

УДК: 791.1 + 821.112.2
[10.69975/2074-0832-2026-67-1-19-30](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-19-30)



Научная статья | Research article



Психоаналитическая трансформация «комплекса песочного человека» Э.Т.А. Гофмана в фильме М. Пауэлла «Подглядывающий»

В.В. Королева¹

Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых,
 600000, Россия, г. Владимир, ул. Горького, 87.

Приволжский исследовательский медицинский университет,
 600000, Россия, г. Владимир, Октябрьский пр-т, д.1.

ORCID ID: 0000-0002-7608-9772 queenvera@yandex.ru

А.Р. Притомская²

Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых,
 600000, Россия, г. Владимир, ул. Горького, 87.

ORCID ID: 0009-0006-0948-770X gera.greenhill@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию преломления поэтики Э.Т.А. Гофмана в фильме М. Пауэлла «Подглядывающий» (1960). На основе методологии «гофмановского комплекса» выделяются черты поэтики немецкого романтика в фильме, образующие устойчивый идейно-тематический «комплекс песочного человека». Утверждается мысль, что гофмановская традиция в «Подглядывающем» преломляется под воздействием психоаналитической теории З. Фрейда, ставшей универсальным символическим языком в искусстве XX века. Результаты проведенного исследования доказывают наличие гофмановского интертекста и его трансформацию в фильме М. Пауэлла «Подглядывающий».

ключевые слова

Э.Т.А. Гофман, М. Пауэлл, «гофмановский комплекс», «комплекс песочного человека», «зеркальный комплекс», теория психоанализа, психологизм

для цитирования

Королева В.В., Притомская А.Р. Психоаналитическая трансформация «комплекса песочного человека» Э.Т.А. Гофмана в фильме М. Пауэлла «Подглядывающий» // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 19–30. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-19-30>

¹ **Вера Владимировна Королева**

доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых; доцент кафедры общественных наук Приволжского исследовательского медицинского университета. AuthorID: 1070682

² **Алина Романовна Притомская**

ассистент кафедры второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

AuthorID: 1216911

© В.В. Королева, А.Р. Притомская 2026

Psychoanalytic Transformation of the Hoffmann's "Sandman's Complex" in M. Powell's Film "Peeping Tom"

Vera V. Koroleva¹

Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (VLSU).
87, Gorkiy street, Vladimir, 600000, Russia.

Social Sciences Privolzhsky Research Medical University, 1, Oktyabrsky Avenue, Vladimir, 600000, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-7608-9772 queenvera@yandex.ru

Alina R. Pritomskaya²

Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (VLSU).
87, Gorkiy street, Vladimir, 600000, Russia.

ORCID ID: 0009-0006-0948-770X gera.greenhill@gmail.com

ABSTRACT

The article studies Michael Powell's interpretation of E.T.A. Hoffman's poetic style in his film "Peeping Tom" (1960). Based on the concept of the "Hoffmann's complex", the specifics of German Romanticism in the film are highlighted, forming a stable ideological and thematic "Sandman's complex". The study argues that the Hoffmann tradition is treated in "Peeping Tom" in terms of Freudian psychoanalysis, which became a universal symbolic language in the 20th century art. The research gives evidence to Hoffmann's intertext and its transformation in Powell's film.

keywords

E.T.A. Hoffman, M. Powell, "Hoffman's complex", "Sandman's complex", the "mirror complex", psychoanalytic theory, psychologism

for citation

Koroleva V.V., Pritomskaya A.R. Psychoanalytic Transformation of the Hoffmann's "Sandman's Complex" in M. Powell's film "Peeping Tom". *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 19–30. (In Russ.) <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-19-30>

¹ **Vera V. Koroleva**

Dr. Sci. (Philology), Professor, Head of the Department of Foreign Languages, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (VLSU); Associate Professor of the Department of Social Sciences Privolzhsky Research Medical University. AuthorID: 1070682

² **Alina R. Pritomskaya**

assistant at the Department of Foreign Languages, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (VLSU). AuthorID: 1216911

ВВЕДЕНИЕ

Традиция Э.Т.А. Гофмана, одного из самых выдающихся романтиков в истории мировой литературы, характеризуется яркой самобытностью, неповторимой образностью и разнообразием художественных приемов. Интерес писателя к фантастическому и даже жуткому, глубокий психологизм и запоминающиеся визуальные образы завоевали популярность не только в литературе, но и в киноискусстве.

Прежде всего, это относится к немецкому киноэкспрессионизму («Пражский студент» С. Рюз [1913], «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине [1920], «Метрополис» Ф. Ланг [1927], «Кабинет восковых фигур» П. Лени [1924] и др.) [1], повлиявшему в дальнейшем на творчество множества крупных режиссеров в США (Стэнли Кубрик, Фрэнсис Форд Коппола, Роман Полански, Дэвид Линч [6]) и Европе (Вернер Херцог, Кен Хьюджес, Ингмар Бергман и др.).

МЕТОДЫ

Гофмановская традиция, как в художественной литературе, так и в кинематографе, отличается системностью, проявляется комплексно («гофмановский комплекс») и характеризуется следующими чертами: трансформация гофмановских сюжетов («Песочный человек», «Щелкунчик», «Золотой горшок», «Эликсиры дьявола» и др.), осмысление проблемы механизации человека и общества, романтическая ирония («разрушительного типа») и гротеск, психологизм, мотив двойничества, прием оживления неживого, фантастические сеттинги, интерес к ужасному [5]. Возможности кинема-

тографа позволили трансформировать гофмановские образные приемы в визуальные: игра света и тени, гротескные декорации, новаторские оптические решения, яркие внешние образы персонажей фильма.

Методология «гофмановского комплекса», разработанная В.В. Королевой [5], помогает наиболее эффективно выделить элементы гофмановской поэтики, а также проследить их трансформацию в отдельных киноработах.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Одним из режиссеров, в чьем творчестве обнаруживаются следы гофмановской поэтики, стал М. Пауэлл (1905–1990), внесший значительный вклад в мировое киноискусство. На интерес Пауэлла к творчеству немецкого романтика указывает снятый им совместно с Э. Прессбургером по мотивам оперы Ж. Оффенбаха фильм «Сказки Гофмана» (1951), где в качестве сценариста в титрах указан сам Э.Т.А. Гофман [8].

Согласно нашей гипотезе, воспринятая М. Пауэллом при работе над данной кинокартиной гофмановская традиция оказала влияние на режиссера, что наиболее очевидно проявилось в фильме «Подглядывающий» (1960). Внимание режиссера к творчеству Гофмана обусловлено глубоким психологизмом писателя: в своих произведениях немецкий романтик во многом предвосхитил элементы психоаналитической теории З. Фрейда [7], которая в XX веке стала универсальным образным языком.

Необходимо отметить, что от общей гофмановской традиции в европейском искусстве XX века, прежде всего немецком, «отделяется» устойчивый идейно-

тематический «комплекс песочного человека», восходящий к одноименной новелле немецкого романтика, который и проявляется в фильме М. Пауэлла. Этот комплекс представляет собой переплетение таких элементов, как осмысление проблемы механизации человека и общества (проявляется в мотиве воздействия чужой воли на человека), оппозиции «живое — неживое» (актуализируется в проблеме соотношения субъекта и объекта), образов «ложной» и «истинной» возлюбленной, осмысления таких категорий, как «ужас» и «безумие» с психологической точки зрения, мотива детской психологической травмы (переплетается с элементами поэтики из новеллы «Мадемуазель де Скюдери»), а также «зеркального комплекса» (проявляется в символах-образах глаз, взгляда и кинокамеры, в образе окна, стекла, мотиве зеркальности).

Таким образом, цель данной работы заключается в том, чтобы выделить элементы гофмановской поэтики в фильме М. Пауэлла «Подглядывающий» (1960) и проанализировать их трансформацию под влиянием концепций психоаналитической школы З. Фрейда, в частности, его эссе «Жуткое» (1919), в котором исследуются психологические мотивы в новелле Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек».

Прежде всего необходимо рассмотреть такой элемент, восходящий к гофмановской поэтике, как осмысление проблемы механизации человека и общества, которая актуализируется в фильме в мотиве воздействия чужой воли на человека. Отец Марка ставит на собственном сыне бесчеловечный эксперимент по изучению страха, в рамках которого пытается мальчика не только психологически, но и физически, а также лишает ребенка личного

пространства (Марк не может иметь ключи или проститься наедине с собственной погибшей матерью). Отец буквально превращает Марка в объект собственной воли и своего желания, вынуждая мальчика делать то, что нужно родителю. Отцовская воля настолько сильна, что главный герой, будучи уже взрослым мужчиной, продолжает работать над экспериментом, неспособный вырваться из-под контроля образа Льюиса-старшего.

Данная ситуация становится возможной исключительно из-за общих, фоновых процессов в обществе, которое претерпевает духовную смерть. Мир, где отец пытается ребенка ради научных достижений, несмотря на преданную любовь сына к нему (о чем свидетельствуют закрывающие слова маленького Марка в финальной сцене), возникает как продукт той механизации, о которой размышлял Э.Т.А. Гофман в XIX веке, в частности, в новелле «Песочный человек», которая исследует отношения отца и сына. Отец Натаниэля также рассматривает сына отчасти как продолжение самого себя, своей воли, поскольку втягивает мальчика в опыты Коппелиуса, которые наносят ему тяжелую психологическую травму, не видя в ребенке самостоятельного субъекта. Данная ситуация провоцируется глубинным процессом механизации человека и общества, из-за чего «взрослые дела» отца Натаниэля (связи, деньги) ставятся выше чувств ребенка, который воспринимается как «предмет», не имеющих собственных интересов. Данная проблема вообще характерна для творчества немецкого романтика. Например, в новелле «Щелкунчик и мышинный король» пренебрежение и холодность взрослых приводят к тому, что Мари видит в кукле

живого человека, единственного защитника и друга.

М. Пауэлл осмысливает данную проблему в своем фильме. В этом мы видим своеобразное «развертывание» линии взаимоотношений Натаниэля (Марк) и его отца (А. Льюис), которую режиссер исследует детально. Так, в фильме обнаруживается мотив детской травмы, восходящий к «Песочному человеку». Натаниэль Гофмана страдает от психоза, вызванного сильным эмоциональным потрясением в детстве: образ Коппелиуса накладывается для мальчика на образ Песочного человека из старой легенды, к чему примешивается страх потери глаз и травма потери отца. Во взрослой жизни Натаниэль переживает травмирующее событие вновь (сходство Копполы и Коппелиуса, интерес Копполы к глазам героя, подзорная труба Копполы и т. д.), из-за чего окончательно теряет восприятие реальности и сходит с ума. Как отмечает З. Фрейд, интенсивность проживаемых Натаниэлем эмоций во многом связана с отцовской фигурой и двойственностью отношения мальчика к ней: амбивалентность любви к «хорошему» отцу и страха перед «карающим» отцом [7]. При этом вся взрослая жизнь Натаниэля подчинена событиям его детства.

Тот же мотив обнаруживается и в фильме М. Пауэлла. Марк ребенком переживает травмирующий опыт, который определяет всю его последующую жизнь (эксперимент отца). Травма протагониста также отчасти связана с двойственностью отцовской фигуры. Марк испытывает ужас перед отцом (причиняет боль, лишает личной жизни), ненависть к нему (не уважает память жены и чувства сына), но одновременно благоговение перед ним (хранит его память, продолжает его дело

и считает выдающимся человеком) и даже любовь (финальная реплика маленького Марка). Однако глубинная суть травмы как для Марка, так и для Натаниэля заключается в оппозиции ролей субъекта и объекта, которую Э.Т.А. Гофман лишь намечает в своей новелле. М. Пауэлл же рассматривает ее более детально.

Отцовская фигура в данной связке выступает субъектом, поскольку обладает независимой волей, которая, в силу маскулинной привилегии, распространяется на всю семью, члены которой выступают объектами по отношению к «патриарху». Так, вся семья Натаниэля подчиняется воле отца, хотя и испытывает дискомфорт от присутствия Коппелиуса в их доме. Тот же мотив обнаруживается и в фильме «Подглядывающий», где жена Льюиса-старшего даже после смерти подчинена воле мужа: он снимает ее смерть и погребение на камеру, лишая личного пространства и уважения, словно она буффорский предмет. Данная оппозиция приобретает характер конфликта в связке «отец — сын», поскольку наследник мужского пола должен сменить отца, вытеснив его физически и психологически, но мальчик в силу возраста пока не обладает необходимыми для этого качествами. Из-за этого конфликт из внешнего, между отцом и сыном, переходит во внутренний план психики ребенка, который должен решить, является он объектом отцовской воли или самостоятельным субъектом. При нормальном развитии такой конфликт разрешается с возрастом, когда мальчик становится мужчиной и занимает место главы семьи в традиционном патриархальном обществе. Однако травма может изменить естественный ход вещей, о чем впервые и заговорил в своих работах Э.Т.А. Гофман.

Так, механизация общества и человека, о которой мы говорили выше, приводит к гиперболизации собственной роли в восприятии отца, превращая его волю в нездоровую, из-за чего сын воспринимается как «придаток» отца, который не имеет своей личности. Частично эта проблема поднимается в «Песочном человеке»: любящая ипостась отца Натаниэля просто не считает нужным прислушиваться к словам и чувствам маленького мальчика. «Карающая» же ипостась, которая, по Фрейду, завидует будущей власти своего сына, пытается превратить Натаниэля в полноценный объект, лишив его свойств самостоятельного субъекта — зрения (а значит, воли). Глаза же выступают символом детородных органов, то есть отец хочет предотвратить становление своего сына в отца (через деторождение), в патриарха, поэтому пытается сделать все, чтобы мальчик остался продолжением его собственной воли. Этот эксперимент не удается в «Песочном человеке». Натаниэль вырастает, хотя психологически остается травмированным ребенком, который не способен занять место главы семейства (не может полюбить реальную женщину и продолжить свой род).

Задача же М. Пауэлла состоит в том, чтобы более детально исследовать этот процесс разрушения воли сына и проследить последствия такого вмешательства в развитие детской психики. Так, Люис-старший лишает Марка субъектности в прямом смысле слова. Врач делает своего сына постоянным объектом наблюдения, запечатлевая каждое движение его души на камеру. При этом ребенок не может иметь никакого личного пространства (ему запрещено хранить ключи и запиравать двери), даже в развитии таких интимных сторон его личности, как сек-

суальность: отец снимает на камеру его первое столкновение со взаимоотношениями между мужчиной и женщиной (сцена с влюбленными в парке). При этом Марк постоянно видит свое отражение вместо лица отца, в линзе камеры и также в отражателе, который использует Люис-старший в своем эксперименте, из-за чего мальчик наблюдает себя со стороны, что неестественно для человека. Такая тотальная объективизация (и самообъективизация) приводит к психическому нарушению — скопофилии — которая, смешиваясь с фобофобией, превращает Марка в маньяка. Жертвы Люиса помогают ему получить субъектность, которой его лишил отец, поскольку акт насилия и пыток доступен в его понимании лишь независимому человеку — главе семьи.

Путь становления серийного убийцы, чья патология вызвана детской травмой, также восходит к гофмановским новеллам, а именно к «Мадемуазель де Скюдери», в которой ювелир Кордильяк становится маньяком из-за травмы, полученной еще в утробе матери (мужчина, домогавшийся мать Кордильяка, умер при попытке овладеть ею). В истории Кордильяка также на уровне подтекста читается оппозиция «объект — субъект», поскольку ювелир не видит людей как самостоятельные личности, но воспринимает их лишь как владельцев украшений (последние имеют для героя большую субъектность).

Важно отметить, что проблема соотношения объекта и субъекта была важна для Гофмана, но в его творчестве она актуализируется в оппозиции «живое — неживое». Так, предметы в мире немецкого романтика являются, безусловно, объектами, люди — субъектами. Однако данный баланс нарушается под воздействием механизации челове-

ка и общества, из-за чего человек теряет свою субъектность, перемещаясь в мир вещей, тогда как предметы приобретают волю, вторгаясь в мир людей, замещая их собой. Например, в уже упомянутой новелле «Щелкунчик и мышинный король» пренебрежение взрослых к Мари оживляет игрушки и животных, делая их субъектами с полноценной волей, среди которых девочка наконец чувствует себя на своем месте. Вещи в новелле «Золотой горшок» оживают, получая ту же субъектность, что и филистеры, которые из-за постепенного омертвления своего духа (с точки зрения романтического искусства) приближаются по своим характеристикам к вещному миру и т. д. Подобный процесс механизации человека обнаруживается и в новелле «Песочный человек», но Гофман исследует его в большей степени с психологической точки зрения, что в своем фильме и развивает М. Пауэлл.

Исследование позиций субъекта и объекта в фильме также связано с таким значительным элементом «комплекса «Песочного человека»», как «зеркальный комплекс» (проявляется в символе-образе глаз, взгляда и кинокамеры, в образе окна, стекла, мотиве зеркальности). Самыми яркими символами в кинокартине являются, безусловно, камера и объектив. Тот, на кого они направлены, является пассивным объектом для чужого взгляда, *рассматриваемым* (это отмечал также и М. Скорсезе, на которого фильм Пауэлла сильно повлиял [4]). Камера играет ведущую роль в процессе объективизации маленького Марка, которого отец как некий предмет снимал на протяжении всей жизни, лишая собственной воли. Уже взрослый протагонист продолжает смотреть на мир через призму кинокамеры: в ней

все становится объектом. Так, жизнь для Марка вторична по отношению к документальному фильму, который он снимает. Но сама камера, в силу своей значимости в жизни Льюиса-младшего, воспринимается им как живая. На вопрос полицейского «Anyone with you?» (неопределенное местоимение здесь предполагает одушевленное лицо) герой отвечает: «No, sir, just my camera», придавая ей субъектность. Даже после поцелуя с Хелен Марк словно передает этот жест объективу камеры, воспринимая инструмент, очевидно, не только как живой субъект, но и как некую женскую фигуру.

Этот образный ряд восходит к гофмановской подзорной трубе, через которую Натаниэль смотрит на Олимпию и видит ее живой. Гофмановский герой также меняет местами позиции субъекта и объекта, вещи и человека, посредством искажающего реальность оптического прибора. Олимпия выступает объектом воли Натаниэля, поскольку на нее юноша проецирует свои страхи (страх потери глаз) и желания (она — идеальная женщина для Натаниэля, у которого уже помутился рассудок). Отсылкой на Олимпию в фильме является и вторая жертва Марка, актриса Вив, которая танцует ему перед гибелью. Танцующая кукла — яркая черта гофмановской Олимпии из новеллы «Песочный человек». Необходимо уточнить, что Вив не является игрушкой в полном понимании слова, но в восприятии Марка, объективизирующего ее, актриса не более чем манекен, участвующий в его спектакле (который он также символично после смерти укладывает в сундук, подобно марионетке).

Оппозицией камеры в фильме выступает образ-символ глаз и взгляда. С помощью глаз Марк воспринимает

то, что реально. Например, Хелен, которую герой клянется никогда не снимать на камеру. Он говорит: «I will never see you», не позволяя девушке снять себя на камеру для него. Также и Хелен смотрит на возлюбленного глазами, видя в нем не только хорошее, но и плохое, при этом все так же любя его и испытывая искреннее сострадание. И сам Марк делит окружающее его на то, на что он смотрит через объектив кинокамеры (жертвы, рабочий процесс, события, вошедшие в его фильм), и на что — собственными глазами (возлюбленная, вечеринка в честь дня рождения и т. д.). Осмысленный взгляд в фильме присущ только субъектам. Хелен видит в Марке субъект с собственной волей. Льюис, глядя на девушку в ответ, также признает как свою субъектность (верит, что может излечиться и быть с Хелен), так и субъектность Хелен (не хочет причинить ей вред, видит в ней нечто особенное, уважает ее талант и самобытность). Это также восходит к гофмановскому «Песочному человеку». Особые, живые и чистые глаза были у Клары (в отличие от кукольных глаз Олимпии), с которой главный герой мог обрести «ясный» взгляд на жизнь и на произошедшее с ним. Только Клара видит в Натаниэле не его травму, а человека, который страдает от ужасных воспоминаний.

В фильме сохраняется и такое гофмановское значение символа глаз, как различение сути субъекта. В новеллах немецкого романтика сущность героя узнается через глаза («Огненный дух», «Песочный человек», «Состязание певцов» и др.). Пауэлл продолжает данную линию. Доктор Розан отмечает: «He [Mark] has his father's eyes». Это является указанием не столько на внешнее сходство, сколько на общность духовную между Марком и его

отцом. Оба способны на крайнюю жестокость, граничащую с садизмом (А. Льюис пытается своего сына и снимает смерть жены на камеру, Марк пытается и убивает женщин). То есть истинную природу Льюиса выдают его глаза.

Особое место в этой оппозиции занимает миссис Стивенс, мать Хелен, слепая женщина. Отсутствие зрения в фильме становится символом сверхчувственного восприятия. Так, Марк, смотрящий через объектив кинокамеры, видит в людях только объекты своей воли (фотографирует их, манипулирует ими), Хелен, смотрящая своими глазами, видит людей с их позитивными и негативными сторонами, тогда как миссис Стивенс, слепая, «видит» скрытую сущность людей. Режиссер подчеркивает ее способность в диалоге: « — Why don't you lie to me? I'd never know. — You'd know at once». Именно таким образом женщина чувствует странность в поведении Марка и советует ему обратиться к психиатру. В этом Пауэлл переосмысливает гофмановский символизм, в котором отсутствие глаз равнялось потери самости. Для режиссера слепота становится качественно иным способом существования, прежде всего чувственного, но не лишает рассудка или жизни (чего боится Натаниэль).

Необходимо отметить, что особую роль в этом процессе «вглядывания» играет и символ стекла. Так, Марк смотрит в окно комнаты Хелен и в окно гостиной во время вечеринки через стекло. Для немецкого романтика окно и стекло имели особое значение, встречаясь в таких новеллах, как «Угловое окно», «Пустой дом» и, конечно, «Песочный человек», где становится символом портала, перехода в другой мир, в другую реальность. К примеру, в «Песочном человеке»

Натаниэль видит в окно Олимпию, общаясь к миру вещей, объектов, подчиненному воле Коппелиуса (либо к миру темной магии, миру фантастического). В фильме М. Пауэлла данная семантика сохраняется. Через окно Марк заглядывает в параллельный, недоступный ему мир «нормальных», здоровых людей. Эта реальность недоступна главному герою, так как это мир людей-субъектов, осваивающих окружающее пространство и устанавливающих связи между собой. Марк же изолирован как от них, так и от окружающего мира, поскольку его познавательная способность ограничена объективом кинокамеры (до появления в его жизни Хелен). Марк пересекает эту границу только когда миссис Стивенс отмечает, что он «облюбовал окно» и лучше ему войти в комнату, то есть войти в мир Хелен как «нормальный» человек, то есть даря ему субъектность с позиции властной фигуры (матриарха).

Элементом «зеркального комплекса» в фильме является и мотив зеркальности, возникающий фрагментарно, но также относящийся к слою гофмановского влияния. Так, Марк с зеркальной точностью повторяет за Хелен движения, когда та надевает подаренную им брошь. Однако коннотация гофмановского мотива у Пауэлла сменяется. Если для немецкого романтика зеркальное отражение носит чаще негативное значение («Приключение в Новогоднюю ночь», «Золотой горшок», «Пустой дом» и т. д.), поскольку отражение является измененной копией реального мира, затуманивающей рассудок, подменяющей категории в романтических оппозициях «добро — зло», «любовь — обладание», «живое — мертвое» и т. д., то у Пауэлла мотив зеркальности приобретает положительное значение.

Марк копирует движения Хелен, чтобы «обучиться» поведению субъекта, которое он до этого видел только у своего отца. Также отзеркаливание Хелен помогает Марку «увидеть» ее, не просто взглянув на девушку, но «усвоив» то, что она делает, поскольку взгляд без камеры — субъектно-субъектный — дается молодому человеку с трудом.

С оппозициями «объект — субъект» и «живое — неживое» в фильме связан и такой элемент «комплекса "Песочного человека"», как образы «ложной» и «истинной» возлюбленной. В гофмановской новелле в роли истинной возлюбленной выступает Клара, живая земная девушка, которая мыслит рационально и пытается помочь Натаниэлю разобраться с его психологической травмой (ее образ в фильме соответствует образу Хелен). Ложной же возлюбленной является Олимпия, которая представляет собой вытесненный сексуальный комплекс протагониста [7]. Именно кукла тормозит развитие главного героя, его становление в роли отца, который вернет себе свою субъектность и вместе с ней стабильный рассудок (излечится от травмы). Кроме того, с фигурой Олимпии для Натаниэля связан триггер — глаза, что только усугубляет состояние героя.

Эту антитезу обнаруживаем и в фильме «Подглядывающий». В киноработе Пауэлла также возникает «истинная возлюбленная», Хелен, которая видит Марка и на которую протагонист смотрит своими собственными глазами, а не через объектив камеры. В сознании героя она связывается с образом матери, которая, судя по фильму, не проявляла интереса к исследованиям своего мужа, но сама стала их жертвой, когда он снял ее смерть, а затем и ее погребение на камеру. Пол-

ной противоположностью образа матери выступают жертвы Марка: женщины, которых он рассматривает через объектив, исключительно как объекты, за счет которых герой приобретает свою собственную субъектность. Образ «ложных» возлюбленных для Марка связывается, очевидно, с мачехой. Она выступает в сознании Льюиса-младшего неким врагом, поскольку занимает место его матери, а затем сама приобщается к съемке Марка на камеру.

Гофмановский взгляд на значение женской фигуры сохраняется в фильме. Так, единение с «ложной» возлюбленной ведет протагониста к гибели (Натаниэль сходит с ума и погибает; Марк становится серийным убийцей), единение же с «истинной» возлюбленной должно помочь герою преодолеть травмирующую самообъективизацию и вывести протагониста в роль отца, субъекта (Натаниэль мог бы завести с Кларой семью и стать «патриархом», так же как и Марк с Хелен).

К «комплексу “Песочного человека”» в фильме «Подглядывающий» относится и осмысление таких категорий, как «безумие» и «ужас». Для немецкого романтика категория «безумия» имеет особое значение. Сумасшествие делится в работах Э.Т.А. Гофмана на «светлое», раскрепощающее безумие, которое является способом выйти за пределы филистерского бытия и приблизиться к идеальному миру («Крейслериана», «Золотой горшок», «Серапионовы братья»), и «темное» безумие, которое ведет героя к гибели. Примером последнего является новелла «Песочный человек». Натаниэль погружается в психоз, теряя связь с реальностью, итогом чего становится твердая убежденность героя в присутствии в его жизни темных сил, которые пытаются похитить

его глаза. Чтобы спастись, протагонист пытается убить Клару, но, потерпев неудачу, убивает себя, окончательно утратив восприятие реальности. Гофман переплетает категории «безумие» и «ужас» почти неразрывно, сливая их. Психическое расстройство Натаниэля провоцируется страхом (боится Песочного человека, Коппелиуса, потерять глаза), но психоз юноши также в свою очередь вызывает только большее количество страха в его жизни (Натаниэль боится всего, что может быть связано с Коппелиусом, опасается за свое зрение и жизнь).

Этот подход продолжает в своем фильме и М. Пауэлл, где «безумие» и «ужас» также неразрывно связываются. Психическое расстройство Марка также вызвано пережитым им ужасом: мальчик боится пыток отца, но также постоянно наблюдает свой ужас со стороны, в отражателе, который использует Льюис-старший, от чего возникает его фобия, боязнь самого страха. Это провоцирует в Марке агрессивное желание подавить ужас, как свой, так и чужой, с помощью насилия, что в конечном итоге превращается в извращенную цепочку стимул (страх) — реакция (насилие), которая и приводит протагониста к сумасшествию. М. Пауэлл продолжает начатое Гофманом исследование влияния страха на психику человека (ребенка, в частности), приходя к тем же выводам, что и немецкий романтик в XIX веке: ужас — мощный инструмент воздействия на сознание человека, который может привести к необратимым изменениям психики.

Жизнь в постоянном ужасе приводит протагониста как в новелле Гофмана, так и в фильме Пауэлла к схожему финалу — суициду. Когда полиция берет штурмом дом Марка, молодой человек заверша-

ет свой документальный фильм, засняв на камеру свое самоубийство. Причиной такого решения становится невозможность продолжать жить как убийца, но одновременно и невозможность побороть собственную тягу к насилию. Это повторяет гофмановское решение, предложенное в «Песочном человеке», где Натаниэль, окончательно утратив связь с реальностью, бросается с башни. Так, Пауэлл завершает исследование развития безумия как следствия детской травмы, выражая солидарность с идеей Гофмана о том, что подобный герой не может избавиться от своего недуга самостоятельно, и единственным логичным финалом для такого героя становится смерть.

ВЫВОДЫ

Таким образом, проведенное исследование позволяет утверждать, что в филь-

ме М. Пауэлла «Подглядывающий» (1960) обнаруживаются элементы гофмановской поэтики, представляющие собой устойчивый идейно-тематический «комплекс «Песочного человека»», восходящий к одноименной новелле немецкого романтика. Режиссер обращается к достижениям художественного метода Э.Т.А. Гофмана с целью продолжить начатое писателем художественное осмысление психических патологий и путей их возникновения в детстве. Пауэлл переосмысливает элементы комплекса, углубляя их психологическое значение, под влиянием психоаналитической теории З. Фрейда как универсального символического языка в искусстве XX века. Перспектива дальнейшего исследования состоит в изучении как гофмановской традиции вообще, так и специфики реализации «комплекса «Песочного человека»» в частности, в произведениях киноискусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
2. Буткова О.В. «Страшная сказка» немецкого кино 1920-х годов // Вестник РГГУ. № 7 2013. (108).
3. Гофман Э.Т.А. Собр. соч. в 6 т. М.: Художественная литература, 1991–2000. Т. 2. 443 с.
4. Абдуллаева З. Непрерывность насилия // Искусство кино. 1998. № 8. С. 14–18.
5. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX — начала XX веков. Владимир: Шерлок-пресс, 2020. 306 с.
6. Королева В.В., Притомская А.Р. Гофмановские традиции в сериале Дэвида Линча «Твин Пикс» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 4. С. 66–81. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-66-81>.
7. Фрейд З. Художник и фантазирование (сборник работ). М.: Республика, 1995. С. 265–281.
8. Christie, I. Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger. London, Faber & Faber, 1985, 163 p.
9. Reimer, R., Zachau, R., Sinka, M. German culture through film: an introduction to German cinema. Second edition. Indianapolis, Hackett Publishing Company, 2017. 384 p.
10. Schonfeld, Ch., Rasche, H. Processes of Transposition German Literature and Film, Amsterdamer Beitrage Zur Neueren Germanistik. Editions Rodopi, 2007, Vol. 63, 384 p.

REFERENCES

1. Eisner, L. *Demonicheskiy e`kran* [The demonic screen]. Moscow, Rosebud Publishing; Post Modern Teknologdzhii Publ., 2010. 240 p. (In Russ.)
2. Butkova, O.V. "Strashnaya skazka" nemetskogo kino 1920-x godov ["A terrible fairy tale" of the German cinema of the 1920s]. *Vestnik RGGU*, no. 7 (108), 2013. (In Russ.)
3. Hoffmann, E.T.A. *Sobranie sochinenij v 6 t* [Collected works in 6 vols], vol. 2. Moscow, Xudozh. Lit. Publ., 1991–2000. 443 p. (In Russ.)
4. Abdullaeva Z. *Neprery`vnost` nasiliya* [The continuity of violence]. *Iskusstvo kino*, 1998, no. 8, pp. 14–18. (In Russ.)
5. Koroleva, V.V. "Gofmanovskij kompleks" v russkoj literature koncza 19 — nachala 20 vekov ["Hoffmann complex" in Russian literature of the late 19th — early 20th centuries]. *Vladimir, Sherlock-press Publ.*, 2020. 306 p. (In Russ.)
6. Koroleva, V.V., Prityomskaya, A.R. Gofmanovskie tradicii v seriale De`vida Lincha "Twin Peaks" [Hoffmannian Traditions in David Lynch's TV series "Twin Peaks"], vol. 16. *Vestnik VGIK*, 2024, no. 4, pp. 66–81. (In Russ.)
7. Freud, S. *Khudozhnik i fantazirovanie (sbornik rabot)* [The Artist and Fantasy (collection of works)]. Moscow, Respublika Publ., 1995, pp. 265–281. (In Russ.)
8. Christie, I. *Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*. London, Faber & Faber, 1985, 163 p.
9. Reimer, R., Zachau, R., Sinka, M. *German culture through film: an introduction to German cinema*. Second edition. Indianapolis, Hackett Publishing Company, 2017, 384 p.
10. Schonfeld, Ch., Rasche, H. *Processes of Transposition German Literature and Film*, *Amsterdamer Beitrage Zur Neueren Germanistik*, Editions Rodopi, 2007, vol. 63, 384 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **05.07.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **30.09.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **05.10.2025**