

Бестюк І. А.,

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри української літератури

Рівненського державного гуманітарного університету

«ОЧІ ПРОНИКАЮТЬ В НЕСКІНЧЕННЕ»: ВІЗУАЛЬНА ПОЕТИКА «ПОВІСТІ БЕЗ НАЗВИ» (1933–1934) ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Анотація. Стаття присвячена візуальній поетиці «Повісті без назви» (1933–1934) Валер'яна Підмогильного, структуротвірні чинники якої зумовлені феноменологічними формулами «видиме / невидиме» та «око – вікно душі» (за М. Мерло-Понті). Головний герой повісті наділений подвійною оптикою: у його рефлексіях акцентована дія «внутрішнього зору»; він уміє розгледіти за візуальним – візійне, а за реалістичним – дійстичне. Твір розпочинається з ініціального пробудження, у якому сучасний читач спостерігає безпрецедентну в національній прозі сюрреалістичну візію народження фактичного бачення з аморфного ніщо.

Дивлявся, придивлявся, спостерігав, помічав – це ключові дії протагоніста, у зоровому діапазоні якого суміщені деталізований і панорамний фокуси, що нагадує роботу «кіноока» Дзиги Вертова. Городовського-візуала, який обрав фах інженера, бо в дитинстві побачив електростанцію, який любить малярство, кіно і театр, видають й інші прикмети. Зорова поведінка зраджує в ньому символічні ролі *фланера*, який уважно вивчає натовп, *детектива*, одержимого ідеєю *cherchez la femme*, для реалізації якої навіть придбав карту Києва, й *актора*, – одного з учасників соціального театру.

Герої В. Підмогильного оцінюють дійсність у театральних алегоріях. Метафора лаштунків актуалізована у міркуваннях фізика Анатолія Пашенка і художника Євгена Безпалька про фальшиве і справжнє (сутнє), яке вони прагнуть збагнути, довіряючись токсичній дії гашишу і вина, трансцендентну провідність яких описав, свого часу, французький символіст Шарль Бодлер (1821–1867) в есе «Вино і гашиш як засоби для розширення людської особистості». Палімпсестна присутність цього тексту в «Повісті...» очевидна.

Бодлерівська репліка «очі проникають в нескінченне» конгломерує ієрархію зорових стратегій: від живописної, з її психоаналітичними підтекстами, до кінематографічної і – онейричної, власне трансцендентної.

Ключові слова: візуальна поетика, зорові сенси, герой-візуал (фланер, детектив, актор), живопис, кінооко.

Постановка проблеми. У літературному медіаландшафті 1920–1930-х років послаблення музичного й інтенсифікація зорового відбувається синхронно з втратою інтересу до «малих» епічних форм і відповідною зорієнтованістю на форми «великі», доказом чого може слугувати творчість таких провідних майстрів слова, як Миколи Хвильового та Валер'яна Підмогильного. Так, «Сині етюди» (1923), «проза музична, ритмізована, навіть незрідка алітерована, з дуже сильним ліричним струменем» [1, с. 285], поступаються візуальній поетичі пізнішої «Сентиментальної історії» (1928). Відповідно втрачають музичну чутливість протагоністи В. Підмогильного.

Головний герой раннього оповідання «На селі» (1919) студент Петро Зубченко «загіпнотизований» народною пісню, яка «підіймала в душі його потяг до чогось чулого й теплого, невиразне бажання простору, прагнення казкового» [2, с. 86], перетворюється на професора-раціоналіста Юрія Славенка (повість «Невеличка драма» (1930)), який, навпаки, заявляє, що «не розуміє музики і не почуває великої потреби її слухати» [2, с. 573]. А відтак знаходить продовження в останній незавершеній «Повісті без назви» (1933–1934) у типізації візуала Андрія Городовського, зорова поведінка якого зраджує в ньому символічні ролі *фланера*, який «уважно вивчає натовп» [11, с. 18], *детектива*, одержимого ідеєю *cherchez la femme*, для реалізації якої навіть придбав карту Києва, й *актора*, – одного з учасників соціального театру.

Обидві повісті, «Сентиментальна історія» й «Повість без назви», що розпочинаються з ініціального пробудження, ілюструють тезу Джона Бергера про пріоритет зору в сенсорній системі людини: «Зір первісніший стосовно мовлення. Немовля вже бачить і розуміє, хоча ще не вміє говорити» [4]. Романтична Б'янка, яку мучить блакитна даль, щойно розплющивши очі зі сну, бачить чорний атрамент світанкового вікна [5, с. 487], яке кличе у подорож до нового життя. Аналогічно і для Городовського розчинені вікна – це «прозорі отвори у світ» [2, с. 282], – знаки надії й уповання, алегорія вітрини, спокусливої обіцянки. Причому нюансований опис пробудження у версії В. Підмогильного презентує безпрецедентну в національній прозі сюрреалістичну візію народження фактичного бачення з аморфного ніщо: чорнильна пляма, розтікаючись по сірому аркуші, поступово матеріалізується й оречевлюється, – світ стає очевидним, свідомість – розбірливою, предметно зорієнтованою. Повільний «перехід від сну до пильнування», зтяжне розплющення повік, «розвіювання завіси сну» і «наростання ясності» [2, с. 272], прозаїк співвідносить із поверненням із протосвідомості.

Наділені «внутрішнім зором» [2, с. 248; 5, с. 488], повістеві герої володіють подвійною оптикою. Вони не тільки уміють розгледіти за візуальним – візійне, за реалістичним – дійстичне, а й усвідомлюють себе водночас тими, хто дивиться і на кого дивляться [2, с. 268; 5, с. 490]. Володарі виняткового «мистецтва бачити» [4], «споріднені» душами [5, с. 517] із художниками, в образотворчих роботах яких активована топоніміка Полтавщини (*genius loci*). З тією різницею, що Безпалько культивує імпресіоністичний вітаїзм гоголівської Диканьки, а Чаргар, заглиблюючись в історіософію Полтавської битви 1709 року, ототожнює національну поразку з особистою фрустрацією («він уже кілька років мучиться над ідеєю дати широке полотно, що по ньому будуть мчати Карл XII і Мазепа

після поразки. Він думає написати картину універсального значення» [5, с. 504]).

Аналіз останніх досліджень. Поміж іншими знаковими творами Валер'яна Підмогильного, які стали класикою української літератури, поставлена у фокус пропонованої статті повість обійдена дослідницькою увагою: окрім засадничих монографічних студій Володимира Мельника, Максима Тарнавського, Максима Нестелєєва, її текст досі не здобувся на окремі інтерпретаційні прочитання в контексті сучасних тенденцій культурної антропології.

Постановка завдання. У статті ставимо за мету реконструювати візуальну поетику «Повісті без назви» В. Підмогильного, умовно розмежувавши її офтальмологічні ракурси: живописний, кінематографічний і нейрїчний.

Виклад основного матеріалу.

Живописний ракурс. «Тепер, підвівши голову до дверей, що були напроти нього, Городовський побачив себе у чужій ідальні, чистій і дуже скромній. /.../ Крім двох дідівських портретів у темних рамках і кількох сучасних фотокарток, на стіні висів невеличкий олійний натюрморт – розрізаний кавун у товаристві огірків і помідорів» [2, с. 241-242]. У цьому експозиційному епізоді акцентований дуальний код твору: дідівські портрети і сучасні фотографії маркують екзистенційний стан героя, який живе на розламі між сучасним і майбутнім, як це, власне, і задекларовано в заголовку повісти, яка вигадана, «щоб показати сутичку деяких принципів, важливих для нашого дня і майбутнього» [2, с. 241]. При цьому (не)сумісні предмети олійного натюрморту в проєкції фрейдівського методу вільних асоціацій символічно об'єктивують кілька психостанів: нереалізовані («згнічені») сексуальні бажання, патологічну відчуженість, невротичну роздвоєність між тілом і духом. А також – між «мати» і «бути», формульними носіями яких виступають як чоловічі персонажі (художник Євген Безпалько і вчитель фізики Анатолій Пашенко), так і жіночі, у репрезентації яких, своєю чергою, ангажовані живописні альянзи. Так, у типізації Тоні, харківської подруги інженера, «компаньонки його інтимного життя» [2, с. 259], – «рубенсівської жінки сучасності» [2, с. 259], – задіяний досвід фламандського живописця епохи бароко Пітера Пауля Рубенса (1577–1640), віртуоза в зображенні дещо гротескових пишнотілих красунь, вітальна тілесність яких сягає архетипу Великої Матері, плідної і родючої, як сама земля («Це була негарна дебела жінка, але жвава, весела, напориста» [2, с. 258]). Омонімічне мерехтіння мати / мати (володіти) виказує споживацьку установку Городовського у стосунках із жінками. Натомість «незнайома» [2, с. 270] чи «невідомка» [2, с. 273], яку він стрів у Києві, відсилає до низки живописних незнайомок, на кшталт «Незнайомики» Івана Миколайовича Крамського (1837–1887), авторська назва якої «Невідомка» (1883).

Іншим образотворчим аналогом у поляризації фемінного еросу може слугувати ренесансна картина Тиціана Вечелліо (1490–1576) «Любов земна й Любов небесна» (приблизно 1515–1516). Піднесений до культурного архетипу, її сюжет трансформований у кількох текстах початку ХХ ст. У романі Джона Голсуорсі «Власник» (1906), яким розпочинається «Сага про Форсайтів» (1922) і в якому представлена знаменита літературна красуня Ірен Форсайт, «чуттєву чистоту обличчя» якої молодий художник Джоліон Форсайт (alter ego автора) асоціює з Тиціановою «Любов'ю небесною» [6, с. 241]. У статті

Зігмунда Фрейда «Прийиження любовного життя» (1912), матричні моделі якої українські дослідники вважають визначальними у структурі неоромантичного конфлікту «Тіней забутих предків» (1911) Михайла Коцюбинського та «Лісової пісні» (1911) Лесі Українки (Іван Дзюба, Лариса Брюховецька). Дієвий такий міждисциплінарний підхід і в аналізі новели М. Коцюбинського «Сон», яка була написана того ж, що й «Тіні...», 1911 року. Причому, як і в «Повісті без назви», у творі старшого автора семіотизація «любви земної» нагадує рубенсівські репліки («ноги, голі і білі, наче застигле сало» [7, с. 155], «повні жінчині форми» [7, с. 157], «м'яко драглило за кожним словом підборіддя у жінки» [7, с. 158]).

Чоловіки «з яскраво вираженою чуттєвістю» [8, с. 577], писав Фрейд у цій статті, схильні до «психічної імпотенції», причина якої криється в неможливості поєднати («злити») два лібідозні потоки – «ніжний» (формується з раннього дитинства завдяки любові батьків, їхньому піклуванню) і «чуттєвий», «який приєднується до ніжних фіксацій у період статевого дозрівання» [8, с. 579]. «У мистецтві роздвоєне любовне життя таких чоловіків знайшло своє вираження в образах земної (плотської) і небесної любові. Таким чином, їхнє любовне життя розщеплюється: вони бажать володіти тими, кого не можуть любити, і люблять тих, до кого не відчувають еротичних почуттів» [8, с. 581].

Народжений на початку століття, на третьому році першої п'ятирічки (1928–1933) двадцятидев'ятирічний Городовський переживає власний «великий перелом»: раптом усвідомлює, що «він же не любив ще ніколи» [2, с. 273], тому що більша частина його життя «промайнула в революції» [2, с. 252], під впливом якої він «закріпачив себе завданнями», оскільки був переконаний у перевазі громадського над особистим: «Адже життя поставило перед сучасною людиною незрівнянно вищі за кохання, вищі за все індивідуальне й особисте цілі, і в світлі цих вимог не могла не потьмарити яскравість любовного пориву» [2, с. 255]. Така форма «прийиження любовного життя», спричинена «реальною забороною в юначі роки» [8, с. 584], відповідно до механізмів «повернення витісненого» [8, с. 581] обернулася обсесивним синдромом, зробила Городовського заручником *idée fixe*.

Кінематографічний ракурс. Озброєне кінокамерою людське око, яке краще розшифровує видимий і досконало оприявнює невидимий світи [9, с. 112], Дзига Вертов (1896–1954) назвав кінооком і демонстрував його феноменальні можливості в епохальній документалістиці («Одинадцятий» (1928), «Людина з кіноапаратом» (1929), «Ентузіазм (Симфонія Донбасу)» (1930)). «"Кінооко", – теоретизував він ще 1924 року, – розуміється як "те, чого не бачить око", як мікроскоп і телескоп часу, як негатив часу, як можливість бачити без кордонів і відстаней, як телеоко, як рентгеноко, як «життя знеацька» і т.д. і т.п.» [9, с. 75].

Артикульовані ці та інші оптичні функції кіноока модифіковані в художньому мовленні «Повісті...». Так, приміром, із «негативом часу» [9, с. 75] співвідносний літературний спосіб візуалізувати спогад, який поступово проявляється на плівці «розпаленої пам'яті» [2, с. 266], при цьому перехід від кадру реалістичного до асоціативного маркують вербалізовані кінонапливи, як-от «воскресає», «обертається», «немов побачив». Робочі зошити на столі – «багатющий матеріал пильних спостережень, який *воскресає* під його нечутним поглядом,

поєднувався в окресленості, *обертався* в пам'яті на живих людей, *оживав* з натяку широкими подіями, набував кольорів» [2, с. 258]; «за її [Тоні – І.Б.] спиною він *немов побачив* ще жіночі тіла, такі самі холодні, неймовірно чужі, що протягом років поділяли по черзі з ним цю незмінну канапу» [2, с. 260] [курсив наш – І.Б.]. Загалом, таке взаємонакладання кадрів (до речі, дієве навіть у структурі зорової метафори про «процес читання /.../ як алегоричний екран, оживлений контактом душі» [2, с. 297]) перетворює читача на глядача.

Кульмінаційний епізод безнадійного пошуку незнайомки зрежисований як «монтажний етюд», якому властиве «насилницьке перекидання очей глядачів на ті послідовні деталі, які бачити необхідно» [9, с. 54]. «Завогненими очима» [2, с. 267] Городовський обсервує привокзальне довкілля: платформу, вестибюль, площу; «жадібно» вдивляється в жіночі обличчя і міркує, що скаже, коли раптом її «зустріне», «побачить», «помігить» [2, с. 267]. Розпалений азартом пошуку, сідає у трамвай, курсуючи туди й назад, змінює місце біля вікна, щоб охопити зором обидва боки вулиці («його очі вп'ялись у смугу вулиці, що розросталась перед ним безліччо облич» [2, с. 268]). Однак усвідомлює абсурдність такого огляду й, нарікаючи на просторові перешкоди, у відчай заявляє: «Чому на єдину мить не можна стати повсюдним, як сивий бог, щоб обняти поглядом усі вулиці й прозирнути всі стіни цього міста?» [2, с. 268].

Бажання прозирнути крізь предметну атрибутованість профанного простору домінує у зоровому діапазоні головного героя, якому важлива не стільки «ледь помітна деталь», скільки «копосальне просторове охоплення» [3, с. 48–49]. Доказом чого слугують т.зв. крупні плани, на кшталт «він став віч-на-віч з велетенським містом» [2, с. 270], «нічне місто виглядало однією суцільною істотою» [2, с. 277], київський театр імені Івана Франка він оглянув «вмить увесь згори донизу, вздовж і впоперек якимсь одним суцільним поглядом» [курсив наш – І.Б.] [2, с. 276]. І навіть кінетичний рух побаченого з ілюмінатора літака Городовський фіксує, як вертовський «кіно-пілот», який піднімається разом з аеропланами [9, с. 55]: «І, як завжди, він по-дитячому цікаво споглядав у діл, де невпинно меншали речі, окреслювались контури й наростала радісна, незора глибина» [2, с. 263].

Городовського-візуала, який обрав фах інженера, бо в дитинстві побачив електростанцію, який любить малярство, відвідує кіно і театр, видають й інші прикмети. Щоразу подорожуючи, незалежно, яким транспортом, обирає місце *біля вікна*: у потязі Дніпропетровськ – Київ, у літаку Харків – Ростов, у київському трамваї чи харківській власній кімнаті, потрапивши до якої, демонструє властиву візуалу *любов до порядку* («він усе-таки не міг стриматися, щоб не оглянути *господарчим оком* свої шухляди. О, порядок у них був досконалий!» [2, с. 258] [курсив наш – І.Б.]).

Онейричний ракурс. Трансцендентну провідність за лаштунки світу матеріального, фальшивого і вдаваного, до духовного, справжнього й сутнього, Безпалько покладає на вино, Пашенко – на гашиш. Регулятором такої різниці слугує есе Шарля Бодлера (1821–1867) «Вино і гашиш як засоби для розширення людської особистості». Палімпсестна присутність цього тексту в «Повісті...» очевидна: «Вино підносить волю, гашиш її паралізує. Вино слугує фізичною підтримкою; гашиш – зброєю самогубства. Вино робить добрим, комунікабельним; гашиш вимагає усамітнення. Вино, так би мовити, працелюбне; гашиш, за суттю, ледар. Для чого ж власне пра-

цювати, гарувати, писати, виробляти будь що, якщо можна потрапити в рай не докладючи ніяких зусиль. Зрештою, вино призначене для народу, який працює і достойний його пити. Гашиш належить до розряду одиноких насолод; він створений для зневажених нероб. Вино корисне, плідотворне. Гашиш некорисний і небезпечний» [10].

Художник Євген Безпалько, підприємливий і дбайливий сім'янин, позиціонований шанувальником вина, – активним, комунікабельним і творчим. Разом із вином людина вливає в себе «творчий дух», запускає в дію «внутрішнє сонце», в союзі з цією «живильною амброзією» народжується Поезія [10]. «Я люблю людей і бажаю їм радості» [2, с. 302], – зізнається автор сонячних пейзажів і заводить розмову «про мистецтво у зв'язку з вином» [2, с. 300]. Услід за Бодлером український герой культивує «глибокі радощі вина» [10], як і підозру до непитущих. Порівняймо: «Людина, яка не п'є нічого, окрім води, щось приховує від своїх ближніх» [10]; «Я завжди уявляв, у мене навіть така теорія, що всі щирі й гарні люди неодмінно мають любити вино, а цураються його тільки понурі добродії, які вмисне хочуть не бути такими, як усі, які щось ховують або вдають» [2, с. 300].

Прихильник наркотичного раю, Анатолій Пашенко описує дію гашишу як «прозирання» світу [2, с. 290], як бодлерівське «шугання» у вічності. Порівняймо: «Тепер ви шугаете в небесній лазурі, яка відкрила свої нескінченні межі» [10]; «Ви шугаете, для вас немає більше перешкод, ви мчите в шаленому вихрі світотворення /.../ ви розгортаєте світ перед собою в невтішній і пристрасній зміні» [2, с. 290]. Характеристики мізантропа, ледаря і самогубці, що упивається мегаломанією, теж суголосні із бодлерівськими. «Всі філософські проблеми вирішені. Всі прокляті питання, з якими змагаються богослови і які приводять до відчаю мислячу людськість, ясні й зрозумілі. Всякі суперечки розв'язані. Людина зробилась богом, відчула себе вищою за інших, "нешасних людей", до яких стала поблажливою» [10].

Бачити, «діткнути світу» [2, с. 290], – ключова гносеологічна дефініція в антропологічних сентенціях Пашенка: «Я побачив труп людини» – і збагнув «нікчемність» її існування [2, с. 285]. «Для мене людина стала ясна: квота, недолуга істота, що пробирається у всесвіті з блимаючим каганчиком свого розуміння» [2, с. 286]. Духовно незряча, людина втягнута у соціальний маскарад, у якому грає відведену їй роль, приховуючи за маскою власне хижацтво («Вона не любить, щоб мотиви її вчинків були оголені, вона лається, кусається, коли їх пробуєш оголити» [2, с. 279]). «Розпринджені вдаванці» [2, с. 287], декларує Пашенко, керуються «не якоюсь мораллю» чи «високими спонуками», а потужним «треба». Відтак, самоізолюючись від соціальної театралізації, називає себе «людиною без ілюзій» [2, с. 288], «людиною з немилосердним зором, вільною від усіх забобонів, якими отрується людство»: «Я не замилував очей, я не декоратор голоду й гордості! Я часточка, що випала з загального руху, доставши тим самим змогу побачити збоку» [2, с. 287–288]. Показово, що саме вчитель подолав цей, за Фроммом, шлях до «буття» крізь «оманливу видимість» [11, с. 112] і став *тим, хто знає*: «Знати – означає проникнути за внутрішню оболонку явища до самого його коріння; знати – це «бачити» дійсність такою, якою вона є» [11, с. 53].

Висновки. Винесена в заголовок статті бодлерівська репліка «очі проникають в нескінченне» [10] конгломерує ієрархію зорових стратегій, засвідчених у «Повісті без назви» (1933–1934): від живописної, з її психоаналітичними підтекстами, до кінемато-

графічної, з її «екстрактним "бачу"» [4, с. 113], і – онейричної, власне трансцендентної. Втім, феноменологічний відрух від *видимого* до *невидимого* (М. Мерло-Понті), зафіксований у візуальній поетиці повісті, згенерований не тільки мистецьким партнерством, а й передчуттям наближення соціально-сталінського тоталітаризму, коли мутації всеохопного зору визначатимуть нові правила соціальної поведінки, піднісши мовчання й озирання до інстинкту самозбереження.

Література:

1. Агеева В. Микола Хвильовий. Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. / [за ред. В. Г. Дончика]. Київ : Либідь, 1998. Кн. 1. : 1910–1930-ті роки. С.284–292.
2. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Мельника ; ред. тому В. Дончик. Київ : Наук. думка, 1991. 800 с.
3. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. Москва : Ad Marginem, 2000. 287 с.
4. Бергер Дж. Искусство видеть / пер. Е. Шрага. СПб. : Клаудберри, 2012. 184 с. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=72989&p=1
5. Хвильовий М. Твори: У 2 т. Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка ; передм. М. Г. Жулинського. Київ : Дніпро, 1990. 650 с.
6. Голсуорсі Дж. Сага про Форсайтів: Власник; В зашморгу; Здаємо в оренду: Романи / пер. з англ. О. Тереха. Київ : Дніпро, 1988. 847 с.
7. Коцюбинський М. Твори : У 7 т. Т. 3. Київ : Наукова думка, 1974. 729 с.
8. Фрейд З. Интерес к психоанализу : сборник / пер. с нем. Минск : ООО «Попурри», 2004. 592 с.
9. Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы / сост. С. Дробашенко. Москва : Искусство, 1966. 320 с.
10. Бодлер Ш. Вино и гашиш как средства для расширения человеческой личности. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=3942&p=1>
11. Фромм Е. Мати чи бути? / пер. з англ. О. Ю. Буряк, А. Ю. Буряк. Київ : Український письменник, 2010. 222 с.

Bestiuk I. «Eyes penetrate the infinite»: visual poetics «Story without a title» (1933–1934) by Valerian Pidmohylny

Summary. The visual poetics «Story without a title» (1933–1934) by Valerian Pidmohylny are structured by several anthropological factors: epistemological and phenomenological, with his formulas «visible / invisible» or «the eye is the window of the soul» (M. Merleau-Ponty), in projection which are inspired by psychoanalytic and existential. The protagonist of the story is endowed with double optics: in his reflections, the effect of «inner vision» is accentuated; he knows how to discern the visionary behind the visual, and the deistic behind the realistic. The work begins with an initial awakening, in which the Ukrainian reader observes a surrealist vision of the birth of an actual vision from an amorphous nothingness, unprecedented in national prose.

Looked, watched, observed, noticed – these are the key actions of the protagonist, whose visual range combines detailed and panoramic focuses, reminiscent of the work of the «cinematic eye» of Dziga Vertov. I saw Horodovskiyi, who chose the profession of engineer because he saw a power plant in his childhood, who loves painting, cinema and theater, and other signs are also revealed. Visual behavior betrays in him the symbolic roles of a flaneur who carefully studies the crowd, a detective obsessed with the navigational idea of *cherchez la femme*, for the implementation of which he even bought a map of Kyiv, an actor – one of the participants of the social theater.

The heroes of V. Pidmohylny assess the validity of theatrical allegories. The behind-the-scenes metaphor is actualized in the reflections of the physicist Anatoly Pashchenko and the artist Yevgeny Bezpalko about the false and the real (essence), which they seek to understand, relying on the toxic effects of hashish and wine, the transcendental conductivity of which was described, at one time, by the French Symbolist Charles Baudelaire (1821–1867) in essay «Wine and Hashish as Means for Expanding the Human Personality». The palimpsest presence of this text in «Story without a title» is obvious.

Key words: visual poetics, visual senses, visual hero (flaneur, detective, actor), painting, cinematic eye.