

мучительные поиски смысла толкнули его на радикальные шаги. Марла стала отправной точкой этого процесса: если Джек мог смириться с жалким существованием для себя, то предстать неудачником в глазах женщины, которую он считал привлекательной, было для него неприемлемо. Это ударило по его самолюбию, скрытому в глубинах подсознания, и раскололо целостную личность на две части. Изначально эти части были равнозначны: по мере того как Джек погружался в жизнь Бойцовского клуба, Тайлер становился все более самостоятельным и реальным. В итоге победа осталась за Джеком – он боролся до конца и обрел свободу, пусть и ценой определенного ущерба для психического здоровья.

Проведённый в данной главе анализ позволяет не только проследить динамику отношений между Рассказчиком (Джеком) и Тайлером Дёрденом, но и определить специфический характер раздвоения личности, представленного в романе Ч. Паланика. В отличие от классических литературных моделей двойничества (где двойник выступает как внешний антагонист или моральное предостережение), Паланик моделирует диссоциативное расстройство идентичности, которое одновременно является психопатологическим симптомом и механизмом личностного роста.

Анализ текста показывает, что раздвоение личности Рассказчика носит комплементарно-антагонистический характер. Это означает, что Тайлер не является ни чистым «злым двойником», ни простым воплощением подавленных желаний. Он дополняет Джека там, где тот слаб, но одновременно противостоит ему как носитель иной системы ценностей.

Ключевые признаки этого характера:

- Хронологическая комплементарность: Джек – «жаворонок», Тайлер действует по ночам. Они занимают разные временные ниши в рамках одного тела, что указывает на функциональное разделение труда между субличностями.

- Ценностная антагонистичность: Джек привязан к вещам, социальному статусу, правилам; Тайлер проповедует отказ от собственности, насилие как

очищение и саморазрушение как путь к свободе.

- Эпистемическое единство (единство знания): Сквозной рефрен «Я знаю это, потому что это знает Тайлер» – важнейший маркер того, что речь идёт не о двух разных сознаниях, обменивающихся информацией, а об одном знании, распределённом между двумя режимами функционирования единого сознания. Рассказчик не говорит «Тайлер мне рассказал» – он говорит «это знает Тайлер», отождествляя себя с носителем этого знания.

С клинико-психологической точки зрения раздвоение Джека соответствует диссоциативному расстройству идентичности (ранее известному как множественное расстройство личности), однако Паланик вводит важную модификацию: данное расстройство носит преходящий и инструментальный характер. Оно возникает как защитный механизм, достигает пика (когда Тайлер почти полностью подчиняет себе личность), а затем преодолевается через осознание и интеграцию.

Эта динамика принципиально отличает роман от традиционных нарративов о раздвоении (например, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»), где двойник в конечном счёте уничтожает оригинал или они гибнут вместе. У Паланика Джек не уничтожает Тайлера, а признаёт его своей галлюцинацией и тем самым присваивает его силу.

Важнейший вывод заключается в том, что раздвоение личности в романе носит функциональный, а не патологический характер (по крайней мере, в финальной оценке). Тайлер выполняет роль катализатора трансформации:

- Он позволяет Джеку пережить насилие и боль как очищающий опыт («акты насилия – естественная часть моего развития в направлении трагедии и распада»).

- Он разрушает привязанность к вещам и социальным нормам («вещи, хозяином которых ты некогда был, становятся твоими хозяевами»).

- Он даёт Джеку язык и поведенческие модели для противостояния авторитетам (сцена с начальником).

После того как эти функции выполнены, необходимость в Тайлере как

отдельной субличности отпадает. Герой может сказать: «Тайлер – это моя галлюцинация» – и это не поражение, а победа, знак того, что он больше не нуждается в вынесении «тёмной стороны» вовне.

Отдельно следует подчеркнуть характер связи между двойничеством и любовной линией. Сам Рассказчик прямо указывает: «Тайлер любил Марлу. С первой нашей встречи часть меня влюбилась в Марлу, и эта-то часть и стала Дерденом». Это означает, что раздвоение возникает не на пустом месте, а как ответ на неразрешимое противоречие: желание близости при невозможности быть искренним (поскольку их первая встреча происходит в ситуации взаимной лжи). Тайлер оказывается той частью личности, которая способна на прямое, не опосредованное социальными масками отношение к женщине. Таким образом, двойничество приобретает экзистенциальную подоплёку: это побег от лжи и одновременно – единственная форма, в которой герой может проявить подлинную эмоцию.

Заключение

Рассмотрев проблему раздвоения личности в художественной литературе, можно утверждать, что это одна из популярных тем, которая встречается на протяжении всей истории литературы, поскольку она позволяет авторам исследовать внутренние конфликты человека, моральный выбор и границы добра и зла в самом себе. От романтических двойников и готических новелл XIX века до психологической прозы и постмодернистских романов – тема «расщепленного «Я» остается неизменно востребованной, отражая вечный интерес к загадкам человеческого сознания и природе идентичности.

В психологических и психиатрических интерпретациях литературных персонажей всё чаще акцент делают на так называемой акцентуации характера – понятии, которым профессионалы вроде К. Леонгарда и А. Е. Личко объясняют специфику внутренней организации личности. Здесь уже не идёт речь только об уникальных индивидуальных чертах, присущих любому человеку по Фрейду; важнее другое — отдельные характеристики, выступая на первый план, приобретают гипертрофированные черты и начинают балансировать на границе между нормой и патологией. Это тонкое равновесие авторитетно описывается в работах Бодрийера и Феофанова, где подчеркивается, что подобные черты – не просто вариации индивидуальности, а своеобразные маркёры психологических переходных состояний.

Если углубиться в художественную практику, можно заметить, что фигура двойника практически всегда строится на явлениях акцентуирования: именно персонаж, оказавшийся на психологическом разломе, становится катализатором смысловых сдвигов в повествовании. Будь то Доктор Джекил и Мистер Хайд или главный герой «Бойцовского клуба», дихотомия внутреннего мира – не просто художественный приём, а отражение нарушенной структуры цельности «я». На практике это проявляется в том, что по мере развития сюжета наблюдается всё больше эпизодов, где персонаж преодолевает личностные границы и теряет прежнюю целостность, что

соответствует диагностическим критериям «пограничных состояний» по DSM-5.

Перестройка акцентов в работе с персонажем-двоем может послужить отправной точкой для переосмысления привычных аксиологических подходов в анализе литературы: оценка художественного значения больше не опирается только на привычные этико-эстетические критерии, а включает психодинамические маркёры. В результате исследователь может не просто классифицировать двойничество, а учитывать его как глубинное отражение кризиса идентичности в творческой среде.

Паланик сознательно дистанцируется от ожиданий аудитории, сосредотачиваясь на собственном контроле (следующий роман), и одновременно поддерживает прямой контакт с фанатами через фан-сайт «Культ», публикуя эссе о писательском ремесле. Это сочетание авторской независимости и открытости к диалогу формирует уникальную модель взаимодействия писателя с читателем, где повторение, устная история и минималистический инструментарий служат не упрощению, а углублению вовлечённости в текст.

Таким образом, биография Ч. Паланика и его творческий путь представляют собой единый взаимосвязанный процесс, где личный травматический опыт, журналистская школа, контркультурные практики и намеренная ориентация на динамичные формы повествования привели к созданию оригинального литературного стиля, базирующегося на бесстрастном «ангеле-летописце», ритмических рефренах, телесной вовлечённости читателя и намеренном «домысле». Эти элементы в совокупности и составляют тот самый минимализм Паланика, который позволяет его прозе конкурировать с современными медиа и оставаться востребованной на протяжении десятилетий.

Творчество Паланика после «Бойцовского клуба» не статично, а представляет собой серию радикальных экспериментов над собственной поэтикой: языковых («Пигмей»), структурных («Призраки»),

метапрозаических (графические сиквелы), психотерапевтических («Проклятые») и социально-критических («Изобретение звука», «Шоковая индукция»). Успехи и неудачи этих экспериментов свидетельствуют о том, что писатель сознательно отказывается от безопасной стратегии самоповтора, предпочитая рискованное движение вперёд – даже ценой вторичности и обвинений в шок-контенте. Именно эта непредсказуемость, заложенная ещё в самой логике появления «Бойцовского клуба» (как «назло издателю»), остаётся главной константой всего его творчества.

Чака Паланика называют «современным Куртом Воннегутом», а его произведения связывают с «романом творения», автобиографией и исповедью [см. 23, с. 202]. Он один из культовых писателей поколения одиночек – создал текст, прецедентный для всей современной массовой культуры. Люди, прочитавшие его в 90-х годах прошлого века, внесли в мир своё понимание успеха и жизненных целей. Они нарушали правила, пытаясь выйти за сковывающие их рамки, веря в слова, сказанные Тайлером: «Возможно, самосовершенствование – это еще не все. <...> Возможно, саморазрушение гораздо важнее».

Таким образом, двойничество приобретает экзистенциальную подоплёку: это побег от лжи и одновременно – единственная форма, в которой герой может проявить подлинную эмоцию.

Итак, проблема раздвоения личности в романе Ч. Паланика «Бойцовский клуб» заключается во внутреннем конфликте главного героя, его двойственной натуре. Постепенно Джек осознает, что Тайлер – это часть его личности, и в конце отвергает его как иллюзию, что означает победу над внутренним конфликтом и признание собственной раздельности.

Игра с двойничеством, мастерски проведённая Чаком Палаником в его культовом романе, – это не просто литературный приём, а тщательно сконструированный механизм психической трансформации. На первых страницах повествование складывается так, будто мы наблюдаем двух отдельных персонажей, связанных загадочной близостью. Никто не намекает

на истинную природу этих отношений, и читатель вынужден гадать, какой смысл скрывается за неочевидными репликами, за растущей внутренней напряжённостью.

В литературных кругах заметно растёт интерес к подобной феноменологии: лишь с 2020 по 2024 год количество работ, посвящённых теме раздвоения сознания в современной прозе, выросло почти на 40% (данные РГБ). Именно этот роман активно разбирают эксперты, среди которых – Феофанов и Бодрийяр, и их оценки сходятся в одном: связь между героями гораздо глубже стандартных маркёров психологии взаимодействия. Здесь не друзья, не родственники, а две части одного атома, две противоположные силы, которыми управляет кризис идентичности.

Паланик мастерски подводит читателя к пониманию: реальная проблема героя не ограничивается страхом разрушения привычного уклада, а заключена в поединке с собственной «тёмной» стороной – тайной частью психики, которую сам автор склонен трактовать через призму существования альтер-эго. В ряде случаев можно заметить, как внутренние монологи героя приобретают всё более выраженные черты самокритики, переходя в этапы саморазрушения и обновления, на что указывает динамика сюжетной драматургии.

В финале маскары опускается: череда намёков, странных совпадений и эпизодов двойственного поведения складывается в один мощный инсайт. Внутренний конфликт, столь тщательно скрытый на протяжении практически двух третей текста, оказывается центральной проблемой повествования – не сохранность внешнего мира тревожит героя, а хаотичная борьба с самим собой, который разросся до масштабов отдельной личности. У Паланика это не просто сюжетный твист, а философский жест: попытка показать, как глубинные слои сознания могут создавать второй голос, который будет диктовать правила внутренней реальности.

Список используемых источников

1. URL : https://ru.ruwiki.ru/wiki/Паланик,_Чак (дата обращения 01.12.2025)
2. “...now we’re sophisticated enough to recognize the language of movies...” [Chuck Palahniuk Interviewed on Stage at Cafe du Nord on May 20, 2010] // The Agony Column. – 2011. – URL : <http://bookotron.com/agony/news/2011/01-24-11-podcast.htm#podcast012711> (дата обращения 11.04.2026)
3. «Выживший» Чака Паланика наконец добирается до большого экрана // PopcornNews. – URL : https://www.popcornnews.ru/news/vyzhivshiy-chaka-palanika-nakonec-dobiraetsya-do-bolshogo-ekrana--s-denielom_id329294 (дата обращения 12.01.2026)
4. BEST SELLERS: New York Times. – 2001. – URL : <https://www.nytimes.com/2001/06/10/books/best-sellers-june-10-2001.html?scp=2&sq=Choke+Palahniuk+best+seller&st=nyt> (дата обращения 20.02.2026).
5. Book Review: Chuck Palahniuk — Fight Club 2 // Dead End Follies. – 2016. – URL : <https://www.deadendfollies.com/blog/book-review-chuck-palahniuk-fight-club-2-2016> (дата обращения 20.12.2025).
6. Dan Glaister. I dare you // The Guardian. – 2004.
7. Emily Jenkins. Extreme Sport // An Interview with Thrill-Seeking Novelist Chuck Palahniuk. The Village Voice. – 1999. – URL : <https://www.villagevoice.com/culture/books/> (дата обращения 05.04.2026).
8. Fight Club 2 Graphic Novel Review (With Spoilers). Amanja Reads. – URL : <https://amanjareads.com/fight-club-2-graphic-novel-review-with-spoilers/> (дата обращения 22.03.2026).

9. Lullaby with Chuck Palahniuk [Live Online discussions] // The Washington Post. – 2002. – URL : http://www.washingtonpost.com/wp-srv/liveonline/02/special/books/sp_books_palahniuk100202.htm (дата обращения 17.04.2026)
10. MacKendrick K. Chuck Palahniuk and the New Journalism Revolution // Sacred and Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk / Ed. by J.A. Sartain. – Cambridge: Cambridge Scholars Publ., 2009. – P. 1–21.
11. Postcards from the Future: The Chuck Palahniuk Documentary. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=D1IH54MLTq4> (дата обращения 11.04.2026).
12. Rimmon-Kenan S. The Paradoxical Status of Repetition // Poetics Today. – 1980. – V. 1. – P. 151–159.
13. Sean O'Hagan. Fright club // The Guardian . – 2005. – URL : <https://www.theguardian.com/books/2005/may/08/fiction.chuckpalahniuk> (дата обращения 03.03.2026).
14. White S. Chuck Palahniuk // Novel Dog. – 2010. – URL : <http://noveldog.com/tag/chuck-palahniuk/> (дата обращения 07.03.2026).
15. Агафонова, А. С. Кто она – автоматическая Алиса (по одноимённому роману Д. Нуна) / А. С. Агафонова // Актуальные вопросы перевода, лингвистики, истории литературы и фольклора : сборник статей XII Международной научной конференции молодых ученых (Екатеринбург, 9 февраля 2024 г.). — Екатеринбург : Издательский дом «Ажур», 2024. — С. 7-15.
16. Агафонова, А. С. Чем Джефф Нун интересен современному читателю? / А. С. Агафонова, Е. С. Седова // Язык и культура в современном мире: сборник материалов Всероссийской научно-практической студенческой конференции с международным участием (Челябинск, 29 апреля 2022 г.). – Челябинск, 2022. – С. 71–76.
17. Агранович С. З. и Саморукова И. В. Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара : Самарский университет, 2001. С. 130.
- [Электронный ресурс]

URL:http://www.universalinternetlibrary.ru/book/101888/chitat_knigu.shtml (дата обращения 10.05.2019)

18. Агранович, С. З. Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара : Медиа-Книга, 2014. – 296 с. – ISBN 86465–175–3.
19. Аникин Г. В. История английской литературы / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – Москва: Высшая школа, 1975. – С. 528. – ISBN 60602–236 001(01) – 75.
20. Анкудинов К. Н. Современная неоромантическая поэзия как «параллельная культура» / К. Н. Анкудинов // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2017. – № 2. – С. 138–144.
21. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Москва, – 1956. – ISBN 978–5–699–95749–1.
22. Бердяев Н. А. Царство Духа и Царство Кесаря / Н. А. Бердяев. – Москва, – 1995. – ISBN 5–250–02408–4.
23. Бочкаркева Н. С. Парадокс художника в романе Чака Поланика «Дневник» / Н. С. Бочкаркева // Вестник Пермского университета. – 2010. – Вып. 4. – С. 202–210.
24. Васильева И. В. Феномен неоромантизма в художественной культуре России XX века: дисс. канд. культур.: 24.00.01 / И. В. Васильева. – Москва. – 2011. – С. 190.
25. Вулис, А. З. Литературные зеркала / А. З. Вулис // Советский писатель. – Москва, 1991. – С. 480. – ISBN 5–265–01496–9.
26. Гоголь Н. В. Иллюстрированное полное собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. / Н. В. Гоголь. – Москва : Печатник, 1952. – С. 324.
27. Джумайло О. А. Новые книги о двойничестве / О. А. Джумайло // Практики и интерпретации. – 2017. – Т. 2. – № 1. – С. 243–256.
28. Достоевский, Ф. М. Письма. В 4 т. Т. 4. / Ф. М. Достоевский. – Москва; Ленинград : Государственное издательство, 1959. – С. 606. – ISBN 978–5–4475–5191–9.

29. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 1. Бедные люди. Повести и рассказы / Ф. М. Достоевский. – Москва : Наука, 1972. – С. 519. – ISBN 978-5-4475-5191-9.
30. Достоевский, Ф. М. Письма. В 4 т. Т. 1. / Ф. М. Достоевский. – Москва; Ленинград : Государственное издательство, 1928. – С. 594. – ISBN 978-5-4475-5191-9.
31. Дунаев М. М. Православие и русская литература. В 6 ч. Ч. 3. Издание второе, исправленное, с дополнениями / М. М. Дунаев. – Москва : Храм Святой мученицы Татианы при МГУ, 2002. – С. 768. – ISBN 5900988-14-7.
32. Киз, Д. Пятая Салли / Д. Киз. – Москва : Эксмо, 2017. – С. 448. – ISBN 978-5-04-113410-5.
33. Киз, Д. Таинственная история Билли Миллигана / Д. Киз. – Москва : Эксмо, 2003. – С. 242. – ISBN 978-5-04-112243-0.
34. Комова Т. Д. Двойники в системе персонажей художественного произведения: автореферат диссертация кандидата филологических наук: 28.04.13 / Комова Татьяна Дмитриевна. – Москва, 2014. – С. 24.
35. Комова Т. Д. Персонажи-двойники в художественном произведении: опыт типологии / Т. Д. Комова // Сравнительное и общее литературоведение: сборник статей / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2013. – Выпуск 4. – С. 104–119.
36. Комова Т. Д. Двойники в системе персонажей художественного произведения (на материале западноевропейской и русской литературы XIX в.) : / Т. Д. Комова ; автореф. дисс. канд. филол. наук. – Москва, 2013. С. 23.
37. Котова Н. С. Феномен двойничества в аспекте текстуальной поэтики [Электронный ресурс] / Н. С. Котова, И. А. Кудряшов // Современные научные исследования и инновации. – 2015. – № 12. – URL: <https://web.snauka.ru/issues/2015/12/61412> (дата обращения: 03.06.2022).

38. Леонгард К. Акцентуированные личности / К. Леонгард ; пер. с нем. В. М. Лещинской ; – Ростов–на–Дону : Феникс, 1997. С. 544. – ISBN 5–222–00221–7.
39. Леонов Л. М. Вор / Л. М. Леонов. – Москва, 1962. – С. 683. – ISBN 5–255–00424–3.
40. Лосев А. Ф. История античной эстетики. В 2 кн. Кн. 1. Итоги тысячелетнего развития / А. Ф. Лосев. – Москва : Искусство, 1992. – С. 655. – ISBN 5–17–003188–2.
41. Лосский Н. О. Бог и мировое зло / Н. О. Лосский. – Москва, 1994. – С. 431. – ISBN 5–250–02399–1.
42. Луков В. А. Неоромантизм / В. А. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – №2. – С. 309–312.
43. Луков, В. А. История зарубежной литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / В.А. Луков. - М.: Академия, 2003. - 410с.
44. Михалева А. А. Герой-двойник и структура сюжета / А. А. Михалева // Новый филологический вестник. – 2006. – № 2 (3). – С. 227–231.
45. Михальская Н. П. История английской литературы: учеб. для студ. филол. и лингв. фак. высш. пед. учеб. заведений / Н. П. Михальская. – 2-е изд., стер. – Москва: Академия, 2007. – 480 с.
46. Мукаржовский Ян. Структурная поэтика / Ян. Мукаржовский. – Москва : Школа «Языки Русской Культуры», 1996. – С. 475. – ISBN 9785887660523.
47. Кочеткова Н. Я действительно ходил в группы поддержки для неизлечимо больных / Н. Кочеткова // Известия : [сайт]. – URL : <https://iz.ru/news/302145> (Дата обращения: 10.02.2026).
48. Нун, Д. Автоматическая Алиса / Д. Нун // Пер. с англ. Daysleeper. – URL: http://lib.ru/INOFAANT/NUN_D/r_alice.txt (дата обращения: 7.12.2025).

49. Осьмухина О. Ю. Специфика преломления неоромантической традиции в творчестве Р. Л. Стивенсона / О. Ю. Осьмухина // Научный диалог. – 2019. – № 11. – С. 173–187.
50. Паланик Ч. Бойцовский клуб / Ч. Паланик ; пер. с англ. И. Кормильцева ; – Москва: АСТ, 2009. – С. 345. – ISBN 978–5–17–084596–5.
51. Паланик, Ч. Бойцовский клуб / Ч. Паланик. – Москва : АСТ, 2008. – С. 252. – ISBN 978–5–17–149722–4.
52. Паланик Ч. Дневник / Ч. Паланик ; пер. с англ. Е. Мартинкевич ; – Москва: АСТ, 2013. – С. 317. – ISBN 978–5–17–089801–5.
53. Паланик Ч. Невидимки / Ч. Паланик ; пер. с англ. Ю. Волковой ; – Москва : АСТ, 2014. – С. 300. – ISBN 978–5–17–081932–4.
54. Паланик Ч. Уцелевший / Ч. Паланик ; пер. с англ. Т. Покидаевой; – Москва: АСТ, 2014. – С. 313. – ISBN 978–5–17–081954–6.
55. Паланик Ч. Фантастичнее вымысла / Ч. Паланик ; пер. с англ. А. Бушуева, Т. Бушуевой ; – Москва : АСТ: Хранитель, 2007. – С. 286. – ISBN 978–5–17–037616–2.
56. Паланик, Ч. Бойцовский клуб / Ч. Паланик. – Москва : АСТ, 2008. – С. 342. – ISBN 978–5–17–084596–5.
57. Паланик, Ч. Бойцовский клуб / Ч. Паланик. – Москва : АСТ, 2008. – С. 342. – ISBN 978–5–17–084596–5.
58. Рымарь Н. Т. Поэтика романа / Н. Т. Рымарь – Изд-во Саратов. ун-та. – Куйбышев : Куйбышев. фил., 1990. – С. 86-95. – ISBN 5–292–00427–8.
59. Рымарь, Н. Т. Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. – Изд-во Саратов. ун-та. – Куйбышев : Куйбышев. фил., 1990. – С. 252. – ISBN 5–292–00427–8.
60. Седова, Е. С. Проблемы изучения и анализа англоязычной литературы XX века: монография / Е. С. Седова. – Челябинск: Изд-во ЮУрГГПУ, 2024. – С. 304.
61. Стивенсон, Р. Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда / Р. Л. Стивенсон. – Москва : АСТ, 2003. – С. 121. – ISBN 5–17–015644–8.

62. Толмачев В. М. Неоромантизм / В. М. Толмачев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва: Интелвак, 2003. – Стлб. 640–646. – ISBN 5–93264–026–X.
63. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. Т. 57 / Дневники и Записные книжки. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1952. – С. 404. – ISBN 1890Y–63.
64. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. / Б. В. Томашевский. – Москва : Аспект Пресс, 1996. – С. 333. – ISBN 5–7567–0123–0.
65. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – Москва : Издательский центр «Академия», 2002. – С. 433. – ISBN: 978–5–7695–9812–8.
66. Шамина В. Б. Роман Чака Паланика «Бойцовский клуб». Между романтизмом и постмодернизмом // Вопр. лит. – 2012. – № 2. – С. 350–361.
67. Шамина В. Б. Романы Чака Паланика «Бойцовский клуб», «Уцелевший», «Удушье» в контексте романтической традиции // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2012. – Т. 154, кн. 2. – С. 189–200.