

OLGA WAGANOWA

Воронежский государственный университет, Rosja

o-k-vaganova@yandex.ru

„Глядеть не умеем, понимать не умеем”,  
или сенситивный код  
к роману Федора Достоевского *Идиот*

Рецепторами как органами чувств наделено все живое, однако литературный герой никогда не равен своей физиологии и не сводим к ней. Указанная тенденция присуща всей мировой литературе — на нем зиждется сюжетообразующий потенциал и творчества Федора Достоевского. Однако личность не эквивалентна и разуму и далеко не исчерпывается им. Апологию „неразумного” поведения с точки зрения здравого смысла выдвигает „человек из подполья”: „И с чего это взяли все эти мудрецы, что человеку надо [...] непременно благоразумно выгодного хотенья? Человеку надо — одного только самостоятельного хотенья, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела”<sup>1</sup>. „Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил” (14, 100), — восклицает Митя Карамазов. „Черт знает, что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой” (14, 100). Следовательно, сфера „разума”, „науки” и „образованности” аксиологически оценивается Достоевским отрицательно. В его прозе практически не представлено ни одного (!) нравственного и одновременно образованного героя<sup>2</sup>. Избыток рационального начала, по Достоевскому, губителен для истинного понимания сути вещей, что сформулировано князем Мышкиным как философская максима: „Чтобы достичь совершенства, надо прежде много не понимать. А слишком скоро пойдем, так, пожалуй, и не хорошо пойдем” (8, 458).

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений: В 30 т.*, т. 5, Москва 1972, с. 113. Далее ссылки на это издание приводятся с указанием в скобках номеров тома и страницы.

<sup>2</sup> Об обратной зависимости „морали” и „образованности” — см. Л.И. Сараскина, *Достоевский*, Москва 2011, с. 376.

В то же время у Достоевского сами ощущения проходят через фильтры восприятия. При этом акцент переносится с самого изображения на то, *как* его воспринимают герои и *чем* оно для них является. Эта характерная черта художественного мышления Достоевского была описана еще Мережковским, обратившим внимание на то, что предмет у Достоевского описывается „не сам по себе, а только в той мере, в какой это нужно для объяснения чувств героя при его созерцании”<sup>3</sup>. Мы солидарны с этой точкой зрения, но отметим, что подобной когнитивной „подстройкой” зрения обладают далеко не все герои писателя.

„Смотреть” и „видеть”, „слушать” и „слышать”, а также „слухи” у Достоевского — отнюдь не одно и то же. Временами разрыв между этими понятиями весьма ощутим. Продемонстрировать сенситивно-когнитивный механизм в динамике, а также сделать ряд частных наблюдений над некоторыми особенностями поэтики Достоевского нам представляется продуктивным на материале романа *Идиот*.

Физика буквального визуального восприятия нарушается в этом романе всеми возможными литературными способами. Как неоднократно отмечено исследователями (А.Б. Криницын<sup>4</sup>, Э. Вахтель<sup>5</sup>, Т.А. Касаткина<sup>6</sup>), пространство текста перенасыщено „призраками” реальности — видениями, сновидениями, привидениями, „оживающими” воображаемыми картинами. Предпринимались даже попытки трактовать *Идиота* в „эмблематичных” формулах, схематизируя его семантику: как роман-фотографию (Вахтель), роман-картину (Криницын), роман-икону (Касаткина). Поскольку многими исследователями довольно обстоятельно были проанализированы порождения визуального восприятия в романе (картины, видения, сны и пр.), то мы сосредоточим внимание на проблемах, затронутых учеными в меньшей степени — архитектонике текста в связи с сенситивным кодом, что станет новым углом зрения в интерпретации романа.

„Визуальный локус”, действительно, — своего рода субстрат, по поводу которого в романе выстраивается магистральная вертикаль переживаний. Восприятие действительности через зрительный нерв свойственно также тем героям, кто традиционно считается второстепенными, „фоновыми”. В определенной степени поступки „теневых” персонажей, детерминированные „визуальными” мотивами, разворачивают сюжетобразующий потенциал произведения. Так, смертельно больной Ипполит Терентьев спе-

<sup>3</sup> Д.С. Мережковский, *Толстой и Достоевский*, Москва 2000, с. 586.

<sup>4</sup> А.Б. Криницын, *О специфике визуального мира у Достоевского и семантике „видений” в романе „Идиот”*, [в:] *Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского*, Москва 2001, с. 300–335.

<sup>5</sup> Э. Вахтель, „*Идиот*” Достоевского. Роман как фотография, „Новое литературное обозрение”, № 57, (2002), с. 322–324.

<sup>6</sup> Т.А. Касаткина, *О творящей природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа „реализма в высшем смысле”*, Москва 2004, с. 230–249.

циально едет к князю в Павловск, „чтобы **видеть** деревья”<sup>7</sup> (8; 246). Позже, в своей исповеди, он признается, однако, что приезжал главным образом за тем, „чтобы **увидать** князя” (8; 322). Невинная прихоть Лизаветы Прокофьевной „**посмотреть** странных молодых людей” (8, 243) и „молодежь послушать” (8, 236) втягивают ее в эпицентр скандала с Бурдовским и Ипполитом. Желание Лебедева обнародовать кражу денег, совершенную генералом Иволгиным, и „посмотреть, какую он физиономию сделает” (8, 375) приводит последнего к смерти от сердечного приступа. Главная „миссия” Коли Иволгина — юного друга князя Мышкина — состоит в том, что он присматривает за отцом — генералом Иволгиным.

Особо подчеркнем, что сенситивное начало у Достоевского находится с когнитивным в отношениях симбиотической неразрывности: „взглянуть”/ „увидеть” у Достоевского прочно связано с „понять”/ „познать”. Аделаида Епанчина, художница-дилетантка, жалуется Мышкину в начале романа, что она уже два года не может выдумать картину, и просит:

- Найдите мне, князь, сюжет для картины.
- Я в этом ничего не понимаю. Мне кажется: взглянуть и писать.
- Взглянуть не умею (8; 50).

Действительно, фабулу произведения можно „рассмотреть” в прямом смысле слова, так как все события романа разворачиваются при активном участии зрительного и, но в меньшей степени, слухового, регистров. Единое сюжетное целое романа разложимо на зрительные и слуховые компоненты, посредством чего фабулу можно расчленить на микросюжеты.

Роман начинается с того, что Елизавета Прокофьевна хочет посмотреть на однофамильца и князь Мышкин через это ее желание становится вхож в семейство Епанчиных. Незадолго до этого он видит портрет Настасьи Филипповны, о которой перед тем слышал в вагоне от Парфена Рогожина. Рогожин так вспоминает о первой встрече с ней: „она из магазина выходит, в карету садится. Меня тут и прожгло” (8, 11). В принципе магнетическая красота Настасьи Филипповны действует на него завораживающе и даже „убийственно”: „стою, молчу, на нее глаза пялю. Ну, вот зачем я тут не помер тогда же!” (8, 12). „Робко и потерянно смотрел он [Рогожин] несколько секунд, не отводя глаз, на Настасью Филипповну. Вдруг, как бы потеряв весь рассудок и чуть не шатаясь, подошел он к столу” (8, 135). Таким образом, Настасья Филипповна появляется в романе посредством симулякров — рассказа и портрета.

Заметим в скобках, что к этому портрету — субституту живого человека — все герои относятся крайне непочтительно: его с раздражением отбрасывает от себя Елизавета Прокофьевна „надменным жестом откинула от себя портрет на стол” (8, 69); Аглая „взглянула на портрет только мельком, прищурилась, выдвинула нижнюю губку, отошла и села к стороне, сложив руки” (8, 69); Ганя швыряет портрет на пол: „портрет там у стола на полу

<sup>7</sup> Здесь и далее в цитатах полужирное выделение наше — О.В.

уж валялся” (8, 84); Аделаида — один из немногих благожелательных „лицезрителей”, но и она, как художница, судит облик Настасьи Филипповны лишь по силе внешнего воздействия: „— Такая красота — сила, — горячо сказала Аделаида, — с этакую красотой можно мир перевернуть! — Она задумчиво отошла к своему мольберту” (8, 69). Только Мышкин внимательно разглядывает портрет, производит психологическую интерпретацию лица и проекцию возможной судьбы героини, даже целует его

— Удивительное лицо! — ответил князь, — и я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. — Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? (8, 31–32).

Такое отношение метафорически выражает этическую диспозицию романа: все, кроме князя Мышкина, „торгуют” Настасью Филипповну как вещь — и лишь он вглядывается в нее, пытается проникнуть в ее душу.

Более того, его интенсивные „всматривания” даже запускают механизм парамнезии (ложных воспоминаний) — причем как у него, так и у объекта его поклонения: „— Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне” (8, 90). Ему вторит Настасья Филипповна: „Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела?..” (8, 89).

О Елизавете Прокофьевне и сестрах Аглаи при первой встрече он говорит:

когда я давеча вошел сюда и посмотрел на ваши милые лица, — я теперь очень всматриваюсь в лица, — и услышал ваши первые слова, то у меня, в первый раз с того времени, стало на душе легко [...]

— что ж вы, князь, про Аглаю ничего не сказали? [...] Кажется, заметна?

— О да, заметна; вы чрезвычайная красавица, Аглая Ивановна. Вы так хороши, что на вас боишься смотреть (8, 66).

Этот визуальный анализ покоряет сердца прекрасной половины семейства Епанчиных и дарует Льву Николаевичу Аглаину доверенность, перерастающую далее в любовную драму.

Позже, в сцене именин, Настасья Филипповна режиссирует настоящее зрелище, спровоцированное ее желанием увидеть душу Гани. Она кидает в камин сто тысяч только для того, чтобы увидеть унижение Гани: „Ну, так слушай же Ганя, я хочу на душу твою в последний раз посмотреть [...] я на душу твою полюбуюсь, как ты за моими деньгами в огонь полезешь” (8, 144). В том же эпизоде она торжествующе замечает: „А Аглаю-то Епанчину ты, Ганечка, просмотрел; знал ли ты это?” (8, 143). „Просмотрел” означает — „не проник в сущность”, „не понял”<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> В этом смысле слово „просмотрел” употребляет Шатов в романе *Бесы*: „Все они, и вы вместе с ними, просмотрели русский народ сквозь пальцы, а Белинский особенно [...]. Любопытный не приметил слона в Кунсткамере, а все внимание свое устремил на французских со-

Практически вся вторая часть романа организована нравственным поединком между Львом Николаевичем Мышкиным и Парфеном Рогожиным, покушающимся на жизнь своего недавнего „крестового” брата. Надо отметить, что в этом эпизоде действуют глаза Рогожина, с которыми напрямую отождествлен замысел убийства: сразу по приезде в Петербург „при выходе из вагона князю вдруг померещился странный, горячий взгляд чьих-то двух глаз, в толпе, осадившей прибывших с поездом” (8, 158). Имя Рогожина не названо, и это не случайно, потому что князь сознательно не хочет отождествлять увиденное с личностью „крестового брата”, не хочет допускать мысли о том, что криминальный план мог зародиться в голове Рогожина. Поэтому при встрече с последним Мышкин произносит логически нелепые слова, как бы отделяющие глаза от их обладателя:

Давеча, выходя из вагона, я увидел пару совершенно таких же глаз, какими ты сейчас сзади поглядел на меня. — Вона! Чьи же были глаза-то? — подозрительно пробормotal Рогожин. — Не знаю; в толпе, мне даже кажется, что померещилось (8; 171).

Примечательно, что и Настасья Филипповна, демонстрируя поразительную духовную солидарность с князем, метонимически соотносит Рогожина с его глазами: „Я читаю это каждый день в двух ужасных глазах, которые постоянно на меня смотрят, даже тогда, когда их нет передо мной. Эти глаза теперь молчат (они все молчат), но я знаю их тайну” (8; 380).

В третьей части романа Настасья Филипповна организует тайную встречу с князем только для того, чтобы на него посмотреть: „Я еду завтра, как ты приказал. Я не буду... В последний ведь раз я тебя вижу, в последний! Теперь уж совсем ведь в последний раз!.. Она жадно всматривалась в него, схватившись за его руки” (8, 382). И в Павловск Мышкин приезжает именно к ней и вслед за ней, а не к искренне любимой им Аглае

— Стало быть, приехали для нее?

И что-то задрожало в голосе Аглаи.

— Да, для нее (8, 363).

Аглая не может быть спокойна и счастлива с князем, пока не увидит воочию поражение своей конкурентки в борьбе за сердце Мышкина. Метаморфозы в характере Аглаи князь отмечает в зрительных опциях: „Вот и опять смотрите мрачно! Вы слишком мрачно стали иногда смотреть, Аглая, как никогда не смотрели прежде. Я знаю, отчего это...” (8, 437). Ревность Аглаи сталкивает вместе двух героинь в знаменитой сцене „четырёх”, что и предопределяет драматичную развязку романа. Однако исход этого свидания

циальных букашек; так и покончил на них” (10, 34). Отец Паисий обращает внимание Алеши на неправоту и несправедность аналитического знания, примененного к святыням: „все, что завещано в книгах святых нам небесного, и после жестокого анализа у ученых мира сего не осталось изо всей прежней святости решительно ничего. Но разбирали они по частям, а целое **просмотрели** и даже удивления достойно до какой слепоты. Тогда как целое стоит пред их же глазами незыблемо, как и прежде, и врата адавы не одолеют его” (14, 155).

был на самом деле predetermined заранее: несмотря на то, что из трех сестер князь, по его же признанию, „видит” только Аглаю, но впечатление от „страдающего лица” Настасьи Филипповны обладает более могущественной властью над ним. Это особенно наглядно представлено в сцене на вокзале. Восстановим мизансцену: Мышкин долго смущал Аглаю своим пристальным взглядом, чем даже вызвал ее насмешки („— Что вы на меня так смотрите, князь? [...] Я вас боюсь; мне все кажется, что вы хотите протянуть вашу руку и дотронуться до моего лица пальцем, чтоб его пощупать. Не правда ли, Евгений Павлыч, он так смотрит?” (8, 287)). Но вот появляется Настасья Филипповна и все его внимание безраздельно отдано ей: князь „повернул к ней [Аглае] голову, поглядел на нее, взглянул в ее черные, непонятно для него сверкавшие в эту минуту глаза, попробовал усмехнуться ей, но вдруг, точно мгновенно забыв ее, опять отвел глаза направо и опять стал следить за своим чрезвычайным видением” (8, 289–290). В ситуации выбора предпочтение было отдано князем не Аглае, что могло бы стать предзнаменованием для нее печального исхода соперничества с Настасьей Филипповной. Впоследствии князь так объясняет Евгению Павловичу свою ошеломляющую измену Аглае: „когда они обе стояли тогда одна против другой, то я тогда лица Настасьи Филипповны не мог вынести... Вы не знаете, Евгений Павлович [...], я не могу лица Настасьи Филипповны выносить” (8, 484). Повинуясь безотчетному зрительному впечатлению и ориентируясь исключительно на интенсивность собственных интуитивных ощущений, Мышкин своим выбором переламывает сюжет в трагическую сторону. Но все драматические события, происходящие с этого момента (неудачное сватовство, побег невесты из-под венца, убийство ее Рогожиным, безумие Мышкина и эпилог), воспринимаются „по нисходящей”, как „спад” сюжетного напряжения. Печатный объем, занимаемый описанием этих пост-событий (безусловно, важных в фабульном отношении) — всего 6,9% (или 35 страниц из 510 по академическому полному собранию сочинений). Очевидно эта диспропорция, наряду с резким снижением эмоционального накала повествования, позволила определить некоторым исследователям „встречу соперниц” как кульминационную точку романа.

С другой стороны, Аглаю нельзя считать абсолютно безвинной „жертвой” этой унижительной для нее ситуации. Причина сокрушительного фиаско — в ней самой, и ее роковая ошибка заключается в том, что она не следует собственному же совету, данному задолго до этого князю:

оны я нахожу, что все это очень дурно, потому что очень грубо так смотреть и судить душу человека, как вы судите Ипполита. У вас нежности нет: одна правда, стало быть — несправедливо (8, 354).

Мышкин обещает запомнить ее слова — и применяет их в самый неподходящий для нее момент. Он не выносит безжалостного „суда правды”, вершимого Аглаей над ее соперницей:

— Что вы знаете о моем положении, чтобы сметь судить меня? — вздрогнула Настасья Филипповна.

— Знаю то, что вы не пошли работать, а ушли с богачом Рогожиным, чтобы падшего ангела из себя представить. Не удивляюсь, что Тощкий от падшего ангела застрелиться хотел! [...] Захотела быть честною, так в прачки бы шла. [...]

— Аглая, остановитесь! Ведь это несправедливо, — вскричал князь как потерянный (8, 473).

Жестокость и грубая прямолинейность Аглаи, помноженная на впечатление от страдающего лица Настасьи Филипповны, подсказывает ему окончательный выбор между героинями. В итоге, результат сцены соперниц предрешен.

Аглая не только „глядеть не умеет”, но и „слышать”. Иначе как „глухой”, нечем объяснить тот факт, что в эпилоге романа мы узнаем о ее переходе в иную веру („попала в католическую исповедальню какого-то знаменитого патера”) — и это после того, как она слышала пламенную речь князя Мышкина о том, что „как же мог он [Павлищев] подчиниться вере... нехристианской?.. Католичество — все равно что вера нехристианская!” (8, 450).

По контрасту со зрительной сферой (характеризующейся многочисленными „оптическими иллюзиями” и крайней степенью метафизичности), дискурс „слухов” в романе предельно конкретен и материален. Исключение составляет князь Мышкин, проецирующий свой „визионерский” дар и в область звуков. Так, „выздоровление” от „идиотизма” ассоциативно сочленяется со звуком:

Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы все прояснело (8, 48)<sup>9</sup>.

Ложные видения князя изоморфны слуховым галлюцинациям: „Я давеча ваш портрет увидал, и точно я знакомое лицо узнал. Мне тотчас показалось, что вы как будто уже звали меня...” (8, 142).

Однако подобной чуткости к душевным глубинам человека и способности к интуитивным прозрениям лишено большинство героев романа. Многие фабульные перипетии романа представлены „по слухам” — не с точки зрения всеведующего повествователя, но от лица закадрового коллективного лица. По сути, „слухи” — это тоже автономная точка зрения, но высказанная лицами, находящимися вне поля зрительной досягаемости для героев и событий. Следовательно, от публики неизбежно ускользают „прозрения”, „видения”, „вглядывания” персонажей — то, что организует смысловое напря-

<sup>9</sup> Подробно евангельские аллюзии к образу кричащего осла рассмотрены в работе: Т.А. Касаткина. *Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского „Идиот”*, [в:] *Роман Ф.М. Достоевского „Идиот”: современное состояние изучения*, отв. ред. Т.А. Касаткина, Москва 2001, с. 60–100.

жение, составляет нерв и ядро романного действия. Неудивительно поэтому, что душевные трагедии героев кажутся со стороны нелепым водевилем:

Рассказывалось, правда, о каком-то князьке и дурачке (никто не мог назвать верно имени), получившем вдруг крупнейшее наследство и женившемся на одной заезжей француженке, известной канканерке в Шато-де-флер в Париже. Но другие говорили, что наследство получил какой-то генерал, а женился на заезжей француженке и известной канканерке русский купчик и несметный богач, и на свадьбе своей, из одной похвальбы, пьяный, сжег на свечке ровно на семьсот тысяч билетов последнего лотерейного займа (8, 150).

Спецификой „слухов”, распространяемых досужей публикой, является то, что все они, в отличие от крайне метафизичного зрительного дискурса, касаются исключительно денежно-материальной стороны существования героев (см. пересуды о том, что Ганя женится „на деньгах”, а не на Настасье Филипповне; толки о „блестящей и солидной” партии, составленной Тощим, бывшим покровителем Барашковой; преувеличенные слухи о наследстве Мышкина; „весь город говорит” о крупной растрате и самоубийстве дядюшки Евгения Палыча и др.).

„Слухи”, по своей природе, отражают позицию Другого — априори постороннего происходящим событиям и, как правило, равнодушного к ним. Но в данном случае саркастически изображенный Другой — это общественно санкционированная точка зрения, которая одновременно уточняет границы социальных норм и ценностей; при этом общественное мнение не только вульгаризирует неизмеримо более глубокие психологические мотивы героев, но и искажает фактическую сторону событий.

Сферы „слушать” и „слышать”, как и локусы „смотреть” и „видеть”, разведены в романе на значительную дистанцию. Так, внутренние интенции и главный модальный посыл публичной исповеди Ипполита (желание получить сердечный отклик и сочувствие) воспринимает только одна героиня (с символическим именем Вера) среди целого конклава злорадных слушателей: „— Да он сейчас застрелится, что же вы! Посмотрите на него! — вскрикнула Вера и рванулась к Ипполиту в чрезвычайном испуге и даже схватила его за руки: — ведь он сказал, что на восходе солнца застрелится, что же вы!” (8, 346). „Не слышит” неуместную проповедь князя Мышкина и Аглая (см. выше).

В плане звукового (чисто аудиального) ряда роман *Идиот*, как и другие произведения писателя, отличается крайней неровностью, экспрессивностью, а также резкостью переходов от безмолвия к звуковому максимуму. Эту черту отмечал Абрам Гозенпуд: „С удивительным мастерством использует Достоевский контрасты безмолвия и шума, переходы от пиано к форте и обратно”<sup>10</sup>. Сергей Соловьев в типизирующей форме описал тенденцию,

<sup>10</sup> А. Гозенпуд, *Достоевский и музыкально-театральное искусство*, Ленинград 1982, с. 140.

чрезвычайно значимую в мире *Идиота*: „вместе с Достоевским читатель словно погружается в первичные глубинные пласты чувствований и переживаний, где еще не ясен смысл, не подключено сознание, не определено слово, но звук, один лишь уплотненный звук выражает неистовство несдерживаемых страстей”<sup>11</sup>. Достаточно статистического уточнения: только в отдельно взятой сцене бесчинств рогожинской компании на именинах Настасьи Филипповны слова с семантикой „громкости”, „шума”, „крика” встречаются 26 раз на неполных 6 страницах текста академического собрания сочинений (8, 143–148).

Жестовая стихия — та область, где сопряжены оказываются сферы метафизического и вещественного, где в пластически-осязаемом выражении явлено многообразие чувств к другому герою (как фантазия Аглаи о том, что Ганя „сжег свою руку” в доказательство любви к ней „более своей жизни” (8, 360)). Наделение героя личным жестовым антуражем выражает присутствие в тексте авторской позиции, концептуализует поведение героя. Обрядовые жесты (вроде обмена крестами в ритуале побратимства) в романе дополнительно семиотизируется: этот жест, соединивший Рогожина и Мышкина, трагически углубляет их „братство”. Поцелуи, поклоны — также глубоко символичны в романе (поцелуй Настасьи Филипповны руки у матери Гани, князь Мышкин целует портрет Настасьи Филипповны, затем, спустя почти 300 страниц романа — записку Аглаи, Ипполит дважды целует руку князя; Аглая передает поклон отцу Гани, генералу Иволгину, перед несостоявшимся венчанием Настасья Филипповна „набожно поклонилась образу” (8, 492) и мн. др.). Так как за жестами стоит большая культурная традиция, детально описанная с точки зрения различных областей знания (не осталось в стороне и достоевсковедение)<sup>12</sup>, то мы не будем останавливаться на ней подробно, учитывая ограниченные рамки нашей работы.

За пределами нашего исследовательского внимания остается также сфера обоняния — одного из основополагающих компонентов чувственной картины мира любого человека — ввиду крайней незначительности запахов в романе *Идиот*. Практически единственным исключением из этого положения служит „дух” от тела зарезанной Настасьи Филипповны, который пытается „перебить” „пукетами” убийца Рогожин. Запах тления здесь выступает как символическая характеристика и сигнификат смерти.

<sup>11</sup> С.М. Соловьев, *Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского*, Москва 1979, с. 310.

<sup>12</sup> Р.Г. Назиров, *Жесты милосердия в романах Достоевского*, [в:] *Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход*, Уфа 2005, с. 125; С.Б. Пухачев, *Поэтика жеста в произведениях Ф.М. Достоевского (на материале романов „Преступление и наказание”, „Идиот”, „Бесы”, „Подросток”, „Братья Карамазовы”*, Автореф. дисс. канд. филол. наук, Великий Новгород 2006, с. 18.

Как отмечалось некоторыми исследователями, и в художественном мире Достоевского „этот поэтический знак не становится доминирующим элементом описания мира и функционирования в нем персонажа”<sup>13</sup>.

## “We don’t know how to look, how to understand”, or a sensory code of Fyodor Dostoevsky’s novel *The Idiot*

### Summary

The novel *The Idiot* by F.M. Dostoyevsky is considered from the point of view of its composite communication with sensory motifs (visual, acoustical, tactile, olfactory). The understanding of the functioning of these motifs underlies the analysis of figurative and thematic structure, and some artistic details of the writer’s poetics. In the article it is shown that the sensory perception in Dostoevsky connects with the cognitive through the relations of symbiotic continuity. We showed connections between the areas of human activity — perception and understanding — and their interference in the text. Sight and hearing are understood by us as the key elements of a linear creation of a plot, touch and smell, in turn — as factors facilitating studying of some features of the author’s poetics. Organizing this material with a purpose to present various receptive fields (sight, hearing, tactile and olfactory perceptions) taking into account their mutual relations and dynamics, allows to reveal the author’s idea on a deeper and motivated level.

*Keywords:* Fyodor Dostoevsky, *The Idiot*, composition, poetics, motif, feelings, meanings, sight, hearing, touch, smell.

## „Patrzeć nie potrafimy, rozumieć nie potrafimy”, czyli kod zmysłowy powieści Fiodora Dostojewskiego *Idiota*

### Streszczenie

Powieść Fiodora M. Dostojewskiego *Idiota* została poddana analizie z punktu widzenia zależności między strukturą kompozycyjną a motywami zmysłowymi (wzrokowymi, dźwiękowymi, dotykowymi i zapachowymi). Zrozumienie roli tych motywów leży u podstaw analizy struktury obrazowo-tematycznej oraz wybranych detali artystycznych ze świata poetyki pisarza. Autorka artykułu dowodzi, że odbiór zmysłowy łączy się z kognitywnym poprzez relacje o charakterze symbiotycznym. W centrum uwagi badawczej znajdują się związki między sferami ludzkiej działalności — odbiorem i uświadomieniem — oraz ich współdziałanie w tekście literackim. Autorka pojmuje wzrok i słuch jako czynniki elementarne dla struktury

<sup>13</sup> М.В. Загидуллина, *Запах, [в:] Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник*, отв. ред. Г.К. Щенникова, Челябинск 1997, с. 164.

liniowego biegu fabuły, dotyk i zapach zaś — jako środki wspomagające zbadanie niektórych osobliwości poetyki pisarza. Uporządkowanie tego materiału pod kątem prezentacji różnorodnych pól receptywnych (wzrok, słuch, odczucia dotykowe i zapachowe), z uwzględnieniem ich wzajemnych relacji i dynamiki, pozwala ujawnić zamysł pisarza na wyższym i umotywowanym poziomie oglądu naukowego.

*Słowa kluczowe:* F.M. Dostojewski, *Idiota*, kompozycja, poetyka, motyw, odczucia, zmysły, wzrok, słuch, dotyk, zapach.