

«Бойцовский клуб», капиталистическая готика и значение интерпретации

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ);
Институт философии РАН, Москва, Россия, apavlov@hse.ru.

Ключевые слова: практическая философия;
социальная философия; «Бойцовский клуб»; капитализм;
интерпретация; марксизм; культовое кино; феминизм.

Статья посвящена анализу многочисленных интерпретаций культового фильма «Бойцовский клуб». Автор разделяет прочтения картины учеными на три типа — оценочную интерпретацию, теоретически или методологически обоснованную интерпретацию и аргументированную интерпретацию. Далее он группирует эти интерпретации по тематическим блокам — прочтение «Бойцовского клуба» культурологом Анри Жиру; критика фильма как сексистского и патриархального, феминистские трактовки, которые делают акцент не на критике, а на образе Марлы Сингер; прочтение картины как «фашистского», «анархистского»; анализ кино как постмодернистского произведения и т. д.

Отдельно автор выделяет некоторые аргументированные интерпре-

тации, которые характеризует как адекватные, так как их авторы стремятся избежать резких оценочных высказываний и более сосредоточены на последовательном анализе. Кроме прочего, автор предлагает собственную трактовку, оговариваясь, что не считает ее окончательной или упраздняющей другие. Это замечание позволяет ему показать проблемную природу основной процедуры англоязычных гуманитарных наук. В своих размышлениях автор приходит к выводу, что вселенная фильма «Бойцовский клуб» может быть охарактеризована как мир победившего «готического капитализма» (Анна Корнблю). Завершается статья рассуждением о значении интерпретации в современных гуманитарных науках.

Я — введение к статье Джека

«**Б**ОЙЦОВСКИЙ клуб» вышел в американский кинопрокат 10 сентября 1999 года. Поставленный по книге на момент выхода картины почти неизвестного писателя Чака Паланика, фильм стал четвертой полнометражной работой режиссера Дэвида Финчера. При том, что Финчер уже зарекомендовал себя как коммерчески успешный автор, и в фильме играли звезды (Брэд Питт и Эдвард Нортон), кассовые сборы картины были плохими, что отчасти стало следствием маркетинговой кампании, от которой сам Финчер был отстранен¹. Фильм провалился в прокате, потому что первоначально не был понят теми, кто пошел смотреть его на большом экране. Однако, когда «Бойцовский клуб» вышел на VHS и DVD, то мгновенно стал хитом, очень скоро приобретя репутацию «культовой классики»². Теперь он считается одним из важнейших фильмов в истории кинематографа. Те, кто был введен в заблуждение рекламой, вместо экшена, который вроде как обещало даже название, увидел неопределенный в плане жанрового своеобразия и сложный в плане повествования фильм про молодого клерка, подружившегося со странным харизматичным бунтарем и организовавшего вместе с новым другом сперва подпольный мужской клуб, а затем террористическую организацию. И хотя в таком описании кино действительно похоже на экшен, можно предположить, что его было трудно смотреть тем, кто собирался увидеть что-то типа «Матрицы» (1999). Во многом это связано с тем, что в «Бойцовском клубе» содержалось некое социальное послание. А вот, что это было за послание, ученые не выяснили до сих пор. И это не шуточное замечание. С момента выхода и по сей день исследователи рассуждают о смысле

1. *Рафтери Б.* Лучший год в истории кино. Как 1999-й изменил все. М.: Индивидуум, 2020. С. 306.
2. *Маккарти С.* 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007; *Mathijs E., Mendik X.* 100 Cult Films. L.: BFI, Palgrave Macmillan, 2011; *Hunter I. Q.* Cult Film as a Guide to Life. Fandom, Adaptation and Identity. N.Y.; L.; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic, 2016.

фильма (и отчасти книги) «Бойцовский клуб». Эту статью я бы хотел посвятить именно этой теме — историографии интерпретаций картины Дэвида Финчера. В плане интенции процедурно я бы хотел сделать то, что сделал Николай Афанасов со «Звездным десантом» (1997) Пола Верховена, показав ангажированность и фактическую ошибочность интерпретации фильма со стороны множества ученых и предложив собственную взвешенную интерпретацию картины³.

Чтобы было понятно, о чем пойдет речь далее, вкратце изложу сюжет фильма. Все начинается с финальной сцены. Главный герой (Рассказчик, его также часто называют Джеком), которого играет Эдвард Нортон, привязан к стулу и находится в одном из нью-йоркских небоскребов. Он вспоминает, с чего началась история (все связано с девушкой по имени Марла Сингер (Хелена Бонэм Картер)). Сперва он упоминает своего знакомого Боба, но затем решает, что и до этого были важные события. Итак, Рассказчик работает клерком в компании, производящей автомобили, и часто летает в командировки. В одном из полетов он знакомится с мужчиной по имени Тайлер Дерден (Брэд Питт). Его жизнь сведена к тому, что он обустроивает свою квартиру. При этом он страдает бессонницей. Он решает посещать группы поддержки смертельно больных и там знакомится сперва с Бобом (Мит Лоуф), бывшим бодибилдером, а затем — с Марлой. Она мешает ему испытывать эмоциональный катарсис. Однажды квартира Джека взрывается, и он звонит Тайлеру, чтобы остаться у него на ночь. После встречи они дерутся ради развлечения, что приносит обоим удовольствие. Мужчины, которые видят это, тоже хотят принять участие в драках. Так они открывают бойцовский клуб, где полуголые избивают друг друга. После одного происшествия Тайлер, ставший лидером клуба⁴, дает членам домашнее задание. Позже он учреждает «Проект „Разгром“» (бывшие

3. Афанасов Н. Б. К визуальной семиотике фашистской утопии: «Звездный десант» Пола Верховена // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2020. № 3. С. 165–173. Также отмечу, что я уже писал о «Бойцовском клубе» и здесь хотел бы предложить не только новый взгляд на фильм, но и анализ существующей литературы. См.: Павлов А. В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: ИД ВШЭ, 2014. С. 300–311.

4. Он придумывает правила «Бойцовского клуба». Первые два правила стали узнаваемой фразой в популярной культуре. Некоторые ученые назвали так книгу: *You Do Not Talk About Fight Club: I Am Jack's Completely Unauthorized Essay Collection* / R. M. Schuchardt (ed.). Dallas: Smart Pop, 2008.

члены клуба, пройдя испытание, переезжают к нему в дом). Сперва они занимаются хулиганством, а затем Тайлер решает разрушить цивилизацию, уничтожив мировую финансовую систему посредством серии взрывов. К концу фильма Рассказчик узнает, что Тайлер Дерден — его *alter ego*, и пытается помешать террористическому акту. В последней сцене, с которой начинается фильм, главный герой убивает Тайлера, выстрелив себе в голову. Дерден умирает, но Рассказчик жив. Он и Марла, которую доставили к нему члены «Проекта „Разгром“», взявшись за руки, смотрят на то, как рушатся от взрывов башни-близнецы.

Должен сразу огорчить потенциальных читателей: не существует единого и истинного прочтения «Бойцовского клуба». Как и многие другие сложные произведения культуры, он не поддается однозначной интерпретации. Фактически это делает его буквально «философским произведением». Так, Нэнси Бауэр считает, что у «Бойцовского клуба» есть подлинно философское значение. Она упоминает философа Стэнли Кавеллу, который много занимался «прочтением» кино и в многочисленных работах доказывал, что фильм по своей сути является философским средством⁵. Возможно, именно поэтому, то есть по причине его философской природы как уникального медиума, вокруг «Бойцовского клуба» сложилась серьезная дискуссия. Многочисленные тексты об этом фильме позволяют нам сделать важные предварительные выводы о состоянии западной гуманитарной науки. Если признать, что одной из ключевых процедур англоязычных исследований является интерпретация, то, опираясь на анализ многочисленных трактовок «Бойцовского клуба», мы могли бы сказать следующее. Можно выделить как минимум три типа интерпретации «Бойцовского клуба».

Первый тип — это «оценочная» интерпретация. Авторы, придерживающиеся такой стратегии чтения, сразу раскрывают карты и объявляют фильм «фашистским», «патриархальным», «пропагандирующим насилие», «мизогинным» и т. д. Этот тип является «оценочным», потому что автор не скрывает и не маскирует личную оценку и иллюстрирует (а не аргументирует) ее примерами. Второй тип интерпретации — это теоретически или методологически обоснованная интерпретация. Мы можем разделить ее на два подтипа. В первом случае мы просто используем фильм как иллю-

5. Bauer N. The First Rule of Fight Club: On Plato, Descartes, and *Fight Club* // *Fight Club: Philosophers on Film* / T. E. Wartenberg (ed.). L.; N.Y.: Routledge, 2012. P. 112–113.

страцию какой-то сложной теории — Жака Лакана, Карла Маркса, Фридриха Ницше и т. д. Иными словами, в результате мы получаем суждение вроде «„Бойцовский клуб“ — ницшеанский фильм». Второй подтип интерпретации данного типа условно предполагает методологию, благодаря которой могут быть сделаны неожиданные выводы. В таком случае мы в самом деле получаем новые знания об обсуждаемом предмете. И поэтому, хотя разные критики обвиняют марксистов в том, что они любой «текст» превращают в «идеологию», такие высказывания далеки от истины, в чем мы сможем убедиться. Наконец, третий тип интерпретации может быть назван «аргументированным». В данном случае авторы честно пытаются разобраться в значении произведения, посредством аргументации и последовательных рассуждений. У них нет предварительного ответа (мы даже можем использовать термин Стюарта Холла, в данном контексте наделив его немного другим смыслом: «предпочтительного чтения»). И хотя выводы при такой стратегии чтения могут оказаться банальными или амбивалентными, в этом случае все равно имеются шансы получить новое знание. Давайте же посмотрим, как все это выглядит на практике.

Я — Анри Жиру, критикующий «Бойцовский клуб» Джека

Анри Жиру — известный и влиятельный мыслитель, культуролог, социальный критик и т. д. То, что он высказался о «Бойцовском клубе», замечательно, так как его точка зрения на фильм стала предметом бурной дискуссии. Мало кто из ученых, писавших о «Бойцовском клубе», не откликнулся на яростный анализ Анри Жиру. Его эссе «Частные удовлетворения и публичные беспорядки: „Бойцовский клуб“, патриархат и политика маскулинного насилия» вышло в конце 2001 года⁶. В том же году версия этого эссе (подготовленная в соавторстве с Имре Семаном) названная «IKEA-парень наносит ответный удар: „Бойцовский клуб“, консюмеризм и политические ограничения кинематографа девяностых» была представлена в очень интересной книге «Конец знакомого кинематографа: американские фильмы 1990-х годов»⁷, со-

6. *Giroux H. A. Private Satisfactions and Public Disorders: Fight Club, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence // JAC Online. 2001. Vol. 24. № 1. P. 1–31.*

7. *Giroux H. A., Szeman I. IKEA Boy Fights Back: Fight Club, Consumerism, and the Political Limits of Nineties Cinema // The End of Cinema as We Know It. American Film in the Nineties / J. Lewis (ed.). N.Y.: New York University Press, 2001. В основном я буду цитировать этот вариант и упоминать Жиру, под-*

стоящей из тридцати четырех качественных статей. Эссе Жиру и Семана было помещено в раздел «Четыре ключевых фильма», куда также вошли тексты о «Матрице» (1999), «Ведьме из Блэр» (1999) и «Спасти рядового Райана» (1998). То, что из всех важнейших картин 1990-х годов для включения в сборник был выбран именно «Бойцовский клуб», говорит о многом. Наконец, упоминаемая статья «Частные удовлетворения и публичные беспорядки» вошла в книгу Жиру «Америка на грани: Анри Жиру о политике, культуре и образовании»⁸.

Я не стану воспроизводить здесь всю историю реакций на названный текст (возможно, из этого могла бы получиться небольшая книга), но лишь отмечу здесь ряд публикаций, в которых позиция Жиру была подвергнута критике, как правило, довольно жесткой и, можно было бы добавить, справедливой. В том же журнале, где была опубликована статья Жиру, последовал достаточно вежливый ответ Сюзанны Кларк, в котором она попыталась предположить, что разные взгляды на достаточно амбивалентный по смыслу фильм могли бы способствовать дискуссии⁹. Позже с критикой Жиру выступили другие авторы — в частности Джесси Кавадло, Роберт Беннетт и Питер Мэтьюз в специальном выпуске журнала *Stirrings Still: The International Journal of Existential Literature*, а также Филипп Уэгнер¹⁰, Мюррей Скиз (у которого можно найти краткий обзор текстов из *Stirrings Still*)¹¹, Марк Рэми¹² и др. Что же такого важного сказал известный мыслитель, что так сильно задело столь большое количество авторов?

Для Анри Жиру «Бойцовский клуб» лишь видимо предлагал критику позднего капиталистического общества и всех тех несчастий, которые порождаются этим обществом, в частности консюмеризм, погоню за прибылью и в целом коммерческими ценностями. У тех, кто посмотрел фильм, могло сложиться мнение, будто

разумеая, что у статьи есть и второй автор, а также обращусь к другим версиям, где есть важные моменты, требующие упоминания.

8. *Giroux H. A. America on the Edge: Henry Giroux on Politics, Culture, and Education*. N.Y.: Palgrave, 2006.
9. *Clark J. M. Faludi, Fight Club, and Phallic Masculinity: Exploring the Emasculating Economics of Patriarchy // The Journal of Men's Studies*. 2002. Vol. 11. № 1. P. 65–76.
10. *Wegner P. E. Life Between Two Deaths, 1989–2001: U.S. Culture in the Long Nineties*. Durham: Duke University Press, 2009.
11. *Skees M. Have I Been Understood? Dionysus vs IKEA-Boy // Fight Club: Philosophers on Film*. P. 12–34.
12. *Ramey M. Studying Fight Club*. Leighton Buzzard, UK: Auteur, 2014.

«Бойцовский клуб» критикует капитализм, что очень сильно беспокоило Жиру. Как он отмечает, премьера «Бойцовского клуба» сопровождалась шквалом рецензий, в которых фильм прославлялся как особенно смелый пример социальной критики. Рецензентам казалось, будто кино прямо противостояло капитализму и культуре потребления. И, как замечает Сюзанна Кларк,

...Жиру считает, что фильм опасен, потому что многие авторы были соблазнены им — если не критикой американской культуры, то эстетическим блеском режиссера Дэвида Финчера¹³.

Проблема, с точки зрения Жиру, заключалась в том, что под лоском этой якобы социальной критики скрывалась жестокая идеология. С одной стороны, фильм прославлял фашизм, с другой — критиковал капитализм не так, как то следовало бы делать (фильм не мог сказать ничего существенного о структурном насилии, безработице, нестабильной занятости, сокращении государственных расходов и прочем), с третьей — превозносил культ насилия мужчин, унижал женщин и т. д. Так что «Бойцовский клуб», как полагал Жиру, был куда менее заинтересован в критике распространенных материальных отношений власти и стратегий господства и эксплуатации, связанных с неолиберальным капитализмом, чем в бунте против культуры потребления, которая разрушала узы мужской социальности¹⁴. Все пункты Жиру раскрывает в своем эссе подробно.

Собственно, Жиру назвал три пункта, в соответствии с которыми критика консюмеризма в «Бойцовском клубе» работала плохо и в целом была некорректной. Во-первых, в фильме капитализм и идеология консюмеризма были крепко сшиты, непроницаемы и всеобъемлющи. Во-вторых, «Бойцовский клуб» функционировал не столько как критика капитализма, сколько как защита авторитарной маскулинности, связанной с непосредственным удовольствием, поддерживаемым насилием и абьюзом. В-третьих, «Бойцовский клуб» возрождал такое понятие свободы, которое было связано с «гоббсовским миром», в котором цинизм заменял надежду, а выживание сильнейших становилось призывом к легитимации бесчеловечных форм насилия как источника удовольствия. В общем, по мнению Жиру, то, что делало «Бойцовский клуб» столь опасно соблазнительным, заключалось в том,

13. Clark J. Op. cit. P. 412.

14. Giroux H. A., Szeman I. Op. cit. P. 96.

...что его протофашистские ячейки, по крайней мере, предлагают возможное видение коллективного ответа на кризис неоллиберального порядка, каким бы тревожным такой ответ ни был. Но даже здесь, в своем извращенном представлении антиконсюмеристской армии скинхедов, «Бойцовский клуб» просто усиливает наше чувство поражения перед лицом современного капитализма, делая регрессивную, порочную и непристойную политику единственно возможной альтернативой¹⁵.

Кроме того, проблема фильма, как неоднократно повторял Жиру, заключалась в том, что он пропагандировал глубоко традиционные взгляды на гендерные отношения:

... в «Бойцовском клубе» отсутствуют работающие мужчины и женщины, воплощающие в себе чувство свободы воли и силы, вместо этого основное внимание уделяется гетеросексуальным белым мужчинам из среднего класса, страдающим от заблокированной гипермаскулинности. Консюмеризм в «Бойцовском клубе» критикуется в первую очередь как идеологическая сила и экзистенциальный опыт, которые ослабляют и приручают мужчин, лишая их основной роли производителей, чьи тела подтверждают и узаконивают их чувство свободы воли и контроля¹⁶.

Тем самым «Бойцовский клуб» буквально связывал консюмеризм с атакой на маскулинность. В соответствии с главным посылом фильма, мужчины должны были отказаться от дивана и кофеварки, что стало их отчасти определять, ради установления чувства общности, в котором бы они могли восстановить свою маскулинность и силу:

Таким образом, фильм определяет маскулинность как противопоставление феминности и консюмеризму, одновременно отказываясь рассматривать их диалектически и критически¹⁷.

Эта точка зрения иллюстрируется анализом образов главных героев «Бойцовского клуба». Рассказчик (Жиру, как и многие другие авторы, называет его «Джеком») и Тайлер представляют два противоположных регистра. Джек, олицетворяя форму одомашненной маскулинности (пассивной, отчужденной и лишенной амбиций) репрезентирует поколение мужчин, которые обречены на корпоративный труд, эмоциональная жизнь и инвести-

15. Ibid. P. 97.

16. Ibid. P. 101

17. Ibid. P. 102.

ции которых опосредованы очарованием товаров, но при этом не их производством. В свою очередь

...Тайлер олицетворяет воплощенную маскулинность, которая отвергает соблазны консюмеризма, в то же время фетишизируя формы производства — от мыла до взрывчатых веществ, — предельным негативным выражением которых являются хаос и разрушение¹⁸.

Жиру полагает, что в «Бойцовском клубе» действительно предложена форма сопротивления безудержной коммодификации и отчуждению в современном неолиберальном обществе, но в нем игнорируются вопросы, связанные с распадом профсоюзов, исчезновением рабочей силы в США, масштабным закрытием заводов, сокращением, аутсорсингом, ликвидацией государства всеобщего благосостояния, нападками на цветных людей и растущим неравенством между богатыми и бедными. Все эти вопросы не учитываются в критике консюмеризма и капиталистической эксплуатации, репрезентируемой «Бойцовским клубом».

Наконец, по мнению Жиру,

...Тайлер олицетворяет магнетизм изолированного, бесстрашного антигероя, чья социальная привлекательность основана на привлекательности культовой личности, а не на силе ясно сформулированной демократической идеи политической реформы¹⁹.

Если в фигуре Джека изображен кризис капитализма, переупакованный как кризис одомашненной маскулинности, то Тайлер предлагает вернуть мужчинам маскулинность посредством насилия, что ведет к социальной анархии. Жиру обрушивается на то, что (так видит Жиру) Тайлер сводит все проблемы к чистому действию, полагаясь исключительно на волю и личную инициативу, при этом не обращая внимания на множественные институциональные ограничения структуры власти и господствующих социальных отношений. Тем самым в политическом проекте «Бойцовского клуба» угнетение порождает лишь презрение, но никак не сострадание, а социальные изменения становятся возможными благодаря философии тоталитаризма, а не демократической борьбе.

18. Ibid. P. 99.

19. Ibidem.

В текст Жиру, который был написан в соавторстве с Имре Се-маном и краткое изложение которого я представил, не вошла важная часть из другой версии статьи. Это тот момент, когда Жиру все же допускает, что его позиция — всего лишь одна из возможных интерпретаций. Однако он тут же оговаривается, что считает свою интерпретацию важнейшим вкладом в демократическую борьбу:

Излишне говорить, что «Бойцовский клуб» (как и любой другой текст культуры) может быть по-разному прочитан разной аудиторией, и этот факт предполагает необходимость интерпретации таких текстов в специфике тех контекстов, в которых они восприняты. Но в то же время педагоги и социальные критики могут пролить критический свет на то, как такие тексты работают с педагогической точки зрения, узаконивая одни смыслы, вызывая определенные желания и исключая другие²⁰.

Тем самым ангажированное оценочное суждение не просто оправдывается, а превозносится как важнейшее.

В другой своей книге Анри Жиру комментирует задачу политически ориентированного «ученого-культуролога» таким образом:

Однако лучшие работы в области культурных исследований и культурной политики бросают вызов культуре уклонения от политики, демонстрируя, как интеллектуалы могут оправдать историческую ответственность, которую они несут, наводя мосты между теоретической строгостью и социальной значимостью, социальной критикой и практической политикой, индивидуальной наукой и социальной педагогикой как частью более широкой приверженности делу защиты демократических обществ²¹.

Что ж, разоблачительным анализом «Бойцовского клуба» Анри Жиру доказал городу и миру, что «политика», якобы изложенная в картине, представляет собой симптом широкой символической и институциональной культуры цинизма и бессмысленного насилия, которая может оказать мощное влияние на зрительское впечатление. Вместе с тем именно здесь можно задать вопрос. Что бы было, если бы Анри Жиру оценил «Бойцовский клуб» поло-

20. *Giroux H. A. Private Satisfactions and Public Disorders. P. 24.*

21. *Idem. Impure Acts. The Practical Politics of Cultural Studies. N.Y.; L.: Routledge, 2000. P. 14.*

жительно и назвал его крайне важным для «демократического проекта»? В конце концов, другие социальные критики оценивают фильм положительно. Жиру же свою оценку выдает как значимую, что, возможно, не совсем честно для ученого. Кроме того, современные зрители (наверное), как когда-то предположил Стюарт Холл, в состоянии сами прочитывать «идеологические тексты», трактуя их по-своему, а не послушно считывая заложенное в них послание. И, как признает сам Жиру, любая интерпретация не может считаться окончательной. Но, предположим, что кто-то воспринимал «Бойцовский клуб» как критику капитализма, но, прочитав анализ Анри Жиру, был переубежден. Принесло ли это в таком случае пользу «демократическому проекту»? Некоторая пикантность заключается в том, что интерпретаций такого рода в итоге стало очень много.

Хотя, надо признать, многие исследователи с энтузиазмом приняли «анализ» Жиру и часто цитировали его суждения, но была, как говорилось выше, и критика. Здесь я лишь упомяну мнения Мюррея Скиза и Джесси Кавадло. Скиз справедливо замечает, что Жиру просто предполагает, будто Тайлер Дердена в фильме показан как идеальный тип, и что мы безоговорочно должны принять его анархизм. Скиз утверждает, что «Бойцовский клуб» нельзя интерпретировать как простое прославление Тайлера и его ценностей, так как убийство Рассказчиком Тайлера в кульминационной сцене указывает на то, что фильм отвергает Тайлера как образец для подражания²². В свою очередь, Джесси Кавадло, оспаривая трактовку Жиру, заявляет, что нарратив может показывать зрителю одно, но в конечном счете говорить совсем другое²³. По крайней мере, «моральный» посыл фильма неоднозначен. Однако эта двусмысленность преднамеренная. В итоге Рассказчик не принимает Тайлера, отказываясь ему подражать. И Дердена, полагает Кавадло, не надо воспринимать слишком серьезно: он — не представитель поколения, он — вымышленный персонаж, галлюцинация, симулякр. Кавадло отмечает, что авторы типа Жиру подменяют то, что изображено в фильме и в романе, тем, что они сами приписывают этим произведениям. Также Кавадло пред-

22. *Skees M.* Op. cit.

23. Джесси Кавадло писал о «Бойцовском клубе» неоднократно. Некоторые части его текстов по теме были опубликованы в разных местах. Наиболее полный вариант его анализа картины дан в монографии: *Kavadlo J.* American Popular Culture in the Era of Terror. Falling Skies, Dark Knights Rising, and Collapsing Cultures. Santa Barbara: Praeger, 2015. P. 1–24.

лагает собственную идею. По его мнению, смысл критики современного общества и консюмеризма в «Бойцовском клубе» в том, что фашизм — это последняя точка развития капиталистической системы, которая сводит рабочих к беспилотникам, а личную идентичность — к брендам.

Я — критика агрессивной маскулинности Джека

В своей книге с захватывающим названием «Новая brutality в кино: раса и аффект в современном голливудском кинематографе» Пол Гормли провозглашает, что хотя раса и насилие были темами голливудского кино с самого его возникновения, в 1990-е годы две этих проблемы стали неразрывно связаны. Гормли называет эту ситуацию «новой brutality». Как настаивает Гормли, с 1990-х годов Голливуд (разумеется, белый) пытался оказывать на зрителей аффективное воздействие посредством имитации в своей продукции мощи афроамериканской культуры. В аннотации к его книге среди прочего читателям был обещан анализ «Бойцовского клуба». Однако вместо полноценного анализа в книге фильм упоминался один раз. Гормли писал:

Эстетика мужского мазохизма, пронизывающая фильм, и его критика симуляций культуры потребления США предполагают, что единственная подлинность, которую можно обнаружить, заключается в физической боли и вине²⁴.

Немного. И довольно безобидно. Однако спустя годы в одной из своих статей Гормли процитировал этот отрывок, предложив к нему комментарий:

... новая brutality в кино была симптомом изолированности американской культуры 1990-х годов. «Бойцовский клуб» особенно символизирует эту обособленность, поскольку главный герой, Рассказчик (Эдвард Нортон), он же Тайлер Дерден (Брэд Питт), буквально избивает себя, чтобы развеять опасения по поводу статуса белой маскулинности²⁵.

24. Gormley P. *The New-Brutality Film Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema*. Bristol; Portland: Intellect Books, 2005. P. 190.

25. *Idem*. *Blowing Up the War Film: Powerlessness and the Crisis of the Action-Image in The Hurt Locker and Inglourious Basterds // A Companion to the Action Film* / J. Kendrick (ed.). Hoboken: Wiley Blackwell, 2019. P. 366.

Этот сюжет показывает, как критика «белой маскулинности» стала устойчивым тропом среди ученых вообще и тех, кто писал про «Бойцовский клуб» в частности.

Чтобы показать, что в 2000-е годы такой подход был общим местом, давайте обратимся к статье 2002 года Майкла Кларка с говорящим названием «Фалуди, „Бойцовский клуб“ и фаллическая маскулинность: исследование кастрирующей экономики патриархата»²⁶. Свой анализ, как ясно из названия, Кларк строил на концепции знаменитой журналистки Сьюзен Фалуди. В 1999 году она издала книгу «Жесткие: предательство американского мужчины», в которой, если огрублять, описала, каким образом консюмеризм постепенно кастрировал мужчин²⁷. Она отмечает очевидное: в послевоенные годы в США произошел переход от экономики, основанной на производстве, к рынку, основанному на информации. Американское общество получило возможность потреблять, и это не лучшим образом сказалось на мужчинах. Некогда активные, они превратились в пассивных и стали исполнять роли, обычно отведенные женщинам. Так, «кастрированные мужчины», то есть те, на долю которых не выпала возможность совершения подвига (ни Великой войны, ни Великой депрессии, как это формулирует Тайлер Дерден), стали одержимы своим имуществом. Кризис белой маскулинности, по мнению Фалуди, коренился в развитии декоративной культуры, лишившей мужчин чувства полезности и заменившей традиционные мужские ценности коммерческими ценностями. Замечу, что немного позже исследователь Мэтт Джордан отметил, что глобальный капитализм «Бойцовского клуба» (правда, он имел в виду книгу, а не ее экранизацию) надо было понимать не как «кастрирующий», а как дегуманизирующий²⁸. Но такая позиция, как у Джордана довольно редка в литературе.

Каким бы капитализм в «Бойцовском клубе» ни был (кастрирующим или всего лишь дегуманизирующим), фактически, фильм — яркая иллюстрация книги Фалуди, на что, разумеется, не могли не обратить внимания исследователи типа Кларка. Можно добавить, что и книга, и фильм символически вышли в один год. И, по мнению Кларка, «Бойцовский клуб», ставший лучшим

26. *Clark M. J. Op. cit. № 1.*

27. *Faludi S. Stiffed: The Betrayal of the American Man. N.Y.: William Morrow, 1999.*

28. *Jordan M. Marxism, Not Manhood: Accommodation and Impasse in Seamus Heaney's Beowulf and Chuck Palanuiik's Fight Club // Men and Masculinities. 2002. Vol. 4. № 4. P. 368–379.*

подтверждением верности позиции Фалуди в части критики, в части рецепта расходился с Фалуди, так как был посвящен не ценностям сообщества, но скорее гетеросексистскому изоляционизму, который являлся причиной нынешних экономических и экологических проблем. Поэтому Кларк предлагает не бороться с кастрирующим консюмеризмом, но просто отказаться от него и на всех уровнях (индивидуальном, национальном и глобальном) делать непотребительские выборы в «паутине отношений», которые составляют наши «сообщества жизни»²⁹. Не лишним будет заметить, что Фалуди даже написала рецензию на «Бойцовский клуб». Правда ее благожелательный обзор немного разочаровал сторонников интерпретации «кризиса белой маскулинности». Ведь Сьюзен Фалуди утверждала, что фильм стремился диагностировать современную дилемму белых мужчин и что Джек (Рассказчик) и Марла, словно Тельма и Луиза из одноименного фильма (1990) Ридли Скотта, представляют возможность «взаимного искупления» между полами³⁰.

Это, конечно, могло сильно разозлить некоторых авторов. Так, Никола Релинг прямо написала, что в прочтении этого надуманного финала не может согласиться со Сьюзен Фалуди, «которая принимает фильм за чистую монету»³¹. Линн Та в своем эссе «Боль так хороша: „Бойцовский клуб“, мужское насилие и кризис капитализма» отзывается об этой рецензии куда более мягко, хотя и тоже выражает недовольство оценкой Фалуди. Как и другие авторы, Та утверждает, что насилие в «Бойцовском клубе» является необходимым приемом для понимания гендерной идентичности, а именно — производства белой маскулинности. Та показывает, что мужское насилие не может быть решением для ремаскулинизации, так как сперва «Бойцовский клуб», а затем и «Проект „Разгром“», воспроизводят эффекты капитализма, создавая иллюзию свободы посредством самонаказания. На этом противоречии строится фильм, поскольку его острота

... основывается на осознании того, что эти люди ищут облегчения от гнетущего капиталистического порядка с помощью одновременно удобных и репрессивных средств. Следовательно, насилие в фильме не беспричинно, а необходимо для того, чтобы «[мазо-

29. Clark M. J. Op. cit. P. 74.

30. Ta L. M. Hurt So Good: *Fight Club*, Masculine Violence, and the Crisis of Capitalism // *The Journal of American Culture*. 2006. Vol. 29. № 3. P. 275.

31. Rehling N. Extra-Ordinary Men. White Heterosexual Masculinity and Contemporary Popular Cinema. Plymouth: Lexington Books, 2009. P. 101.

хистский] субъект, истязая себя, мог показать себя мужчиной»³². «Бойцовский клуб» — это история человека, который должен пытать себя, чтобы стать мужчиной³³.

Та как будто бы под копирку писала вслед за Асбьёрном Грёстландом, который в 2003 году заявил, что

...Финчер, пытаясь денатурализовать понятие эссенсеалистской мужской субъективности, берущей свое начало в мазохистском теле, непреднамеренно проецирует критику кинематографической склонности приписывать актам насилия освободительный потенциал³⁴.

Тезис о мужской истерии и мужском мазохизме был развит упоминаемой Николой Релинг в тексте «„Бойцовский клуб“: мужская истерия, мужской мазохизм и политика отрицания», вошедшем в ее книгу «Экстраординарные мужчины. Белая гетеросексуальная маскулинность и современное популярное кино»³⁵. Релинг обращает внимание на ставшую востребованной среди исследователей тему мужской истерии и берет в союзники многочисленные теории, которые помогают ей в критической интерпретации фильма. В частности, это тезис Салли Робинсон, о том, что мужскую истерию можно рассматривать как идеальное средство, с помощью которого изображается особая динамика раненой белой маскулинности, выражающей в личных и телесных терминах «травму социального»³⁶. Собственно, Тайлер Дерден открыто приписывает истерические симптомы Рассказчика «травме социального» — подавлению обществом изначальной мужской агрессии, когда инстинкт охотника-собирателя был вытеснен бессмысленной работой, бешеным консюмеризмом и имиджевой культурой³⁷.

Ссылаясь на Дэвида Саврана (на которого также опирается и Та), Релинг отмечает, что современные представления о белой гетеросексуальной маскулинности в США укоренились в дискурсе жертвы. При этом культурные тексты — и в частности

32. Savran D. Taking It Like a Man. Princeton: Princeton University Press, 1998.

33. Та Л. *Op. cit.* P. 267.

34. Grønstad A. One-Dimensional Men: *Fight Club* and the Poetics of the Body // Film Criticism. Fall 2003. Vol. 28. № 1. P. 3.

35. Rehling N. *Op. cit.*

36. Robinson S. Marked Men: White Masculinity in Crisis. N.Y.: Columbia University Press, 2000.

37. Rehling N. *Op. cit.* P. 94.

кино, — конструирующие мазохистскую маскулинность, обычно завершаются магическим восстановлением фаллической силы, как например, в боевиках 1980-х годов типа «Рэмбо: Первая кровь» (1982) и «Крепкий орешек» (1988). Насилие ценится мужчинами, переживающими кризис маскулинности потому, что оно считается одним из немногих исключительных качеств, на которые мужчины все еще могут претендовать. В итоге Релинг заявляет, что мазохизм помог консолидировать образы фаллической маскулинности, что мы и наблюдаем в «Бойцовском клубе», который

... хорошо осведомлен о «возрождении посредством мазохистской выносливости» — троп, который структурирует представления о маскулинности в голливудской традиции³⁸.

Поэтому рефлексивный мазохизм функционирует как идеальный механизм для белых мужчин, живущих в постфеминистской Америке, ведь субъект мужского пола может одновременно чувствовать себя и жертвой, и наделенным силой. Остается добавить, что Никола Релинг доброжелательно ссылается на статью Анри Жиру и Имре Сенена, чтобы зафиксировать их правоту в оценке реакционного послания «Бойцовского клуба». Этот подход к фильму поразительно живуч, и исследователи до сих пор продолжают обсуждать «Бойцовский клуб» именно в этих терминах, о чем говорит хотя бы название статьи 2019 года «Субъект мужской истерии и мужского мазохизма в „Бойцовском клубе“ Дэвида Финчера»³⁹. Автор статьи Параскеви Чурдаки обсуждает фильм в контексте взаимосвязанных проблем страха перед метафорической кастрацией в современном материалистическом и капиталистическом обществе, кризиса идентичности и физического насилия как средства против угрозы маскулинности, а также мужской истерии и мужского мазохизма. Этот текст даже не требует комментария, так как воспроизводит то, что про «Бойцовский клуб» говорили в течение двадцати лет с момента его выхода.

Однако необходимо сказать, что озвученный тезис по-разному аргументируется. И наиболее показателен в плане оригинальности подхода «анализ», или лучше сказать — интерпретация, Дэви-

38. Ibid. P. 96.

39. Chourdaki P. The Subject of Male Hysteria and Male Masochism in David Fincher's *Fight Club* // Advances in Social Sciences Research Journal. 2019. Vol. 6. № 7. P. 1–5.

да Грейвена. В своей книге «Маскулинность в Голливуде от Буша до Буша»⁴⁰ Грейвен рассматривает «Бойцовский клуб» как

... пример фашистской идеологии в популярном кинопроизводстве, утверждая, что это атака на предполагаемое «смягчение» американских мужчин в эпоху Клинтона⁴¹.

Политическая позиция Грейвена выражена предельно четко: до «Бойцовского клуба» Финчер проповедовал прогрессивную гендерную политику, но в «Бойцовском клубе» решил пересмотреть свои прежние позиции и предложил проект восстановления нормативной маскулинности и ее очищение от угроз феминности. Далее Грейвен вслед за многими интерпретаторами пытается показать, как это работает.

Как я заметил, автор оригинален в своей аргументации, но его «взгляд» кажется довольно надуманным, так как в самом деле в 2010 году было сложно добавить что-то в дружный хор голосов о том, что «Бойцовский клуб» представляет собой идеологию реабилитации поруганной маскулинности. Итак, долго рассуждая о гендерной специфике картины, Грейвен приходит к выводу, что, например, «мужская женственность» Боба представляет собой, с одной стороны, гендерную изменчивость, а с другой — колонизацию феминности маскулинистской логикой. Эта маскулинность использует феминность в своих целях: женщина отвергнута и подвергнута остракизму, поэтому ее позитивную социальную функцию раздатчика и носителя нежности, заботы и тепла должна симулировать гомосоциальная среда. Грейвен полагает, что сцены, в которых показана эмоциональная близость между Рассказчиком и Бобом, разыграны для смеха, так что они очень далеки от попыток подлинной гендерной трансгрессии со стороны фильма и выражают мужское стремление к эмоциональности, которое вытесняет женскую роль.

Для того, чтобы доказать это, Грейвен уходит в далекое прошлое, на деле придавая фильму весьма странную «историческую респектабельность», которой тот определенно лишен. Так, по мнению автора, «Бойцовский клуб» можно трактовать как желание возрождения маскулинности через традиционное ее понимание, то есть через кровь и боль кулачных обрядов:

40. *Greven D. Manhood in Hollywood from Bush to Bush.* Austin: University of Texas Press, 2010.

41. *Ibid.* P. 9.

Эти обряды насилия могут восстановить, обновить и переделать маскулинность, вернув ей ее самую грубую сущность. «Бойцовский клуб» напоминает не только культуру подпольного бокса конца девятнадцатого века, но и гораздо более раннюю культуру дуэлей времен президентства Джексона⁴².

В практиках Тайлера и Рассказчика пересекается не только боксерская, но и холостяцкая субкультура, считает Грейвен. Так, утопический преступный мир «Бойцовского клуба», созданный героями в его широком классовом, но — конечно, Грейвен не может не отметить — не расовом составе напоминает холостяцкую субкультуру того же XIX века. То есть в XIX столетии множество городских сообществ составляли постоянно приезжавшие молодые неженатые люди, искавшие для себя новые экономические возможности. Эти сообщества представляли собой тигли, в которых сливались холостяцкая субкультура и общая маскулинная культура. Этот троп воспроизводится в картине Финчера. Поэтому «Бойцовский клуб» на всем своем протяжении движется к разрешению глубоких противоречий, характерных для XIX века, прославляя былые практики и пропагандируя холостяцкую жизнь.

Фильм демонстрирует, что целью жестокой кулачной братской субкультуры было подготовить главного героя к нормативной сексуальности и освободить его от женоподобной заразы корпоративной культуры. Так что:

Хотя уничтожение признаков корпоративного капитализма может быть истолковано как потенциально радикальное антикапиталистическое заявление, радикализма здесь мало. Великое насилие равнозначно не политической критике, а отказу заниматься проблемами социального агента в капиталистической машине. Серьезную политическую и социальную критику в фильме заменяет кричащий беспредел⁴³.

В итоге Грейвен вновь печалится тому, что если ранние фильмы Дэвида Финчера сопротивлялись «джексоновским кодам американской маскулинности», то «Бойцовский клуб» их воспроизводит, расширяет и закрепляет. «Регрессируя от собственного радикализма, Финчер, безусловно, преуспел в разрушении чего-то прекрасного» — резюмирует Дэвид Грейвен, используя аллюзию

42. Ibid. P. 173.

43. Ibid. P. 175.

на фразу, которую произносит Рассказчик, превратив в месиво физиономию «Ангельского личика», играемого молодым Джаредом Лето.

Это настойчивое желание видеть в фильме кризис маскулинности и неправильные представления о том, как с этим кризисом справиться, не могли не раздражать авторов уже в 2000-е годы. Так, социолог Омар Лизардо в своей статье «„Бойцовский клуб“, или Культурные противоречия позднего капитализма» 2007 года отмечал, что многочисленные прочтения фильма в свете его гендерной политики и маскулинности, как правило, подчеркивают прежде всего его «реакционные» аспекты⁴⁴. Любопытно, что Лизардо говорит именно так, как будто эти «аспекты» есть в кино буквально, объективно, а не являются продуктом ангажированных интерпретаций. Лизардо соглашается, что такой подход в самом деле фиксирует ключевой аспект фильма, но замечает, что при этом сторонники такой позиции упускают другое. По его мнению Лизардо, в ситуации перехода от индустриальной к сервисно-ориентированной экономике «Бойцовский клуб» можно было рассматривать как зачаточную попытку создать некую версию классового сознания и когнитивного картографирования в условиях позднего капитализма.

Я — феминистский анализ «Бойцовского клуба» Джека

Все сказанное выше выглядит достаточно радикально. Но есть авторы, которые пытаются предложить более умеренные трактовки, обращаясь к гендерному анализу фильма. Яркий пример такого подхода представляет собой статья Джеймса Крейна и Стюарта С. Эйткена «Уличные бои: Разметка кризиса маскулинности в „Бойцовском клубе“ Дэвида Финчера», которая, правда, чрезмерно усложнена теоретически. Авторы еще в 2004 году постарались максимально осторожно предположить, что

... Свобода физических и эмоциональных связей в бойцовских клубах, казалось бы, в конце концов, уступает место бездумному подчинению, но смысл фильма не в этом — мужчины в «Бойцовском клубе» исчезают с черной лестницы, когда фильм заканчивается. Это часть трансформации: маскулинность смягчается и меняется, и Джек признается Марле, что «мы встретились

44. Lizardo O. *Fight Club*, or The Cultural Contradictions of Late Capitalism // *Journal for Cultural Research*. 2007. Vol. 11. № 3. P. 221–222.

в странный период моей жизни». <...> И это часть иронической тьмы «Бойцовского клуба»: его символическое переупорядочение пространства и времени с целью реструктуризации не только маскулинности, но и самой культуры⁴⁵.

С точки зрения Крейна и Эйткена, мы должны отнестись к окончанию фильма всерьез, так как он предполагает хеппи-энд: главный герой обуздал своего внутреннего демона и вышел из схватки окровавленным, но победителем: «Его тело продырявлено, но не кастрировано»⁴⁶.

Авторы, стремящиеся защитить фильм от многочисленной критики, постарались прибегнуть к тактике обсуждать Марлу Сингер как единственного женского персонажа. Фактически текст Чарльза Гиньона «Стать мужчиной: „Бойцовский клуб“ и проблема маскулинной идентичности в современном мире» служит смысловым и оценочным переходом в двух типах критики «Бойцовского клуба», то есть от критики «мужской истерии» и вредоносного «восстановления маскулинности» к прославлению фигуры Марлы Сингер как главной героини фильма. Гиньон признает, что изображение садизма и мазохизма в фильме привлекательно, особенно для молодых зрителей-мужчин, то есть основной аудитории фильма. Но как мы можем осознать привлекательность того, что обычно считается деструктивным? Чтобы ответить на этот вопрос, Гиньон стандартно отмечает критику «Бойцовским клубом» современного «буржуазно-капиталистического общественного строя», который не в состоянии обеспечить мужчин адекватным чувством идентичности и осмысленной концепцией маскулинности.

Теоретико-методологический аппарат интерпретации Гиньона — социальная теория коммунитариста Чарльза Тейлора. Так, Гиньон помещает «Бойцовский клуб» в широкий социальный контекст, что должно прояснить те трудности идентичности, с которыми сталкиваются современные мужчины. Согласно Тейлору, современный (*modern*) мир возник из иерархического мира позднего Средневековья, когда рыцари-воины той эпохи проживали жизнь, сражаясь и грабя деревни, что составляло основу их «морального порядка», как называет это сам Тейлор. То есть такие жестокие типы действий были закреплены в кодексе воина как что-то такое, что должны делать мужчины.

45. Craine J., Aitken S. Street Fighting: Placing the Crisis of Masculinity in David Fincher's *Fight Club* // *GeoJournal*. 2004. Vol. 59. № 4. P. 295.

46. Ibid. P. 295.

Проблема возникла тогда, когда с прошествием столетий возник современный капиталистический этос (моральный порядок) с совершенно иным набором мужских ролей. Так, при капитализме из «морального порядка» современных мужчин исчезло «что-то важное», что должно составлять принцип повседневной жизни.

Гиньон стандартно отмечает, что в «Бойцовском клубе» представлена перспектива для понимания критики неспособности капиталистического общества дать мужчинам осмысленное чувство идентичности. У Рассказчика есть все, что способна предложить новая социальная система, но только не понимание себя, о чем свидетельствует его хроническая бессонница. По словам Гиньона, привлекательность изображения насилия в фильме в том, что оно дает мужчинам возможность для значимого чувства идентичности, нежели то, которое предлагается им капитализмом. Проблема в том, что каким бы привлекательным ни казался этот вариант представления «себя», в фильме показана его иллюзорность. Получается, что выхода из кризиса нет, и мужчинам остается страдать бессонницей? Гиньон находит более позитивный способ формирования идентичности, чем тот, который переживает любой из мужских персонажей в фильме: это Марла Сингер. Именно она способна развить подлинную личность, так как

...Ей явно не нужно соответствовать социальным стандартам, и она демонстрирует презрение к консюмеристскому обществу, одеваясь в одежду, которую она крадет в прачечных или покупает в *Good Will* за один доллар (и «не зря тратится») ⁴⁷.

Правда, в таком позитивном ключе о Марле рассуждают далеко не все. Так, Беннет Кравиц едко заметил, что Джек решил бороться со своим капиталистическим недомоганием и разрушить для этого постиндустриальную Америку, но комично проиграл, согласившись на чаплиновскую «настоящую любовь» ⁴⁸.

Статья Синтии А. Старк «Кое-что о Марле: „Бойцовский клуб“ и зарождение самоуважения» — тоже своеобразное отражение смещающейся оптики в феминистской критике картины.

47. Guignon C. Becoming a Man: *Fight Club* and the Problem of Masculine Identity in the Modern World // *Fight Club: Philosophers on Film*. P. 49.

48. Kravitz B. The Culture of Disease and The Dis-ease of Culture: Re-Membering the Body in *Fight Club* and *Memento* // *Studies in Popular Culture*. April 2004. Vol. 26. № 3. P. 47.

Старк, представляя феминистскую критику фильма и используя изощренные философские аргументы, сосредотачивается не на маскулинности, но уже на положении женщины в вымышленном мире «Бойцовского клуба». Опуская все философские рассуждения Старк, рассмотрим выводы, к которым она приходит, предлагая сразу две возможные интерпретации фигура Марлы. Согласно первой трактовке, фильм является гендерно-нейтральным. Все персонажи показаны отчужденными, а в качестве вариантов самообновления предлагаются самонаказание и демонтаж системы потребительского капитализма. По мнению Старк, в этой интерпретации положение Марлы игнорируется: ей не отводится никакой роли в преодолении общего отчуждения. Вторая интерпретация «маскулинистская». Согласно этому — вполне очевидному — прочтению, в центре фильма находится мужское отчуждение в условиях потребительского капитализма и инструменты для мужчин, чтобы они могли восстановить свою маскулинность сперва в бойцовском клубе, а затем в «Проекте „Разгром“». Марла снова представляет собой проблему, поскольку эта интерпретация просто не учитывает ее фигуру.

Чтобы противостоять двум этим прочтениям, Старк предлагает оценить хотя бы традиционное представление возможности женщины достичь самоуважения, преодолеть отчуждение: так, она должна поставить себя в подчиненное отношение к значимому мужчине.

Чтобы она вернула самоуважение, она должна объединить усилия с мужчиной. В частности, она должна прикрепить себя к мужчине, который оказался достойным ее любви и поддержки благодаря своей деятельности. В отношениях с таким человеком Марла, наконец, приобрела «правильные» основания для самооценки и может начать проект восстановления своего самоуважения⁴⁹.

Редактор книги, в которой представлена статья Старк, подытоживает ее отношение к фильму:

То есть Старк утверждает, что, несмотря на все свои модные эффекты и общепризнанную позицию социальной критики, «Бойцовский клуб» помещает Марлу на весьма условное место по-

49. Stark C. A. There's Something About Marla: *Fight Club* and the Engendering of Self-Respect // *Fight Club: Philosophers on Film*. P. 72.

читительной жены, как будто это все, к чему могут стремиться женщины⁵⁰.

Но другие авторы, рассматривающие картину в такой оптике, куда более благосклонны.

Так, Джон Мармис в достаточно скучной главе «Бойцовский клуб» своей книги «Кинематографический нигилизм», опираясь на текст Фрейда «Недовольство культурой», замечает:

Марла — это сила Эроса, стремление к цивилизации и связи с другими. Тайлер Дерден и проект «Разгром» — это силы Танатоса, стремящиеся к разрушению и распаду⁵¹.

На фоне таких скучных рассуждений статья Джорджа Уилсона и Сэма Шпалла «Раскрывая твисты „Бойцовского клуба“» кажется весьма оригинальной. Авторы призывают отказаться от неверных представлений о политическом послании «Бойцовского клуба». Преследуя эту цель, они описывают уникальную природу визуальных образов фильма и заявляют, что «Бойцовский клуб» — это твист-фильм, в котором истинная природа последовательности сцен и образов раскрывается только к концу фильма. Поэтому мы как зрители должны переоценить «Тайлера» и всю его деятельность. Собственно, Уилсон и Шпалл отвергли представление о фильме как о проблеме обеспокоенного Рассказчика из-за кастрации, как считают многие критики, в чем мы имели возможность убедиться. Можно сказать, что эта точка зрения о страхе кастрации главного героя до сих пор очень популярна.

Отвергнув такую точку зрения, Уилсон и Шпалл утверждают, что нам нужно рассматривать проблему главного героя как протекающую из его неспособности глубоко и аутентично общаться с другим человеком. Тем самым Марла представляет как проблему Рассказчика, так и ее решение. Сложное состояние Рассказчика обусловлено не только давлением со стороны глобального капитализма, но и

...его тревожным отчуждением от других людей, и, в частности, его неспособностью взаимодействовать с женщиной, которая почти необъяснимо находит его интересным. Окончание фильма вселяет надежду именно потому, что Джек наконец-то при-

50. Wartenberg T. E. Introduction // *Fight Club: Philosophers on Film*. P. 7.

51. Marmysz J. *Cinematic Nihilism: Encounters, Confrontations, Overcomings*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 153.

шел к тому, чтобы оценить эту простую истину, и странную женщину, которая ее ему преподнесла⁵².

Уилсон и Шпалл считают, что финал и вся политика фильма куда более условны, чем кажутся критикам, поскольку, если мы будем придерживаться того, что они называют «другим типом твиста», мы поймем, что все проблемы Рассказчика могут решаться присутствием любящей женщины.

В 2019 году Вернон Кисни пошел еще дальше и выступил с апологией «Бойцовского клуба». Он заявил, что Тайлер — всего лишь проекция страдания и фрагментированной субъективности психотического срыва, и его сложно героизировать уже потому, что он — антагонист. Зато Марла Сингер является самым интересным и положительным персонажем, который не соответствует традиционным гендерным стереотипам или стандартным голливудским концепциям женской любви или красоты. Марла — сильная и заботливая, необычная, но красивая, а также уверенная и независимая, но при этом уязвима⁵³. Возможно, здесь уместно привести интерпретацию Бена Каплана, которую он предложил в эссе под названием «Небитая» (или «Небитый», в оригинале — *Never Been Kicked*), заглавие которого представляет собой аллюзию на название романтической комедии «Нецелованная» (*Never Been Kissed*). Каплан предлагает рассматривать фильм жанрово как романтическую комедию. Такая процедура позволит нам, считает он, увидеть особенности «Бойцовского клуба» в позитивном, а не негативном свете. Каплан рассматривает стандартную структуру сюжета, характерную для романтических комедий. Так, он отмечает, что в центре сюжета ромкомов обычно недоразумение, которое угрожает существованию пары. В конце фильма это недоразумение проясняется, и пара воссоединяется. Бойцовские клубы и «Проект „Разгром“», по мнению Каплана, — элементы (бессознательной) стратегии Рассказчика по завоеванию Марлы, призванные разрешить недоразумение, характерное для ромкомов⁵⁴.

Это остроумное прочтение выглядит немного проблематичным в свете конкретных политических причин. Жанр традицион-

52. Wilson G. M., Shpall S. Unraveling the Twists of *Fight Club* // *Fight Club: Philosophers on Film*. P. 106.

53. Cisney V. Something to do With a Girl Named Marla: Eros and Gender in David Fincher's *Fight Club* // *Journal for Cultural and Religious Theory*. 2019. Vol. 18. № 3. P. 576–599.

54. Caplan B. Never Been Kicked // *Fight Club: Philosophers on Film*. P. 132–162.

ных ромкомов, по мнению множества авторов, работал на упрощение гендерных стереотипов и был разоблачен как реакционный, хотя некоторые отмечают, что в новых ромкомах гендерные роли скорее равноправны⁵⁵. Каплан же воспроизводит структуру «старых» ромкомов, в соответствии с идеологией которых девушка — это трофей, которую завоевывают. Поэтому позиция Вернона Кинси куда более «прогрессивная». Он, например, считает, что Марла не соответствует женскому идеалу, что она не является призом или простым элементом для развития сюжета. В итоге Кинси заявляет, что

...«Бойцовский клуб» не превозносит токсичную маскулинность, мизогинию или насилие. На самом деле он не утверждает гендерный эссенциализм и тем более — традиционное воплощение патриархальных гендерных ролей и отношений. Он не поддерживает сексистскую философию Тайлера, которая предполагает, будто женщины виноваты в предполагаемой «феминизации» современных мужчин. Вместо этого он пытается критиковать токсичную маскулинность и представляет сложный и нюансированный образ пола как подвижный и конституируемый мобильными потоками и взаимодействиями деятельности и бездеятельности, воплощенными во всех людях, независимо от их анатомического пола⁵⁶.

Итак, мы можем выделить две темы, связанные с гендером и феминистским взглядом на фильм — это критика маскулинности (разумеется, токсичной) и интерпретация Марлы как центрального персонажа повествования. Однако это не все, что может быть сказано о «гендерном» «анализе» картины. Упомянутый Мюррей Скиз, критикуя позицию Анри Жиру, упрекает его в том, что он предлагает анализ с гендерной и классовой позиции — и обе они некорректны. Представляется, что в данном случае дело не в подходе, а в авторе, который использует конкретную оптику. Например, Анна Корнблю предложила очень глубокий марксистский анализ фильма⁵⁷. Во-первых, она предупреждает, что «Бойцовский клуб» — не марксистский фильм, но это не означает, что на него нельзя посмотреть через марксистскую оптику. Во-вторых, она старается избегать оценочных суждений и стро-

55. *Alberti J. Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy: Gender as Genre.* L.; N.Y.: Routledge, 2013.

56. *Cisney V.* Op. cit. P. 598.

57. *Kornbluh A. Marxist Film Theory and Fight Club.* N.Y.; L.: Bloomsbury Academic, 2019.

ит свои выводы именно после детального рассмотрения некоторых сцен. В-третьих, это настоящий анализ, хотя некоторые ее суждения не всегда выглядят убедительно. Вместе с тем, они любопытны сами по себе, так как хотя бы оригинальны. У меня нет возможности излагать все тезисы Корнблю, поэтому я бы хотел отметить то, как она, будучи марксистской, «гендерно прочитывает» кино.

Анна Корнблю пишет, что феминистские критики ухватились за гендерную политику фильма, которая символизирует якобы реакционный ответ на феминизацию труда. Но

... история фильма на самом деле говорит о другом: чтобы изменить способ производства, необходимо отменить гендерное разделение труда — сделать работу, которую выполняют мужчины, еще более феминизированной. По мере развития проекта [«Разгром». — А. П.] мужчины ходят по дому с сумками с продуктами, работают в саду и в построенной ими теплице, выращивая продукты. Они трудятся в эффективной координации на конвейере по производству мыла, разбросанного по всей кухне⁵⁸.

Корнблю отмечает, что произносимые персонажами реплики и логика фильма не всегда соответствуют друг другу, и одно из высказываний, которые феминистки посчитали доказательством мизогинии, следует понимать не буквально. Речь идет о сцене, в который Тайлер принимает ванну, а Рассказчик сидит рядом. Тогда Тайлер говорит: «Мы из поколения мужчин, выращенных женщинами. Поможет ли другая женщина в решении наших проблем?». Ответ Корнблю разочаровал бы многих феминисток: да, поможет.

По мнению автора, логика сцены в том, что решение проблемы, поставленной в фильме, как было сказано, заключается не в меньшей, а в большей феминизации. Все в кино говорит о важности домашнего хозяйства и феминизированного труда.

Вопрос феминизации кажется особенно важным для «Бойцовского клуба» и стоит в центре его способности теоретизировать капиталистический способ производства⁵⁹.

И в том, что главный герой помешан на потреблении, нет ничего страшного. Потребление на протяжении долгого времени счи-

58. Ibid. P. 121.

59. Ibid. P. 122.

талось женским занятием. «Бойцовский клуб» же представляет женщину-потребителя в качестве вершины мужского труда: мужчины в постиндустриальной экономике работают на бездушных работах, чтобы затем найти свою душу в шоппинге и — добавлю — обустройстве домашнего быта. Так что

...Акцентируя внимание на положительных аспектах феминизации, фильм подчеркивает центральную роль общественного воспроизводства для любого способа производства⁶⁰.

Конечно, мы не обязаны соглашаться с такой интерпретацией. Я просто хотел бы обратить внимание, что если хотя бы постараться относиться к фильму объективно, а не воспроизводить штампы и предлагать поверхностное видение, то такой подход может стать продуктивным, по крайней мере, для дискуссии и новых перспектив в прочтении послания «Бойцовского клуба».

Я — фашизм, капитализм и революция Джека

Ожидаемо одной из ключевых стратегий в интерпретации «Бойцовского клуба» является политическая критика. В этом плане авторы выбирают разные оптики: одни фокусируются на репрезентации капитализма, другие — на «революции», третьи на аллегорическом прочтении. Марк Рэми в своей книге «Изучая „Бойцовский клуб“» отмечает, что

...оба края политического спектра были в ярости от фильма: правые опасались индивидуалистической анархии и нигилизма его первой половины; левые, ненавидящие культовый милитаризм и тиранию, — его второй половины⁶¹.

Это замечание нуждается в комментарии. Например, Анри Жиру, которого Рэми называет «правым», не правый, а левый. В целом это высказывание выглядит даже не упрощением, а некорректным выводом хотя бы потому, что авторы разных идеологических спектров по-разному относились к картине. Жиру, как мы видели, ненавидел фильм целиком, то есть его обе половины (и бойцовский клуб, и «Проект „Разгром“»). Равно как и многие другие авторы. Но в чем Рэми прав, так это в том, что некоторые пытались спасти фильм, защищая его первую половину, то есть до тех

60. Ibid. P. 125.

61. Ramey M. Op. cit. P. 76.

пор, пока бойцовский клуб не превратился в «Проект „Разгром“». Поэтому, хотя социально-политические подходы к анализу фильма тематически связаны, в каждом конкретном случае есть своя специфика и конкретный ракурс. Наименее интересным и наиболее ангажированным представляется «аллегорическое» прочтение, которое авторы пытаются связать с актуальным политическим моментом.

Очень показательным в данном отношении является статья Джея Бернштейна «„Бойцовский клуб“. Оживление, любовь и эстетика насилия в эпоху Трампа». Бернштейн, долго рассуждая о Платоне, Фрейде и Адорно, приходит к нехитрому выводу. Инициалы Тайлера Дердена (ТД) — это перевернутые инициалы Дональда Трампа (ДТ). Оба (Дерден/Питт и Трамп) в представлении Бернштейна выступают идеалами для их «фашистских последователей»:

... переходя к Дональду Трампу как фигуре Тайлера Дердена — как нивелирующему преобразению голливудской харизмы в эпоху реалити-шоу — мы не только узнаем кое-что об эстетической деформации политики, но в то же время и об одной из истинных опасностей, присущих искусству⁶².

Бернштейн считает, что штурм Капитолия 6 января 2021 года символизирует «бойцовский клуб альтернативных правых», переходящий в «политический фашизм». И хотя президентство Трампа подошло к концу, «эра Трампа» — или какой-то ее вариант, возможно, еще не закончилась. Эта «интерпретация» не является оригинальной или неожиданной и скорее характерна для публицистов. Так, Лили Анолик, отмечая в 2019 году 20-летие фильма, указала на его актуальность, упомянув 9/11, альтернативных правых, группы, посвященные правам мужчин, миллениалов и, конечно, Дональда Трампа. С ее точки зрения, разумеется, Дональд Трамп — это Тайлер Дерден, если не брать во внимание лицо, тело, прическу и стиль. Как и Тайлер, Трамп использует снежинку в качестве уничижительного выражения. Как и Тайлер, Трамп — мессия, гуру самопомощи нашего века, «гуру самоуничтожения». Как и Тайлер, Трамп обладает силой, которая разрушительна по своей природе. И главное: «Как и Тайлер, Трамп — демон, которого

62. *Bernstein J. M. Fight Club: Enlivenment, Love, and the Aesthetics of Violence in the Age of Trump // Metacinema. The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity / D. LaRocca (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 213.*

мы не можем изгнать»⁶³. Как мы можем прокомментировать этот тонкий «анализ»? Разве что развести руками. Или сделать то, что на сетевом сленге называется *facepalm*.

На протяжении 2000-х годов Трамп еще не был президентом США, но американцы, особенно в академии, переживали последствия травмы, полученной после 11 сентября 2001 года. Впрочем, не только американцы. Так, датчанин Пер Серритслев Петерсен в 2005 году описал «Бойцовский клуб» (именно фильм Дэвида Финчера, а не роман Чака Паланика) и «Гламораму» Брета Истона Эллиса как «террористические претексты»⁶⁴. С его точки зрения, «воображение террористов» было сформировано американской культурой и встроено в изощренную культурную грамотность. Это особенно касалось глубоких познаний «апокалиптического воображаемого», которое характерно для большей части американской научной фантастики и фильмов конца столетия. Именно это послужило резервуаром для террористических сценариев. Апокалиптические фантазмы «Бойцовского клуба» и «Гламорамы», порожденные американской постмодернистской культурой, сами просились на то, чтобы быть реализованы в жизнь⁶⁵.

Как это ни странно, но одну из самых неинтересных трактовок «Бойцовского клуба» предложил Славой Жижек. В книге, известной в России как «13 опытов о Ленине» и которая на деле представляет собой введение и заключение к сборнику поздних текстов Ленина, Жижек обращается к «Бойцовскому клубу» в «опыте» «Оправдание насилия»⁶⁶. Сперва Жижек, в соответствии со своим методом, рассуждает над одной сце-

63. Anolik L. *Fight Club and the 21st Century*// Vanity Fair. 09.08.2021. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/08/fight-club-and-the-21st-century>.

64. Petersen P.S. 9/11 and the 'Problem of Imagination': *Fight Club and Glamorama as Terrorist Pretexts*// Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies. 2005. Vol. 60. № 2. P. 133–144.

65. Существуют менее радикальные прочтения «Бойцовского клуба» в оптике терроризма. Так, один автор сравнивает писца Бартлби Германа Мелвилла и клерка из романа Чака Паланика. Их объединяет то, что они работают в сфере услуг. Оба проявляют свободу действий, когда делают выбор в обстоятельствах, с которыми сталкиваются. Бартлби пассивно сопротивляется этим обстоятельствам, «предпочитая не делать чего-то», а в случае Паланика «фашист-шизофреник» с манией величия восстает против обстоятельств, организовывая теракт. См.: Schultz R. *White Guys Who Prefer Not To: From Passive Resistance (Bartleby) To Terrorist Acts (Fight Club)*// The Journal of Popular Culture. 2011. Vol. 44. № 3. P. 583–605.

66. Жижек С. 13 опытов о Ленине. М.: Ad Marginem, 2003.

ной фильма — когда Рассказчик/Джек избивает себя перед боссом. Первый урок этой сцены, говорит Жижек, состоит в том, что невозможно перейти от капиталистической субъективности к революционной сразу. Второй — и более глубокий — заключается в том, что когда герой Нортон реализует тайную фантазию своего босса, то есть избивает себя вместо того, чтобы тот его избил, то превращает себя в «чистого субъекта» — субъекта, лишённого всякого содержания. Это и есть первый шаг к освобождению, считает Жижек. Когда в конце фильма Рассказчик стреляет сам в себя, то тем самым избавляется от двойного зеркального избиения. Теперь он может сражаться не с самим собой, а с истинным врагом — системой. Казалось бы, безобидная версия формирования революционного субъекта? Но после паузы в несколько страниц Жижек возвращается с тем, чтобы заявить, что «Бойцовский клуб» не разрушает названную систему, но всего лишь показывает непристойную изнанку капиталистического субъекта. Далее он воспроизводит тезисы статьи Бюленга Дикена и Карстена Багге Лауссена «Возлюби свой бой! — „Бойцовский клуб“ как симптом сетевого общества». Они утверждают, что фильм доказывает существование в сетевом обществе микрофашизма⁶⁷, а революционный потенциал картины сведен на нет двумя факторами. Во-первых, подрывная политика упраздняется эстетикой разрушения. Во-вторых, хотя кино и предлагает то, что Жиль Делёз назвал детерриториализацией, делает оно это лишь для того, чтобы прийти к новой территориализации посредством создания из «Бойцовского клуба» «Проекта „Разгром“, утверждая ценности «микро-фашизма». Правда, к последнему «Бойцовский клуб» может относиться с иронией, но это не меняет сути дела.

Точка зрения, согласно которой «Бойцовский клуб» подрывает собственное революционное послание, крайне распространена. Но всякий раз, когда авторы озвучивают этот тезис, мы сталкиваемся с нюансами. Так, Стэйси Томпсон в 2004 году в статье «Панк-кинематограф» обращается к фильму, чтобы проиллюстрировать, что он не является «подрывным», то есть «панковским». Нужно пояснить, что в этом суждении есть смысл. Под «панк-кинематографом» она подразумевает в том числе такие фильмы, которые могли быть произведены в рамках голливудской студийной системы, но при этом имели подрывной потенциал и как-то соот-

67. *Diken B., Laustsen C. Enjoy Your Fight! — Fight Club as a Symptom of the Network Society // Cultural Values. 2002. Vol. 6. № 4. P. 349–367.*

носились с панк-движением. Например, темп, жестокость и ирония «Прирожденных убийц» (1994) Оливера Стоуна коррелируют с сотнями панк-песен. Проблема «Бойцовского клуба» в том, что хотя он эстетически и содержательно мог быть панк-фильмом, на деле оказался прямой противоположностью такого типа кино. Томпсон считает, что стремление пересматривать «Бойцовский клуб» делает зрителей соучастниками коммодификации панковского духа сопротивления:

Любые желания, которые может пробудить «Бойцовский клуб», быстро направляются на повторные просмотры фильма. Вместо того, чтобы побуждать потребителей становиться производителями, фильма производит иной материальный эффект, поощряя не просто потребление, а многократное потребление одного и того же голливудского товара⁶⁸.

И, конечно, Томсон — не единственная, кто отказала фильму в революционном потенциале.

До сих пор я почти не обращался к материалам, в которых анализируется книга Паланика, а не ее адаптация. Тем не менее должен упомянуть один важный текст, чтобы мы могли продвинуться дальше. В частности, Марк Петтус попытался соотнести «революцию» из «Бойцовского клуба» с тем, как видел акт социального восстания в развитых капиталистических обществах Герберт Маркузе. По мнению Петтуса, роман Паланика представляет собой исследование современной конюмеристской культуры и квазифашистской мобилизации против нее, а именно бойцовского клуба и «Проекта „Разгром“». Бунт «Бойцовского клуба» против культуры потребления терпит неудачу именно потому, что клуб воспроизводит модели и ценности развитой капиталистической системы. Попытка деконструкции капитализма посредством пародийной его реконструкции не в состоянии разрушить систему. Так что

... В то время как Маркузе пытается ответить на вопрос: «Как могут люди, которые были объектом эффективного и продуктивного господства, сами по себе создавать условия свободы?», «Бойцовский клуб», к сожалению, хранит молчание в постоянном присутствии своей «революции»⁶⁹.

68. *Thompson S. Punk Cinema // Cinema Journal. 2004. Vol. 43. № 2. P. 61–62.*

69. *Pettus M. Terminal Simulation: “Revolution” in Chuck Palahniuk’s *Fight Club* // Hungarian Journal of English and American Studies. Fall 2000. Vol. 6. № 2. P. 125.*

Но у нас есть альтернативная точка зрения. Например, Кайл Бишоп считает роман Паланика поистине подрывным, революционным манифестом и полагает, что уже в адаптации бунтарский потенциал первоисточника устраняется:

... поскольку экстремизму Тайлера противоречит сама суть голливудского блокбастера, фильм нельзя воспринимать всерьез как революционный манифест. Вместо этого, что гораздо более вероятно, фильм просто заставляет обычного кинозрителя пересмотреть свой образ жизни. Кино с Питтом может привлечь аудиторию, которую роман Паланика, возможно, оттолкнет или напугает, поскольку в целом фильм передает послание об умеренности (отказ от конфликта между Джеком и Тайлером), а не об анархии. Хотя зрители вряд ли присоединятся к подпольному сообществу или взорвут местный *Starbucks*, они могут совершать меньше легкомысленных покупок или принять программу утилизации, и, если это действительно произойдет, фильм в некотором смысле можно будет считать успешным⁷⁰.

Бишоп рад и тому, что, хотя фильм «Бойцовский клуб» и упраздняет идеологию книги, он может существовать хотя бы как объект искусства, катарсическое освобождение или эскапистское развлечение. Но об освобождении общества речи быть не может.

Точно так же ранее упоминаемый Беннет Кравиц в статье «Культура болезни и болезнь культуры: Воспоминание о теле в „Бойцовском клубе“ и „Помни“»⁷¹ не оставляет картине Финчера никакого шанса, чтобы считать его позитивным политическим высказыванием. Он утверждает, что Джек и Тайлер, какими бы революционерами они ни были, продолжают зарабатывать деньги в системе, которую стремятся разрушить. Более того, то, что Тайлер мочится в суп в ресторанах пятизвездочных отелей, тоже не освобождает армию его приспешников от господствующей социальной системы. Поэтому нет ничего удивительного в том, что план Тайлера завершается «нищшеанским излишеством»: «Бойцовский клуб»

... превращается в фашистский проект и возвращается к более раннему способу социального господства — европейскому тоталитаризму середины двадцатого века, — это совсем не похоже на ре-

70. Bishop K. Artistic Schizophrenia: How *Fight Club's* Message Is Subverted by Its Own Nature // *Studies in Popular Culture*. October 2006. Vol. 29. № 1. P. 55.

71. Kravitz B. Op. cit. P. 29–48.

волюционное движение, которое изначально представляли себе Джек-Тайлер⁷².

Кравиц замечает, что в конце фильма корпоративная Америка переживет взрывы, а кредитная система не пострадает. Да, капитализм сделал Рассказчика больным, но Рассказчик мог управлять болезнью и телом, чтобы преодолеть культурное недомогание до тех пор, пока не перестал нуждаться в своем шизофреническом творении, и «„все хорошо, что хорошо кончается“ никогда не революция, но всегда возврат к „естественному“ порядку вещей»⁷³.

Я — (практически) адекватные интерпретации «Бойцовского клуба» Джека

На фоне изложенной в предыдущем параграфе критики попытки философствовать о послании фильма выглядят едва ли не похвалой. Мы помним, как Анри Жиру обругал «Бойцовский клуб» за то, что тот скорее критикует консюмеризм, а не капитализм. Некоторые авторы попытались найти оригинальные ходы, чтобы по-своему воспроизвести «критику капитализма», представленную в фильме, и сам фильм как субъект этой критики. Так, Джордж Хендерсон в статье «Чем был „Бойцовский клуб“? Тезисы о ценностных мирах мусорного капитализма» обращается к тому, что часто выпадает из внимания критиков, то есть к «великой навязчивой идее фильма» — к мусору. По мнению Хендерсона, мусор в «Бойцовском клубе» — отнюдь не просто визуальное украшение, но центральный объект, структурирующий весь фильм. Опираясь на недавнюю литературу, призывающую нас ценить мусор, автор предлагает переоценить репрезентацию капитализма в «Бойцовском клубе» и оценить мусор, чтобы понять, что подразумевает мусор для концепции капиталистической стоимости⁷⁴.

Существует несколько интерпретаций, согласно которым «Бойцовский клуб» помогает лучше понять проблемы диссоциации в современных обществах, предлагает осмыслить кризис идентичности и поднимает проблемы экзистенциалистской философии. В статье «Зрелость и уязвимость, расщепленность

72. Ibid. P. 45.

73. Ibid. P. 46.

74. Henderson G. L. What Was Fight Club? Theses on the Value Worlds of Trash Capitalism // Cultural Geographies. 2011. Vol. 18. № 2. P. 143–170.

и маскулинность в „Бойцовском клубе“: рассказ о проблемах современной маскулинной идентичности» Кэролайн Раделл приходит к выводу, что «Бойцовский клуб» вписывается во многие современные фэнтезийные тексты, отображающие образы расщепленных душ и тел⁷⁵. Сама популярность таких фильмов, как «Бойцовский клуб», указывает на чрезвычайно сильную озабоченность проблемами идентичности. В фильме освещаются не только классические готические мифы, но и более современные мифы о гендере. Так, гендерная репрезентация в фильме предполагает, что миф о двойнике в нем связан с актуальным социальным и культурным контекстом. Тем самым Тайлер олицетворяет собой фантастическое воплощение «гипермаскулинности», порожденное Рассказчиком в удушающей культуре консюмеризма.

Стивен Голд считает, что роман и фильм «Бойцовский клуб» посвящены тому, что современное технологическое общество способствует развитию диссоциации. Как содержание, так и стиль «Бойцовского клуба» передавали отстраненность от субъективного опыта, межличностную разобщенность и фрагментарное чувство собственного «я», подпитываемое консюмеризмом, технологиями и быстрой мобильностью. Тем самым «Бойцовский клуб» демонстрировал, как современность могла способствовать формированию и упрочению субклинических и даже нормативных форм диссоциации. Хотя Голд оговаривался, что эти формы менее экстремальны, чем реальные, все же они качественно приближаются к ярко выраженным патологическим проявлениям диссоциации. Надо признать, в итоге Голд пришел к позитивному выводу, потому что, по его мнению, все это помогало демаргинализировать диссоциацию, приводя к осознанию преемственности между ее непатологическими и клиническими проявлениями.

В мире, где увлечение материалом заставляет нас все больше отдавать предпочтение биологическим объяснениям психологических трудностей, «Бойцовский клуб» живо напоминает нам о мощном влиянии межличностных, социальных и культурных влияний на индивидуальное поведение и субъективный опыт⁷⁶.

75. *Ruddell C. Virility and Vulnerability, Splitting and Masculinity in Fight Club: A Tale of Contemporary Male Identity Issues // Extrapolation. 2007. Vol. 48. № 3. P. 493–503.*

76. *Gold S.N. Fight Club: A Depiction of Contemporary Society as Dissociogenic // Journal of Trauma & Dissociation. 2004. Vol. 5. № 2. P. 32.*

Уильям Ирвин считает, что в экзистенциалистской оптике «Бойцовский клуб» призывает нас создать подлинное «я», но — здесь Ирвин ссылается на Фридриха Ницше — при этом предупреждает, что создание подлинного «я» должно быть строго индивидуальным. Ирония в «Бойцовском клубе» в том, что, пытаясь отвергнуть общество и культивировать индивидуальность, люди в конечном счете подчиняются культуре. Тем самым фильм дает понять, что подлинность хрупка и может быть легко разрушена. К концу фильма главный герой, по крайней мере, оставляет надежду, что мы сможем осознать себя и дать отпор силам, которые стремятся нас подчинить⁷⁷. Несколько раз цитируемый Мюррей Скиз тоже обращается к Ницше и тоже в оптике экзистенциализма, но совершенно под другим углом. Скиз полагает, что раздвоение Рассказчика/Джека и Тайлера Дердена может быть прочтено как два начала культуры, сформулированных Ницше в «Рождении трагедии» — аполлоническое и дионисийское. Дионисийским началом был анархический принцип, который отказывался принимать какие бы то ни было ограничения и отражен в фигуре Тайлера Дердена. Дионисийскому началу противопоставлено аполлоническое или упорядочивающее — нечто присутствующее в образе Рассказчика, в его «дотайлеровской фазе»⁷⁸.

Политическую защиту фильма предложил Филипп Уэгнер. На первый взгляд, попытка Уэгнера описать «Бойцовский клуб», а также фильм «Пес-призрак — путь самурая» (1999), как (литературную) антиутопию выглядит достаточно странной. Но такой подход можно объяснить тем, что сперва эссе Уэгнера было опубликовано в сборнике, посвященном антиутопии в литературе⁷⁹, и уже после вошло в его книгу «Жизнь между двумя смертями»⁸⁰. Уэгнер считает, что «Бойцовский клуб» адаптирует формальные стратегии антиутопии, а также ее предшественников в литературном натурализме к новой ситуации, которая описывалась как зарождающаяся глобальная, постиндустриальная, постфордистская экономика или экономика услуг. По мнению Уэгнера, «Бойцов-

77. Irwin W. *Fight Club*, Self-Definition, and the Fragility of Authenticity // *Revista Portuguesa de Filosofia*. 2013. Vol. 69. № 3/4. P. 673–684.

78. Skees M. *Op. cit.*

79. Wegner P. E. Where the Prospective Horizon Is Omitted: Naturalism and Dystopia in *Fight Club* and *Ghost Dog* // *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* / T. Moylan, R. Baccolini (eds). L.: Routledge, 2003. P. 167–185.

80. *Idem.* *Life Between Two Deaths, 1989–2001: U.S. Culture in the Long Nineties*. Durham: Duke University Press, 2009.

ский клуб» больше похож на то, что Том Мойлан называет «про-тоантиутопией», фокусируясь на появлении антиутопической (и, возможно, утопической) «ситуации ближайшего будущего», поскольку разрушенные городские пейзажи «Бойцовского клуба» напоминают киберпанк-фантастику с «выброшенным» населением капиталистической культуры XX века.

Однако «Бойцовский клуб», полагает Уэгнер, пытается выйти за пределы негативного критического жеста и переосмыслить историю в форме коллективных политических действий, которые вывели бы человечество из нынешнего тупика. Конечно, Уэгнер не упускает из внимания то, что «Проект „Разгром“» использует террористические методы. Но задача уничтожения мирового долга должна упразднить нынешний порядок и вновь запустить движение истории. В одной из сцен Тайлер рисует картину «утопического будущего»: он мечтает о мире, где небоскребы заросли виноградными лозами, где городские участки засажены кукурузными полями и где люди носят кожаную одежду, рассчитанную на всю жизнь. Уэгнер называет это вполне «примитивистской утопией». Отметим, что эта речь Тайлера не визуализируется, оставляя зрителя с ощущением полной субъективной оценки рисуемой картины. Или, как сформулировала Анна Корнблю: «...это видение не представлено на экране, релятивизируя его как частное и неопределенное предположение»⁸¹.

Уэгнер пишет, что в «Бойцовском клубе» проявляется сочетание восхищения и отвращения — шизофрения натуралистически-популистской формы, столь же глубокая, как и у главного героя фильма.

Ибо именно тогда, когда оригинальные «Бойцовские клубы» превращаются в «Проект „Разгром“», то есть из терапевтического движения отчуждения в политическое движение коллективных действий и социальных изменений, отношение фильма к нему [Тайлеру Дердену. — А. П.] резко меняется⁸².

Из той реальности, за которую несет ответственность Тайлер, главный герой быстро сбегает, убивая популистского двойника и возвращаясь к своему старому мещанскому «я».

Таким образом, общее нападение на социальное и культурное отчуждение, которое было в центре внимания большин-

81. Kornbluh A. Op. cit. P. 125.

82. Wegner P. E. Life Between Two Deaths. P. 130.

ства дискуссий об этом фильме, на самом деле служит предлогом для исследования гораздо более тревожной проблемы, преследующей наше настоящее: более фундаментального чувства политического отчуждения, радикального чувства инаковости, которую слишком многие ощущают, когда сталкиваются с перспективами собственного потенциала для действия — или, по крайней мере, это точка зрения, которую пытается укрепить фильм⁸³.

Должен заметить, что Уэгнер, регулярно цитируя Майкла Хардта и Антонио Негри, Анри Лефевра и Фредрика Джеймисона, сказал не много оригинального. Но он хотя бы воспроизвел позицию, которую отстаивал Джесси Ковадло: критики, которые ненавидят фильм, воспринимают его слишком буквально. Возможно, другие авторы, вступаясь за кино, смогли пойти немного дальше?

Размышляя над тем, что бы мы выбрали из двух альтернатив — отчуждение при капитализме или насильственные действия против системы, Джон Мармыс приходит к такому выводу: «лекарства», используемые Тайлером, потенциально хуже, чем состояние, которое они призваны излечить.

Если выбор стоит между самоотчуждением, с одной стороны, и либо фашизмом, либо анархическим хаосом — с другой, то, возможно, нам следует выбрать самоотчуждение. Вероятно, настоящей болезнью является утопический идеал совершенного общества, состоящего из индивидуумов, свободных от неврозов, конфликтов и самоотчуждения. Может быть, немного экспрессии, смягченной небольшим количеством подавления, — это лучшее, на что мы можем надеяться. Возможно, это промежуточное состояние парения в пустоте между самопознанием и самообманом является для нас наиболее подходящим⁸⁴.

Это странная позиция, потому что Мармыс выбирает «или/или», не обращая внимания на то, что вообще до «Проекта „Разгром“» бойцовские клубы оказывали вполне терапевтический эффект, на чем делают акцент другие авторы.

Собственно, на допущении о благодати бойцовских клубов строит свою защиту картины Оливия Берджес. Она настаивает, что «Бойцовский клуб» является маркером в развитии утопизма, динамичного и адаптивного, существующего в «настоящем истории», а не в вакууме идеализма. Опираясь на теории рево-

83. Ibid. P. 132.

84. *Marmysz J.* Op. cit. P. 159.

люции, предложенные Славоем Жижекком и Фредериком Джеймисоном, она приходит к выводу, что в романе тело становится потенциальным местом для исследования различий. Именно оно обеспечивает критику искаженного нарратива доминирующего общества и создает альтернативу. Тела изувечены ранениями, шрамами, синяками и прочим, но все это — поиск альтернатив репрессивному социальному миру, в котором «совершенство» важнее различия. С каждым ударом «Бойцовский клуб» обновляет утопию и приближается к воплощению революции в жизнь. Самое главное, что делает Берджес, так это различает подрывную природу бойцовского клуба и милитаристскую и фашистскую систему «Проекта „Разгром“». Проблема последнего, по ее мнению, в том, что он разделяет ценности традиционного утопического мышления (вакуум идеализма) и в действительности не развивает освобождающие принципы бойцовского клуба⁸⁵.

Наконец, одной из самых адекватных интерпретаций фильма, обоснованных эмпирически, является попытка Наоми Мандел показать, что «Бойцовский клуб» стал предвестником политики хакеров. Этой теме посвящена последняя глава ее книги «Исчезая здесь: насилие после поколения X» под названием «Я — революция Джека: „Бойцовский клуб“, хакинг и насилие после X»⁸⁶. Мандел показывает, как фильм обрел свою жизнь в киберкультуре буквально. А потому «Бойцовский клуб» представляет собой «хакерский текст», отражающий важнейшие достижения в области компьютерной промышленности 1990-х годов. Принятый хакерской культурой в 2002 году, «Бойцовский клуб» стал основой «47 правил интернета», разработанных на *4chan*'овском /b/ — месте появления знаменитой сети хактивистов «Анонимус». Позже он фигурировал в «Проекте „Разгром“ 2012», который представлял собой призыв «Анонимус» ко взлому корпоративных, финансовых и государственных баз данных. Наконец, «Бойцовский клуб» появился в *#OpIsrael 2.0* — кибервойне «Анонимус» против Израиля в 2013 году. По мнению Мандел,

... в отличие от «V значит вендетта», который потерял большую часть своей моральной двусмысленности в адаптации 2005 года, «Бойцовский клуб» сохраняет свое анархическое обеща-

85. Burgess O. Revolutionary Bodies in Chuck Palahniuk's *Fight Club* // *Utopian Studies*. 2012. Vol. 23. № 1. P. 263–280.

86. Mandel N. *Disappear Here. Violence after Generation X*. Columbus: Ohio State University Press, 2015.

ние нетронутым, когда мигрирует из романа в фильм и затем в киберпространство⁸⁷.

Конечно, прочтение фильма Мандел подчинено ее общему замыслу — показать, как в художественных текстах поколения X репрезентируется насилие и как после «Бойцовского клуба» оно перешло из вымысла в реальность и фактически в «виртуальную реальность». Вместе с тем, она предлагает не столько оценку, сколько оригинальную трактовку, с которой весьма любопытно знакомиться.

Я — постмодернистские прочтения «Бойцовского клуба» Джека

Примером лучшей и наиболее объективной интерпретации «Бойцовского клуба» является анализ Марка Браунинга. Это правда, что он, как и все авторы, рассуждает о кризисе маскулинности, но при этом искренне пытается разобраться, что представляет собой «Проект „Разгром“»⁸⁸. Браунинг называет действия Тайлера филантропическим терроризмом, когда тот угрозой заставляет азиата, работающего продавцом в маленьком магазинчике (да, в секторе услуг), вернуться на учебу, чтобы стать ветеринаром. Но кроме этого поступка (хотя мы знаем, что в комнате Тайлера на двери висит много водительских прав, которые он, судя по всему, забрал у таких же «жертв», как и упоминаемый азиат) он также устраивает акты относительно мелкого хулиганства. Хотя сам Тайлер занимает богоподобное положение, это, полагает Браунинг, может быть сатирой на бездумный радикализм, о чем, кстати, часто забывают критики «фашизма» «Проекта „Разгром“». Браунинг неоднократно сравнивает адаптацию с источником и замечает, что в романе тоже есть внезапный политический разворот, но в «Проекте „Разгром“», представленном в книге, есть философия, а главное — цель, чтобы каждый человек получил контроль над историей и перераспределением мирового богатства⁸⁹. В фильме вместо этого на первый план выводятся анархия и нигилизм. Браунинг приходит к выводу, что политическое послание фильма довольно запутано. И если как сатира на консюмеризм, терапевтическую культуру и кризис маскулинности кино работает,

87. Ibid. P. 181.

88. *Browning M.* David Fincher: Films That Scar. Santa Barbara; Denver; Oxford: Praeger, 2010.

89. Ibid. P. 104.

то во второй его половине фокус размывается. Хотя Браунинг обращается к тем же самым темам, что и другие авторы, и даже часто приходит к тем же выводам, все-таки он размышляет без готовых ответов. Этим его анализ подкупает. Во всяком случае, я могу говорить о своем личном опыте.

Мне кажется, замешательство, с которым остается Марк Браунинг, может быть разрешено посредством моей собственной интерпретации фильма. Условно я бы назвал ее «постмодернистской», но не в том смысле, какой в это слово вкладывают ученые, рассуждающие о фильме. Его часто прочитывают как «постмодернистский». Например, описывают как «постмодернистскую готику»⁹⁰, постмодернистское понимание истории⁹¹ и не поддающийся категоризации постмодернистский текст⁹². Некоторые авторы считают его постмодернистским исходя из его тематического содержания и тональности. Так, Марк Рэми утверждает, что

...«Бойцовский клуб» отражает многие отличительные черты постмодернистской мысли такие, как ирония, саморефлексия, гибридность, истощение, конец истории, потеря идентичности и оригинальности, консюмеризм, утрата веры в метанарративы и главные истины. <...> мы являемся копиями копий копий, и наша первоначальная реальность, основанная на истине, для нас потеряна. Даже дружба теперь характеризуется этим бездонным качеством»⁹³.

Впрочем, в итоге Рэми отказывается от того, что «Бойцовский клуб» является постмодернистским по тональности, потому что он слишком сердечен.

Я исхожу из того, что Рэми скорее не прав, чем прав, и что в целом мы не должны принимать «послание» фильма (да и в чем его послание?) как что-то серьезное. В конце концов, после анализа всех этих интерпретаций мы так и не разобрались, что же «Бойцовский клуб» хочет нам сказать. С одной стороны, как отмечает Саймон Линдгрэн,

90. Stamenković S. The Darkness Within Us: Postmodern Gothic in Chuck Palahniuk's *Fight Club* // Annual Review of the Faculty of Philosophy, Novi Sad. 2016. Vol. 41. № 1. P. 399–419.

91. Friday K. A Generation of Men Without History: *Fight Club*, Masculinity, and the Historical Symptom // Postmodern Culture. 2003. Vol. 13. № 3. P. 1–12.

92. Lindgren S. A Copy, of a Copy, of a Copy?: Exploring Masculinity Under Transformation in *Fight Club* // Scope. An Online Journal of Film Studies. 2011. Vol. 19. № 1. P. 1–27.

93. Ramey M. Op. cit. P. 91.

... постмодернистские поп-культурные тексты, такие как «Бойцовский клуб»... часто кажутся более многозначными, чем многие другие тексты. Они превосходят в парафразе, карикатуре, мультипликационной эстетике, иронии и цинизме. Они стирают границы между стилями и намерениями таким образом, что не поддаются однозначному анализу и критике⁹⁴.

С другой стороны, у нас есть формальные основания считать фильм продуктом постмодерна. Например, интертекстуальность⁹⁵. В кино на задних планах некоторых сцен мы можем увидеть плакаты с фильмами, в которых снимались Бонэм Картер и Питт. Однако главное не в этом. В конце ленты нам говорят, что мы смотрим то, что некоторые называют «метакинематографом»⁹⁶, когда показывают мужской половой орган — такой же, какой вклеивает Тайлер в детские фильмы. То есть зрителю буквально (и игриво) говорят, что они смотрели кино.

Но я пишу это не для того, чтобы уничтожить весь мой труд, результаты которого представлены выше. В чем смысл суммировать и излагать множество интерпретаций, если все они теряют значение, когда мы понимаем, что «Бойцовский клуб» — всего лишь художественное произведение, которое говорит само о себе, что оно художественное произведение. Дело в том, что этот кадр также может означать, что мы фактически находимся во вселенной Тайлера Дердена, а это означает, что все показанное в «Бойцовском клубе» имеет к нам прямое отношение. Мы оказываемся вплетены в диегитическую ткань фильма. Но это не то прочтение, которое я хотел предложить выше. Когда я упомянул, что предложу постмодернистскую трактовку, то имел в виду то, что не настаиваю на ней как на главной или единственно верной, что она может считаться такой же игривой, как и финал «Бойцовского клуба» и что я точно не считаю, будто бы эта версия должна вносить вклад в борьбу за «демократический проект». Иными словами, я не интерпретирую «Бойцовский клуб» в собственных целях, как то предлагал делать Ричард Рорти, критикуя принципы исследования интерпретаций Умберто Эко⁹⁷. Прокомментирую ремарку о Рорти так, что мно-

94. *Lindgren S.* Op. cit. P. 11.

95. *Kornbluh A.* Op. cit. P. 158–161.

96. *Roche D.* *Meta in Film and Television Series* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

97. *Rorty R.* *The Pragmatist's Progress // Interpretation and Overinterpretation / S. Collini (ed.).* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

гие ученые, которые высказываются о «Бойцовском клубе», даже не ставят под сомнение обоснование процедуры своего анализа. При этом тон моей интерпретации, который кому-то может показаться игривым, не означает, что она не является серьезной. Но прежде, чем перейти к прочтению, нам надо вернуться к Анри Жиру.

Ругая «Бойцовский клуб», Жиру заметил:

... класс как критическая категория в этом фильме отсутствует. Когда люди из рабочего класса действительно появляются, они представлены в основном коричневыми воротничками, частью бездумного стада, ищущего возможность выпустить свое напряжение и подавленную мужскую ярость с помощью форм террористического насилия и самоуничужения. Или они выглядят как люди, которые добровольно берутся за бесчеловечную, некавалифицированную и отчуждающую работу⁹⁸.

Все это так. С той поправкой, что Жиру, видимо, не очень жалуется «рабочий класс», каким он стал в самом конце XX века. Когда он писал свою рецензию, «Империя» Майкла Хардта и Антонио Негри уже стала бестселлером. Это было общим местом, но Хардт и Негри хорошо излагают общий тезис. Если в течение долгого времени капитализм был основан на производстве, и, следовательно, ключевым противоречием капиталистических отношений был баланс сил труда и капитала, то с 1970-х годов и даже раньше резко возросла сфера услуг. Этот сдвиг в социальной структуре современных капиталистических западных обществ трудно было не заметить.

Хардт и Негри еще не использовали термин «множество», но пояснили, кто, с их точки зрения, является политическим субъектом миллениума:

Мы должны понять, что сам субъект труда и революции претерпел глубокие изменения. Пролетариат стал иным по своему составу, и потому должно измениться и наше понимание пролетариата. В концептуальном плане мы понимаем пролетариат как широкую категорию, охватывающую всех тех, чей труд прямо или косвенно эксплуатируется и подчиняется капиталистическим нормам производства и воспроизводства⁹⁹.

98. *Giroux H. A., Szeman I.* Op. cit. P. 100.

99. *Хардт М., Негри А.* Империя. М.: Праксис, 2004. С. 62.

В другом месте «Империи» они упоминают отток рабочей силы из промышленности в сферу услуг, произошедший с 1970-х годов, и комментируют это так, что

...Сфера услуг охватывает широкую область деятельности от медицинского обслуживания, образования и финансов до сферы транспорта, развлечений и рекламной индустрии¹⁰⁰.

В «Бойцовском клубе» в самом деле отчетливо изображен класс, он даже описывается. Мы не видим в фильме тех, кто собирает машины на конвейере во многом потому, что производство было автоматизировано, и неквалифицированные мужчины, которые в прошлом могли быть рабочими, отправились работать официантами и метрдотелями.

Когда членов «Проекта „Разгром“» начинают искать, Тайлер и его помощники одеваются официантами и ловят комиссара полиции в туалете. Обращаясь как бы к комиссару, но на самом деле буквально смотря в камеру сверху вниз, Тайлер говорит:

Пойми, люди, которых вы ищите, это те, на кого ты рассчитываешь. Мы готовим для вас, выносим за вами мусор, соединяем ваши звонки, водим машины скорой помощи, мы охраняем вас, пока вы спите. Не надо злить нас.

Это уже не «синие», а «коричневые воротнички», которые отражали тектонические изменения в экономике, но которые для Жиру представляются всего лишь «стадом». И они действительно выполняли «бесчеловечную, неквалифицированную и отчуждающую работу». Так что новый субъект революции определен и описан в «Бойцовском клубе» точно — это те озлобленные мужчины, у которых не вышло стать миллионерами, рок-звездами и актерами в кино, как внушало им телевидение. В отличие от Рассказчика, у них нет возможности потреблять. Причем речь идет даже не о престижном потреблении. Главный герой пьет кофе из *Starbucks* и покупает мебель в *ИКЕА* — не сказать, что такие уж дорогие вещи. Дело в том, что у участников «Проекта „Разгром“» нет даже этого. Они — не те, кто покупают, но те, кто продают гранде латте и рассказывают о преимуществах чехлов для кровати «Эрика Пеккари» по сравнению с прочими чехлами.

100. Там же. С. 267.

Все это происходит в сеттинге того, что Анна Корнблю назвала «готическим капитализмом». Она описывает атмосферу и в целом вселенную фильма следующим образом:

Чрезвычайно слабое освещение «Бойцовского клуба» отбрасывает тень почти на все сцены. Его сцены почти никогда не снимаются при дневном свете, и почти все они происходят в помещении. Его декорации представляют собой темные, уродливые, ветшающие здания, часто снятые частями. Центральные сцены, посвященные клубу, находятся в подвале, буквально воплощая метафору «подземных боксерских рингов», которую использовал комиссар полиции. Музыка фильма пульсирующая, глухая, индастриал. Макияж в фильме черный, синий, фиолетовый, мешки от бессонницы под глазами и опухшие синяки, полученные в клубе. Необычные сферические линзы, используемые повсюду в фильме, делают каждое изображение зернистым, раздробленным на элементы. Взятые вместе, эти эстетические особенности создают готическую атмосферу, взгляд украдкой на социальную изнанку, где не светит солнце. Эта темнота — коррелят корпоративного насыщения, тотальной коммерциализации и экономики кредитных карт. Мрачные души, мрачное будущее и скрытые уродства¹⁰¹.

Мы можем добавить, что это мир, в котором вынуждены жить члены бойцовского клуба — пролетариат, состоящий из «коричневых воротничков». Стоит отметить, что эта темнота, мрачность характерны для всех фильмов Финчера¹⁰², что может натолкнуть нас на мысль, что все, что он снимает, происходит в одной вселенной — вселенной «готического капитализма».

Зачем была нужна эта классовая интерлюдия? Для того, чтобы пояснить политическое значение выводов, следующих из моей гипотезы. Вдохновением для моей версии прочтения стали две мысли. Первая — это традиционная техника анализа произведений популярной культуры, которую предлагает Славой Жижек. Мы можем назвать ее «извращением» (*perversion*) или переворачиванием. Интерпретируя фильм Дэвида Линча «Шоссе в никуда» (1997), Жижек отметил, что он и еще «Малхолланд драйв» (2001) представляют собой две версии одной и той же картины. Главный герой не может вынести суровую реальность и придумает

101. Kornbluh A. Op. cit. P. 127.

102. Один автор точно подметил это, даже удачно назвав свою книгу «Мрачный взгляд»: *Swallow J. Dark Eye — The Films of David Fincher*. L.: Reynolds and Hearn, 2004.

мывает себе совсем другую личность и другую жизнь, чтобы сбежать туда¹⁰³. Однако в итоге фантазия обычно оказывается куда более ужасной. Вторая мысль была высказана одним из главных героев сериала «Проповедник», вампиром Кэсседи (то есть она вложена в его уста сценаристами). Дело в том, что важная деталь, на которую, кажется, не обращают внимание исследователи, заключается в следующем. Эдвард Нортон, исполняющий главную роль (Рассказчика), внешне не производит впечатление авторитарного лидера. Хотя в некоторых кадрах нам показывают, что на месте Дердена был он, в действительности, его очень трудно представить вместо позерствующего Питта. Поэтому Кэсседи считает, что Нортон недостаточно харизматичный для того, чтобы создать милитаризированный культ. Собеседник Кэсседи уточняет, что выходит в фильме нет твиста, а точнее главный твист в том, что никакого твиста нет. На что Кэсседи отвечает утвердительно, подразумевая, что Рассказчик и Дерден — два разных человека. Но, возможно, эту версию нужно усовершенствовать.

То, что Рассказчик является, если использовать язык нарративной теории, «ненадежным», хорошо известно. Но, что если он *ненадежен* настолько, что именно он является выдуманной личностью, фантазией об иной жизни, в то время как Дерден/Питт — настоящий человек, который работает киномехаником и официантом по ночам, а днем — «белым воротничком», человеком с другой личностью? Иными словами, в диегитической реальности фильма все люди должны были видеть внешность Питта, который вел себя то как Тайлер, то как Рассказчик. Например, в одной из сцен нам показывают, что в номере отеля по телевизору крутят рекламу ресторана пятизвездочного отеля, в которой среди группы официантов мы узнаем Тайлера Дердена. Это означает, что, по крайней мере, у Рассказчика должна быть внешность Питта. Справедливый вопрос: зачем харизматичному и уверенному в себе Тайлеру придумывать скучное *alter ego*? И здесь мы вспоминаем Жижека, мысль которого в свою очередь тоже нужно перевернуть. Можно предположить, что Тайлер, имея склонность к (само)разрушению, понимал, к чему все движется. Возможно, он осознал, что вести быт в разрушенном старом доме и вклеивать порнографические кадры в детское кино — не то, как бы он хотел прожить свою жизнь? Тогда его больное сознание

103. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011. С. 62–78.

порождает фантазию, скромного, миловидного молодого человека, который устраивается работать клерком и познает маленькие прелести умеренного консюмеризма (он всего лишь покупает одежду и обставляет квартиру). Если он не фантазм, то где Рассказчик был всю свою жизнь, пока мы не знакомимся с ним в начале фильма? Где его родные, друзья или хотя бы хорошие соседи? Где его хобби? Почему после того, как взрывается его квартира, он звонит именно Тайлеру (выбирая между ним и Марлой)? Все его знакомые в фильме (не считая коллег) — это Боб, Марла и, собственно, Тайлер. В итоге фантазия становится кошмаром: быт скучного клерка Рассказчика становится ужасным, невыносимым для Тайлера, и он делает все, чтобы вернуться к прежнему образу жизни, прорываясь с самого начала фильма в нескольких кадрах.

Что дает нам подобный взгляд на сюжет? В свете такого прочтения окончание картины могло бы показаться позитивным для критиков «Бойцовского клуба». Если Тайлер — реальный человек, а Рассказчик — плод его большой фантазии, то Дерден фактически является лидером рабочего класса, готового к революционным действиям. Было бы странно ожидать, что сонный, худой клерк, подсевший на *ИКЕА*, встанет во главе сопротивления капитализму. Таким привлекательным для членов бойцовского клуба Тайлера делает то, что он — такой же «коричневый воротничок», как и все, кому он предлагает спасение сперва посредством взаимного избиения, а затем — желаемого уничтожения капитализма. В этом свете не Рассказчик ужасается тому, что все привело к анархизму и нигилизму, но анархист и нигилист Тайлер «исправился», «исчезнув» и став другим человеком буквально. Перверсия в данном случае в том, что фантазм оказывается достаточно сильным, чтобы избавиться от реальной личности. Но Рассказчик убивает даже не столько Тайлера, сколько свое «революционное сознание». «Проект „Разгром“» разгромлен. Но победила не любовь, как предпочитают думать многие интерпретаторы «Бойцовского клуба», а «готический капитализм» — мрак, темнота и исчезновение любой надежды на то, что в этом мире появится свет. В 2001 году башни-близнецы были разрушены в результате трагических событий, но капитализм, как мы видим, никуда не исчез. И здесь я бы хотел подчеркнуть, что данное прочтение предполагает не то, что Дэвид Финчер является реакционером и пособником капитала, но скорее пессимистом, которому точно так же, как и членам бойцовского клуба, приходится жить в условиях «готического капитализма».

Я — послесловие к очень длинной статье Джека

Цель этого текста не только в том, чтобы я мог предложить собственную интерпретацию фильма «Бойцовский клуб», но и в том, чтобы поставить вопрос о смысле и границах интерпретации, а также очевидной политической ангажированности англоязычной академии. Многочисленные прочтения «Бойцовского клуба» — прекрасный пример того, как подавляющее большинство западных ученых неуклонно проводит курс по индоктринации конкретных ценностей. В 2015 году двое ученых из Катарского университета сделали «сетевой анализ» академических публикаций, посвященных фильму «Бойцовский клуб»¹⁰⁴. Эмпирической базой стали 52 статьи в рецензируемых журналах. Помимо прочего авторы хотели выяснить, какие главные темы беспокоят ученых. О том, какую методологию они использовали, можно прочитать в тексте. Нам же важны выводы, к которым они пришли. Итак, три ключевые слова для ученых, которые написали о картине, это: гендер, идентичность и капитал. Самое любопытное в том, что примерно половина исследователей писала про идентичность, капитал и, конечно, гендер (27 из 52). В оставшихся 25 статьях, в которых «гендер», «идентичность» и «капитал» не были самыми важными словами, наиболее часто встречаемым словом был «анархизм».

Таким образом, одна половина ученых анализировала «Бойцовский клуб» сквозь призму гендерных ролей, маскулинности и феминизации, а другая — через анархизм, нигилизм, постмодернизм и антиутопию. Исследователи прокомментировали свои выводы так:

Но культурная критика по своей сути субъективна, и поэтому сетевой анализ текстов не может определить, является ли какая-либо из этих точек зрения правильной. Что он может сделать — хотя мы этого и не планировали — так это показать, что различия существуют даже при существенном согласии. Это позволяет аналитику установить — в количественном и объективном смысле, — каковы основные измерения области исследования¹⁰⁵.

Что ж, статья очень полезна, но не выводами. Во-первых, в ней есть обширная библиография (но только журнальных публика-

104. Hunter S., Singh S. A Network Text Analysis of *Fight Club* // Theory and Practice in Language Studies. 2015. Vol. 5. № 4. P. 737–749.

105. Ibid. P. 745.

ций; вне зоны внимания авторов остались книги). Во-вторых, она демонстрирует не шаблонность мышления (ранее мы видели, что близкие по тематике публикации различаются в аргументации), но ангажированность (кризис белой маскулинности и фашизм — тому яркое подтверждение), о которой шла речь. В-третьих, мы видим ограничения даже количественных методов. Какой, в конце концов, толк в полученных данных? Тем более что «культурная критика» субъективна, и всякий анализ не имеет смысла. Даже слово «постмодернизм» используется авторами материалов о «Бойцовском клубе» в разных значениях, а оригинальные интерпретации, избегающие «общей оптики», остаются статистически погрешностями. Как бы то ни было, мы видим, что «Бойцовский клуб» является одним из важных предметов для западных научных исследований, многие из которых имеют научную ценность. Надеюсь, что тоже смог сделать скромный вклад в то, что можно смело назвать *Fight Club Studies*.

Библиография

- Афанасов Н. Б. К визуальной семиотике фашистской утопии: «Звездный десант» Пола Верховена // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2020. № 3. С. 165–173.
- Жижек С. 13 опытов о Ленине. М.: Ad Marginem, 2003.
- Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011.
- Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
- Павлов А. В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: ИД ВШЭ, 2014.
- Рафтери Б. Лучший год в истории кино. Как 1999-й изменил все. М.: Индивидуум, 2020.
- Хардт М., Негри А. Империя. М.: Праксис, 2004.
- Alberti J. Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy: Gender as Genre. L.; N.Y.: Routledge, 2013.
- Anolik L. *Fight Club* and the 21st Century // Vanity Fair. 09.08.2021. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/08/fight-club-and-the-21st-century>.
- Bauer N. The First Rule of *Fight Club*: On Plato, Descartes, and *Fight Club* // *Fight Club: Philosophers on Film* / T. E. Wartenberg (ed.). L.; N.Y.: Routledge, 2012. P. 112–131.
- Bernstein J. M. *Fight Club*: Enlivenment, Love, and the Aesthetics of Violence in the Age of Trump // *Metacinema. The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity* / D. LaRocca (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 191–218.
- Bishop K. Artistic Schizophrenia: How *Fight Club*'s Message Is Subverted by Its Own Nature // *Studies in Popular Culture*. October 2006. Vol. 29. № 1. P. 41–56.
- Browning M. David Fincher: Films That Scar. Santa Barbara; Denver; Oxford: Praeger, 2010.

- Burgess O. Revolutionary Bodies in Chuck Palahniuk's *Fight Club*// *Utopian Studies*. 2012. Vol. 23. № 1. P. 263–280.
- Caplan B. Never Been Kicked// *Fight Club: Philosophers on Film* / T.E. Wartenberg (ed.). L.; N.Y.: Routledge, 2012. P. 132–162.
- Chourdaki P. The Subject of Male Hysteria and Male Masochism in David Fincher's *Fight Club*// *Advances in Social Sciences Research Journal*. 2019. Vol. 6. № 7. P. 1–5.
- Cisney V. Something to do With a Girl Named Marla: Eros and Gender in David Fincher's *Fight Club*// *Journal for Cultural and Religious Theory*. 2019. Vol. 18. № 3. P. 576–599.
- Clark J.M. Faludi, *Fight Club*, and Phallic Masculinity: Exploring the Emasculating Economics of Patriarchy// *The Journal of Men's Studies*. 2002. Vol. 11. № 1. P. 65–76.
- Craine J., Aitken S. Street Fighting: Placing the Crisis of Masculinity in David Fincher's *Fight Club*// *GeoJournal*. 2004. Vol. 59. № 4. P. 289–296.
- Diken B., Laustsen C. Enjoy Your Fight! — *Fight Club* as a Symptom of the Network Society// *Cultural Values*. 2002. Vol. 6. № 4. P. 349–367.
- Faludi S. *Stuffed: The Betrayal of the American Man*. N.Y.: William Morrow, 1999.
- Friday K. A Generation of Men Without History: *Fight Club*, Masculinity, and the Historical Symptom// *Postmodern Culture*. 2003. Vol. 13. № 3. P. 1–12.
- Giroux H. A. *America on the Edge: Henry Giroux on Politics, Culture, and Education*. N.Y.: Palgrave, 2006.
- Giroux H. A. *Impure Acts. The Practical Politics of Cultural Studies*. N.Y.; L.: Routledge, 2000.
- Giroux H. A. Private Satisfactions and Public Disorders: *Fight Club*, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence// *JAC Online*. 2001. Vol. 24. № 1. P. 1–31.
- Giroux H. A., Szeman I. IKEA Boy Fights Back: *Fight Club*, Consumerism, and the Political Limits of Nineties Cinema// *The End of Cinema as We Know It. American Film in the Nineties* / J. Lewis (ed.). N.Y.: New York University Press, 2001.
- Gold S. N. *Fight Club*: A depiction of contemporary society as dissociogenic// *Journal of Trauma & Dissociation*. 2004. Vol. 5. № 2. P. 13–34.
- Gormley P. Blowing Up the War Film: Powerlessness and the Crisis of the Action-Image in *The Hurt Locker* and *Inglourious Basterds*// *A Companion to the Action Film* / J. Kendrick (ed.). Hoboken: Wiley Blackwell, 2019.
- Gormley P. *The New-Brutality Film Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema*. Bristol; Portland: Intellect Books, 2005.
- Greven D. *Manhood in Hollywood from Bush to Bush*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- Grønstad A. One-Dimensional Men: *Fight Club* and the Poetics of the Body// *Film Criticism*. Fall 2003. Vol. 28. № 1. P. 1–23.
- Guignon C. Becoming a Man: *Fight Club* and the Problem of Masculine Identity in the Modern World// *Fight Club: Philosophers on Film* / T.E. Wartenberg (ed.). L.; N.Y.: Routledge, 2012. P. 35–50.
- Henderson G. L. What Was *Fight Club*? Theses on the Value Worlds of Trash Capitalism// *Cultural Geographies*. 2011. Vol. 18. № 2. P. 143–170.
- Hunter I. Q. *Cult Film as a Guide to Life. Fandom, Adaptation and Identity*. N.Y.; L.; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic, 2016.
- Hunter S., Singh S. A Network Text Analysis of *Fight Club*// *Theory and Practice in Language Studies*. 2015. Vol. 5. № 4. P. 737–749.

- Irwin W. *Fight Club*, Self-Definition, and the Fragility of Authenticity // Revista Portuguesa de Filosofia. 2013. Vol. 69. № 3/4. P. 673–684.
- Jordan M. Marxism, Not Manhood: Accommodation and Impasse in Seamus Heaney's *Beowulf* and Chuck Palanui's *Fight Club* // Men and Masculinities. 2002. Vol. 4. № 4. P. 368–379.
- Kavadlo J. American Popular Culture in the Era of Terror. Falling Skies, Dark Knights Rising, and Collapsing Cultures. Santa Barbara: Praeger, 2015.
- Kornbluh A. Marxist Film Theory and *Fight Club*. N.Y.; L.: Bloomsbury Academic, 2019.
- Kravitz B. The Culture of Disease and The Dis-ease of Culture: Re-Membering the Body in *Fight Club* and *Memento* // Studies in Popular Culture. April 2004. Vol. 26. № 3. P. 29–48.
- Lindgren S. A Copy, of a Copy, of a Copy?: Exploring Masculinity Under Transformation in *Fight Club* // Scope. An Online Journal of Film Studies. 2011. Vol. 19. № 1. P. 1–27.
- Lizardo O. *Fight Club*, or The Cultural Contradictions of Late Capitalism // Journal for Cultural Research. 2007. Vol. 11. № 3. P. 221–243.
- Mandel N. Disappear Here. Violence after Generation X. Columbus: Ohio State University Press, 2015.
- Marmysz J. Cinematic Nihilism: Encounters, Confrontations, Overcomings. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. L.: BFI, Palgrave Macmillan, 2011.
- Petersen P. S. 9/11 and the 'Problem of Imagination': *Fight Club* and *Glamorama* as Terrorist Pretexts // Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies. 2005. Vol. 60. № 2. P. 133–144.
- Pettus M. Terminal Simulation: "Revolution" in Chuck Palahniuk's *Fight Club* // Hungarian Journal of English and American Studies. Fall 2000. Vol. 6. № 2. P. 111–127.
- Ramey M. Studying *Fight Club*. Leighton Buzzard, UK: Auteur, 2014.
- Rehling N. Extra-Ordinary Men. White Heterosexual Masculinity and Contemporary Popular Cinema. Plymouth: Lexington Books, 2009.
- Robinson S. Marked Men: White Masculinity in Crisis. N.Y.: Columbia University Press, 2000.
- Roche D. Meta in Film and Television Series Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
- Rorty R. The Pragmatist's Progress // Interpretation and Overinterpretation / S. Collini (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Ruddell C. Virility and Vulnerability, Splitting and Masculinity in *Fight Club*: A Tale of Contemporary Male Identity Issues // Extrapolation. 2007. Vol. 48. № 3. P. 493–503.
- Savran D. Taking It Like a Man. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Schultz R. White Guys Who Prefer Not To: From Passive Resistance (Bartleby) To Terrorist Acts (*Fight Club*) // The Journal of Popular Culture. 2011. Vol. 44. № 3. P. 583–605.
- Skees M. Have I Been Understood? Dionysus vs IKEA-Boy // *Fight Club*: Philosophers on Film. P. 12–34.
- Stamenković S. The Darkness Within Us: Postmodern Gothic in Chuck Palahniuk's *Fight Club* // Annual Review of the Faculty of Philosophy, Novi Sad. 2016. Vol. 41. № 1. P. 399–419.
- Stark C. A. There's Something About Marla: *Fight Club* and the Engendering of Self-Respect // *Fight Club*: Philosophers on Film / T.E. Wartenberg (ed.). L.; N.Y.: Routledge, 2012. P. 35–51–77.

- Swallow J. *Dark Eye — The Films of David Fincher*. L.: Reynolds and Hearn, 2004.
- Ta L. M. Hurt So Good: *Fight Club*, Masculine Violence, and the Crisis of Capitalism // *The Journal of American Culture*. 2006. Vol. 29. № 3. P. 265–277.
- Thompson S. Punk Cinema // *Cinema Journal*. 2004. Vol. 43. № 2. P. 47–66.
- Wartenberg T. E. Introduction // *Fight Club: Philosophers on Film* / T. E. Wartenberg (ed.). L.; N.Y.: Routledge, 2012. P. 1–11.
- Wegner P. E. *Life Between Two Deaths, 1989–2001: U.S. Culture in the Long Nineties*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Wegner P. E. Where the Prospective Horizon Is Omitted: Naturalism and Dystopia in *Fight Club* and *Ghost Dog* // *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* / T. Moylan, R. Baccolini (eds). L.: Routledge, 2003. P. 167–185.
- Wilson G. M., Shpall S. Unraveling the Twists of *Fight Club* // *Fight Club: Philosophers on Film* / T. E. Wartenberg (ed.). L.; N.Y.: Routledge, 2012. P. 78–111.
- You Do Not Talk About Fight Club: I Am Jack's Completely Unauthorized Essay Collection / R. M. Schuchardt (ed.). Dallas: Smart Pop, 2008.

FIGHT CLUB, CAPITALIST GOTHIC, AND THE MEANING OF INTERPRETATION

ALEXANDER PAVLOV. National Research University — Higher School of Economics (HSE University); Institute of Philosophy, Russian Academy of Science (RAS), Moscow, Russia, apavlov@hse.ru.

Keywords: practical philosophy; social philosophy; *Fight Club*; capitalism; interpretation; Marxism; cult cinema; feminism.

The paper provides an analysis of multiple interpretations of the cult film *Fight Club*. The author divides the readings of the film into three types — judgment interpretations, theoretical, or methodologically thorough interpretations, and argumentative interpretations. Further in the paper the author groups these interpretations under several headings — Henry Giroux's *Fight Club* reading; a critique of the film as a sexist and patriarchal one, feminist interpretations, that make an emphasis not on criticizing, but on Marla Singer's character; readings of the film as a “fascist,” “anarchist,” “nihilist” one; the analysis of the film as a postmodernist work etc.

The author separately distinguishes several argumentative interpretations, that he characterizes as more adequate, while their authors seek to avoid sharp evaluation statements and are more focused on a consecutive analysis. Furthermore, the author proposes his own interpretation, stating that he does not believe it to be final or abolishing. This note gives him an opportunity to show a problematic nature of a main procedure in English-language humanities. In his reflections the author arrives to a conclusion that *Fight Club*'s universe may be characterized as a world of triumphant “gothic capitalism” (Anna Kornbluh). The paper closes with a discussion on the meaning of interpretation in contemporary humanities.

DOI: 10.22394/0869-5377-2023-3-165-215