

Лошадь бьют: от насилия к сексуальности и обратно

ОКСАНА В. ТИМОФЕЕВА

Берлинский университет искусств, Берлин, Германия

<https://orcid.org/0000-0002-2344-972X>

Рекомендация для цитирования:
Тимофеева О. В. (2025) Лошадь бьют: от насилия к сексуальности и обратно. *Социология власти*, 37 (3): 61-79
EDN: IKFZHM

For citation:
Timofeeva O. V. (2025) The Horse is Beaten: From Violence to Sexuality and Back Again. *Sociology of Power*, 37 (3): 61-79

Поступила в редакцию: 10.05.2025;
прошла рецензирование: 12.07.2025;
принята в печать: 19.07.2025
Received: 10.05.2025; Revised:
12.07.2025; Accepted: 19.07.2025



© Author, 2025
This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Резюме: В статье рассматривается и критически переосмысливается связь насилия и сексуальности на материале одного из самых известных клинических случаев в психоанализе Фрейда — случая маленького Ганса. В рамках этого случая Фрейд объясняет механизм действия такого распространенного психического расстройства, как боязнь определенного вида животных, через детскую сексуальность, становление которой происходит в контексте нуклеарной семьи. Обращаясь к истории мальчика, который боялся лошадей, Фрейд анализирует зоофобию как элемент эдипальной структуры — психической конфигурации, в которой ребенок проходит гендерную социализацию в сложном треугольнике любви, подражания, ревности и страха по отношению к отцу и матери. По версии Фрейда, истоком психического расстройства является вытесненная энергия влечения. В статье этот тезис подвергается пересмотру, в ходе которого на первый план выходит не сексуальность, а животные, насилие над ними и роль, которую принятие такого насилия как нормы играет в становлении человеческой личности. Гипотеза заключается в том, что по ту сторону сексуальности (основы нашей душевной жизни, согласно Фрейду) существует механизм насилия, производящий то, что мы считаем социальной нормой. Этот механизм описывается как «машина маскулинности». Исследование работы этой машины дополнено анализом сновидения Раскольникова об избииении лошади и сравнением двух персонажей, реального и вымышленного, которые в детстве стали свидетелями насилия над лошадьми, — фрейдовского маленького Ганса и Раскольникова.

Ключевые слова: психоанализ, насилие, сексуальность, фобия, лошади, Фрейд, Достоевский

The Horse is Beaten: From Violence to Sexuality and Back Again

Oxana V. Timofeeva

Berlin University of the Arts, Berlin, Germany

<https://orcid.org/0000-0002-2344-972X>

Abstract: This article explores and critically examines the relationship between violence and sexuality through one of the most famous clinical cases in Freud's psychoanalysis: the case of Little Hans. In this case, Freud explains the mechanism of a common disorder — such as fear of a certain kind of animal — through a child's sexuality, which is being formed in the context of the nuclear family. Turning to the story of the boy who is afraid of horses, Freud analyzes zoophobia as an element of the Oedipal structure, a psychic configuration in which the child undergoes gender socialization in a complex triangle of love, imitation, jealousy, and fear in relation to their parents. According to Freud, the origin of mental disorder is the displaced energy of attraction. The article revises this thesis, bringing to the fore not sexuality, but animals, violence over them, and the role of the acceptance of such violence as a norm in the formation of the human personality. The author's hypothesis is that, on the other side of sexuality (the basis of our mental life, according to Freud), lies a violent mechanism that produces what we consider to be the social norm. This mechanism is described as the "masculinity machine". The study of how the machine works is complemented by an analysis of Rodion Raskolnikov's dream about beating a horse and a comparison of two characters, real and fictional, who witnessed violence over horses in childhood — Freud's Little Hans and Raskolnikov.

Keywords: psychoanalysis, violence, sexuality, phobia, horses, Freud, Dostoevsky

Маленький Ганс: фобия

В 1909 году Фрейд опубликовал «Анализ фобии одного пятилетнего мальчика», известный как «случай маленького Ганса». Ганс (Герберт Граф) не был пациентом Фрейда. Отец Ганса, австрийский критик и музеевед Макс Граф, друг Фрейда и верный последователь его метода, сам выступил в роли аналитика. Родители Ганса были очень либеральны в своем подходе к воспитанию, и мальчик рос в гуманистической атмосфере взаимного доверия и уважения. Отец внимательно отслеживал все нюансы психического развития сына, особенно в том, что касалось сексуальности. Так, он делится своими ранними наблюдениями о повышенном интересе Ганса к гениталиям: трехлетний ребенок постоянно расспрашивает родителей о том, что он называет *Wiwimacher*¹, рассуждает о больших

1 «Пипка» в русском переводе С. Панкова.

и маленьких «вивимахерах» у разных животных, включая людей, и приводит аргументы в пользу своей гипотезы о том, что «вивимахеры» имеются у всех живых существ (см.: Фрейд 2012).

Уже здесь, в самом начале длительного диалога между отцом и сыном, возникает момент недопонимания. Ганс, по сути, прав: у большинства живых существ действительно есть «вивимахеры», если под этим словом в соответствии с его этимологией понимать органы мочеиспускания. Гипотезу Ганса подтверждает его мать, положительно отвечая на его вопрос о том, есть ли у нее «вивимахер». По мысли Ганса, у больших животных — например, лошадей или жирафов — большие «вивимахеры», а у маленьких — маленькие. Мальчик еще не делит людей по половому признаку и ведет себя одинаково нежно и дружелюбно и с мальчиками, и с девочками. Он полагает, что у матери должен быть большой «вивимахер», как у лошади, однако не может утверждать этого с полной уверенностью, поскольку никогда не видел ее обнаженной. Увидев, как купают новорожденную сестру, Ганс отмечает, что ее «вивимахер» совсем крохотный, но думает, что он еще вырастет (Там же: 32).

Отец Ганса, однако, придерживается другого мнения. Он думает, что «вивимахеры» есть только у мужчин, и чем больше мужчина, тем больше у него «вивимахер» (в связи с этим он не упускает шанса подчеркнуть, что у него больше¹). Не то чтобы отец не знал, что женщины тоже мочатся и, конечно, обладают соответствующими органами. Разумеется, он знает, однако по какой-то причине пренебрегает этим знанием, поскольку вся его аргументация основана на ложной предпосылке: он считает, что «вивимахер» — это пенис, и пытается убедить в этом своего сына (см.: Wakefield 2017). Пенису же он приписывает не мочеиспускательную, а половую функцию, о которой ребенок еще не осведомлен.

Отметим, что Фрейд, консультирующий отца Ганса и дающий ему психоаналитические советы, разделяет его концептуальную слепоту и тоже придерживается «теории пениса». Придавая слишком большое значение символизму отсутствия пениса у женщины, он полагает, что и для детей это должно быть решающим фактором самоидентификации. Так или иначе, отец и сын постоянно беседуют о «вивимахере» и связанных с ним предметах, причем интерес мальчика не только теоретический, но и практический — если под практикой понимать его ранние опыты мастурбации и усилия родителей, направленные на то, чтобы их пресечь.

1 См., к примеру, его интерпретацию сна мальчика о жирафах: «Большой жираф — это я, то есть большой пенис (ведь у жирафа длинная шея)» (Там же, с. 47).

В определенный момент Ганс вдруг начинает бояться лошадей. Страх проявляется в различных формах, но фигура лошади всегда играет ключевую роль. Он боится, что лошадь войдет в комнату, что лошадь его укусит, что лошадь упадет и умрет. В конце концов, мальчик отказывается выходить на улицу. Он хотел бы остаться дома, с матерью, которая возьмет его к себе в постель. Отец, конечно же, связывает это с предыдущими наблюдениями мальчика по поводу «вивимахера» лошади, и, в соответствии с предзаданной эдипальной схемой, утверждает, что фигура лошади замещает его (отца) самого. Одна из его интерпретаций состоит в следующем: мальчик боится, что отец-лошадь войдет в комнату, где он занимается с матерью чем-то секретным, для чего он пока не знает слова. Есть и другие сценарии, в которых легко разглядеть сексуальный подтекст. Мысль о том, что лошадь укусит, отсылает к страху кастрации. Страх, что лошадь упадет и умрет, маскирует бессознательное эдипальное желание ребенка, чтобы упал и умер отец. Его мать тоже лошадь: она падает, потому что слишком тяжелая; упряжка, которую она везет, — это ее беременность. Падающая лошадь это и младенец, сестра Ганса, которая выпадает из материнского тела. А еще есть служанка, которая «разрешает ему садиться на нее верхом, когда она моет пол», и которую он зовет «моя лошадка» (Фрейд 2012, с. 40). Наконец, его друг Фрицль как-то раз упал у него на глазах во время игры в лошадку¹.

Одним словом, перед нами калейдоскоп ассоциаций, в которых все представители ближнего круга мальчика по очереди предстают в обличье лошадей. Страх словно приоткрыл иное измерение реальности — театр, в котором людей играют лошади. Обращает на себя внимание то, как снова и снова терпят неудачу постоянные попытки отца (и Фрейда) организовать материал вокруг единого нарратива и выяснить, кто именно из членов семьи притворяется лошадью, пока на сцене появляются все новые и новые персонажи с лошадиными лицами.

Описывая фобии вроде той, которой страдает маленький Ганс, Фрейд предлагает термин «тревожная истерия» (нем. *Angsthysterie*)² и отмечает, что такие психоневротические заболевания встречаются чаще в самые первые годы жизни: это, «по существу, типичный детский невроз» (Там же). Истоком его, по мысли Фрейда, является энергия вытесненного влечения, которая конвертируется в страх.

1 «Я: Вы часто играли в лошадку? — Ганс: Очень часто. Один раз конем был Фрицль... а Франц был кучером, и Фрицль так быстро бежал, что споткнулся о камень, и у него кровь пошла» (Там же, с. 65).

2 Перевод А. Боковикова; в цитируемом переводе С. Панкова используется термин «фобическая истерия».

Поначалу тревога, в которую превратилось детское либидо, — это пустая форма, которая может быть заполнена каким угодно содержанием: объект страха вторичен по отношению к самому страху. Так объясняет он и случай Ганса: в начале было влечение к матери, а потом оно подверглось вытеснению и превратилось в тревогу: «Этот страх, подменяющий собой вытесненное вожделение, поначалу остается беспредметным, как всякий детский страх; это еще просто страх, а не фобия» (Там же, с. 35). Мальчик даже не знает, чего именно он боится, пока его тревога не фиксируется на каком-либо определенном объекте.

Не стоит забывать, что действие происходит в 1900-е годы, до наступления эпохи автомобиля и появления других современных средств передвижения. В то время лошади были неотъемлемой частью городской и сельской жизни; именно они перевозили людей и товары всех сортов. Где были люди, там были и лошади. Сегодня, когда лошади на улицах появляются крайне редко или не появляются вообще, такой страх вполне мог бы остаться незамеченным, но маленький Ганс видит множество лошадей каждый день. Вот почему его фобия вызывает такое беспокойство: она реально мешает жить.

65

Возможно, повсеместное присутствие лошадей могло бы объяснить, почему маленький Ганс выбирает бояться именно этого конкретного животного. Однако остается вопрос: что именно могло спровоцировать начало фобии? Отец начинает с предположения, что боязнь укуса лошади могла иметь отношение к тому, что Ганс увидел лошадь с большим пенисом (Там же, с. 33). Но у мальчика были и более правдоподобные причины бояться: например, однажды ему сказали, что если он тронет лошадку, она откусит ему палец (отец, конечно, объясняет это страхом кастрации). В ходе дальнейшего диалога всплывают новые детали, которые вносят коррективы в первоначальный сценарий.

Одна из таких деталей особенно важна. Как сообщает отец, их дом расположен таким образом, что его окна открываются прямо на склад, возле которого постоянно ездят телеги: «Напротив нашего подъезда, на другой стороне улицы находится товарный склад акцизного ведомства, с погрузочным помостом; туда целый день подъезжают подводы, на которые грузят ящики и разные тюки. Двор склада отгорожен от улицы решеткой. Окна нашей квартиры выходят прямо на ворота, ведущие во двор склада» (Там же, с. 53–54).

После этого описания отец упоминает важный эпизод из истории болезни ребенка: «На днях я заметил, что Ганс сильнее всего пугается, когда видит, как подводы поворачивают, чтобы въехать в ворота или выехать со двора. Я как-то раз спросил его, чего он боится, и он ответил: *“Я боюсь, как бы лошади не упали, когда воз поворачивает”*» (Там

же, с. 54). В случившемся позже разговоре Ганс дает полноценную версию, откуда возникла фобия, которую он называет «дурью», — и это совсем не фантазия. Оказывается, страх был спровоцирован случаем из жизни: мальчик вспоминает, что однажды, когда они гуляли с матерью, он увидел, как упала большая ломовая лошадь, везшая мебельный фургон.

Как отмечает Фрейд, эпизод с падением лошади вызвал переживание, «которое произошло накануне первого приступа страха и, по всей видимости, спровоцировало заболевание» (Там же, с. 123). На этом этапе можно было бы предположить, что источник «тревожной истерии» Ганса — не либидо, а психологическая травма, причем совсем не сексуального характера. Однако Фрейд называет это конкретное переживание «малопримечательным» и в сцене падения лошади не видит никакого «травматического потенциала» (Там же, с. 123, 133). Для образования болезненного симптома необходима цепочка ассоциаций и фантазий, вовлекающих членов семьи мальчика. Отец Ганса настаивает, что «при виде упавшей лошади Ганс вспомнил о нем и подумал: вот бы папа тоже упал и умер» (Там же, с. 123). Так «малопримечательный» эпизод с упавшей на улице лошадью оборачивается в сюжет греческого мифа, а маленький Ганс становится маленьким Эдипом. Мальчик легко соглашается с ролью, которую ему предлагают в этом сценарии, и позволяет отцу развивать начатую сюжетную линию¹.

66

Быть лошадью или бить лошадь: от эмпатии к жестокости

По сообщению отца, как-то раз, указывая на погрузочный помост во дворе напротив, мальчик сказал: «Когда там стоит воз, я боюсь, что стану *дразнить лошадей*, а они упадут и начнут тарабанить ногами» (Там же, с. 83). Что он имеет в виду под «дразнить лошадей»? Кричать «Но!», а еще стегать их. Лошадь падает, когда ее бьют кнутом, или скорее — лошадь бьют кнутом, пока она не упадет. Отец спрашивает Ганса, нравится ли ему дразнить лошадей и хотел бы он сам постегать их плеткой? — и получает положительный ответ: «Лошадям же не больно, когда их бьют» (Там же, с. 84). Последнее утверждение сопровождается кратким пояснением в скобках от отца: «Я сам однажды так ему сказал, чтобы он поменьше пугался, когда при нем стегают кнутом лошадей» (Там же).

1 «Ганс не оспаривал такое толкование, а немного погодя повадился кусать отца, играя в лошадку, и таким образом дал понять, что, действительно, отождествлял отца с напугавшей его лошадью» (Там же, с. 123).

Я бы хотела сосредоточиться на этом моменте, который, кажется, не был осмыслен ни Фрейдом, ни самим отцом: Ганс видит не только, как лошадь падает, но и как ее бьют. Почему мальчик пугается, когда лошадь бьют? Потому что знает, что ей больно, — пока отец не убеждает его в обратном. Но отец лжет: лошади действительно больно. Что, если вытеснению подвергается вовсе не бессознательное желание убить своего отца и вступить в связь со своей матерью, а непосредственный детский импульс к состраданию, эмпатия, чувствительность к чужой боли?

Важно понимать, что в то время лошади не только присутствовали повсеместно, но также повсюду подвергались эксплуатации и жестокому обращению, и насилие по отношению к ним было обычным делом. Как и со многими другими животными, с ними обходились не как со сложными чувствующими живыми существами, а как с обычным товаром и средством передвижения. Это насилие никуда не делось, оно существует и сейчас, просто жители современных городов, в которых лошади редки, не наблюдают его день ото дня. В стихотворении «Хорошее отношение к лошадям» (1918) Владимир Маяковский описывает сцену падения лошади на одной из московских улиц. Собирается толпа прохожих, которые начинают смеяться над животным, но поэт не присоединяется к общему глумлению. Приближаясь к лошади, он видит слезы в ее глазах:

67

Подошел и вижу —
за каплищей каплища
по морде катится,
прячется в шерсти...
И какая-то общая
звериная тоска
плеща вылилась из меня
и расплылась в шелесте.
«Лошадь, не надо.
Лошадь, слушайте —
чего вы думаете, что вы их плоше?
Деточка,
все мы немножко лошади,
каждый из нас по-своему лошадь» (Маяковский 1956, с. 10-11).

Маленький Ганс мог бы разделить с советским поэтом эту доброту и чувствительность, которые большинство взрослых уже утратили. Вероятно, он еще даже не вполне отличает людей от животных; играя в лошадку, он заявляет: «Я ведь жеребенок» (Фрейд 2012, с. 64). Именно это непосредственное и глубоко личное чувство сродства со всеми живыми существами отражено в его эпосе с «вивимахе-ром», который есть у всех живых существ, подобно душе в анимистических онтологиях. Вот почему ребенок так полон эмпатии: в его

мире лошадь — это не бездушная вещь; она может быть другом, родственником, ближним.

Отец Ганса не способен принять это сострадание всерьез. Ему неинтересны лошади. Он обращает внимание лишь на взрослый, сексуальный контент, сосредоточенный вокруг фаллических означающих. Проявляя заботу о чувствах любимого сына и пытаясь унять его тревогу, он в то же время учит мальчика воспринимать сцены насилия над животными как нечто обыденное и нормальное. Но что, если болезнь и страх возникают как раз как реакция на ужасающую норму? К ней нужно приспособиться, чтобы стать полноправным членом человеческого общества? Утверждение, что лошадям не больно, звучит как урок картезианства — ведь именно Декарт известен тем, что утверждал, будто у животных нет души, а тела их — это просто машины, которые не чувствуют боли. Безумие Ницше — предельный опыт отвержения этой формулы. Милан Кундера описывает трагическую сцену в Турине, когда Ницше стал свидетелем избиения купцом своей лошади:

68

Ницше выходит из своего отеля в Турине и видит перед собой лошадь и кучера, который бьет ее кнутом. Ницше приближается к лошади, на глазах у кучера обнимает ее за шею и плачет.

Это произошло в 1889 году, когда Ницше тоже был уже далек от мира людей. Иными словами: как раз тогда проявился его душевный недуг. Но именно поэтому, мне кажется, его жест носит далеко идущий смысл. Ницше пришел попросить у лошади прощения за Декарта. Его помешательство (то есть разлад с человечеством) началось в ту самую минуту, когда он заплакал над лошадью (Кундера 2000, с. 322).

Ницше теряет сознание. Затем следует стремительное ухудшение его психического заболевания, от которого он так и не оправится. Оплакивая лошадь, философ отказывается от человеческого мира и языка. Все попытки вернуть его в норму терпят крах, потому что он разучился следовать правилам игры. В отличие от Ницше, маленький Ганс хочет излечиться от своей «дури» и весьма успешно осваивает уроки картезианства — даже успешнее, чем его отец мог предположить. Повторив мантру о том, что кнут не причиняет лошадям боли, мальчик вдруг заявляет: «Один раз я даже сам лошадь бил. Я взял плетку и стал лошадь стегать, а она упала и затарабанила ногами» (Фрейд 2012, с. 84). Звучит неправдоподобно, и вскоре в ходе разговора выясняется, что мальчик просто выдумал эту историю.

Сцена, в которой Ганс сам стегает лошадь, является фантазией, и эта фантазия немедленно приобретает либидинальную окраску, когда вместо лошади он уже бьет свою мать: «Просто хотелось бы [побить ее] и все» (Там же). Так при активном содействии отца ребенок переходит от эмпатии к жестокости, от сострадания к садисти-

ческим фантазиям, от «быть лошадю» — к «бить лошадь». Между этими двумя состояниями есть момент, когда он кусается, как лошадь, что отец интерпретирует как отождествление сына с ним самим: «С некоторых пор Ганс повадился играть в лошадку: скачет по комнате, валится на пол, брыкается и ржет; тут как-то раз даже привязал к шее кошелку, как торбу с овсом. То и дело он подбегает ко мне и кусается» ...В игре он изображает коня и кусает отца, в общем, отождествляет себя с отцом» (Там же, с. 59). С точки зрения отца, такое отождествление объясняется страхом кастрации, который появился у мальчика после попыток мастурбации и напомнил ему о другой угрозе: что лошадь откусит ему пальцы. Все эти элементы собираются в пугающей фантазии о том, что отец-лошадь войдет в комнату и укусит. Но что, если, падая, лягаясь ногами и кусая отца, Ганс-лошадь не столько отождествляется с ним, сколько бунтует против него как лошадь?

Отец направляет сына к переходу из детского мира причудливых, странных множественностей к взрослой нормативности с ее бинарными различиями: люди и животные, мужчины и женщины. К норме, которой управляет отцовский закон, предполагающий иерархическую семейную структуру и санкционирующий насилие в адрес лошадей, женщин и детей. Переход из одного мира в другой отмечен сексуальностью — она смягчает ужас от зрелища избиваемого или падающего животного и прячет его за вуалью эротики и фаллического символизма. Ребенок пытается рассказать о том, что лошадь упала, но отец на лету подменяет его неудержимо рвущуюся изнутри жалость на слишком человеческую эротическую историю о желании и ревности внутри семейного треугольника (Там же, с. 92).

Отец буквально навязывает сыну роль Эдипа и пытается обнаружить следы собственного присутствия во всех фантазиях Ганса. Он продолжает намекать ребенку, что тот хочет занять его (отца) место, хочет сам стать отцом, — даже в те моменты, когда мальчик делится с ним своим совершенно удивительным желанием стать матерью, родить много детей и заботиться о них (Там же, с. 97). Не следует забывать, что это прогрессивная, интеллигентная семья, в которой, в отличие от большинства буржуазных семей, детскую сексуальность не пытаются вытеснить или подавить. Напротив, ее обсуждают открыто, в очень демократичном и свободном духе. Ни одна тема здесь не является запретной, для свободного полета мысли распахнуты все двери, и в конце концов такой подход действительно помогает Гансу преодолеть свою детскую фобию.

И, однако, что-то очень важное теряется на этом пути к нормальности. Что-то, что предшествует сексуальности — или находится за ее пределами: некая *лошадность*, не столько дополняющая

эдипальную семейную историю, сколько конкурирующая с ней. И именно эта лошадность подвергается насилию: не физическому насилию, от которого ежедневно страдают реальные лошади, но — заимствуя определение Славоя Жижека — символическому насилию, то есть насилию языка как такового, подчиняющему субъекта предшествующим идеологическим структурам (Жижек 2010, с. 49–60). Символическое насилие невидимо. Но видимое физическое насилие — например, насилие над животными, которые якобы не чувствуют боли, — можно рассматривать как эффект символического, в той мере, в какой структуры символического определяют, что в обществе допустимо, легитимно и нормально. Таким образом, посредством сексуального нарратива отец подвергает сына определенной идеологической обработке, подготавливая его жить и быть успешным в мире, где бьют лошадей.

70

Маленький Ганс очень усердно подыгрывает отцу — вплоть до того, что, когда анализ заканчивается и мальчик принимает отцовскую теорию эдипова треугольника, он находит из него очень элегантный выход: «Наш маленький Эдип придумал, как перехитрить судьбу и устроить счастливый финал. Вместо того чтобы расправиться с отцом, он дарует ему такое же счастье, о каком мечтает он сам; он сделает отца дедушкой и поженит на его собственной матери» (Фрейд 2012, с. 99). Такое решение звучит мудро и великодушно, переигрывая мотив «судьбы», под которой Фрейд буквально понимает мифический акт отцеубийства.

Достоевский: «бытие-через-насилие»

Убийство отца — одна из главных тем психоаналитической антропологии Фрейда. В работе о Фёдоре Достоевском, сославшись на «известную точку зрения», согласно которой «отцеубийство — основное и древнейшее преступление как человечества, так и отдельного человека», Фрейд разъясняет его роль в происхождении эдипова комплекса следующим образом:

Отношение мальчика к отцу, как мы говорим, амбивалентно. Помимо ненависти, из-за которой хотелось бы устранить отца в качестве соперника, обычно имеется и некоторая доля привязанности к нему. Обе установки сливаются в отождествлении с отцом: хотелось бы занять место отца, потому что он вызывает восхищение; хотелось бы быть таким, как он, и поэтому желательно его устранить (Фрейд 1995, с. 288).

Разумеется, эта конфигурация желаний не выражается напрямую, и сам пациент ее не признает; она реконструируется в ходе аналитического лечения по косвенным признакам и симптомам. В той же работе Фрейд подвергает сомнению диагноз, который обычно

ставили писателю (эпилепсия), и выдвигает гипотезу, что причина его припадков могла быть не соматической, а психической — то есть это был истерический симптом: «Достоевский сам называл себя — и другие считали так же — эпилептиком из-за своих периодических тяжелых припадков, с потерей сознания, судорогами и с последующим дурным настроением. При таких обстоятельствах наиболее вероятно, что эта так называемая эпилепсия — лишь симптом его невроза, который в этом случае нужно было бы классифицировать как истероэпилепсию, то есть как тяжелую истерию» (Там же, с. 286). Настаивая на различии между органической эпилепсией, поражающей мозг, и «аффективной», представляющей собой форму невроза, Фрейд объясняет, что «в первом случае душевная жизнь подвержена чуждым ей нарушениям извне, во втором — нарушение выражает саму душевную жизнь» (Там же, с. 287). Иными словами, одно относится к телу, другое — к душе.

В поисках того, что могло бы послужить причиной невроза, Фрейд совершает экскурс в детство и семейную историю писателя. Достоевскому было 18 лет в 1839 году, когда его отец, дворянин, умер при невыясненных обстоятельствах. Считается, что эпилептические припадки у Достоевского начались после того, как он узнал о смерти отца. Фрейд принимает эту версию, находя в ней подсказку для своего исследования: «Наиболее правдоподобно предположение, что припадки имеют свои истоки в раннем детстве Достоевского, что поначалу они характеризовались более слабыми симптомами и лишь после потрясшего его в восемнадцатилетнем возрасте переживания — убийства отца — приняли форму эпилепсии» (Там же).

Более слабые симптомы, упомянутые Фрейдом, возникли намного раньше, когда Достоевский был еще ребенком: «У этих припадков было сходство со смертью, они были вызваны страхом смерти и сопровождались впадением в летаргический сон» (Там же, с. 288). Фрейд интерпретирует эти состояния как идентификацию с «покойником — с человеком, действительно умершим или еще живущим, но которому желают смерти» (Там же). Во втором случае припадок случается как своего рода наказание: «Пожелавший другому смерти теперь становится этим другим и сам умирает» (Там же). В логике эдипова комплекса человек, чья смерть является желанной, — это, конечно, отец, к которому сын испытывает амбивалентную смесь любви и ненависти. После известия о смерти отца истерическое самонаказание Достоевского развивается до эпилептических припадков: исполнение вытесненного бессознательного желания приносит ему удовлетворение и эйфорическое чувство свободы, за которое он немедленно себя наказывает, и наказание тем суровее, что он как бы сам в этот момент становится своим отцом. В этой динамике Фрейд видит и ответ на вопрос, почему припадки перестали мучать

писателя во время ссылки в Сибирь: «Осуждение Достоевского как политического преступника было несправедливым, и он должен был это знать, но принял незаслуженное наказание от батюшки-царя как замену наказания, заслуженного за грех по отношению к настоящему отцу» (Там же, с. 290).

Надо понимать, что, конечно, все эти фантазии о смерти и наказаниях не достигают сознания. Достоевский не думает о них, оплакивая отца — довольно деспотичного, но все же любимого. Вина Достоевского — не реальная, а фантазматическая, бессознательная. Он не совершал и не желал совершить преступление, за которое себя таким образом наказывал. Драма отцеубийства разыгрывается в театре одного зрителя — Фрейда, который при помощи своего аналитического аппарата собирает в единый эдипальный сценарий калейдоскоп сцен, обрисованных в творчестве Достоевского. Фантазия об отцеубийстве — это трансцендентальная матрица Фрейда. Ее можно применить ко всякому, кто прошел мужскую гендерную социализацию: от маленького Ганса до маленького Достоевского.

72

Как отец вычитывал сексуальную историю из зоофобии маленького Ганса, так и Фрейд распутывает через болезнь и писательство Достоевского узел его эдипова комплекса. Он никогда не сравнивал этих двух персонажей, но ставит им похожий диагноз — истерия: тревожная в одном случае, эпилептоидная в другом. Это дает нам повод провести некоторые параллели. В отличие от Ганса, который успешно преодолел болезнь, Достоевский, по мысли Фрейда, так никогда и не смог выбраться из ловушки своей эдипальности. Вот почему, сделавшись одновременно и грешником, и моралистом, он в конечном итоге пришел «к подчинению мирским и духовным авторитетам, к поклонению царю и христианскому Богу, к черствому русскому национализму» и «упустил возможность стать учителем и освободителем человечества», так что «будущая культура человечества окажется ему немногим обязана» (Там же, с. 285).

Однако я глубоко убеждена, что будущая культура человечества (если она состоится) все-таки будет ему кое-чем обязана. Начнем с того, что сам Достоевский является не только объектом психологического исследования, но и хорошим психологом. Фрейд отмечает, что его психологическая проницательность «ограничивается областью отклонений в душевной жизни», — и действительно, писателя, очевидно, не слишком интересует норма (Freud 1961, с. 196). Каждый его персонаж — это «случай»: либо уже безумец, либо балансирующий на грани безумия. Таков и Родион Раскольников, даже фамилия которого отсылает к какой-то дезинтеграции личности. Прибитый отчаянием и бедностью, он шатается по улицам Петер-

бурга, пьет водку и, внезапно обессилев, засыпает прямо в кустах, так и не добравшись до дома. И ему снится сон.

Мальчику около семи лет, он вновь оказался в городе своего детства и гуляет за руку с отцом. Проходя мимо кабака, он видит толпу пьяных крестьян и странную телегу, стоящую рядом. В телегу впряжена старая лошадь, слишком старая и слабая для такой повозки: «Крестьянская клячонка, одна из тех, которые — он часто это видел — надрываются иной раз с высоким каким-нибудь возом дров или сена, особенно коли воз застрянет в грязи или в колее, и при этом их так больно, так больно бьют всегда мужики кнутами, иной раз даже по самой морде и по глазам, а ему так жалко, так жалко на это смотреть, что он чуть не плачет, а мамаша всегда, бывало, отводит его от окошка» (Достоевский 2016, с. 50). Миколка, хозяин кобылы, зазывает приятелей на телегу, и чем тяжелее становится лошади, тем больше прибывает пассажиров. Чтобы заставить лошадь двинуться с места, Миколка и его товарищи бьют ее кнутами:

Все лезут в Миколкину телегу с хохотом и остротами. Налезло человек шесть, и еще можно посадить. Берут с собою одну бабу, толстую и румяную. Она в кумачах, в кичке с бисером, на ногах коты, щелкает орешки и посмеивается. Кругом в толпе тоже смеются, да и впрямь, как не смеяться: этакая лядащая кобыленка да такую тягость вскачь везти будет! Два парня в телеге тотчас же берут по кнуту, чтобы помогать Миколке. Раздается: «ну!», клячонка дергает изо всей силы, но не только вскачь, а даже и шагом-то чуть-чуть может справиться, только семенит ногами, кричит и приседает от ударов трех кнутов, сыплющихся на нее, как горох. Смех в телеге и в толпе удваивается, но Миколка сердится и в ярости сечет учащенными ударами кобыленку, точно и впрямь полагает, что она вскачь пойдет (Там же, с. 51).

В ужасе от этой сцены мальчик кричит отцу: «Папочка, что они делают? Папочка, бедную лошадку бьют!» — а отец пытается его успокоить: «Пойдем, пойдем! Пьяные, шалят, дураки: пойдем, не смотри!» Сцена становится все более и более жестокой. Крестьяне хохочут и бьют кобылку по спине, по бокам, по лицу и по глазам. Мальчик, плача, бежит к ней, а она «задыхается, останавливается, опять дергает, чуть не падает» и пытается лягаться. Миколка все более распаляется по мере того, как животное из последних сил пытается сдвинуть телегу и снова терпит неудачу. Он отбрасывает кнут и пытается забить ее до смерти оглоблей, но она все еще сопротивляется. В конце концов он берет железный лом и обрушивает несколько тяжелых ударов, а остальные продолжают стегать кнутами, палками и чем под руку подвернется. Наконец животное тяжело вздыхает и умирает. Крича, мальчик пробивается через толпу, обнимает окровавленную голову мертвой лошади, целует ее морду,

глаза и губы, а потом бросается на Миколку с кулаками. Отец отталкивает его от толпы: «Пьяные, шалят, не наше дело, пойдем!» (Там же, с. 53). Раскольников в ужасе просыпается, благодарит бога за то, что это был лишь сон, и возвращается домой. А потом совершает преступление, которое запланировал уже давно: придя домой к старухе-процентщице Алёне Ивановне, убивает топором ее, а также ее сестру Лизавету, случайно ставшую свидетельницей сцены.

Описание сна с избиением лошади занимает несколько страниц и поражает своей подробностью. Как отмечает Николай Михайловский, «жестокость и мучительство всегда занимали Достоевского, и именно со стороны их привлекательности, со стороны как бы заключающегося в мучительстве сладострастия» (Михайловский 1957, с. 185). Душераздирающие сцены насилия в его прозе не лишены двойственности. Его персонажи, очевидно, представляют борьбу между мазохистской и садистской сторонами личности сновидца: мальчик воплощает детскую, заботливую и любящую сторону, а жестокий убийца Миколка играет роль взрослой личности Раскольникова. В схватке безусловно и необратимо побеждает зло — не в момент, когда Раскольников-ребенок становится ее свидетелем и ничего не может изменить, но в момент, когда просыпается Раскольников-убийца.

Однако на сцене присутствуют и другие персонажи. Так, не стоит недооценивать роль отца, который вроде бы находится рядом с ребенком и выглядит очень заботливым, однако в конечном счете демонстрирует одно только обывательское безразличие и бессмысленность здравого смысла. Отец служит проводником или посредником в переходе Раскольникова от сновидной мазохистской чувствительности детства к садистской реальности взрослого мужчины. Это агент нормальности. Он мог бы, как отец Ганса, сказать сыну, что лошадь не чувствует боли, однако вместо этого просто говорит: «Не наше дело» — и это как-то честнее. Кроме того, на сцене присутствует толпа: подобно хору из древнегреческой трагедии, она комментирует происходящее, но также участвует в нем — ее гротескная тупость превращает индивидуальную вспышку насилия в социальную практику, наделяет ее силой судьбы.

Наконец, на сцене лошадь: беспомощное животное, не способное говорить. Чем более хрупко и невинно существо, тем больше его мучают, не давая возможности ответить или сбежать. Кобылка — это абсолютная жертва. Заметим, что насилие, которому она подвергается, особого типа. Это коллективный акт, объединяющий участников и создающий аффективную общность между людьми вокруг убиваемого и в конечном итоге мертвого тела животного. Аффектация насилием заразительна: действие сперва происходит в центре сцены, но постепенно захватывает и тех, кто стоит на пери-

ферии. Даже старик, сперва пытавшийся воззвать к моральным чувствам Миколки, в конце концов тоже посмеивается над попытками лошади лягаться (Там же, с. 52). Один за одним люди вовлекаются во всеобщий разгул, не осознавая, в чем его смысл. С точки зрения антропологии перед нами трансгрессивный ритуал, более всего напоминающий жертвоприношение. Однако приносится в жертву здесь не только животное. Достоевский как православный христианин, несомненно, видел в фигуре лошади, бьющейся в агонии на глазах улюлюкающей толпы, Христа — распятого Сына Божьего. Именно с Его страданиями отождествляет себя Раскольников-ребенок, подбегая к лошади и целуя ее морду.

Любопытно, что крайне реалистичная сцена сновидения выглядит как инфантильное воспоминание: вне зависимости от того, была ли это реальная травма из детства или садомазохистская фантазия, ее содержание дает ключ к последующему патологическому развитию характера. При этом и сам Достоевский в детстве видел нечто похожее. В 1837 году отец взял его с братом в поездку в Петербург, и там они стали свидетелем следующей сцены: государственный курьер забрался в повозку и стукнул ямщика по затылку; тот схватил кнут и начал стегать лошадей; лошади поскакали, однако курьер продолжал бить ямщика, а тот — стегать лошадей, так что они бежали все быстрее. Каждому удару по человеку соответствовал удар по лошади. Майкл Джон ди Санто подчеркивает, что Достоевский так и не смог забыть об этой «отвратительной» сцене и продолжал возвращаться к ней спустя много лет — в своих записных книжках для «Преступления и наказания», а также в личном дневнике (Di Santo 2010, p. 48). Она демонстрирует саму структуру общественного неравенства и угнетения, в которой насилие представляет собой движущий механизм классовой стратификации.

Как пишет Валерий Подорога, дегуманизирующие телесные практики принудительного труда, крепостничества и телесных наказаний являются реальным общественно-историческим фоном произведений Достоевского: «Насилие казалось ему могущественным, сколь и отвратительным посредником между произволом имперской власти и послушанием в пореформенной имперской России» (Подорога 2010, с. 449). Однако эта необходимая отсылка к контексту не исчерпывает возможных интерпретаций. В более общем смысле насилие в творчестве Достоевского, по мнению Подороги, является вечной изнанкой жизни: «Литературная имманентность насилия очевидна, ее нельзя устранить, это стихия, если угодно, само вещество отраженного литературой исторического бытия. Насилие становится художественным приемом, самой литературой. Жить насилием, и через него обращаться к бытию: быть-через-насилие» (Там же, с. 449–450).

Предметом глубинного исследования для Достоевского является не столько пресловутая «русская душа», сколько то, что в философской антропологии раньше называлось сущностью или природой человека, и что мы сейчас скорее понимаем как телесность, воплощенность. Бытие-через-насилие — это экзистенциальный режим, который характеризует опыт тела, пойманного в ловушку того, что я называю «машиной маскулинности» или «патриархальной машиной». Машина маскулинности приводится в действие неким учредительным актом насилия, к которому мы имеем отношение как зрители или как участники: это наша плата за вхождение во взрослый мир, которым заправляют серьезные мужчины с оружием и деньгами.

Машина маскулинности

76

В прозе Достоевского суть машины маскулинности раскрывается совсем иначе, чем в психоанализе Фрейда. У Фрейда в центре располагается эдипов комплекс, который, как я показываю на примере маленького Ганса, переводит насилие на язык сексуальности и таким образом смягчает его, помогает с ним примириться. Достоевский же не предлагает никакого исцеления, никакого внешнего по отношению к насилию нарратива. Его литература — это не терапия; она не врачует раны, а наносит новые.

Если бы Фрейд проанализировал сон Раскольникова, он мог бы заметить сродство между двумя нашими героями: маленького Родиона и маленького Ганса объединяет прежде всего та самая «лошадность», которая предшествует машине маскулинности и должна быть этой машиной уничтожена. Мальчики проделывают похожий путь от доброты к жестокости, однако приходят к разным результатам. Если Раскольников совершает свой ужасающий *passage à l'acte*, то маленький Ганс излечивается благодаря фантазии. Полагаю, не последней причиной такого расхождения является их принадлежность к разным классам. Раскольников очень беден. Бедность буквально сводит его с ума. Напротив, психическое становление маленького Ганса происходит в довольно благополучной буржуазной семье. Хотя, конечно, нельзя все сводить к социальному происхождению, тем более что о детстве Раскольникова мы знаем совсем немного. Важно и то, что Ганс начинает проходить психоаналитическое лечение сразу же, как только проявляются симптомы его заболевания. Да, сексуальная история, которая опосредует его воспитание, — это чистая фантазия (и даже не его, а фантазия его отца), но она работает, в том смысле, что достигает поставленной цели: Ганс в конечном итоге избавляется от фобии и успешно адаптируется к жизни в обществе. Такова, между прочим, главная

цель не только психоанализа, но образования в целом, о чем пишет Фрейд в конце своей работы:

До сих пор единственной целью воспитания было обуздание, а то и прямое подавление влечений... Если бы педагогическая задача заключалась в том, чтобы воспитать культурного человека и полноценного члена общества, но при этом как можно меньше подавлять инициативу ребенка, то воспитатели, несомненно, должны были бы оценить по достоинству и учитывать при обращении с детьми психоаналитические знания о происхождении патогенных комплексов и первопрочине любого невроза (Фрейд 2012, с.141).

В некотором смысле анализ маленького Ганса совпадает с его воспитанием (или, по крайней мере, с его посвящением в идеологию полового различия) и является образцовым в той мере, в какой естественные и непосредственные влечения ребенка становятся предметом не подавления, а обсуждения и рефлексии. Беседы с отцом, в ходе которых Ганс проговаривает свои желания, помогают ему принять предписанную гендерную роль и стать «нормальным» человеком. Видя, как бьют беззащитное животное, он испытывает сострадание, как если бы лошадь была его матерью, другом, сестрой — или же сам он был этой лошадью. Но сострадание пройдет, вскоре он вырастет и сам станет бить свою лошадку (женщину, другого мальчика, кого-нибудь беззащитного): таков ритуал. Если Раскольников, очевидно, куда менее успешный в социализации, доходит до края, то маленький Ганс встраивается в машину маскулинности легко и без значительных потерь.

77

Фрейд пишет, что к развитию болезненных симптомов — которые он объединяет под рубрикой истерии — приводит вытеснение либидо. Может показаться, что представленный здесь критический анализ направлен на опровержение этого тезиса. Однако на самом деле я считаю, что его можно принять, если наше понимание либидо вывести за пределы сексуальности и расширить в направлении горизонта любви. Я имею в виду не только любовь мальчика к лошадям, но также к маме, папе, сестре, друзьям, и вообще доброте, нежность и эмпатию, которую дети обычно демонстрируют наряду с агрессивностью (хотя, по Фрейду, агрессивность стоит на первом месте). Сцены падения и избиения лошади, свидетелем которых становится ребенок, превращают его любовь в страх, преграждающий путь к нормальности. Психическое расстройство — это несостоявшаяся любовь.

Рассудочная заботливость отца буквально помогает Гансу «развидеть» увиденное, заменить сцены насилия сексуальными фантазиями. В таком случае сексуальность, сохраняющая кое-что от любви в переживании боли, оказывается, возможно, не причиной болез-

ни, но лекарством от нее — или, скорее, фармаконом — не то лекарством, не то ядом, психоактивным веществом, чем-то вроде душевной анестезии, которая заглушает крик животного и позволяет нам переступить символический порог, за которым какой-то вид насилия уже будет нормой. В то время как чрезмерная жестокость к животным, на которую мы ежедневно закрываем глаза, встроена в порочный круг нормализации патриархальных практик насилия, сексуальность выступает в качестве добавочного элемента, который превращает боль в наслаждение¹.

Список источников/References

Достоевский Ф. М. (2016) *Полное собрание сочинений в 35 т.* Т. 6: Преступление и наказание. СПб.: Наука.

— Dostoevsky F. (2016) *Complete Works in 35 vols.* Vol 5: Crime and Punishment. Saint-Petersburg: Nauka. (in Russ.)

Кундера М. (2000) *Невыносимая легкость бытия*. СПб.: Амфора.

— Kundera M. (2000) *The Unbearable Lightness of Being*. Saint-Petersburg: Amfora. (in Russ.)

Маяковский В. (1956) *Полное собрание сочинений*. Т. 2. М.: Государственное издательство художественной литературы.

— Mayakovsky V. (1956) *Complete Works*. Т. 2. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury. (in Russ.)

Михайловский Н. К. (1957) *Литературно-критические статьи*. М.: ГИХЛ.

— Mikhailovsky N. (1957) *Literary and Critical Articles*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury. (in Russ.)

Подорога В. А. (2006) *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах*. Т. I. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Логос. EDN: QSNHCD

— Podoroga V. (2006) *Mimesis: The Analytic Anthropology of Literature*. Vol. 1. N. Gogol, F. Dostoevsky. Moscow: Logos. (in Russ.)

Тимофеева О. (2024) *Мальчики, вы звери*. М.: Individuum.

— Timofeeva O. (2024) *Freud's Beastly Boys: Sex, Violence and Masculinity*. Moscow: Individuum. (in Russ.)

Фрейд З. (2012) *Собрание сочинений в 26 т.* Т. 5. Фобические расстройства. Маленький Ганс. Дора. СПб.: Издательство Восточно-Европейского Института психоанализа.

— Freud S. (2012) *Collected Works in 26 vols.* Т. 5. Phobic disorders. Little Hans. Dora. Moscow: Izdatel'stvo Vostochno-Evropejskogo Instituta Psihoanaliza. (in Russ.)

Фрейд З. (1995) *Художник и фантазирование*. М.: Республика.

1 Более подробно это исследование представлено в книге: (Тимофеева 2024).

- Freud S. (1995) *Creative Writers and Day-Dreaming*. Moscow: Respublika. (in Russ.)
- Di Santo M. J. (2010) "Dramas of Fallen Horses": Conrad, Dostoevsky, and Nietzsche. *Conradiana*, 42(3), pp. 45–68. <https://doi.org/10.1353/cnd.2010.0019>
- Freud S. (1961) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XXI. The Hogarth Press.
- Wakefield J. C. (2017) Concept Representation in the Child: What Did Little Hans Mean by "Widdler"? *Psychoanalytic Psychology*, 34, pp. 352–360. <https://doi.org/10.1037/pap0000098>

Об авторе / About the author

Тимофеева Оксана Викторовна — доктор философских наук, приглашенный исследователь Берлинского университета искусств, автор книг «Мальчики, вы звери», «Это не то», «Солнечная политика», «Родина», «История животных», «Введение в эротическую философию Ж. Батая».

<https://orcid.org/0000-0002-2344-972X>. E-mail: oxana_san@yahoo.com

Oxana V. Timofeeva — ScD, researcher at the Universität der Künste Berlin, the author of books *Freud's Beastly Boys: On Sex, Violence, and Masculinity*; *This is Not That*; *Solar Politics*; *How to Love a Homeland*; *The History of Animals*; *Introduction to the Erotic Philosophy of Georges Bataille*.

<https://orcid.org/0000-0002-2344-972X>. E-mail: oxana_san@yahoo.com