

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Кваліфікаційна робота
освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему:

**«Дискурс залежності: опіумний досвід у
літературних текстах ХІХ – ХХ століть»**

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності - 035.01 Філологія
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури та
компаративістика*

Магеррамова Каміла Гюльогланівна

Керівниця: Огаркова Т. А.,

PhD

Рецензент_ка: _____

Кваліфікаційна робота захищена з
оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2025 р.

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
1 РОЗДІЛ. ОПІУМНИЙ КОНТЕКСТ	6
1.1 Історичний та культурний контексти опіуму.....	6
1.2 Згадки опіуму у літературній традиції.....	10
2 РОЗДІЛ . АВТОБІОГРАФІЧНІ ВИМІРИ НАРКОТИЧНИХ ТЕКСТІВ.....	16
2.1 Особистий досвід автор_ки як джерело творення тексту.....	17
2.2 Дискурс наркотичних досвідів	22
3 РОЗДІЛ. ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ ПРОСТІР ОПІУМНОГО ДОСВІДУ	33
3.1 Томас де Квінсі та втілення опіумного досвіду у «Сповіді англійського пожирача опіум»	34
3.2. Жан Кокто та втілення опіумного досвіду у «Opium. Diary of a Cure».....	49
3.3 Ернст Юнгер та втілення опіумного досвіду у «Наближенні. Наркотиках і сп'янінні»	59
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	68

ВСТУП

Літературний обшир налічує безліч жанрових та тематичних спрямувань, які невпинно досліджуються та переосмислюються, проте тема наркотичної літератури досі залишається без належної уваги, попри свою різноманітність, а також сюжетну та мисленнєву унікальність.

Аналіз літературних текстів письменни_ць залежних від опіуму, або письменни_ць, які вживали опіум та втілювали своє знання та досвід у текст – мав свій етап актуалізації у ХХ столітті, проте так і не втілювався у ґрунтовно досліджену сферу. Опіум донині лишається маргіналізованою темою, яку оминають у літературознавчих дослідженнях всупереч наявності істотної кількості опіумної літератури, яка мала значний вплив на літературну сферу, й мистецьку загалом.

Дослідження опіумної літератури ХІХ – ХХ століть оприявнює сутність принципу міркування та інтелектуального прагнення людини ХІХ – ХХ століть, а також дає змогу зануритися у вир межового наркотичного стану, який конструює винятковий досвід, відмінний од будь-якого іншого людського досвіду. Текст, який втілює такий досвід є цікавим нам не лише завдяки своїй тематичній особливості, а й насамперед завдяки майстерності написання, яка не поступається канонічним класичним текстам.

Отже, **актуальність** роботи «Дискурс залежності: опіумний досвід у літературних текстах ХІХ – ХХ століть» полягає у дослідницькому потенціалі теми, а також відсутності достатньої кількості літературознавчих робіт довкола текстів пов'язаних із темою опіумного досвіду.

Теоретичною основою дослідження є: літературознавчі (В. Вулф, Д.

Кемпбелл, Р. Барт, С. План, А. Гайтер, Г. Деркс, М. Бланшо, М. Бун, В. Беньямін, Ш. Бодлер, П. де Ман, А. Мішо), філософські (Ж. Дерріда, М. Мерло-Понті, М. Фуко, О. Гакслі, А. Бергсон), історичні (Р. Девенпорт-Гайнс, К. Джеймс, Г. Деркс), археологічні (М. Мерлін) розвідки, а також безпосередньо тексти письменників, які вживали опіум (Т. де Квінсі, Ж. Кокто, Е. Юнгер).

Мета дослідження – дослідити який саме досвід конструює опіум, а також як цей досвід втілюється у тексті. Досягнення цієї мети передбачає виконання наступних завдань:

- Проаналізувати історичні та культурні засади опіуму.
- Виявити зразки опіумної літератури у давніших текстах.
- Проаналізувати засадничі теорії довкола концепту автор_ки та автобіографічності у текстах.
- Дослідити загальний дискурс різноманітних наркотичних досвідів та виявити його основні спрямування літературознавчого та філософського осмислення.
- Переосмислити феноменологічний простір опіумного досвіду, втіленого у тексті, а саме: «Сповідь англійського пожирача опіуму» Томаса де Квінсі, «Opium. The Diary of a Cure» Жана Кокто та «Наближення. Наркотики та сп'яніння» Ернста Юнгера.

Об'єктом дослідження є «Сповідь англійського пожирача опіуму» Томаса де Квінсі, «Opium. The Diary of a Cure», «The Holy Terrors» Жана Кокто та «Наближення. Наркотики та сп'яніння» Ернста Юнгера.

Предмет дослідження – феноменологічний простір опіумного досвіду, а саме: осмислення структур оповідної манери, виявлення головних акцентів та специфічності кожного окремого опіумного досвіду.

Під час роботи були застосовані такі інтердисциплінарні **методи дослідження**: компаративний, контекстуальний, феноменологічний та елементи деконструктивістської критики.

Структура роботи: вступ, перший та другий теоретичні розділи, третій практичний розділ, висновки та список використаних джерел.

Наукова новизна полягає у відсутності феноменологічних досліджень в українському літературознавстві довкола теми опіумної літератури.

1 РОЗДІЛ

КОНТЕКСТУАЛЬНИЙ ВИМІР ОПІУМУ

1.1 Історичний та культурний контексти опіуму

Перш ніж перейти до аналізу теорій та літературознавчої проблематики, які мають безпосередній зв'язок із темою нашого дослідження, варто розібратися із питанням тяглості опіумного вживання. Аналіз аспектів традиційності опіуму допоможе виявити генезу цього наркотику та проявити його у ширшому контексті, що буде допоміжним для глибшого розуміння якостей опіумного впливу, а від того полегшить процес аналізу опіумних текстів.

Отже, опіум – сильнодіючий наркотик, добування якого відбувається з коробочок недостиглого опійного маку, чи то пак, снодійного маку. Молочний маковий сік споконвіку вабив людство, й перші сліди його ужитку сягають 5000 років до н.е. на території Середземномор'я.

Якщо міркувати про первинні цілі споживи опіуму, то безперечно вони можуть мати різну направленість, проте американський дослідник Мак Мерлін у статті «Archaeological Evidence for the Tradition of Psychoactive Plant Use in the Old World» наводить думку Ендрю Шерратта, що цілі ужитку уподібнювалися, тому, до прикладу, медичні та релігійні цілі, які були дуже поширеними, розділяти було б геть неприродно. Сам Мак Мерлін у статті міркує, що більшість неіндустріальних суспільств все ж зверталися до психоактивних речовин (переважно опіум та канабіс) у ритуальному чи релігійному контекстах, тобто він розділяє ці дві цілі на окремі категорії [34, с.296]

Найдавніші виявлені зразки насінин снодійного маку (близько 5700 р. д. н. е.) були знайдені на затопленій стоянці Ла Мармотта ¹ розміщеній на озері Браччано в Італії. Марія Фугаццола вважає, що ймовірніше за все, використання снодійного маку обмежувалося побутовими цілями: олія, їжа, ліки, проте не варто викреслювати й можливе ритуальне використання [34, с. 300].

Наприклад, Джордіо Саморіні вказує на те, що у кімнаті поселення Ла-Мармотта була знайдена фігурка «великої матері» із палеолітичними рисами, тож принаймні можна міркувати про наявний у поселенні релігійний чи то пак культовий зв'язок [34, с. 302]. Опіумний мак був виявлений й у вигляді залишків макових коржиків на теренах Помпеїв у атріумі під назвою «Дім Весілля Геркулеса» (також відомого як «Дім Марса та Венери»), що також свідчить про взаємодію опійного маку із культовими чи релігійними процесами. Марина Ціаральді зазначає, що такі вотивні ² піднесення можливо мають зв'язок із культом Ісиди/Деметри. Аталей Гайтер у книзі «Opium and the romantic imagination» також пов'язує опіум із культом Деметри, вона переказує легенду, згідно якої Деметра у пошуках своєї доньки Персефони прийшла до міста Сікіон й на його плодovitих полях знайшла маковий цвіт. Надрізвавши його недостиглу коробочку, вона поласувала його, хоч і гірким, проте чарівним соком. Дари опіуму полегшили їй біль, вона вмить забула про переживання та нещастя й поринула у солодке забуття. Саме тому Деметру часто змальовують із маковими квітами у руці, надаючи їй образу покровительки маку [32, с. 20].

Також нерідко можна побачити зображення богів-близнюків Гіпноса та Танатоса із маковими квітками у руках або ж їх вплетіннями у коронах, й це, на думку Мака Мерліна, натякає про усвідомлення греками чудодійної, а втім й небезпечної сторони опіуму: його можливість надавати сну легкості та забуття, а проте зі збільшенням дозування опіум невпинно наближає смерть до споживач_ки [34, с. 310]. Також відомо, що опіум використовувався як

¹ Стоянка Ла Мармотта – неолітичне поселення.

² Вотивний – такий, що приносяться бог_инями у знак подяки або для здійснення прохання.

інгредієнт для магічних ритуалів, до прикладу, він допомагав викликати образ коханої людини у сні. Для здійснення ритуалу використовували квітки іпомеї, панцир черепахи та жир бобра виварений в опіумі, ці компоненти закопувалися у землю на всю зиму, а опісля розкопок використовувалися як мазь, яку втирали у область шиї. А позначення опійного маку як «рослини радощів» знаходимо ще близько 3100 р. до н.е. на шумерській ідеограмі [26, с. 8].

Французький подорожувальник Жан Шарден писав, що хоч і опійний мак можна знайти у багатьох країнах, проте такого соковитого та сильного як в Персії більше не знайти. Шарден наводить приклад цікавого ритуалу серед персів: надрізаючи мак вони ділили його на дванадцять частинок аби ушанувати дванадцять імамів. Ці надрізи робилися спеціальним ножем із трьома лезами, тож одночасно надрізалися три скибочки [26, с. 7].

Опіум вживали також відомі історичні постаті, наприклад, Марк Аврелій. Римський імператор вживав опіум з медом, й навіть, за словами його лікаря Галена, міг розрізнити якість інгредієнтів у своїй опіумній суміші. Уживання опіуму імператором було доволі помірковане, якщо державні справи вимагали більшої уваги, дозування зменшувалося, проте говорять, що Марк Аврелій мав поблажливість до чужих вад, й це була найгірша імператорська риса, тож, можливо, це наслідок опійного ужитку, який додавав його характеру легкої байдужості [26, с. 9].

Цей невеликий ретроспективний огляд давньої історії опійного маку дає змогу констатувати глибоку вкоріненість опіуму у різних культурах, проте у контексті наркотичної одержимості найповніше опійний мак поширюється на теренах Європи XIX – XX століть, попри свою безперервну популярність і у минулі тисячоліття.

У XIX столітті опіум вживали ледь не усі, навіть діти. Аптеки повнилися безліччю видів дитячих ліків із опіумом у складі, вони мали різноманітні назви:

Настоянка Годфрі, Вітрогінне Далбі, Еліксир МакМана, Заспокійливе Рішення Батлі, Заспокійливий Сироп Матусі Бейлі³. Матері давали дітям ці заспокійливі засоби, аби їх втихомирити, доки вони будуть відсутні або ж зайняті своїми справами [32, с. 30, 33]. У «Сповіді англійського пожирача опіуму» Томас де Квінсі пише, що опіум вабив простий клас своєю дешевизною. Перебуваючи проїздом у Манчестері, йому розповіли, що працівники бавовняної фабрики так захопилися споживанням опіуму після важкого робочого дня, що аптеки з обіду підготовлювали запас пігулок опіуму, аби покрити вечірній попит. [9, с. 16]. Опіум був дешевшим за пиво та джин, тож навіть найнижчий клас міг собі його дозволити [32, с. 33].

У Англії наркотик набрав популярності у вигляді лаудануму, його споживав як простий народ, так і творча еліта (Томас де Квінсі, Френсіс Томпсон, Кітс, Колрідж), у Франції уживання опіуму різнилося: творча еліта (Жан Кокто, Маларме, Гюго, Бальзак, Бодлер, Вальтер Беньямін) його споживала методом куріння, який є більш природнім для країн Азії, а лауданум відходив до просто люду. [31, с. 385] У «Journal of Mental Science» 1901 року знаходимо аналіз опіумної обстановки Парижу початку ХХ століття: так як куріння опіуму переважно відбувалося у приватних приміщеннях, опіумний дим вривався не лише у легені споживач_ки, а й захоплював тих, хто проживає із залежн_ою. Наприклад, було помічено, що в одному з будинків кіт та слуга виявляли ознаки жадання опіуму, коли його куріння у домі припинилося [31, с. 384]. Крім того, у Франції невпинно розповсюджувалися опіумні курильні, одна з них навіть знаходилася у відомому Мулен Ружі: «Відвідувач_ки мали пробиратися крізь червоно вбрані зали до ароматичного саду із муляжем слона. Це було справжня опіумна схованка, де відвідувач_ки могли насолодитися своєю опіумною звичкою.»⁴ [30, с. 386].

³ Godfrey's Cordial, Dalby's Carminative, McMunn's Elixir, Batley's Sedative Solution, Mother Bailey's Quieting Syrup. (Усі переклади у роботі – власні, якщо не зазначено інше).

⁴ Visitors had to pass through scarlet-colored halls and enter into an aromatic garden with a giant-sized, mock elephant.

Жан Кокто чітко розділяє споживач_ок опіуму на дві категорії: тих, хто споживає методом куріння і тих, хто споживає рідкий опіум, лауданум [24, с. 86]. Вищість і певна чистість відводиться тим, хто вживає його методом куріння. Томас де Квінсі навпаки ставиться огидливо до сирого опіуму, певно, через асоціацію зі Сходом [9, с. 130]. Про східність куріння опіуму Кокто міркує наступним чином: «Молода Азія більше не курить, бо «дідусь курил». Молода Європа курить, бо «дідусь не курил.»⁵[24, с. 28] Це міркування розмежовує XIX та XX століття: перше й справді набувало більшої уваги лаудануму, а друге віддавало перевагу чистому опіуму, який розкурювали у трубці.

1.2 Згадки опіуму у літературній традиції

Безперечно найбільшого літературного розквіту опіум набув у XIX та XX століттях, проте про більш детальний аналіз літературних зразків опіумного досвіду цього періоду мова зайде у третій, чи то пак, практичній частині.

У частині **1.1 Історичний та культурний контексти опіуму**, було вже згадано легенду про опіум та Деметру, іншою клясичною згадкою опіуму або ж опіумоподібної речовини є чарівний непент, який описує у четвертій пісні «Одіссеї» Гомер. Його Гелена придбала у Єгипті у дружини Фтона – Полідамни. Цим чарівним непентом є суміш наркотичної речовини, яку Гелена розбавила у вині, напій мав силу заспокоювати:

В келихи й чаші з вином, що пили вони, вкинула раптом

Зілля, що й біль погамує, і горе дозволить забути.

This was the ultimate opium den where visitors could indulge in their opium-smoking habit.

⁵ Young Asia no longer smokes because “grandfather smoked.” Young Europe smokes because “grandfather did not smoke.”

Хто його вип'є, хоч трохи в кратеру з вином домішавши,

Той цілий день на лице й однієї не зронить сльозини,

Хоч би умер навіть батько у нього чи матінка рідна,

Хоч би упрост перед ним і брата чи любого сина

Гострою міддю убили й на власні це очі він бачив.

Тож Гелена розчинила непент у воді, звеліла його усім розлити, а потім закликала усіх до уваги та розпочала історію про мужні подвиги Одиссея. [8] Непент є еквівалентом майбутнього лаудануму, який пізніше, у другій половині XVII сторіччя скомпонує Сіденгам. Проте, лауданум Сіденгама відрізняється від першої офіційної версії лаудануму. Перший був створений Парацельсом у XVI сторіччі, його лікарський засіб мав плотну структуру й виготовлявся із опіуму, золота, мушель та інших інгредієнтів. А лауданум Сіденгама вже мав рідку форму, спочатку це була суміш опіуму, хересу, кориці та гвоздики, а вже у XVIII сторіччі з'являється лауданум у вигляді спиртової настоянки [26, с. 14], яка так захоплювала Томаса де Квінсі.

Аталея Гайтер пише, що деякі люди асоціюють Гомерів непент із гашишем, проте все ж непент ймовірніше відноситься до опіумоподібних речовин через свою природу ефекту: він має блаженну й умиротворену ейфорію, а гашиш радше викликає екстатичне збудження [32, с. 20].

Вергілій згадує чарівний мак у Енеїді: «Мед наливала і сипала маком, що сон навіває» [6, с. 85], над ним владарювала жриця з роду массілів, яка мала силу викликати духів, а також звільняти серце од печалей та, навпаки, закутувати його у тужливі шати. У «Георгіках» Вергілій також згадує мак:

Тут же й льону посів, і мак Церерин потрібно

Вкрити землею.... [5, с. 83]

Римську Цереру, або ж Кереру, ототожнюють із грецькою Деметрою й так само змальовують із маковими квітами у руці.

Мак залишає свій відбиток також у «The Orphic Argonautica» грецькій епічній анонімній поемі IV ст., він росте у саду Гекати й примітно, що рослина теж вбирає темну Гекатову окрасу й називається «чорним маком» [37, с. 34].

У «Кентерберійських оповідках» Чосера також знаходимо згадку опіуму, у першій казці під назвою «Оповідь лицаря» пише:

А перед тим дав строжу напій,

Де прянощі та мед були, й доволі

Вина п'яного, й маку сік від болю;

І той, хто випив, ще добу не міг

Очей протерти заспаних своїх. [15, с. 126]

Чосер у наведених рядках описує чудодійну властивість опіуму до утворення сновидних марень, настільки потужних, що навіть сильні струси не здатні розбудити людину, яка снить.

Маковий сік не оминула й Шекспірова рука, у п'єсі «Ромео і Джульєтта» бачимо натяки на речовину із функцією тимчасової деформації свідомості, а саме – снодійної:

Візьми цю шклянку, як у постіль ляжеш, і перепущений цей трунок випий;

і враз тобі по жилах піде повів, холодний та дрімотний;

бо не буде у тебе битись пульс, бо стихне пульс;

*життя не виявлять — тепло на подих; на сірій попіл рожі щік і вуст
зів'януть; упадуть очиці-вікна;
мов смерть запне одразу день життя;
всі часті тіла, гнучости живої
позбавлені, на смерть подібні стануть.*

*В подобі цій, позиченій у смерті, ти перебудеш сорок дві години,
а потім, як по сну приснім, встанеш. [17, с.101]*

У цих рядках Отець Лоренцо дає Джульєтті зілля, яке здатне подарувати оманливу смерть, цей безіменний трунок закутує у холодний та дрімотний стан, а пробудження відбивається приємною солодкістю без обтяжливих ні для тіла ні для мозку наслідків. Принцип дії трунку подібний до опіумного ефекту, природа якого схильна поблажливо ставитися до споживач_ки, якщо вона чи він дотримується помірному принципу вживання. Крім того, у європейській літературі опіум часто набуває конотацій холодности та дрімоти, яких не набуває жоден інший наркотик. Тож враховуючи схожість риторичних засобів у способі репрезентації цих двох окремих речовин у літературі, доцільно міркувати про можливу опіумну природу зілля, яке Джульєтті пропонує Отець Лоренцо. Більш того, опійний мак безперечно був відомий Шекспірові, більш відвертий натяк на це віднаходимо в його «Отелло»:

Ні мак, ні мандрагора, ані всі

На світі зілля більше не повернуть

Тобі солодкого спокою-сну,

Що ним ти вчора спав! [16, с.83]

Асоціативність маку із солодкотворчою силою та сновидністю, як вже згадувалося раніше, є клясичними присвоєними опіуму характеристиками, якими не наділений жодний інший наркотик.

Легенди й оповідки про славу силу опіуму поширювалися Європою людьми, які верталися зі своїх довгих мандрів Сходом, так ми віднаходимо історії про те, як коні та люди рятувалися в опіумі од надмірної втоми, а також історії про турецьких солдатів, які приймали наркотик, аби підготувати себе до битви [32, с. 22]. Цікаво, що Атолея вказує на те, що за переказами опіум допомагав воїнам загартувати свою волю перед битвою, бо природа опіуму не схильна загартувати, вона умиряє, опускає неважливе, те, що відбивається у голові шумом й забирає жагу до войовничости. Проте, можливо, тут ми маємо справу із геть іншим станом світосприйняття, із часом, коли спектр важливости мав геть іншу форму. Безперечно з плином століть та навіть років фокус уваги видозмінюється, тож можливо, що у давнину чистий войовничий стан був частково еквівалентом блаженного спокою й тому ефект опіуму підходив для виконання цього войовничого довгу. Проте, можливо, причиною є особливий менталітет невідомого народу про який ходила легенда. Ніколас Венетто виділяє, що опіум має різний вплив на людей Заходу та Сходу: «Європейці не відчують такого ж ефекту од споживи опіуму, як азіяти та африканці. Звичай примушує ці наркотики викликати різний ефект у тих, хто їх вживає, й тут ми радше спостерігаємо умиряння душі, задоволення та свербіж у тілі, а не сум'яття кохання, яке спостерігаємо у тих народів»⁶ [33, с. 55]. Томас де Квінсі про різницю впливу ефекту опіуму на різні народи висловлюється дещо инакше: «Турецькі пожирачі опіуму здаються абсурдними хоча б через те, що, мов вершники в кінних статуях, сидять на дерев'яних колодах, таких безглузких, як і вони самі...опіум не змушував мене шукати усамітнення, а ще менше – бездіяльності, й не викликав у мене той стан

⁶ Europeans do not experience the same effects from the use of narcotics as Asians and Africans. Custom makes these drugs produce different effects in those who use them, and here we only observe tranquillity of the soul, and pleasure and itching of the body, rather than the turmoil of love to be seen among other peoples.

заціпенілого самозаглиблення, який приписують туркам.» [9, с. 108]. На основі цих дещо ксенофобних висловів де Квінсі вбачаємо як він одхрещується од надто дрімотного впливу опіуму на людину. Для де Квінсі опіум стає радше заспокійливим засобом, який підсилює яскравість його розумових витворів, а ту надто заціпенілу функцію приписує «варварам», які не здатні відчутти інтелектуальну та величну сутність опіуму. Проте, у випадку де Квінсі не варто брати його розподіл властивостей опіуму на різні культури як щось еталонне, бо де Квінсі, хоч і блискучий мислитель, а проте лишається білим європейцем XIX століття, який не приймає не лише вищість Сходу над Заходом, а бодай культурну рівноправність між ними.

Якщо ще трохи детальніше поміркувати про зв'язок між військовою справою та наркотичними речовинами, доречним буде пригадати Ернста Юнгера, який писав про популярність кокаїну за часів Першої світової війни, він пише, що вирувала думка, що військові пілоти підбадьорювали себе кокаїном, аби втихомирити нерви [18, с. 200]. Подібної слави під час Першої світової війни набув також етер⁷, який мав недовготривалу дію, а проте доволі цікавий прозорий постефект, який заключався у посиленні розумової активності й покращенні рефлексивності. Після особистого ефірного експерименту Юнгер пише: «в мене навіть склалося враження, що жест рукою в мене виходить особливо гладко, і я з надзвичайною точністю помічав проходження чергового чину». Так само оповідає, що побутувала історія про хлопчика, якого вхопили джерельні ефірні сіті: після перенесення легкої операції хлопчик почав на постійній основі не лише вдихати, а й пити ефір, й він відзначав ту невимовну легкість із якою йому вдавалося вирішувати математичні задачі опісля ефірного протверезіння [18, с. 176].

Безперечно не можна оминати зауваження, що давні сказання, оповідки, легенди, які передавалися із рук в руки могли видозмінюватися, приймати геть

⁷ Діетиловий етер – прозора, безбарвна, рухома летка рідина з характерним солодкуватим запахом, належить до класу етерів, використовують як розчинник та екстрагент, а також вживається як легкий наркотик.

нових форм зовсім віддалених од першоджерела, тому дуже важливо у дослідженні наркотичного впливу на психіку та його літературне втілення звертатися до особистого досвіду, який описує автор_ка.

2 РОЗДІЛ

АВТОБІОГРАФІЧНІ ВИМІРИ НАРКОТИЧНИХ ТЕКСТІВ

2.1 Особистий досвід автор_ки як джерело творення тексту

Роль та місце автор_ки у тексті неодноразово піддавалися випробуванню. Ролан Барт у своєму тексті «The Death of the Author» «вбиває» автор_ку, наголошуючи, що увага до авторства замикає письмо, обмежує його інтерпретаційне поле [19, с. 147]. Подібні думки мав також англійський поет, критик та викладач Гарвардського університету Айвор Річардс, який давав на заняттях своїм студент_кам вірші для інтерпретації без зазначення авторства, аби процес аналізу не піддавався уже наявним судженням чи упередженням.

Ідеї Ролана Барта далі розвиває Мішель Фуко. Він вводить поняття «функції автор_ки», яке визначає культурну та інституційну роль автор_ки. Тож у Фуко це не лише ім'я, яким людина підписує свій текст, а певний механізм, який надає тексту статусности та класифікує його. Автор_ка у нього постає елементом влади [31, с. 304].

Деконструкція Дерріда підважує ідею автор_ки як центру істинного знання, автор_ка не здатна повністю контролювати текст, тому у тексті завжди присутнє «інше». Про це Дерріда цікаво натякає у відношенні до Ніцше, він виділяє, що філософ здогадується, що письменни_ця ніколи не буває «на ногах», бо письмо – це річ, яка потребує схиляння, спущення, але якщо Ніцше лише здогадується про це, то його Заратустра має у цьому певність: «Ось я тут, оточений розбитими скрижалями та скрижалями, на яких лише почали щось різьбити. Я тут у чеканні. Коли настане моя година, година знову спуститися вниз і загинути..» [10, с. 56].

Цей невеликий теоретичний екскурс у площину концепції автор_ки дає змогу прослідкувати головні теоретичні ідеї, які впливали на

літературознавство та філософію ХХ століття. З цього природно виникає питання, якщо місце автор_ки доволі маргіналізоване у теоретичному світі, то яке ж місце займає роль особистого досвіду у тексті? Наскільки сильно досвід є релевантним та чи працює він як метод вираження?

Автобіографічний текст по своїй природі немовби стирає запитуваність авдиторії стосовно потенційно закладеного особистого досвіду автор_кою, яка виникає під час прочитання художньої фікції. Це певне стирання старих меж й побудова нових, можливо навіть більш заплутуваних через свою яскраву позицію правдивости. Проте, наскільки легко ввести в оману себе та читач_ку, видозмінити себе, підпорядкувати й виправдати, а можливо й навпаки, маргіналізувати?

Поль де Ман в есеї «Autobiography As De-Facement» описує проблематику визнання автобіографічного тексту як окремого жанру. Він наполягає, що автобіографічність належить будь-якому текстові, який має читабельну назву. Тобто кожен текст у тій чи іншій мірі є автобіографічним. Автобіографізм для Поля де Мана не є істиною, а радше способом конструювання, який підпорядковується фікційним тропам [27, с. 70]. Тобто за міркуванням Поля де Мана автобіографічна композиція тексту має на меті видати маску, сконструйоване «я» за дійсність [27, с. 76]. Це така собі гра у реальне, яка намагається набути топосів істинности у читацьких очах.

Безперечно міркування де Мана слушні, автобіографічні тексти й справді уподібнюються до фікційних витворів, проте чи справді кожне намагання передати досвід є лише маскою, формою вираження, яка утрачає своє «я»? Видається доцільним припустити, що автобіографічність у текстах, які клеймлять себе такими, має головну відмінність од фікції, яка все одно вибудовується од авторського, а відтак і автобіографічного, у тому, що вона намагається триматися між трьома світами: минувшиною, теперішнім та потенційним, чи то пак, вигадливим. Фікційний текст все ж переходить у

інший вимір: хоч і має витoki теперішности та минувшини, а проте він грає за новими правилами, менш пов'язаними із реальністю, а відтак і заангажованістю. Автобіографічний текст проходить більший обшир випробувань та пристосувань, аніж фікційний текст.

Тож, якщо Поль де Ман стоїть на стороні потенційної оманливости автобіографічного тексту, то на іншій інтелектуальній стороні у питанні передачі власного досвіду перебуває Вірджинія Вулф.

Вулф у «A Sketch of the Past» розмірковує про те, як деякі образи, події, досвіди лишаються у пам'яті, а деякі вивітрюються; як певні зображення чи їх післямак набирають більшої вагомости й виграють у нещадній боротьбі за першість, а інші програють, простуючи до вічного забуття. Спонука до перетворення досвіду у текст для Вулф постає у здатности вчувати шоковий стан від події, навіть буденної, та бажанні цей стан, цей імпульс розкодовувати [38, с. 107]. Мерло-Понті також відносить «чисте» відчуття до категорії «шокового» переживання, й перетворює зрозуміле та на перший погляд ясне враження на багат шарову структуру [13, с. 19, 27]. Спонука до писання для письменниці має також безперечно сповідальний характер, писання вивільнює та продукує простір для рефлексійного акту [38, с. 107].

Міркування стосовно зв'язку імпульсу та потреби писання, також спостерігаємо у Моріса Бланшо. Письменник міркує, що жага до писання пов'язана із наближенням до тієї точки у якій слова вже не працюють, тож кожне писання супроводжується боротьбою та майже неминучим крахом. Процес писання розпочинається у момент вислизання, завдяки хитрощам чи життєвим переминам, з лап імпульсу, який тягне у небуття, проте це вислизання є дуже ненадійним, унаслідок чого вже неодноразово, на думку Бланшо, письменниці у спробі втілення цього маневру гинули мовчки [22, с. 50].

Хоч ми бачимо, що і для Вулф і для Бланшо імпульс – це енергія

імпресіоністична, принципи його дії для них різні. Для Вулф імпульс є сплеском, який вимагає розгадки, який створює нове розуміння, щось на подобу кубика Рубіка. елементи якого впливають на наші дії і процес розмірковування навіть попри не-бачення усіх граней, усіх елементів водночас, проте вони визначають наше уявлення своєю присутністю та нашою домальованою присутністю попри не-бачення. Для Бланшо імпульс – сигніфікатор катастрофи, сигнал, який позначає, що усе єство прямує до незворотного, руйнівної точки, яка будь-який досвід використовує як поле для потенційної кризи.

На прикладі із незначним, на перший погляд, випадком дитячої бійки зі своїм братом, Вулф пояснює процес становлення вагомого спогаду. Між їхніми маханнями кулаками до Вірджинії прийшло усвідомлення ницости усієї ситуації на вселюдському рівні: навіщо ж завдавати болю іншій людині? Вірджинію охопив безмежний спустошливий сум од цього збагнення, проте він подарував їй на заміну відчуття цілоти ситуації, певної всеохопности, усвідомлення якоїсь потайности, таємниці людського психічного організму. Це вміння розпізнавати та вчувати вагомий досвід і є її рушіями до писання, бо, як зазначає сама Вулф: «Тільки обертаючи це у слова, я роблю його цілим; ця цілість позначає, що воно втратило сили до ураження; воно приносить мені – ймовірно, бо роблячи це, я усуваю біль – вагому втіху од зведення до купи відокремлених частин. Ймовірно, це найсильніша знана мені насолода.»⁸ [38, с. 107].

Слово стає для письменниці палицею, якою вона розкопує й якою обороняється, проте ця палиця здатна також натерти руки у спробі вхопити щось, що відчувається надто фундаментальним, й від того є майже невловимим, навіть обтяжливим од своєї безперестанної ухильности. Вірджинія Вулф констатує, що деякі події потребують часу для змоги висловлення, і деякі події,

⁸ It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. Perhaps this is the strongest pleasure known to me.

як образ матері, який переслідував авторку до сорока років, активно про себе нагадують [38, с. 114]. Такі події здатні підпорядковувати собі простір, підмінювати знаки світу своїми голосами та рухами, очікуючи свого часу, аби осісти на папері. Таким чином, вміння працювати із подіями так, аби ефективно й якомога точніше змогти передати їхню вершинну суть, попри усі труднощі – головна складова якісного тексту, який прагне передати досвід.

Виходячи з цього, можна засвідчити, що Поль де Ман обґрунтовує доволі скептичне ставлення до концепції автобіографічності як окремого жанру й методу вираження істини, а Вірджинія Вулф дає більш широке поле для інтерпретацій, її розуміння вираження досвіду є радше феноменологічним, тобто вона констатує життєві феномени, переосмислює їх і вивільняє себе од нав'язливих узд невтішного досвіду. Крім того, вона наголошує, що проблема мемуаристики полягає у поверхневому ставленні до причин звернення автор_кою до тексту, пояснюючи це тим, що читаючи, до прикладу, Діккенса її цікавлять його передумови до писання: чому він пише, що спонукає його, та чому він пише саме так? Спираючись на міркування Вулф, можна припустити, що вона підводить до того, що інтерес до мети та концептуальної основи писання має змогу проявити текст у більшій правдивості та точності у відношенні до автор_ки, й безперечно допомагає класифікувати автор_ку, як про це зазначає Фуко, проте ця класифікація є радше допоміжною, направляючою категорією, аніж тоталітарною, бо розставлення акцентів відбувається на рівні тонких досвідів, суб'єктивних «імпульсів», які вибудовують світоглядний простір автор_ки.

Таким чином, питання правдивості автобіографічного тексту є темою неоднозначною та дискусійною, проте звернення до автобіографічності у цій дослідницькій роботі буде основним напрямком у зв'язку із предметом дослідження, а саме особистим досвідом вживанням опіуму авторами, а також як саме цей особистий досвід втілюється у тексті, як він впливає на текст і який

текстуальний простір вибудовує і як цей простір сприймається у процесі читання.

Тож, аналіз опіумного досвіду матиме радше феноменологічну структуру й правдивість тексту братиметься як категорія апріорі суб'єктивного, проте об'єктивного у своїй суб'єктивності. Вибудова вільного поля, яке підпорядковується відносним вимірам довіри важлива складова роботи із чутливими та складно пояснюваними темами, які стосуються наркотичних досвідів. Феноменологічна методологія дає змогу широко дослідити особливості досвіду, виявити усі можливі грані, які конструює досвід завдяки «поєднанню крайнього об'єктивізму та крайнього об'єктивізму» та бути ефективною методологією завдяки тому, що «раціональність точно відміряна в досвідах, в яких вона себе виявляє» [13, с. 17].

Крім того, Вірджинія Вулф звертає увагу на те, що кожна людина проминає життя у відношенні до певних фонових опор та концепцій, які вироблюються протягом усього життя, й констатує, що вони впливають на неї саму щоденно [38, с. 108]. Ці опори та концепції є рушійними для саморозуміння та самостановлення особистості, проте також письменниця зазначає, що аби ознаменувати себе якоюсь характеристикою, як-от рівень краси, інтелектуальності або силової спроможності, людина має пройти процес порівняння, й відштовхуючись од порівняння самовизначити себе. Виходячи з цих міркувань, можемо припустити, що на процес самовизначення особистості впливають усі навколишні досвіди, окрім цього вони перебувають у безперервному процесі аналізу та порівняння й впливають на наше сприйняття власного досвіду.

2.2 Дискурс наркотичних досвідів

Як уже зазначалося на початку, опіум вабив людей багато тисячоліть до нашої ери, проте не лише опіум. Жага людини до видозміни стану свідомости може мати як логічні причини, так й причини незнані ні нам ні людині, яка споживає. Проте, наркотичні речовини своєю дією здатні витягнути у сферу відчутного сили, які є масштабнішими, аніж просте сп'яніння, екстатичне або маревне [18, с. 29]. Стан сп'яніння для людини не є девіантним чи протиприродним, так само як і стан тверезости не є базовою характеристикою [26, с. 9]. Проте, що насправді ми можемо називати станом тверезости? Стан новонародженої дитини, яка ще не пізнала благ людського існування у вигляді підсилювачів реальности? Починаючи од цукру й закінчуючи героїном? Втім, і це не зовсім вірний напрям розмислення, бо дитина пізнає цукор у перші миті свого перебування поза лоном матері, солодке грудне молоко подібне до ніжного соку опіуму, воно вабить дитину й робить її залежною од нього. Людина залежна від кисню та води, проте зрештою й кожна з цих категорій може бути інтоксикована без нашого відома. Так само деякі захворювання здатні призводити до зміни сприйняття реальности, приміром синдром автоброварні при яком всередині травної системи відбувається процес бродіння із викидом етанолу в організм й людина п'яніє не споживаючи алкоголю, зміни у сприйнятті реального можуть також викликати різні психічні захворювання: шизофренія, біполярний афективний розлад, депресивний розлад, межовий розлад особистости, тривожний розлад та інші.

Визначення терміну наркотичної речовини є неоднозначним, до прикладу, чи варто зараховувати до такої категорії вино, яке стало людською буденністю? Якщо звернутися до легенд та мітів, побачимо вино у всій його божественній натурі. Вино ставало окрасою, блаженним даром Діоніса, а діонісійські вакханалії перевершували усі інші богопоклонні дійства. Проте, нині свою чарівну й величну силу вино утрачає [18, с. 20]. Втім, для Бодлера вино на рівні із гашишем та опіумом було речовиною здатною розкривати шлях до штучних раїв. У вірші «Душа вина» напій набуває голосу, який промовляє

до людини з запевненням у обдаруванні щастям, вино здатне *запалити очі коханої, а синові надати її краси, стати олією, що зміцнює плоть, перетворитися на святе зерно, посіяне самим Богом й заструменіти осяйливо до Бога* [2, с. 147-138]. У «Паризькому спліні» закликає: «Пора п'яніти! Для того, щоб не бути спраглим рабом Часу, п'янійте; п'янійте безугавно! Вином, поезією або істиною, чим завгодно.» [3, с. 101] У «On Wine and Hashish» Бодлер урівнює вино із людиною, не ідеалізує його, а навпаки надає ознак людської чутливості і межовості, які проявляються у амбівалентності дії: вино здатне на величні учинки і на злісні, тому варто ставитися до нього люб'язно та з розумінням, таким же, як і до себе самих. А ще означає, що йому відома людина, якій вино подарувало ясність ослабленим очам, перетворило *крота на орла* [20, с. 6, 14]. Зв'язок між наркотиками, чи то пак, речовинами із потенційною наркотичною дією, та часом, прослідковують вже не вперше. Ернст Юнгер наводить наступне міркування: час у стані сп'яніння, як алкогольного так і наркотичного, набуває нового втілення – він пришвидшується, сповільнюється, він перебудовується [18, с. 16]. Стимуляційні речовини час звужують, й од цього звуження час плине швидше, а седативні, навпаки, плин часу призупиняють [18, с. 35]. На підтвердження міркувань Юнгера стосовно впливу на час седативних речовин, можна привести слова Жана Кокто: «Повільний плин опіуму. Під впливом опіуму людина стає місцем зустрічі феноменів, які мистецтво посилає нам ззовні.»⁹[24, с. 70].

Анрі Мішо у міркуваннях про вплив гашишу на плин часу підводить: «враження від спуску з шаленою швидкістю та шокуючим підйомом,»¹⁰[37, с. 217]. Подібну природу гашишу підмічає й Ернст Юнгер, свій досвід вживання гашишу він ознаменовує таким, що проникає ривками й асоціює гашиш із трояндою, яка має чарівність та колкість, яка здатна від необережності споживач_ки подіяти вельми деструктивно [18, с. 271-272]. Анрі Мішо також

⁹ The slow speed of opium. Under the influence of opium one becomes the meeting place for the phenomena which art sends to us from outside.

¹⁰ "impressions of descending at an insane speed and of ascending outrageously,"

окреслює гашиш чудовим шпiонським засобом, який допомагає зрозумiти, що стоїть за словами та предметами, гашиш нiби роздвоює картинку залишаючи знак iз звичною iдентичнiстю, а втiм, даруючи їй нове, те саме «инш» [23, с.148].

Якщо Томас де Квiнсі йменує себе єдиним парафiянином церкви опiуму, її альфою та омегою, а у другiй версiї «Сповiдi англiйського пожирача опiуму» йменує себе вже Папою церкви опiуму [9, с. 103], то право на звання єдиного парафiянина або ж навiть Папи церкви гашишу заслуговує нiхто инший як Шарль Бодлер, хоч i з проминанням часу вiн пориває зв'язок iз гашишем, йменує його пожирачем волi, а проте мiсце для його слави у європейському контекстi викохує саме вiн.

Свої есеїстичнi мiркування довкола гашишу Бодлер розпочинає злегка iнфернально, у оповiднiй манерi збирач_ок гашишу перетворює на жертв нещадного спiралеподiбного духа, який пробирається до мозку й ослаблює кiнцiвки. Проте, водночас Бодлер нiжно йменує гашиш «зеленим мармеладом», «щастям, яке умiщується у ложечцi» [20, с. 16-17] (подiбно до того, як щастя опiуму описує де Квiнсі: «...тепер щастя можна було купити за пеннi i носити в кишенi жилета; переносний екстаз можна було закоркувати в пiнтовiй пляшцi, а душевний спокiй розсилати галонами в поштових каретах.» [9, с. 97]. Однак, щастя гашишу полягає у посиленнi наявного, тож Бодлер радить оминати наркотик у моменти занепаду духу або надто сильного буденно-не-буденного завантаження. А вже при вiдсутности несприятливих чуттєвих умов та при бажаннi скуштувати зелений мармелад, радить оточити себе приємним простором та компанiєю, яка вiдповiдає вашiй формi iнтелектуального духу, й музикою за можливості [21, с. 18]. Гашиш дарує любов, яка переростає у страх, у надпотужний страх заподiяти бiль иншiй людини, настiльки сильний, що переростає у батькiвське опiкування. Про проминання часу пiд дiєю гашишу Бодлер пише наступним чином: час зникає, вiн вислизає, тому пiсля вечiрнiх

веселощів надміру спантеличує ранкове або денне світло, бо воно натякає на світловий перехід, перехід із ночі до дня, який лишився поза твоєю увагою [20, с. 24]. Гашиш ніби однімає розуміння плину часу, він відносить тебе до сховків твоєї особистості, а назовні вертає різко, настільки різко, що мозок не здатний перший час адаптуватися до усвідомлення логічної переміни.

Психоделічні наркотики вживала або як мінімум куштувала бодай раз низка письменни_ць та філософ_инь: Ернст Юнгер, Філіп Дік, Олдос Гакслі, Анаїс Нін, Аллен Гінзберг, Вільям Берроуз, Льюїс Керролл, Гайдеггер та багато-багато інших. Немає нічого дивного у популярності психоделічних речовин, і не тільки психоделічних, серед інтелектуальної еліти. Наркотик здатний висвітлити незнане, небачене, невідчутне раніше. Психоделічні наркотики за своєю природою здатні притягувати божественне провидіння до людини, яка споживає. Це божественне провидіння не обов'язково є містичним, проте воно не є зрозумілим у земному, примітивному сенсі.

Олдос Гакслі у есеї «Брама сприйняття» зазначає, що чарці та курінню люди приділяють більшої уваги, аніж освіті, й у цьому немає нічого протиприродного, бо людська натурна схильна тікати од себе до хімічного перепочинку. Гакслі описує потребу у новому наркотикові, який би мав міцний вплив, легко відтворювався, викликав цікаві переміни у мозкові, які б мали якісне ядро дії, а також, щоб був менш токсичним за опій та кокаїн, соціально безпечніший за алкоголь та барбітурати і не шкодив серцю та легеням як нікотин та смоли [7, с. 12]. Існують наркотики, які не є шкідливими для організму, проте, до прикладу, мескалін, який любив Гакслі, теж не є досконалим варіантом, бо дія його ефекту є надто довгою. Письменник підводить до того, що, якби психологи_ні та соціологи_ні вдалися до успішного визначення цього ідеалу, то у неврапотолог_инь та фармаколог_инь неодмінно вийшло б створити той ідеальний наркотик, який би витіснив шкідливі зразки минувшини та сьогодення [7, с. 13].

Станіслав Віцкевич, польський письменник, філософ, художник та фотограф, мав подібне до Бодлера ставлення до наркотиків. На його думку наркотики є слабкістю й неминуче ведуть до занепаду, проте причини вживання йому зрозумілі: людством керує жага до психічного насичення, й допоки людство не навчиться насичувати своє життя справжніми почуттями через спілкування, роботу, мистецтво та владу – ресурсом до якісного відчуття моменту залишатиметься наркотик [23, с. 240].

Алкоголь та табак Віцкевич зараховує до найшкідливіших видів наркотиків, бо ті викликають залежність, давно знайомі людству і є легкодоступними. Міркування стосовно мескаліну, чи то пак пейоту, Віцкевича подібні до міркувань Олдоса Гакслі. Письменник знаменує його нешкідливим для поодинокого вживання, а свій мескаліновий досвід художньо обрамляє еротичною метафорою: «фіолетовий струмінь сперми прямо в обличчя з гідранту гірських геніталій.»¹¹ [23, с. 240].

Антонен Арто до пейоту ставився радше як до дійства, аніж споживи, яка викликає художні та естетичні галюцинації. Для Арто пейот був цікавим лише через дійства індійського племені Тарухамара, у якому він жадав відчутти те справжнє театральне дійство, відчуття якого він утратив після своєї невдалої постановки драми «The Cenci». Зустріч із наркотиком та племенем стала драматичнішою ще й через його поривання із героїном, залежність від якого була його тягарем [23, с. 243]. Цей наркотик відігравав для Арто роль натхнення, проте не у звичному варіанті, якого шукали чи очікували від наркотика інші митці, мисткині, філософи та філософині.

Вальтер Беньямін про свої наркотичні експерименти у листі до свого друга Гершома Шолема пише наступним чином: «Зроблені мною замітки, почасти самостійно, почасти спираючись на письмовий запис експерименту, можуть обернутися у дуже цінні доповнення до моїх філософських

¹¹ Violet sperm-jet straight in the face, from a hydrant of mountain-genitals.

спостережень, з якими вони мають найближчу пов'язаність, як і певною мірою мій наркотичний досвід.»¹²[21, с. 8]. Цей фрагмент листа дає чітко виявити відповідь на питання важливості і впливовості наркотичного досвіду на процес мислення. Наркотичні речовини нерідко стають не лише додатковими стимулами до сприйняття реальності, а ще й безперечно перетворюються на головних героїв текстів або стають натхненням, приємним чи ні, для нових ідей, а також доповненням до наявних концептів.

У протоколі мескалінового експерименту Беньяміна Фрітц Френкель виділяє його поглиблену чутливість не до кольорів, а візерунків [21, с. 88]. Тобто візуальний досвід Беньяміна базується не на поглибленості кольорів, що є дуже природним для психоделічних наркотиків, а ланцюговості простору. У своїх власних наркотичних нотатках Беньямін візерунки порівнює із волоссям, й відносить їх до ткацького світу, разом із тваринами та рослинами [21, с. 96]. Френкель виділяє ембріотичність візуальних записок виписаних Беньяміном [21, с. 89]. Перекладаючи дослівно ці візуальні записки читаємо: «Маленька овечка читає. Чи рамка є текстом-піснею а чи зображенням. Спи, моя маленька овечко, спи. Пиши, моя маленька овечко, пиши.» (перша записка), «Вівчайся, мій маленький сну, вівчайся. Моя маленька овечко сну. Спи, моє маленьке дитя, спи. Сон має бути. Йди засинай, спи досхочу. Вівчайся, мій маленький сну, вівчайся.»¹³(друга записка). Проте, аби зберегти цікаву лексичну гру, яка виробилася у одурманеній мескаліном голові Беньяміна пропонуємо аналог перекладу: «Маленький дрізд читає. Чи рамка є текстом-піснею, а чи зображенням. Дрімай, мій дрозде, дрімай. Пиши, мій маленький дрозде, пиши.», «Дрозди, моє маленьке дрімання, дрозди. Мій маленький дрозде дрімання. Дрімай, моє маленьке дитя, дрімай. Дрімання має бути. Йди задрімай,

¹² The notes I made, in part independently, in part relying on the written record of the experiment, may well turn out to be a very worthwhile supplement to my philosophical observations, with which they are most intimately related, as are to a certain degree even my experiences while under the influence of the drug.

¹³ «The little sheep reads. Is the frame a writing-song is it an image.

Sleep my little sheep sleep. Write my little sheep write.»

«Sheep my little sleep sheep. Sheep. My little sleep sheep. Sleep my little child sleep. Sleep must be. Go to sleep sleep your fill. Sheep my little sleep sheep.»

дрімай досхочу. Дрозди, моє маленьке дрімання, дрозди.»

Під час свого досвіду Беньямін багато міркує про дітей. Пише, що дитяча зухвалість є жалем за неможливістю творити чаклунство, а не через заздрощі до дорослих через їхню більшу силову спроможність [21, с. 96]. А дитяче байдикування йменує їхнім методом розплутування переживань [21, с. 95]. Аргументує це тим, що Фауст почуває свій перший жах від Матерей, а опісля байдикує у намаганні розплутати ком болю та нев'ясненого жаху [21, с. 95]. Пише, що мораллю дитячої книжечки «Петер-Нечесаха» є те, що недостатнє дарування подарунків дітям робить з них неслухняних [21, с. 97], проте ймовірно, що мова йде не лише про фізичні подарунки, а я ласкаву увагу. А діти, які читають цю книжку не мають такої проблеми, бо вони отримують багато подарунків вже на першій сторінці. Беньямін не пояснює, що саме він має на увазі – чи кожную казку у книжечці, а їх налічується десять, яку можна трактувати як окремий подарунок, чи щось геть інше. Мескалін дарує Беньяміну чутливість до долі дітей, відтак і у своїх візуальних записках Беньямін із великою ніжністю наділяє сон та овечку дитячістю, ніби піклуючись про усіх дітей світу.

Виділяє власне задоволення від переміни фаз, попри усе, що наближається [21, с. 96]. Певно, ця втіха од відчуття переміни є наслідком посиленого відчуття візерунчатости простору, кожна фаза простежується як окрема ланка одного єдиного досвіду, сполученого із усім життям. Віднаходить задоволення також в усвідомленні можливості руки у своїй руховій обмеженій дії, економній, репрезентувати масштабне. Цю можливість порівнює із дією тесляр_ки, як_а, створивши контури свого виробу, з кожним новим штрихом вибудовує новий вид свого виробу [21, с. 96].

Загалом формат цих наркотичних записів є дуже метафоричним, подібним до раніше згаданого «подвійного» впливу гашишу. Наявність записів у момент видозміненого стану свідомости завдяки наркотичній речовині дає

змогу краще зрозуміти природу наркотику, а також як саме наркотик впливає на епістемологію тексту.

Продовжуючи теми візуального та наркотичного, важливим буде згадати, що Анрі Мішо цікавився ієрогліфічними написами, так само як Антонен Арто та Вальтер Беньямін, через їхню можливість прямо передавати ментальний стан [23 с. 258] Мішо у книзі «Miserable Miracle» описує свій досвід вживання мескаліну й зазначає, що мескалін усе кристалізує [35, с. 29], працює із словесним перераховуванням, а простір робить радикально асиметричнішим [35, с. 32], а також хвилястим [35, с. 30]. Після своїх перших спроб мескаліну помічає, що речення на певний час обриваються, посилюється знемога писати, сова ізолюються настільки сильно, що його влада над ними не має більше сили [35, с. 42]. Пише, що навіть двадцять днів опісля вживання щось невгамовно проникає до його голови й приєднує до нескінченности, магнітного поля дивно сполученого із невідомо чим. Лише згодом, через три місяці Мішо потроху віднаходить себе, проте так і не вертається остаточно до колишнього стану цілісности. Проте, відчуває справжню радість за можливість вирішувати і мати особисту волю, владу над своїми думками [35, с. 44].

Досвід наркотичного вживання є певним мономітом у якому особа, яка споживає той чи інший наркотик проходить колом випробувань: одхід від буденної реальности (рішення прийняти наркотичну речовину) – подвійна ініціяція (щастя та лихо наркотику) – повернення (смерть від наркотичної речовини або поривання із нею). Кемпбелл зазначає, що «сновидіння – це персоналізований міф, а міф – деперсоналізоване сновидіння» [12, с. 25]. Цю систему можна перенести і у вимір наркотичного досвіду. Наркотичне марення/наркотичний досвід стає персоналізованим мітом, а міт (фікційний текст, есеїстичний виклад міркувань, теоретичне осмислення, тобто будь-який текст, який має на меті проаналізувати, розчленувати наркотичний досвід) – деперсоналізованим наркотичним маренням/досвідом. Так само як і сновидіння,

наркотичне марення потребує розкодовування та, перш за все, уважного читання, бо воно проявляється у щільному вигляді, майже недосяжному для цілісного сприйняття.

Кемпбелл міркуючи про міт та сновидіння, пише, що сновидіння та міт мають одне походження, вони виникають із глибин затаєного, а проте сновидіння це спонтанний витвір, хаотична енергія, а міт є витвором свідомости, це оприявлена у тексті хаотична енергія, яка має зрозумілу структуру та працює із функцією висвітлення певного озаріння [12, с. 236]. Наркотичний досвід та його перетворення у текст, у концепцію, працює подібним чином. Концептуалізація наркотичного досвіду важлива як для споживач_ки так і для рецептивного осмислення, деперсоналізований наркотичний міт має потенцію до вираження людських глибинних істин. Наркотик працює як стимул до проходження крізь двері невідомого, незвіданого виду переживання. Проте, проходячи колом наркотичного мономіту, а тобто вертаючись крізь ці двері назад, людина повертається менш певною у своїх можливостях, хоч і більш обізнаною, просвітленою, здатною краще приймати та усвідомлювати зв'язок між словами та речами, а також має змогу пощупати ту невідому майже невловиму нитку, яка пронизує людське буття [12, с. 15].

Проживання та осмислення наркотичного досвіду філософи_нями та літературознав_чинями є важливими аспектами наукового пізнання. Наркотичний досвід здатний не лише привідкрити двері до незвіданого, а й розставити геть нові акценти та фокуси, а також відшукати шляхи до письмового вираження досвіду. До прикладу, Мішо пише, що під дією мескаліну слово набуває самости, воно завершується у собі, перебуває у певному гнізді, саме себе виношує [35, с. 9]. Працювати із метафізикою наркотичного досвіду складно через брак суттєвих образів, які можна чітко вирізнити та підпорядкувати словам, є велика ймовірність схоплюватися за

банальні дешеві образи, чи то пак вони такими здадуться у порівнянні із величчю наркотичного досвіду та законів, який він привідкрив [35, с. 32].

Доцільною стосовно цінности аналізу наркотичного досвіду у літературному вимірі та його поширення є цитата Фридріха Ніцше з «Веселої науки»: «Тільки митці, зокрема театральні, налаштували очі й вуха людей таким чином, щоб ті з певною насолодою чули й бачили те, що кожне собою являє, що кожне переживає і до чого прагне; тільки вони навчили нас цінувати героя, який ховається в кожному з пересічних людей, навчили мистецтву дивитися на самих себе здалеку як на героїв у спосіб спрощення і перетворення — мистецтву виводити на сцену себе самих перед самим собою.» [14, с. 82]. Так само і мистикині та митці, філософині та філософи, письменниці та письменники відображаючи власний досвід наркотичного споживання зближають інших із собою, а також самих себе із собою, вони ніби олюднюють свій досвід й вчать на власних горі та щасті захоплювати момент, фіксувати відчуття й виявляти себе у ньому.

На жаль, літературознавча традиція ще не є дуже впевненою у вимірі наркотичного тексту, не існує конструктивних та об'ємних теорій чи шкіл, які б досліджували або наркотичне прочитання тексту або прочитання наркотичного тексту, попри вагому кількості письменни_ць та філософ_инь, які вживали та писали про власні досвіди. Тема наркотиків є маргіналізованою й не отримує достатньої уваги зі сторони дослідни_ць, всупереч своєму ґрунтовному потенціалу. Безперечно на складність уніфікації наркотичних досвідів впливає їх зв'язок із суб'єктивним світом людини, яка споживає, а також велика різновидність наркотичних речовин. Втім, минулі століття полишили після себе цілу низку важливих текстів для дослідження та виявлення повторености чи розбіжности у тому як наркотик впливає на людину, яка його споживає та який текст він спонукає творити.

3 РОЗДІЛ

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ ПРОСТІР ОПІУМНОГО ДОСВІДУ

3.1 Томас де Квінсі та втілення опіумного досвіду у «Сповіді англійського пожирача опіуму»

Першість у опіумній літературі посідає Томас де Квінсі, його «Сповідь англійського пожирача опіуму» стала першим зразком відвертої наркотичної літератури у якій досвід описується багатозарово й особистісно без медичного спрямування. «Сповідь...»¹⁴ є важливим свідченням фаз опіумної залежності й того як саме опіум впливає на світоцуття і як він продовжує чи ламає текст.

На перших сторінках де Квінсі звертається до читач_ок із перепрошенням за відвертість та ігнорування традицій англійського приховування брудного та нечестивого особистого досвіду, бо «здебільшого наші зізнання ми чуємо від жінок із сумнівною репутацією, авантюристів та шахраїв...» [9, с. 9]. Проте, писання цієї книжки обумовлено жагою до повчання і висвітлення вражаючої та величної сили опіуму.

Усяке переживання, що є злиденним має у собі великий шар навислого відчуття сорому, таке переживання підпорядковується усамітненому існуванню, прямує до затаєних сховків й чахне. Втім, «Сповідь...» розриває цей канон затаєности й привідкриває хвіртку до більш та радощів, досвідів підйому та упадків, які дарує опіум. До виходу «Сповіді...» опіумний бум залежності був певним нерозголошеним пекельним чудом про яке всі знали, а проте говорили про нього лише до себе й пошепки. Томас де Квінсі документує феномени власних досвідів і припрошує читач_ок до розділення цих феноменів.

Головним питанням у аналізі опіумної літератури постає принцип завдяки якому опіум будує реальність споживач_ки, якому досвіду він підпорядковує людину і як цей досвід співпереживаємо ми?

¹⁴ «Сповідь англійського пожирача опіуму», тут і надалі «Сповідь...».

Початок своїх опіумних мандрів де Квінсі описує як такі, що були направлені не на втіху, а на усунення фізичних болів, тож ми вбачаємо зміщення парадигми сутності наркотичної речовини, яка своєю природою чарує людину як сховок від болів та вселюдських нещасть. Для де Квінсі опіум першочергово не був сховком у безхмарному саду райської насолоди, а методом полишення болісного фізичного переживання. Тут вчувається певна опозиція причин до вживання опіуму, хоч і результат один, а проте інтенції різні: звернення до опіуму заради «штучних раїв» чи заради применшення болю. Ці дві причини однаково ведуть до насолоди, проте ставлення, підхід до речовини відмінні.

Давайте детальніше заглибимося у середовище першого опіумного досвіду де Квінсі. Зародженням фундаменту для першого досвіду був викликаний болем породженим іншим болем: де Квінсі мучив зубний біль, який він сприйняв як ознаку послабленості організму від браку у своїй рутині звичного йому від дитинства методу загартовування у вигляді миття холодною водою. Письменник вмочив свою голову у холодну воду й у такому стані ліг спати, наслідком такої дії став ревматичний біль у голові та обличчі, який заповнив тіло більш ніж на двадцять днів, а на двадцять перший день опіум втілювався у перший досвід де Квінсі у єдності між болями та порадою знайомого, якого письменник перестрів на вулиці і який припідняв завісу наркотику, зробив його видимим для зовнішнього бачення та зацікавлення [9, с.93-94]. Послідовність дій, як один біль заміщує чи доповнює інший й розтягується у часі на двадцять один день, на всеохопну та всепродукуючу силу числа Фібоначчі, є дуже цікавою. Безперечно можна міркувати багато про навмисне художнє прикрашання обставин у вигляді єднання із числом Фібоначчі, або ж геть йменувати це звичайнісіньким випадком, проте числова загадковість вибудовує підходящий для обставин простір як чогось доленосного, чогось, що зливає у єдине прагнення до вивільнення од фізичної розпуки із вищим світовим порядком, чимось, що наперед визначає хід

виборів та результатів.

Томас де Квінсі пишучи про перше усталене враження од слова «опіум» міркує наступним чином: «Я чув про нього, як чув про манну або амброзію, та не більше: яким порожнім звуком було тоді для мене це слово! якими врочистими акордами відлунує воно тепер у моєму серці! як же зараз здригається моє серце від нуртування журливих і радісних спогадів!». Письменник констатує своє доопіумне враження, ніби зближує нас, читач_ок, із собою й змушує замислитися яким же було *наше* перше враження? Чи був опіум для *нас* пустим звуком? Чи був він лякливим звуком, або ж навпаки, блаженною мелодією душевного тріумфу? Чи взагалі міркували ми про опіум як звук? Тобто процес розмірковування у тексті про свій спогад першого вжитку опіуму і перших довжиткових суджень, спонукає нас до саморозкриття власного судження, або конструювання його у моменті читання наведених рядків.

Топос першого досвіду письменника набуває просторово-часової містичности, де Квінсі пише, що це був дощовий Лондон, неділя, занедбаний і нищий день, нудніший з усіх, що тільки прийде на гадку людині, і в цей день позбавлений ясности здійснилася вирішальна зустріч із «невідомим священнослужителем божественних утіх» — аптекарем, на вигляд тотожним до зовнішніх обставин, похмурих та незацікавлених, а проте у свідомості де Квінсі запечатаним у образі архангела, вічного символу божественного провидіння, який навічно з'єднав письменника із опіумом. [9, с.94-95]

Стосовно причин першого вживання важливим буде висвітлити міркування де Квінсі довкола першої спроби опіуму Колріджем. Письменник пише, що це є невимовно сумнозвісним, що Колрідж примкнув до опіуму не аби перервати, втихомирити біль, а щоб відчути той юнацький поетичний шал, що його дарує опіум. Далі розвиває свою думку й стверджує, що відкрите щастя поетичної насолоди опіуму завдяки штучному експерименту, а не

випадку, який застає тебе зненацька, може одбити вміння домагатися такого стану душі у безопіумні дні [9, с. 184-185]. Таке причинне виокремлення засвідчує наше припущення стосовно різниці природи спонукання, це спостереження направляє нас, читач_ок, до категоризації різних досвідів та першопричин цих досвідів. Хоч і де Квінсі не вивищує себе перед своїм любим другом Колріджем, а проте у свідомості виникає вищість, наслідувана текстуальним простором, який вибудовує де Квінсі. Тобто людина, яка не має досвіду вживання опіуму, слідує за міркуваннями де Квінсі як єдиними можливими, такими, що не мають конкуренції. У цьому полягає головна увага до «Сповіді...» як тексту, який констатує перший оприявлений літературно досвід, це точка, яка формує, розпочинає опіумний канон.

Стосовно очікувань та вражень від аптекаря, Томас де Квінсі віддає повну свободу читач_кам тексту, пише: «Дозволю читачеві вважати його за звичайного земного аптекаря: можливо, так воно й було.» [9, с. 95]. Безперечно ми розуміємо, що аптекар існував, він мав фізичну форму, можливо навіть сім'ю, точно мав місце роботи, певний набір документів, які засвідчують його існування, проте він набуває у нашій свідомості образу вічного аптекаря, який не підпорядковується звичним земним принципам існування. Для нас та де Квінсі аптекар важливий не як індивід, який виконує свою роботу, а як персоніфікований дарунок небес, як точка до якої зійшлися усі шляхи, хоч і зійшлися вони персонально для письменника, проте розділяючи разом один текстуальний простір, де Квінсі у момент писання, потенційно розгортаючи діалог із читач_ками, а ми у момент читання, — ми розділяємо судження стосовно його природи значимости.

Анрі Бергсон розрізняє матерію та форму нашого пізнання: матерія – інформація, яку ми одержуємо у процесі пізнання, форма – комбінація відношень між одержаною інформацією, яку ми отримуємо задля встановлення систематичного знання. Згідно цих міркувань Бергсон ставить

питання, чи можливе пізнання форми без матерії? Відповідь мислителя є ствердною, він проводить аналогію із дією уч_ениці, як_а проводить ризику для дробів, без завчасного відання компонентів рівняння, тобто матерія є загадкою, неозначеною складовою, проте форма, якій підпорядковується матерія існує. [1, с. 120-121] «Сповідь...» впливає на уяву читач_ок подібним чином. Беручи до рук книгу, у нас немає конкретних очікувань, які можна вирізнити поміж інших, розуміння складників, які творять текст, проте у свідомості самоорганізовується форма, викликана самою назвою: «Сповідь англійського пожирача опіуму». Подібно до рисочки дробів, читач_ка формує перше очікування, перше розуміння. Слово «сповідь» направляє думку у русло потайного, чогось, що уособлює особисте переживання, сховане од надто великого загалу, організоване у текст для розділення із кимось, хто прийме і висповідає без засудження. Томас де Квінсі чітко впорядковує асоціативний передчитацький ряд, який направляє, чи то пак готує, наше «я» до ролі милостивих та ніжних суддей, окремих одиниць, які засвідчать таємницю, бо сповідь – це завжди щось приватне, хоч і розіслане мільйонами копій, як у варіанті де Квінсі, а проте це процес, який відбувається один на один, між людиною, яка кається і яка приймає це каяття.

Хоч і де Квінсі будує простір із ейдосом порозуміння, все одно намагається через текст пересвідчитися чи ми не сміємося з його поклоніння опіуму. Текст про перший ужиток опіуму наповнений різноманітними сьайливими одами наркотику, який освітив письменникові шлях до «прізви божественної насолоди, що розверзлася й відкрилася мені так зненацька», «що за апокаліпсис усередині мене!», «Це була панацея усіх людських печалей: вмить віднайшлася таємниця щастя, про яку віками сперечалися філософи» [9, с. 96-97].

Втім, трохи згодом, аби виправдатися, підібрати свою міцну статуру із рову колишньої утіхи, пише: «Але коли я так кажу, то читачеві може спасти на

думку, що я сміюся. Однак, можу вас запевнити, що той, хто має справу з опіумом, ніколи не сміється довго; ба більше, його насолода за своєю природою врочиста і серйозна.»[9, с. 97]. У доробку Томаса де Квінсі і справді вчувається спроба проявити образ опіуму як величного наркотику, який не дарує оманливу радість чи маревне забуття, а підсилює наявне у людині, поглиблює пізнання внутрішнього порядку.

На перших сторінках де Квінсі поляризує власний досвід, характеризує його як такий, що дарував і муки і насолоду. Насолода полягає у «зворушенні серця» та «доброзичливій прихильності», проте вона відмінна од тієї, що дарує вино, воно не має сентиментальної слабкості, які спонукають людину до оманливого єднання із світом, єднання, яке позбавлене щирого спонукання. Опіум, натомість, вертає людину до природного стану благодати, стану, який відокремлений од життєвих незгод і болючих роздратувань [9, с. 101-102]. Опіум присипляє, витісняє шум надокучливих тривог. Вино спонукає людину «до межі абсурду й екстравагантної поведінки, а після досягнення певної грані розпорошує та розсіює її інтелектуальні сили, тоді як опіум, вочевидь, завжди заспокоює та збирає до купи розрізнене»[9, с. 102-103]. Опис дії опіуму у порівнянні із більш звичним та доступним аналогом видозміни свідомості – вином, є дуже наочною схемою візуалізації різниці векторів впливу. Від того, що дія вина на свідомість відома майже кожній людині, проявити у голові образ, який йому, вину, протиставляється – стає більш-менш реально. Де Квінсі вину присуджує такий ефект, що висуває тваринне на передній плян, а опіуму, навпаки, такий, що оприявнює божественне й сіє безхмарне явлення душі[9, с. 103]. Тобто опіум працює із випаруванням тваринного, яке, на думку письменника, заважає свідомості, не дає їй використати увесь свій глибинний потенціал. Таке ставлення до тваринного духу у людину наводить на міркування, що де Квінсі завдяки опіуму бореться із палкою жагою, інстинктивною дією, рухом, що керується природністю, натомість замість неї жадає трансцендентного розуміння. Опіум також дарує краще сприйняття, де

Квінсі записує міркування довкола музики й позначає, що музика захоплюється не вухом, як хибно вважає більша частина людей, а завдяки свідомості, яка реагує на матеріял, яке постачає вухо. У дужках наводить подібне до Мерло-Понті міркування: «матеріял сприймають органи чуття, форму вибудовує свідомість». Опіум здатний, за висловами де Квінсі, посилити і це сприйняття музики, а точніше сферу свідомості, яка сприймає музику [9, с. 111]. Тобто, знову вертаючись до рисочки дробів, яку вимальовує рука уч_ениці ще до озвучення вчител_ькою умов рівняння, можемо приписати цю формулу і до самої дії опіуму.

Тема музики є важливою для де Квінсі завдяки її здатности передавати образи, дуже нестабільні та ефемерні. Опіум не спонукав де Квінсі до самотности, тож часто письменник віднаходив для себе розраду у відвідуванні опери у стані опіумного сп'яніння, й відчуття од переживання хору описує наступним чином: «у своїй вишуканій гармонії поставав переді мною, немов фрагмент гобелену, репрезентуючи все моє попере життя – не так, ніби воно вириналило з моєї пам'яті, а так, наче було присутнє в теперішньому, втілившись у музиці.» [9, с. 112]. Вибудовуючи асоціацію із гобеленом, письменник ніби перетворює увесь свій можливий досвід на прекрасний витвір, у якому навіть те потворне та лиховісне набуває витончености і легкості, певної майстерности руки опіуму, який впорядковує нитки, підшукує потрібні кольори та вишукано переплітає. Ось він, плин твого життя, який можна відчутти й торкнутися, попри відсутню фізичну форму, а проте опіум ніби наближає тебе до тебе, наближає усі твої думки та спогади, навіть ті, що здавалися втраченими, до великого полотна сприйняття, почування.

Стосовно впливу опіуму на не-жадання де Квінсі себе усамітнити, окрім повторюваних походів то опери, письменник також практикував прогулянки людними вуличними місцинами суботнього вечора. Пояснюється це тим, що субота – єдиний день, у який біднота скидає із натомлених плечей горе та

тяготи свого існування, тож вулиці перетворюються на вселюдських синтез сентиментального єднання та радощів, й власне підсилене сприйняття завдяки опіуму – краще допомагало письменникові зануритися у благодать цього переживання. Опіум діяв як речовина, яка скріплювала письменника із навколишнім, яке вперше за увесь тиждень набувало галасливого заспокоєння: «Отож кожного суботнього вечора у мене з'являлося незмінне відчуття, наче й сам я звільнявся від ярма обов'язків, мав отримати належну мені платню й насолодитися розкішною відпочинку.» [9, с. 114]. Згодом, письменник вже мав певну обізнаність у приватних справах знайомих-незнайомих людей й безмежно радів, якщо «дешевшала чвертьфунтова буханка хліба чи повідомляли, що знизяться ціни на цибулю й масло» [9, с. 116], бо подібні новини прямо впливали на потенційне посилення радощів бідноти, а значить пропорційно до зростання їх радощів – зменшувався відсоток виснажливих тривог, принаймі у цей суботній вечір. Звичайно, якщо у довоколишньому вчувалося тривожне та обтяжливе – опіум нівелював ті надокучливі елементи й переводив увагу на іншій рівень, позбавлений рябіння. Насправді, те, що Томас де Квінсі під дією опіуму не шукав усамітнення викликає подив! Хоч і мова про іншого митця, який поповнив філософсько-літературну скарбницю знань про опіум зайде пізніше, оминати це порівняння було б неприпустимою помилкою. Жан Кокто у «Opium. The Diary of a Cure» пише, що опіум дарує насолоду, яку людина не жадає розділяти, тому вона дисоціюється, одходить від суспільства [2, с. 112]. Імовірно, така дія є наслідком захисного механізму, який опіум поширює на свідомість – максимальне убезпечення од тривог та несприятливих перспектив. Те, що Томас де Квінсі, навпаки, знаходить під дією опіуму у компаніях розраду – не є протиріччям до описаного ефекту опіуму Жаном Кокто, це свідчить радше про різницю методів пізнання і видів чутливості. Кожен досвід приймається згідно уже усталених ментальних принципів, особливостей характеру, опіум так само не здатний трансформувати наявну специфіку свідомості, тож можна

припустити, що способи обґрунтування і всотування інформації із простору у цих двох письменників різняться, тим паче сам де Квінсі зазначає у тексті, що він примушував себе до підтримки соціальних контактів, бо у ранній юности «забагато думав і замало спостерігав» [9, с. 117], тож попри те, що опіумне блаженство може затінитися людським шумом – письменник себе невпинно тренував.

Опіум здатний розкрити простір у новому світлі, проявити якусь незбагненну донині сторону, тому блукання містом часто залишали по собі де Квінсі відчуття тільки-но віднайдених територій, так ніби письменник був першим, хто їх розпізнав й їх варто було додати до сучасної мапи Лондону. Звичайно ці місця були віднайдені людьми, проте не у тому проявленні, у якому для себе розпізнав їх де Квінсі. Проте, це наштовхує на міркування довкола того, як наркотик видозмінює сталі концепції та тривкі конструкції, подібно до аптекаря, який постав феноменом вічного дарунку, утративши свою людську сторону, так і територіяльний простір, який розшаровується залежно від того який вид уваги ти направляєш.

Те, як лагідно та чітко де Квінсі ділиться власним досвідом й справді набуває поетики сповіді, читаючи текст, який починається із пояснення причин до написання тексту, а це: затвердити можливість людини «розплутати той проклятий ланцюг, який скував мою свободу» [9, с. 12]; утвердити спроможність опіуму не додавати, а лише посилювати наявний хист до сенсорної та генеративної майстерности, тож «Якщо чоловік, який переймається лише волами», стане Пожирачем Опіуму, то цілком імовірно, що у видіннях йому ввижатимуться саме воли»; а також зробити загальнодоступним знання про розкіш та морок опіуму, – а далі розгортає інтелектуальний та подієвий фундаменти, втіхи та болі наркотику, й увесь цей оповідний комплекс розгорнуто втілює шлях, крок за кроком, яким проходить людина, яка піддалася чарам опіуму. Проте, ця сповідальність набуває нового,

не-християнського значення, вона націлена лише на наше розуміння та лагідність, зі сторони де Квінсі вона працює лише як метод для щирого зізнання, втім не у гріховності своїх учинків, а учинків, які такими йменують та які замовчують.

Тема літературної концептуалізації опіумної насолоди справді невичерпна, втім варто нарешті звернутися до опіумних мук. Перш за все варто зазначити, що де Квінсі не відчуває вини, чи надто серйозної проблематики у опіумній залежності, попри демонічну силу страхів, які розверзаються у свідомості й являються як реальне, можливо навіть більш реальне ніж сама реальність. Це не означає, що болісний період не поливиш травм опісля себе, навпаки, де Квінсі зазначає, що опісля осточного поривання із опіумом, він досі неспокійно спить.

Опіум породжує сни, просякнуті більшою чутливістю до тіней та об'ємів, витворюючи страхітливо реальний світ [9, с. 8]. Головною задачею залежно_ї од опіуму є не перейти ту межу, яка розділяє щасливе, опіумне марення від темних, навантажених кошмарами, просторів марення. Де Квінсі багато років вдавався до помірною вживання, яке утримувало його од переходу цієї межі, й останній передстрахітливий рік став піковою точкою опіумної насолоди, яка заповонила тіло письменника, коли той сягнув декади споживання. На той час місцезнаходження де Квінсі перенеслося із людного Лондона до гірських масивів, подібно до чистоти гірської місцевости – такою ж була чистота впливу опіуму. Цей період описує письменник як «рік кришталеву чистої води, інкрустований у похмуру й туманну опіумну меланхолію» [9, с. 133]. Цю меланхолію, яка посідала на свідомість «мов ті чорні клуби» [9, с. 133], письменникові вдалося трансформувати завдяки різкому зниженню щоденної дози. Це був період легкості й істинної екзальтації, який своїм масштабом щастя, пізніше вивів безпросвітний період опіумної залежності на новий рівень жахів завдяки надто різкій зміні. Під час

свого «щасливого року» до гірського дому Томаса де Квінсі завітав малаєць. Малаєць, подібно до аптекаря, став передвісником, феноменом, проте вже не чарівного дарунку долі, а, навпаки, страхітливої тужливості, яка згодом обернула світ письменника на безкінечну агонічну боротьбу. Письменник прихистив у своєму домі заблукалого малайця, проте спільної мови вони не мали, тож де Квінсі звернувся до незнайомця цитуючи строфи із «Іліади» Гомера, бо ця мова була найбільш східною з усіх йому знайомих. Неочікуваний гість пробув у домі лише з годину, а перед своїм відходом отримав від письменника опіум, який, на його думку, був знайомий гостю завдяки своєму східному походженню [9, с. 137-138]. Цікаво як опіум у цій ситуації перетворився на безсловесну мову, німу ланку єднання між одним та іншим, де Квінсі навіть пояснює причину, яку зумовила його вдатися до такого виду гостинності, пише, що це є актом певного співчуття, бо, якщо малаєць добрався до цього місця із Лондона – це мало зайняти у нього щонайменше три тижні, й, імовірніше за все, за час подорожі він не мав змоги розділити хоч пару слів із живою людиною. Коли малаєць взяв у де Квінсі опіум – той одразу ж його спожив, доза була достатньою аби убити трьох людей, тож письменник не розраховував, що малаєць споживе усю кількість опіуму одразу. Письменника діймало хвилювання становищем малайця, проте вдяти він вже нічого не міг, а згодом ця ситуація перетворилася у досвід, яким користувалася темрява опіуму. У снах лихого періоду виринав образ малайця, який разом із іншими малайцями у стані повного шаленства йшли на нього з атакою й перетягували на сторону безкінечних мук [9, с. 139].

Підготовка фундаменту до опису опіумних мук має структуру дещо вільну, де Квінсі просить читач_ок самостійно уявити який вигляд мав навколишній простір, лише просить змалювати зиму, не весну, не літо, а саме сувору й безжальну зиму, аби не витратити а її подробиці промалювати читач_ка має змогу самостійно, вимог до змалювання себе письменник не має, просить лише намалювати на картині графін для лаудануму, бо у той час

жодна маленька посудина не була здатна вмістити ту кількість наркотику, який він споживав щоденно. Цим віртуозним і безперечно комунікативним маневром, письменник зближує усіх, хто читає «Сповідь...» із собою, ніби наперед страхаючись недостатнього співчуття. Також подібне розмите співтворення допомагає краще зрозуміти хаотичну логіку майбутніх непорядкованих записів опіумних жахів. Топос туманности простору витворює параллель із плутаним сприйняттям власного макабричного досвіду.

Після десяти років вживання, опіум врешті скував тіло та жадання до пізнання, пише, що за останні два роки він прочитав лише одну книгу, а усі дослідження покинув, математика та високоінтелектуальна філософія перестали бути доступними для письменника, його свідомість більше не здатна була активно розмірковувати, а ще безмежно гнітив факт того, що усю свою когнітивну фертильність він витратив на незавершений текст про могутність природу людини під назвою «De Emendatione Humani Intellectus», цей текст мав стати монументом увінчаних довгою та кропіткою працею інтелектуальних надбань, здатність до відкриття яких письменника нагородив Бог. Втім, опіум полишив надії на дописання, й цей монумент «мав радше усі шанси перетворитися на надгробний камінь, який би повідав моїм дітям про втрачені надії, марні зусилля, дарма накопичені матеріали, закладені фундаменти» [9, с. 154-155]. Цей фрагмент прояснює не лише факт того, що опіум одбирає бажання творити та інтенсивно розмірковувати, він проявляє те наскільки сильно стискається свідомість, захоплена опіумним страхом. Якщо насолода розширює свідомість, розкриває її для захоплення різноманітних сигналів та інтенсифікує процес формування контакту із творчим началом, то муки опіуму нівелюють будь-яке старання, будь-яке корисне надбання й замінюють джерело піднесеного життєвого потоку на тотем відчуженої дії, підпорядкованій нав'язливим образам та непевним позиціям нашої свідомості, наприклад, незначними, на перший погляд, подіями чи історіями особистої минувшини. Те, що описує де Квінсі дає прозоро відчутти контраст станів,

викликаних дією однієї речовини, як одна субстанція розвертає власну осяйну сторону на тінювий полюс, усе надбання блаженного захвату на виснажливу деградацію, яка регламентує стовпи сприйняття та переживання власного буття.

Нав'язливі образи у снах та відсутність інтелектуальної спроможности – не єдине, що ставало на заваді гармонійного життя. Зорова здатність письменника нарощувала свою силу, й вміння вбачати у темних кутках таємничі образи, що властиве переважно лише дітям, уніфікувало відчуття стану сну та неспання. Будь-який образ, що був викликаний у моменти неспання – неодмінно переносився у сні у вигляді жахливих фантомів, проте і образи у моменти неспання мали гнітючу природу: траурні процесії та величні обшири історій. Кожне сновидіння супроводжувалося відчуттям спуску до безодні, рову абсолютної млюсної безпорадности, яке не вивірювалося при пробудженні, навіть із розплющеними очима письменник свідомістю перебував *не тут*. Просторова-часова лінія зазнала химерної видозміни, будівлі неадекватно більшали, а час розтягувався на десятки років за одну ніч [9, с. 161-164].

Темнота опіуму розкрила таємницю справжньої сутности «бухгалтерської книги, про яку йдеться у Святому Письмі», нею є людський розум, який ніколи не забуває. Нашарування подій утворюють «завісу між теперішньою нашою свідомістю та потаємними записами пам'яті», проте вони нікуди не зникають, подібно до того як нам ввижається, що «зникають зірки, хоча відомо, що це світло виступає для них завісою, а зірки лише чекають, доки мине день, який їх затьмарює, щоб постати перед нами знову» [9, с. 164]. Таке відкриття зв'язку із майже вічним, зірками, та плинним, як людський мозок, пробуджує відчуття контрастности масштабів та дивного єднання завдяки приходу до спільного знаменника – визнання стану вічної присутности, яка виноситься за дужки.

Азійський період сновидінь, принесений образом малайця, мав неабиякий вплив на ясність де Квінсі. Загалом, для нього Південна Азія – це невимовно химерний простір, «колиска людської раси», безмежжя історій та подій від яких несила сховатися, якщо такий образ взяв над тобою гору [9, с.174]. Азійські сні примушували письменника до втеч, які не приводили до порятунку, він лишався «навіки ув'язненим на їхніх вершинах або в потаємних кімнатах; я був ідолом; я був жерцем; мені поклонялися; мене приносили в жертву. Я тікав від гніву Брахми крізь ліси Азії; мене ненавидів Вішну; мене підстерігав Шива.». Письменника оточили усі можливі птахи, звірі, рептилії, традиції, обряди Індостану та Китаю, а згодом доєднався й Єгипет. Письменник ділиться переживаннями, які годі придумати людині, яка не переживала подібні муки, так ніби вони і справді відбувалися наяву, поза межами сну. «Крокодили обдаровували мене смертельними поцілунками; збитий з пантелику і вкритий огидним слизом, я лежав серед очерету та нільського мулу». Описи вражають своєю деталізованою чутливістю й обеззброюють навіть найзавзятіших поборни_ць сталого обґрунтування реальності як сфери, яка підпорядковується стабільним законам часу та простору, до яких сфера суб'єктивного не має прямого та істотного впливу. Втім, «Сповідь...» констатує зворотне: сфера реального гнучка, її грані здатні змінювати обриси та природу, характер побудови реальності. Така ніби-то стала форма виміру реальності як час, у де Квінсі набуває форми, яка не піддається впливу звичного секундоміра, час стає кантівською «формою споглядання» [11, с. 130], яка «є лише в чуттєвому світі» [11, с. 314].

Сни де Квінсі також оточувалися безмежжями води, які з часом переростали у незлічений вир людських облич, жахи опіуму не ставали на заваді жазі до визволення, проте «я був водночас і наділений силою, і безсильним, щоб покласти цьому край», кожна стремління редукувалося, бо «наді мною нависла вагота двадцяти Атлантичних океанів або ж тягар неояснимої провини. «Глибше, ніж сягає лот» лежав я, цілковито

нерухомих.» [9, с. 184]. Читання цих рядків підводить до питання як людина здатна пережити подібне і не втратити себе цілковито? Як людина, яка пройшла тисячоліття тортур опіуму – знаходить сили побороти їх та описати, розділити з усім світом? Важливість «Сповіді...» полягає не лише у майстерності написання та літературній, культурній, філософській обізнаності автора, а як творіння людини, яка пізнала пекло буття. Людини, яка у снах втрачала надію і прокидалася до ще більшого жахиття – абсолютного контрасту, який втілювався в образах власних дітей, які ніжно кликали свого заблукалого у темних гущавинах болю батька, аби презентувати «свої кольорові туфлі та нове вбрання або ж для того, щоб я побачив, як вони одягнулися на прогулянку.» [9, с. 178]. Цей контраст працює із відчуттям абсолютної безпорадності ситуації, яка інтенсифікується образами ніжного і невинного, такого, що не пізнало болів життя, яке не встигло припорошити своє існування невдалими зворотами долі. Тобто об'єкт наркотичної дії, який переживає свій досвід самотійно, попри взаємодію, чи радше потерпання, із іншими людьми та істотами у маренні, переключається до публічного виміру переживання своїх особистих жахів.

«Сповідь...» насичена літературними та музичними згадками, проте найбільшого впливу на усвідомлення дії наркотику під час прочитання – є цикл гравюр під назвою «Видіння» Піранезі, який Колрідж, що перебував поруч, переказував де Квінсі. Цей цикл відображає пережитий митцем делірій, що був викликаний гарячкою. За словами Колріджа, гравюри були сповнені готичних залів, різноманітних механічних знарядь: колеса, важілі, блоки та інше. Ці груди металу здіймають із середини відчуття якогось невпинного спротиву, далі око зачіпається за сходинки, що різко обриваються, й виникає очікування, що Піранезі немає більше виходу як ступити у прірву, проте, направляючи очі трохи вище, -- можна углядіти ще одні сходи, які так само ведуть у нікуди, на яких також знаходиться Піранезі. Ці сходи невпинно

потворюють, й Піранезі їх так само не полишає, проте останні видимі нам сходи разом із митцем ховаються під стелею у абсолютній млі. Де Квінсі пише, що це замальоване марення подібне до його архітектури снів: постійне масштабування та примноження [9, с. 168-170]. Згадка гравюри відіграє важливу роль у вигляді художнього підсилення, бо гравюру можна не лише контурно уявити, її можна віднайти й власними очима побачити якого формату досягають опійні сни письменника. Проведення паралелей між текстом та візуальною композицією сприяють кращому засвоєнню сутності чистого опійного досвіду у тому філософському вираженні, який представляє де Квінсі. Досвіди, які не переживалися особисто й які відмінні од тих, які можна апроксиматично зрозуміти завдяки своїй подібності до інших прожитих досвідів – вимагають великої концентрації як від письменни_ці так і безпосередньо читач_ки.

Розкриття маргіналізованих тем є непростою задачею, так само і співчуття до суб'єктів маргінального образу життя. Втім, тексти де Квінсі розгортають абсолютно новий образ маргінальної людини – освіченої та делікатної, яка вправно оперує недоступними для більшості знаннями, і яка вирізняється винятковим аналітичним складом розуму. Співпережиття подібного виду маргінального досвіду деконструює конвенційний принцип трактування відповідного емпіричного багажу та проявляє цей опійний досвід у окремійшньому чистому зрізі.

3.2 Жан Кокто та втілення опіумного досвіду у «Opium. Diary of a Cure»

Жан Кокто вибудовує більш закритий опіумний простір, проявлений у вигляді герметичного тексту – щоденника, який слугував полем для

вираження мікрокосму опіумного впливу. Щоденник написаний у період лікування від опіумної залежності, тож перед нами також постає сповідальний текст, проте радше як хаотична сповідь на межі, яка не має ні структури ні центризму, проте яка дає сприйняти вирву опійної недуги напряму, в усіх її ламаних та виснажливих проявах. Цей текст є цінним доробком, який засвідчує хворобу, не намагається її структурувати та зрозуміло проявити, що безперечно робить його ускладненим для розуміння, проте геніальним у площині унікальності своєї текстуальної та концептуальної форми.

Свій опіумний щоденник Кокто розпочинає з присвяти своєму коханцю, Жану Деборду, у якій пише, що «Навіть на сонці є плями. Проте, твоє серце їх не має.»¹⁵[24, с. 6] і зазначає, що його коханий у своєму романі «Les Tragediens» використав чотири рядки з поетичного тексту Кокто, тож цей опійний щоденник він присвячує йому, людині, чия глибинна осяйність переважала ту, яку здатен подарувати опіум.

Перші сторінки опіумного щоденника засвідчують свою ціль: констатувати, поширити усі за та проти у судовій процесії у справах опіуму [24, с.18]. Цей текст одразу занурює нас у вирву маргінальності, відверто стверджуючи про брак манер, проте Кокто зазначає, що цей брак манер є справжнім проявом героїчності [24, с.18].

Кокто пише, що направляє організм до смерті у ейфоретичному настрої, а тортури проявляються у навмисному пробудженні життя попри бажання [24, с. 22]. Це міркування утворює певне апокаліптичне враження та спонукає до питання: пробудження життя попри бажання, проте чиє? Бажання опіуму? Чи бажання людини, яка споживає? Чи має на увазі Кокто помсту опіуму за надмір використання, або ж помсту свідомості? Можливо, відбувається подвійний акт помсти? Насправді, текст витворений Кокто залишає більше питань, аніж відповідей.

¹⁵ There are spots even on the sun. There are none on your heart.

Текст має форму прощання із думками, які окуповують свідомість та тіло під час відмови од опіуму, Кокто пише, що людина має записувати свої страждання та негоди без намагання романтизувати власний біль, попри усі внутрішні перешкоди. Така практика дає змогу описати всю істинну сутність опіумного досвіду і згодом мати конструктивний, попри усю неясну та хаотичну структуру опису, яка є природним проявом виходу із опіумної тіні, текстуальну модель пройденного шляху лікування. Будь-яке враження, буденне чи ні, має властивість призабуватися, ховатися і підпорядковуватися новим умовам, які його переформатовують. Тож чесний, відокремлений од напосідливого прагнення до зворушення, сентименталізації негативного досвіду процес записування слугує чесною фіксацією свого досвіду пориву із наркотиком та проявляє його чисту форму.

Велика концентрація непрояснених міркувань у вигляді обірваних фраз стосовно дії опіуму на людину – прочитуються як миттєвий процес порівняння між станом опіумного сп'яніння та станом нинішньої тверезости. Обірвана структура видається єдино можливим методом запису чистого порівняння в моменті. Будь-яке редагування вилучить модус чесности та істинности. Прикладами таких обірваних міркувань є: «Дух кур_чині рухається без руху, подібно до змоченого шовку...»¹⁶ [24, с. 88], «Смерть цілком розмежує наші тяжкі води од наших легких вод. Опіум розмежує їх лише трохи.»¹⁷ [24, с. 91], «Роби перезаписи. Зміни швидкостей, які знову стали нормальними. Небесні голоси»¹⁸ [24, с. 119]. Людині, яка читає цей щоденник, подібні фрагменти здадуться позбавленими ясности завдяки своїй концентрованій щільности, яка не осмислюється принципами тверезої свідомости, проте для людини, яка пізнала опіумне сп'яніння, і яка має поетичний дух – віднайдуть простір розуміння.

¹⁶ The spirit of the smoker moves without moving like watered silk..

¹⁷ Death separates completely our heavy waters from our light waters. Opium separates them a little.

¹⁸ Make re-recordings. Changes of speed which have become normal again. Celestial voices.

Опіумне сп'яніння допомагає формувати несформоване, а тверезість вертає можливість до комунікації, тож Кокто очікує цього «унікального процесу видужання коли ця здібність ще функціонуватиме й неумисно урівняється із поверненням комунікативної сили.»¹⁹ [24, с. 89]. Раніше вже було згадано, що обірваність структури свідчить про межовий стан письменника, це стан, коли опіумне сп'яніння прямує у небуття, а кожна клітина організму, яка лишилася без опіумної сили набуває тверезости. Кокто міркує про цей унікальний момент балансу двох протиборних сил, й факт того, що він звертає свою увагу на скорий прихід цього моменту – свідчить про вже імовірну наявність цього стану дивного центрування, неповноцінного виходу із маргінесу наркотику, кожен крок [виходу] якого супроводжується заміною на тверезий стан.

Попри те, що текст є наслідком самостійного вирішення вилікуватися од залежності, Кокто не зраджує своїй ніжності до наркотику й наголошує, що опіум не вбиває, вбиває щось «інше». Кокто вважає, що природа деяких людей має тенденційність до наркотиків, які своєю дією слугують певними корективами задля утворення ментальної спроможности досягати контакту зі світом. Тобто світ для таких людей є закритим простором, а наркотик допомагає людині вписати себе у світ. Нещастя таких людей без наркотику переважають будь-які психічні чи фізичні наслідки наркотику [24, с. 27]. Письменник не уточнює до якої саме класифікації зводить себе він, чи до тих, кому наркотик був потрібен як метод утворення зв'язків зі світом чи до категорії тих, хто вживає опіум задля екстатичної насолоди. Проте описане зауваження схиляє до думки, що опіум, який повільно виводиться із організму під час лікування, диктує Кокто оду власного культу, ніби очищує жахи свого нещадного впливу й передає відповідальність за свою залежнотворчу функцію світові, силам, які творять людину. Таке припущення не нівелює усю

¹⁹ unique moment in the process of cure when this faculty will still function a little and, inadvertently will coincide with the return of the power of communication.

достовірність написаного письменником, бо об'єктом дослідження є суб'єктивне переживання сутності наркотику під час процесу лікування, тож ми маємо справу із необробленим матеріалом досвідчування.

Простір правдивости у стосунку опіму Жан Кокто вибудовує непрямо. Наприклад, Кокто пише, що покинув службу в армії коли відчув задоволення. Для нього процес отримання задоволення од такого виду діяльності став сигналом забування правди. Відчуття пригод та дружніх союзів відволікли чистий погляд, який полягав у визнанні жорстокости та ницості війни, та який мав направленість до справедливости [24, с. 69]. Це усвідомлення викликало у Кокто огиду, особливо як у поета, бо він пише, що «Поет ніколи не просить захоплення, він жадає бути почутим.»²⁰ [24, с. 69] Втім, хоч і питання правдивости не стосується опіумного вираження досвіду, ми не маємо забувати у яких умовностях побудований текст. Кожне речення має безпосередній зв'язок із дією опіуму на свідомість, своєю присутністю чи своїм відходом.

Захист опіуму проявляється у чесній вірі письменника, що специфіка цього наркотику має значний потенціал для пом'якшення людської недоброчесности [24, с. 24], якщо ми впораємося із задачею контролю його негативних випромінень у свідомість [24, с. 29]. Кокто пише, що «життя – це горизонтальне падіння» і аби утриматися од вічного падіння має бути певний фіксатор, щось, що регулюватиме свідомість та встановлюватиме стабільний контакт. Таким фіксатором, на думку Кокто, може бути опіум. Тобто сила опіуму для Кокто розкривається у можливості не лише підтримувати зв'язок зі світом, а напряду інтегрувати у світ. Кокто «віддавав перевагу штучній рівновазі, аніж відсутности рівноваги взагалі.»²¹ [24, с. 20], бо справді вірив у благодатну ефективність наркотику: письменник порівнює опіум із «японською квіткою, зробленою з дерева, яка розгортається у воді», він

²⁰ The poet never asks for admiration; he wants to be believed.

²¹ I preferred an artificial equilibrium to no equilibrium at all.

пояснює це тим, що кожна людина має свою внутрішню особливість, яка розкривається лише завдяки певним поштовхам, тож людина, яка не курить опіум – може ніколи не пізнати якої природи «квітка» у ній живе [24, с. 58]. Опіумна насолода не деградує людину, бо це «ніби сказати про мрамур, пошкоджений Мікеланджело, полотно, заплямоване Рафаелем, папір, забруднений Шекспіром чи тишу, порушену Бахом.»²² [24, с. 70-71].

Як вже було згадано, Кокто своїм щоденником прагне висвітлити усю чесність болів та тягот опіуму без надлишкових сентиментів, що одразу направляє нас до більш чутливого та довірливого сприйняття. Письменник не зауважує чи фрагменти ніжності до опіуму так само написані із інтенцією не романтизованого опису, тож вони можуть сприйматися як романтизовані або ні, проте у дослідженні вони осмислюються нами як істинні для письменника концепти, принаймі під час написання тексту.

Кокто пригадує вислів Реймона Радіге: «Публіка питає чи автор має серйозні наміри. Я питаю у публіки чи вона має серйозні наміри.»²³ та констатує, що майстерний витвір вимагає такої ж майстерної уваги [24, с. 81]. Такого активного сприймання у стані повній уважності потребує щоденник Кокто, аби не випустити цінні думки, які щільно сховані.

Наближенням до комунікативного повернення є активний аналіз висловів, міркувань, життєвих подій своїх знайомих. До прикладу, у щоденнику є розділ про Марселя Пруста, й у цьому розділі Кокто пригадує своє спілкування із Прустом, згадує як вони обмінювалися поетизованими адресами та пише, що стиль дружби Марселя був поєднанням «лестощів із докорами», тому, забувши початок поетизованої адреси, написаної Прустом – він оминає і кінець [24, с. 96], імовірно, аби не порушити баланс письма

²² Like saying of marble that it is spoilt by Michelangelo, of canvas that it is stained by Raphael, of paper that it is soiled by Shakespeare, of silence that it is broken by Bach.

²³ The public asks us if the author is serious. I ask the public if they are serious.

Пруста, або ж, аби не забруднити його статуру. Проте, друге міркування є менш імовірним, бо далі ми читаємо історію про те, як відмовившись від пропозиції Пруста у фінансовій допомозі для купівлі пальта – той виписав йому двадцять листів скарг із наступною фразою наприкінці: «власне кажучи, нічого не кажи.» [24, с. 97].

Згадує також свою дружбу із Пікассо й наводить день, коли опісля опіумних перерваних снів, тривалістю у пів секунди, у ліфті будинку Пікассо Кокто здалося, що його тіло росте в усі боки, й голос нізвідки до нього мовив: «Моє ім'я буде знайдено на плиті»²⁴. Вирвавшись із маревного станку – на латунній плиті він побачив ім'я: Ертебіз. Опісля цього випадку, янгол Ертебіз переслідував Кокто, тож він написав про нього невеликий поетичний текст. У той же день вони з Пікассо вели розмову про дива і Пікассо підважив, що «усе було дивом, і те, що людина не розчинилася у ванні, мов цукрова грудочка також було дивом». Опис подій пов'язаних із Пікассо та фрагменту розмови із ним передують описам про Пруста, й їхня структура має меншу тверезу ясність, вона більш алегорична, що демонструє активну присутність опіумного впливу на свідомість Кокто під час написання цієї частини щоденнику, бо «опіум розпорошує розум. Він не збирає його до однієї точки»²⁵ [24, с. 100]. Фраза Пікассо не є позбавленою сенсу, проте її розміщення між згадкою про напис імені Ертебіз на латунній плиті та подальшим неунікним образом янгола у свідомості Кокто, записана без додаткового прояснення – дає чітке відчуття присутності незримого нам світу опіуму, який інакше скеровує думки. Сам Кокто пише, що «Опіум змушує нас бути видимими для невидимого», припускаємо, що не лише особистість, яка вживає опіум є помітною для прихованого світу, а і сам цей світ розкривається перед опіуман_кою.

У середині свого щоденника Кокто підводить, що над ним знущається

²⁴ My name can be found on the plate.

²⁵ It spreads the mind out. It does not gather it up into a point.

минуле та майбутнє, що «зараз опіум змішує минуле та майбутнє, утворюючи присутнє ціле. Це негатив пристрасти.»²⁶ [24, с. 72]. Негатив – не проявлена плівка, проте вона свідчить про наявність чогось, хоч ще не переведеного у відповідний до реальности формат. Відчуття мук від «змішування минулого та майбутнього» Ці муки згодом супроводжуються сумом вже наявним та сумом потенційний: «Після одужання. Найгірший момент, найгірша небезпека. Здоров'я із цією порожнечою та неосяжною скорботою. Чесно кажучи, лікарі спрямовують тебе до суїциду.»²⁷ [24, с. 93]. Потрохи з'являється роздратування, яке віднаходить свій вияв у зневазі до оригінальності, якої Кокто уникає, бо кожна така ідея має бути добре обміркованою й пройти ряд пересторог, инакше ця ідея стане лише красивою прикрасою [24, с. 100].

Тортири опіуму та жадання опіуму Кокто не описує прямо, радше натякає про них. Це цікаво продемонстровано у невеличкому розділі, який присвячений собакам: письменник нотує, що Саті хотів зробити театр для собак, а також, що у Англії зняли фільм про собак, проте під час прем'єри собаки розірвали екран [24, с. 72]. Далі згадує, що у клініці о п'ятій ранку старому собаці, який вже перебував на межі смерти дали летальну порцію морфіну, ця порція привела його до стану грайливої веселости, а наступного дня собака дряпав двері доктора, аби отримати додаткову дозу [24, с. 73]. Така структурна персоніфікація, матеріалізація своїх відчуттів через образи собак демонструє стан внутрішньої загуби, текст починає не лише ущільнюватися, а ніби розшаровуватися. Образи собак, на перший погляд несуттєві, свідчать про феномен утрати власної тілесности, людської тілесности, яка супроводжується відчуттям неможливости розпізнати власне минуле, майбутнє та теперішнє.

²⁶ Now opium stirs up the past and the future, making them a present whole. It is the negative of passion.

²⁷ After the cure. The worst moment, the worst danger. Health with this void and an immense sadness. The doctors honestly hand you over to suicide.

Сум у процесі лікування не зникає у момент остаточного клінічного видужання, Кокто не досягає катарсису, доцільнішим було б припустити, що його стан є катарсичним пригніченням, духовним вивільненням, якому тіло досі опирається й замикається: «Оскільки я вже звільнений од хвороби, я почуваюся пусто, збідніло, разпачливо та слабко. Я витаю. Післязавтра я покидаю клініку. Куди мені йти? Три тижні тому я відчував щось на кшталт щастя. Я питав у М...питання про вершини та готелі у снігах. Я був налаштований вийти.»²⁸ [24, с. 146]. Зазначений фрагмент описує вже згаданий Кокто стан «унікального моменту видужання», яке проявляється у симбіозі опіумної легкості та поверненням жаданням до комунікативної спроможності, яка схиляє не лише до спілкування, а і до появи прагнень. Таким прагненням є бажання вийти із клініки та дослідити простір. Цей «унікальний момент» спричинив написання книги під назвою «The Holy Terrors», яку Кокто написав у клініці за сімнадцять днів. Письменник плутано пише, що книга має вийти, повторює це декілька разів і обриває цю нотатку тим, що «Вона не вийде. Я міг би померти...Книзі байдуже.»²⁹ Ця робота над книгою захопила Кокто, вона диктувала його жагу, його думки, він пише, що «робота, яка експлуатувала мене потребувала опіуму; вона потребувала, аби я покинув опіум; знову я попадуся на гачок. І я замислився чи варто мені вживати опіум? Марно приймати безтурботний вигляд, дорог_а поет_ко. Я його вживатиму, якщо моя робота від мене цього вимагатиме. І якщо опіум цього вимагатиме.»³⁰ [24, с. 146]. Кокто чесно підважує висновки свого лікування, не приховуючи того, що опіум досі має усеpronкну владу над ним, опіум лишається трансцендентною силою, яка підпорядковує письменника й попри бажання звільнитися – сила опіуму снує та снуватиме у мікрокосмі

²⁸ Now that I am cured, I feel empty, poor, heartbroken and ill. I float. The day after tomorrow I leave the clinic. Where should I go? Three weeks ago, I felt a sort of pleasure. I was asking M . . . questions about altitude and about little hotels in the snow. I was going to come out.

²⁹ It is not I. I could die the book does not care.

³⁰ The work which exploits me needed opium; it needed me to leave opium; once more, I will be taken in. And I was wondering, shall I take opium or not? It is useless to put on a carefree air, dear poet. I will take it if my work wants me to. And if opium wants me to.

Кокто.

У щоденнику Кокто пише, що останні сторінки «The Holy Terrors» явилися йому однієї ночі й він був наляканий від можливості утратити їх та водночас написати книгу, яка була б їх варта [24, с. 147]. Писання цього тексту є чистим спонуканням, так само як і щоденник – не редагованим витвором опіумних переживань та нещасть, викликаних одночасно дією опіуму та процесом покидання опіуму. Кокто зазначає, що він не пам'ятав, що перші сторінки «The Holy Terrors» розпочинаються із білого сніжка, який кидає Даргелос, а останні кінчаються так само кулею, проте вже чорною. Кокто означає це «попередньо спланованим виглядом інстинктивної рівноваги»³¹ [24, с. 147], що розкриває опіум як продуманий простір, який усе врівноважує та частки якого перебувають у взаємодії та не покидають сфери взаємочуття, принаймі так це вчувається письменникові.

Наостанок цієї частини про опіумний досвід Кокто, варто зазначити, що його роман «The Holy Terrors» вибудовує яскравий приклад опіуму як речовини, яка здатна витворювати певний симулякр реальності. У цьому романі брат і сестра винаходять «гру», яка полягає у зануренні себе у стан напів свідомості, який викликає відчуття марення [25, с. 24]. Симулякром реальності постає образ кімнати дітей, яка витісняє зовнішній світ, натомість даруючи радість маревного контакту, подібно до того як симулякр описує Жан Бодріяр: «Вони більше не торкаються одне одного, проте існує контактотерапія. Вони більше не ходять, проте займаються оздоровчим бігом тощо.» [4, с. 23]. Так само цей витворений сховок від прямої комунікації із зовнішнім світом – безперечно є тотожним до дії опіуму, який обриває контакти й вимагає тотального само занурення задля встановлення іншого виду взаємодії.

³¹ The premeditated look of instinctive equilibrium.

Роман розпочинається з опису сніжка, який збиває з ніг Поля, брата, й сила удару викликає дивний стан захворювання, ментальної знемоги. У щоденнику Кокто пише, що відсутність опіуму занурює його у холод і одбирає апетит, а з опіумом усе навпаки: він відчуває тепло, зникає нетерпимість та вертається апетит [24, с. 57]. Тож цей сніжок, який одбирає радісне чуття та збентежує Поля – є образом переживань самого Кокто, якого відмова від опіуму занурила у холоднечу, так ніби його збили тисячі сніжних куль. Кімната, у якій Поль зі своєю сестрою Елізабет практикувалися у «грі» відображає жадання Кокто до утечі у вирву наркотику, проте кинута у нього снігова куля запустила процес руйнації магії опіуму. Неспівставність двох сил, а саме: прагнення до утечі та запущеному шляхові видужання – проявляються у амбівалентному настрої книги, наповненому тривогою, сум'яттям, непоясненим болем та врешті-решт смертю, що остаточно знаменує муки Кокто.

3.3 Ернст Юнгер та втілення опіумного досвіду у «Наближенні. Наркотики і сп'янінні»

Досвід Юнгера не є досвідом людини залежної, а радше такої, яка знайшла тимчасовий метод полегшення, як пише сам Юнгер про своє знайомство із опіумом: «хай там як, а воно провело мене через похмуру зиму.». Письменник характеризує опіум як речовину, яка дарує впізнання, що неможливо порівняти із будь-яким іншим наркотиком, унікальність цього наркотику полягає у розкритті «кімнати всесвіту» до якої шлях проводить лише він [18, с. 228].

Юнгер свій досвід означає як певний шлях до «нового простору», цей шлях проходиться у стані піднесення та «позачасової певности». Часовість свого досвіду описує як таку, що була майже непорушною [18, с. 233], а

перед моментом засинання з'явилося відчуття ніби час пришвидшився, склалося враження, що він «пересів у іншу машину. Або замінили авто, або перемкнули на нову швидкість», сон випарувався, а час перетікав із амбівалентною синхронністю: одночасно швидко та повільно [18, с. 232]. Юнгер описує свій досвід як дослідник, який споглядає та аналізує, а не як залежна людина, яка віддається чарам опіуму цілком.

Під час свого опіумного досвіду міркує про стани присутності та відсутності, тобто про те як опіум відгороджує од зовнішнього світу та приближує до «иншого». Через певний час опісля спожиття опіуму – Юнгер йде до ванни, аби набрати води, процес із яким склянка наповнювалася водою вражає його, звук розвертає перед ним відчуття «підіймання по сходам» [18, с. 235]. Цей звук оприявнював у ньому відчуття присутності та шляху до відсутнього, «відгомін рухомої стихії в нерухомій; обидві були прозорими – протічна вода та кварцове скло» та занурював у часову петлю. У письменника склалося відчуття ніби він був у середині матерії, а рука, склянка та вода проникли вглиб його тіла. Коли вода почала переливатися за вінця склянки – його охопив хаос від якого потрібно було щонайшвидше звільнитися. Проте, Юнгер пише, що це звільнення відбулося не у стані тверезости чи пробудження, а у стані, що перебуває на протилежній стороні од тієї де він знаходився, у багат шаровому просторі опіумного марення [18, с. 236]. Тобто, це одкровення Юнгера про відчуття «підіймання по сходам» апрозентується опіумним впливом, звук розгортається у новій, невидимій донині площині, яку опіум домальовує і підносить до суб'єкта, попри те, що свідомість у тверезому стані його не сприймає як ціле, проте опіум формує цілісне враження, видозмінюючи умови роботи свідомости.

Коли Юнгер вийшов із ванної кімнати – у ньому пробудилося враження повернення. Зміна одного стану на інший викликала щастя через враження виривання із безкінечної петлі часу [18, с. 245], яка була інтенсифікована

завдяки пережитому досвіду. Процес виходу із однієї кімнати до іншої набув топосів пригадування про забуте, покинуте, з'ява яких сприймається не як радісна новина чи несподіванка, а радше як очікування, яке проявилось. Попри те, що ситуація у ванній здавалася невимовно довгою, насправді, коли Юнгер подивився на годинник – він зрозумів, що минуло всього декілька хвилин [18, с. 245]. Тобто інтенційними об'єктами опіумного досвіду Юнгера є виміри часу та опозиція присутність-відсутність.

Опіумні видіння не мали на письменника великого впливу, він пише прямо: «я не пригадую таких картин, які ошчаслилювали й жахали де Квінсі. Переді мною скоріше постає їхня «плацента»: той ґрунт, з якого пробиваються й ростуть сни.» [18, с. 232]. Зміни маревних зображень були для нього радше внутрішнього характеру, відповідно до зміни «духу та його чутливості». Відчуття приходу опіумного марення описує як таке, що спочатку очищує простір, ніби підготовлює нове полотно, а прихід «нового простору» дає приємну радість легкості, яку згодом перебиває щось із тихим закликком до уваги [18, с. 232]. Проте, читаючи опис Юнгера немає відчуття, що це перебивання має надокучливу основу, навпаки, вона видається такою, що поступово вибудовує щось «нове» і по-пригодницькому тебе закликає до співпереживання цього «нового».

Опіум відволікав Юнгера від буденних тривог, він знав, що існують там, десь зверху «нужда і голод, пожежі і страти, там був суд», той верхній світ був поринений у страхітливий плин часу, натомість Юнгер знаходився глибоко у іншому світі, який працює за відмінними часово-просторовими правилами [18, с. 245]. Тут можна поміркувати, що опій наближав письменника до «растру», а також завдяки своїй здатності просіювати зайве й викликати стан цілісної рівноваги, сам ставав «растром» до якого тягнув Юнгера.

Простір для Юнгера під дією опіуму набуває ясности: «Передпокій був

світлий, ніби заряджений північним сяйвом духовної субстанції.» [18, с. 234], «Місяць заливав своїм світлом кімнату, було ясно.» [18, с. 233]. У цих рядках вчувається дія опіум, яка робить сферу сприйняття прозорішою, такою, що навіть вечірня кімната набуває світлості, осяйности, як «північне сяйво», що освічує шлях у цілковитій темряві, та безперечно зачаровує своєю природної змогою.

Досвід Юнгера з опіумом тривав лише декілька місяців, тож опійні муки обійшли його стороною, що робить його досвід ще чистішим та прозорішим, невиннішим, а також унікальним. Те, що йому вдалося переступити через насолоду та глибину опію, оминати усю привабливість та звабливість цього наркотику – знову натякає про певну розвідчу місію, закладену свідомо або ні. Проте, це відповідальне та конкретне жадання до опіуму втілюється у спостереженні, яке ми читаємо у «Наближенні. Наркотиках та сп'янінні», певно, що майже єдиного тексту, який описує прямий безпосередній досвід без переживання опіумних тортур.

ВИСНОВКИ

Під час теоретичної дослідницької роботи було встановлено глибоку вкоріненість опіуму у культурі давніх народів, а також у сучасному світі. Відбитки опіумного використання сягають 5000 років до нашої ери, а також віднаходяться у легендах та мітах, у зразках класичної літератури: Вергілій, Гомер, Чосер, Шекспір, Бодлер; і безперечно у авторів, чиї тексти були досліджені у практичній частині, а саме: Томас де Квінсі, Жан Кокто та Ернст Юнгер.

Аналіз теоретичної частини довкола концепту автор_ки та автобіографічних проявах у тексті оприявнює полярні вектори теоретичного обґрунтування, до прикладу, Вірджинія Вулф та Мерло-Понті перебувають на стороні умовного «захисту» автобіографічного у тексті, а також аналізу досвіду як істинного вираження, натомість Поль де Ман, Жак Дерріда та Мішель Фуко обстоюють думки, що відображають їхнє радше негативне ставлення до наділення концепту автор_ки тексту силою та увагою, бо це, узагальнюючи, одводить фокус од тексту до автор_ки, що своєю чергою заважає при аналізі тексту, на який невпинно насувається постать автор_ки.

Під час аналізу теоретичної бази, за методологію практичного дослідження було обрано феноменологічний метод, який допомагає аналізувати безпосередньо досвід. Аналіз чистого досвіду, без уваги на контексти розглянутих авторів допомагає виявити істинну природу досвіду опіумної залежності.

У ході дослідження наркотичного дискурсу було виявлено, що велика кількість людей зі сфери літературознавства та філософії експериментували із наркотиками, а саме: Анрі Мішо, Вальтер Беньямін, Шарль Бодлер, Олдос Гакслі, Антонен Арто та багато інших. До прикладу, Анрі Мішо, що був

залежний від героїну, порвав із цією залежністю, аби долучитися до мескалінового дійства племені Тарухамара, у якому він вбачав цікавий та важливий для себе прояв театральності. Наркотики також можуть ставати не лише експериментами заради насолоди, а ще й інтелектуальним натхненням. Вальтер Беньямін опісля досвіду із мескаліном писав, що нотатки зроблені під час дії мескаліну будуть йому корисними для уже наявних міркувань, проте можливо і для тих, що ще не були оприявлені. Олдос Гакслі у «Брамі сприйняття» зафіксував, що наркотики здатні привідкривати двері до невідомого й насправді людство потребує наркотику, проте наразі жоден не підходить для щоденного масового споживання, табак та алкоголь у тому числі.

Проживання та осмислення наркотичного досвіду філософами та літературознавцями проливає світло на маргіналізовану сферу, яку суспільство та літературознавча традиція не схильні приймати та теоретизувати. Проте, під час теоретичного дослідження було виявлено, що концептуалізація наркотичного досвіду важлива як для споживачки, так і для рецептивного осмислення читачками.

У аналізі «Сповіді англійського пожирача опіуму» було пройдено опіумний шлях від моменту зародження тенденції до споживання та до самого кінця, а тобто видужання де Квінсі. Було виявлено, що попри великий масив опіумних тортур – де Квінсі залишається йому вірним, навіть тоді, коли перестає вживати наркотик, бо він навіки залишається «парафіянином церкви опіуму». Опис опіумних насолод та мук мають відкриту до читачки структуру, де Квінсі на прикладі із дією вина на свідомість допомагає усім, хто читає зрозуміти відмінність опіумного ефекту від ефекту вина на свідомість. Також при описі опіумних тортур розкриває простір співтворення, прямо звертається до читачки із проханням витворити навколишнє змалювання картини самотійно, це одночасно є комунікативним актом, а також

фундаментом підготовки до майбутніх туманних та невпорядкованих записів опіумних жахів.

Було виявлено, що «натхненням» для опіумних кошмарів де Квінсі були минули переживання та події, які примножувалися та деформувалися. Так, наприклад, образ малайця, який зустрівся де Квінсі під час його останнього щасливого опіумного року – втілювався у кошмарах і примножився у кількості.

Текст де Квінсі змінив літературний хід, проявив затаєний, хоч і знайомий великій кількості людей XIX – XX століть досвід, а співпережиття подібного досвіду допомагає змістити конвенційний спосіб міркування та аналізу літературних текстів.

Жан Кокто у своєму щоденнику під назвою «*Orium. The Diary of a Cure*» розгортає дуже щільний простір, який вимагає навіть ще більш уважного прочитання, ніж «Сповідь англійського пожирача опіуму» Томаса де Квінсі. Особливість тексту полягає у тому, що він працює із досвідом лікування від опіумної залежності напряду, бо текст написаний у лікарні і є не редагованим. Текст насичений обірваними фразами та нелогічним тематичним перебігом, а втім, аби зрозуміти цей текст потрібно усунути відомі донині логічні методи аналізу тексту й спробувати сприйняти цей досвід як єдино точний та достовірний. Нам це було допоміжним, аби виявити деякі форми впливу опіуму на свідомість Кокто, до прикладу, опіум для Кокто є певним фіксатором, який допомагає утримуватися на поверхні, тож переживання відмови від опіуму занурює письменника у більш розхитаний простір, аніж той, що він переживав із опіумом, що проявляється у хаотичності викладу та нерівномірності акцентів.

Чесність Кокто полягає у тому, що він не намагається нав'язати собі ідею не-бажання опіуму, Кокто усвідомлює, що опіум нависає над ним та керує ним,

й він готовий йому підкоритися знову, якщо опіум звернеться до нього із таким проханням опісля виходу з лікарні. Процес лікування породжує не лише згаданий щоденний, а й роман під назвою «The Holy Terrors». Головною ідеєю тексту виступає певна «гра», яка стає симулякром реальності, концептуальна основа цієї гри подібна до дії опіуму: вона занурює у інших простій, очищений од навколишніх бід. А проте, «гра» у тексті стає чимось, що вбиває своєю присутністю, втім не через утечу від реальності, а неможливість отримати чистий досвід гри, повноцінно відчуті магію процесу завдяки кинутому білому сніжку на перших сторінках, який збиває з ніг головного персонажа Поля. Сніжок стає алегоричним образом процесу лікуванні Кокто, відмови від опіуму, яка відчувається холодною та різкою, яка збиває з дороги опіуму.

Ернст Юнгер вирізняється поміж згаданих письменників тим, що не мав залежності від опіуму, тож його досвіє має виключно приємну форму. Головними інтенційними об'єктами у наркотичному опіумному досвіді для Юнгера були концепції часу та простору. Він зазначає, що опіум реконструює час, сповільнює його та пришвидшує, а простору надає ясности. Опіум відчувається письменнику як метод пізнання чогось абсолютно нового, незнаного донині, очищеного од усіх буденних тривог. Те, що Юнгеру вдалося оминати опіумної залежності свідчить про його дослідницьку натуру, а також проявляє його досвід як унікальний, відмінний од інших.

Головними результатами цього дослідження є виявлена феноменологічна сутність кожного з текстів крізь призму рецептивної оптики, цей аналіз дозволяє зрозуміти як ми відчуваємо опіумний досвід під час прочитання. А також була здійснена спроба осмислити характер кожного окремого опіумного досвіду зазначених письменників без намагання провести між ними паралелей, бо кожен досвід є особливим та особистим, попри наявність уніфікуючої складової у дії опіуму. Опіумний досвід кожним письменником осмислюється по-різному, хоч і закладає схожі тенденції, а проте куди саме направляються ці

тенденції залежить виключно від природи людини: як чуттєвої, так і інтелектуальної.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бергсон А. Творча еволюція. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. — 316 с.
2. Бодлер Ш. Квіти зла. Мультимедійне видавництво Стрельбицького, 2010. — 160 с.
3. Бодлер Ш. Паризький сплін. Київ: Комубук, 2017. — 367 с.
4. Бодріяр Ж. Симулякри і Симуляція. Київ: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2004. — 230 с.
5. Вергілій. Георгіки. Львів: Літопис, 2011. — 403.
6. Вергілій. Енеїда. Харків: ФОЛІО, 2017. — 318.
7. Гакслі О. Брама сприйняття. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2936> (дата звернення 10.06.2025).
8. Гомер. Одиссея. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=530> (дата звернення 10.06.2025).
9. Де Квінсі Т. Сповідь англійського пожирача опіуму. Київ: Комубук, 2017. — 190 с.
10. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2004. — 601 с.
11. Кант І. Критика чистого розуму. Київ: Юніверс, 2000. — 501 с.
12. Кембелл Д. Тисячолікий герой. Львів: Terra Incognita, 2021. — 416 с.
13. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття, Мерло-Понті. Київ: Український центр духовної культури, 2001. — 552 с.
14. Ніцше Ф. Весела наука. Харків: ФОЛІО, 2023. — 284 с.
15. Чосер Д. Кентерберійські оповідки. Львів: Астролябія, 2012. — 528 с.
16. Шекспір В. Отелло, венеціанський мавр. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/getfile.php?tid=1247&type=3>
17. Шекспір В. Ромео і Джульєтта. URL:

<https://zosh6.sumy.ua/Bibl/Book/%D0%A8%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%BF%D1%96%D1%80%20%D0%92.%20%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%BE%20%D1%96%20%D0%94%D0%B6%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%94%D1%82%D1%82%D0%B0.pdf>

18. Юнгер Е. Наближення. Наркотики і сп'яніння. Київ: Видавництво Жупанського, 2023. — 450 с.
19. Bartes R. Image—Music—Text. London: FontanaPress, 1977. — 226 с.
20. Baudelaire C. On Wine and Hashish. London: 100 PAGES, 2002. — 88 с.
21. Benjamin J. On Hashish. Cambridge, Massachusetts & London, England: THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2006. — 180 с.
22. Blanchot M. The Space of Literature. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1989. — 280 с.
23. Boon M. The road of excess. Cambridge, Massachusetts & London, England: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2002. — 339 с.
24. Cocteau J. The Diary of a Cure. London: PETER OWEN LIMITED, 1957. — 167 с.
25. Cocteau J. The Holy Terrors. New York: New Direction books, 1966. — 183 с.
26. Davenport-Hines R. The pursuit of oblivion: A Global History of Narcotics.
27. De Mane P. Autobiography As De-Facement. New York: Columbia University Press, 1984. — 67 – 81 с.
28. De Quincey T. Suspiria de profundis.
29. De Quincey T. The Collected Writings of Thomas De Quincey by David Masson. London: A & C. BLACK, SOHO SQUARE, 1896. — 454 с.
30. Derks H. Opium and for La Douce France. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. — 381 – 394 с. URL: https://www.researchgate.net/publication/372550586_22_Opium_in_and_for_La_Douce_France
31. Foucault M. Modernity and its Discontents. 1969. — 299 – 314 с.

https://lauradufresne.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/10/micheal-foucault_what-is-an-author.pdf

32. Hayter A. *Opium and the romantic imagination*. Berkley and Los Angeles: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1970. — 388 c.
33. James K, Withington P. *The Historical Journal* , Volume 65, Special Issue 1: *Intoxicants and Early Modern European Globalization*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. — 49 – 67 c. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/historical-journal/article/opium-experimentation-and-alterity-in-france/E0C26582664982486EDB0CC2595B2302>
34. Merlin M. *Archaeological Evidence for the Tradition of Psychoactive Plant Use in the Old World*». New York: Spring Nature on behalf of New York Botanical Garden Press, 2003. — 295 – 323 c. URL: <https://www.jstor.org/stable/4256701?read-now=1&seq=16>
35. Michaux A. *Miserable Miracle*. San Francisko: City Lights Books, 1972. — 88 c.
36. Plant S. *Writing on drugs*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000. — 294 c.
37. *The Orphic Argonautica*. New York: ALNANY, 2011. — 115 c.
38. Woolf V. *Moments of Being*. New York: Random House, 2002. — 219 c.