Обозрение психиатрии и медицинской психологии им. В.М. Бехтерева, 2025, Т. 59, № 1, с. 104-113, http://doi.org/10.31363/2313-7053-2025-1-954

V.M. Bekhterev review of psychiatry and medical psychology, 2025, Vol. 59, no 1, pp. 104-113, http://doi.org/10.31363/2313-7053-2025-1-954

В поисках вдохновения: психоактивные вещества в истории джаза

Скрябин В.Ю.
Российская медицинская академия непрерывного профессионального образования, Москва, Россия

Обзорная статья

Резюме. На протяжении всей истории джаза, его тесная связь с употреблением психоактивных веществ (ПАВ) была одной из самых противоречивых и обсуждаемых тем. От задымленных клубов 1920-х годов, посетители которых свободно курили марихуану, до андеграундных джем-сейшенов 1960-х, где царил героин, образ жизни джазовых музыкантов часто включал в себя запрещенные вещества. Карьера многих талантливых джазовых музыкантов отошла на второй план или преждевременно оборвалась из-за пристрастия к наркотикам и/или алкоголю. Жизни самых известных из них — от Луи Армстронга и Милтона Мезzроу до Чарли Паркера, Билли Холидей, Майлза Дэвиса и Чета Бейкера — подтверждают значимое место ПАВ в джазовом фольклоре. **Цель**: провести повествовательный обзор доступной литературы по влиянию ПАВ на жизнь и творчество джазовых музыкантов. Метод: в статье представлен нарративный обзор зарубежной литературы по месту ПАВ в истории джазовой музыки. Были отобраны и проанализированы статьи в базах MEDLINE/PubMed и Scopus, а также монографии и биографии музыкантов. Поиск проводился с использованием различных вариантов указанных ключевых слов.

Полученные результаты: тяжелые длительные ночные выступления, частые переезды, а для многих музыкантов и неодобрительное отношение общества накладывали свой отпечаток на творчество многих представителей жанра. Концерты в условиях доступности ПАВ и общей лояльности к их употреблению, психологическое давление, связанное с необходимостью поддержания высокого уровня исполнительского мастерства на фоне постоянной конкуренции, воздействие негативных социальных факторов оказывались факторами риска, способствовавшими развитию зависимости. Если на первых этапах развития джаза наркотики служили своеобразным тонизирующим средством от мучений, с которыми сталкивался джазовый музыкант в повседневной жизни, то позже они трансформировались в важный компонент идентичности джазиста и средство выделения джазового сообщества.

Выводы: такие артисты, как Коулмен Хокинс, Лестер Янг, Бад Пауэлл, Чарли Паркер, Билли Холидей, Майлз Дэвис, Сонни Роллинз и Джон Колтрейн на определенном этапе своей карьеры боролись с наркотической зависимостью. Интересно, что эти же имена часто упоминаются критиками при перечислении великих новаторов и наиболее влиятельных исполнителей в истории джазовой музыки. Примечательно, что в современный период джаз перестал быть центром контркультурного наркопотребления. В 1960-70-е гг. наркотическое наследие джаза перешло сначала к рок-н-роллу, а затем к хип-хопу.

Ключевые слова: джаз, ПАВ, творчество, музыка, зависимость, обзор литературы.

Информация об авторе:
Скрябин Валентин Юрьевич*: sardonios@yandex.ru; https://orcid.org/0000-0002-4942-8556

Как цитировать: Скрябин В.Ю. «В поисках вдохновения: психоактивные вещества в истории джаза». *Обозрение психиатрии и медицинской психологии им. В.М. Бехтерева.* 2025; 59:1:104-113. http//doi.org/10.31363/2313-7053-2025-1-954

Конфликт интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

In search of inspiration: Psychoactive substances in jazz history

Valentin Yu. Skryabin
Russian Medical Academy of Continuous Professional Education, Moscow, Russia

Review article

Summary. Throughout the history of jazz, its close association with psychoactive substances has been one of the most controversial and debated topics. From the smoke-filled clubs of the 1920s, where attendees

Автор, ответственный за переписку: Скрябин Валентин Юрьевич — sardonios@yandex.ru

Corresponding author: Valentin Yu. Skryabin — sardonios@yandex.ru

© Скрябин В.Ю.

smoked marijuana freely, to the underground jam sessions of the 1960s, where heroin reigned supreme, the lifestyles of jazz musicians have often included illicit substances. The careers of many talented jazz musicians have been sidelined or prematurely cut short due to addiction to drugs and/or alcohol. The lives of the most famous of them, from Louis Armstrong and Milton Mezzrow to Charlie Parker, Billie Holiday, Miles Davis, and Chet Baker, attest to the significant place of psychoactive substances in jazz folklore. **The aim of the work**: to conduct a narrative review of the available literature on the influence of SAW on the lives and work of jazz musicians. **Method**: this article presents a narrative review of the foreign literature on the place of psychoactive substances in the history of jazz music. Articles in MEDLINE/PubMed and Scopus databases, as well as monographs and biographies of musicians were selected and analyzed. The search was conducted using different variants of the specified keywords.

Results: heavy long night performances, frequent relocations, and for many musicians the disapproving attitude of the society had its own imprint on the creativity of many representatives of the genre. Concerts in conditions of availability of surfactants and general loyalty to their use, psychological pressure associated with the need to maintain a high level of performance skills against the background of constant competition, the impact of negative social factors were risk factors that contributed to the development of addiction. If at the first stages of jazz development drugs served as a kind of tonic from the torments faced by a jazz musician in everyday life, then later they were transformed into an important component of the jazzist's identity and a means of distinguishing the jazz community. **Conclusion**: artists such as Coleman Hawkins, Lester Young, Bud Powell, Charlie Parker, Billie Holiday, Miles Davis, Sonny Rollins, and John Coltrane struggled with substance abuse at some point in their careers. Interestingly, these same names are often mentioned by critics when listing the great innovators and most influential performers in the history of jazz music. It is noteworthy that in the modern period, jazz has ceased to be the center of countercultural drug use. In the 1960s and 70s, the drug legacy of jazz passed first to rock and roll and then to hip-hop.

Key words*: *jazz, psychoactive substances, creativity, music, addiction, literature review.

Information about the author:
Valentin Yu. Skryabin* — sardonios@yandex.ru; https://orcid.org/0000-0002-4942-8556

To cite this article: Skryabin VYu. «In search of inspiration: Psychoactive substances in jazz history». *V.M. Bekhterev review of psychiatry and medical psychology.* 2025; 59:1:104-113. http//doi.org/10.31363/2313-7053-2025-1-954 (In Russ.)

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

На протяжении своей более чем столетней истории джаз эволюционировал из легкожанровой и развлекательной музыки в концертную, перемещаясь из ночных клубов и питейных заведений на престижные сцены, постепенно став полноценной разновидностью музыкального искусства с собственными принципами и законами. Как писал Харуки Мураками в сборнике «Джазовые портреты», «хотим мы того или нет, но по какой-то необъяснимой причине нас всех почему-то привлекает искусство, сочетающее в себе порочность и слабость человеческой натуры…» С этой точки зрения джаз, обладающий, по меткому выражению Теда Джойя, характерной «эстетикой несовершенства», выглядит особенно притягательным.

Джаз, родившийся и развивавшийся в плавильных котлах портовых и столичных городов, где сталкивались нищета и роскошь, высокое общество и заведения сомнительного характера, часто оказывался связан с миром психоактивных веществ (ПАВ). Карьера многих талантливых джазовых музыкантов отошла на второй план или преждевременно оборвалась из-за пристрастия к наркотикам и/или алкоголю. Жизнь самых известных из них — от Луи Армстронга и Милтона Меззроу до Чарли Паркера, Билли Холидей, Майлза Дэвиса и Чета Бейкера — была подробно описана в биографиях, автобиографиях и фильмах, которые подтверждают место ПАВ в джазовом фольклоре.

Ранее в литературе неоднократно предпринимались попытки обсудить влияние употребления наркотиков и алкоголя на уровень исполнительского мастерства многих джазовых музыкантов 1940-1950-х годов, однако, необходимо более глубокое изучение этого аспекта, поскольку на сегодняшний день целый ряд вопросов остаются открытыми. Почему многие джазовые музыканты страдали зависимостью от ПАВ? Изменилась ли бы их творческая активность без этой зависимости? Каково было влияние ПАВ на их творческую деятельность и есть ли данные, опровергающие или подтверждающие это влияние? Были ли в этих известных джазовых артистах черты, позволявшие им заниматься творчеством, несмотря на зависимость? В данном обзоре будет предпринята попытка оценить имеющиеся свидетельства взаимосвязи между творчеством и злоупотреблением ПАВ, особенно в контексте отдельных известных джазовых исполнителей и того, как они оставались творческими личностями и фактически преуспевали в карьере, несмотря на зависимость.

Причины употребления ПАВ джазовыми музыкантами

Разумеется, употребление ПАВ не является отличительной особенностью именно джазовых музыкантов, и исследователями описана определен-

ная специфика мотивов и паттернов потребления представителями разных музыкальных жанров [28]. В частности, в рок-н-ролле связь наркотиков и музыки окрашена стремлением к веселью и бунтом против традиционных ценностей, что ярко отражено в слогане «секс, наркотики и рок-н-ролл». В хип-хопе эта взаимосвязь зачастую имеет более грубую окраску: употребление наркотиков, как и секс, имеют оттенок бравады, а бунт представителей жанра часто направлен не столько против общепринятых ценностей как таковых, сколько против препятствий, которые необходимо преодолеть, чтобы добиться признания и успеха [26]. В джазе ПАВ заняли несколько иное концептуальное пространство и составляют иной набор смыслов.

Собственный стиль и идеи музыканта отражают не только его индивидуальность, но и реакцию на окружающую обстановку. Невозможно полноценно оценить влияние Луи Армстронга на развитие жанра в 1920-е годы, Чарли Паркера в 1940-е и Джона Колтрейна в 1960-е без учета социальных, экономических и психологических требований, предъявляемых к джазовым исполнителям в то время [25]. Традиционным местом выступления джазового артиста был ночной клуб, который сам по себе представлял среду, игравшую значительную роль в злоупотреблении наркотиками и алкоголем. Кроме того, историческая связь многих клубов с представителями криминального мира также создавала для артистов серьезные проблемы, поскольку облегчала потребителям доступ к наркотикам.

Тяжелые длительные ночные выступления, частые переезды, а для многих музыкантов и неодобрительное отношение общества накладывали свой отпечаток на творчество многих представителей жанра. Концерты в условиях доступности ПАВ и общей лояльности к их употреблению, психологическое давление, связанное с необходимостью поддержания высокого уровня исполнительского мастерства на фоне постоянной конкуренции, воздействие негативных социальных факторов оказывались факторами риска, способствовавшими развитию зависимости [33]. Еще в 1968 г. английский психиатр Джон Тодд предположил, что наркотики и алкоголь, позволяющие избавиться от осознания реальности окружающей действительности, могут быть особенно привлекательны для творческих личностей, которым трудно примириться с окружающей средой [32]. В более поздней работе авторы, используя в качестве объекта исследования популярных музыкантов, подтвердили связь между профессиональным стрессом, психическим здоровьем и злоупотреблением ПАВ [35].

В исследовании, опубликованном Winick в 1960 г., была предпринята попытка проанализировать причины употребления наркотиков джазовыми музыкантами [36]. По его результатам, 21% респондентов в качестве причины называли утомительные переезды: музыканты в то время путешествовали на чартерных автобусах или автомобилях, преодолевая за день большие расстояния. Они часто прибывали на место выступления уставшими незадолго до его начала, и многие прибегали к психостимуляторам. В том же опросе 53% респондентов связывали употребление наркотиков с осознанием взлетов или падений в своей карьере: молодые артисты стремились ускорить свое восхождение на вершину, а старые пытались компенсировать свои профессиональные неудачи.

Дополнительной проблемой, с которой регулярно сталкивались чернокожие исполнители, была проблема расизма в обществе. Индустрия развлечений была одной из немногих профессий, в которой они могли добиться значимого социального статуса и экономической независимости до принятия Закона о гражданских правах 1964 года. Однако в реальности, поскольку джаз считался музыкой аутсайдеров, артисты часто оказывались в маргинальном положении. Можно предположить, что употребление наркотиков усиливало это ощущение отчужденности джазовых музыкантов от общества и через их музыку становилось выражением протеста [33]. Недовольство афроамериканских музыкантов своим положением, а также отношением американского общества к чернокожим в целом стало более острым после Второй мировой войны. Отчасти оно и послужило толчком к появлению бибопа: как отмечал Диззи Гиллеспи, «моя музыка возникла в военные годы..., и она отражала те времена... Быстрая и яростная, со сменой аккордов то в одну, то в другую сторону, она могла выглядеть и звучать как бедлам, но на самом деле им не являлась…» [34].

Во время и после войны выступления в таких крупных американских городах, как Нью-Йорк, строго контролировались, и для игры в заведениях, в которых подавали алкоголь, требовалось наличие разрешения — идентификационной карты, известной как «cabaret card» («карта кабаре»). Закон не позволял артистам устроиться на работу, если они имели приводы в полицию. Несмотря на то, что нарушения, связанные с употреблением наркотиков, были не единственной причиной отказа в выдаче карты, угроза потери разрешения на работу была дополнительным фактором давления для музыкантов того времени. Карты кабаре требовалось продлевать каждые два года, и решение о выдаче или продлении карты часто определялось личными связями или требовало привлечения адвоката. Именно его отсутствие во время слушаний привело к тому, что Билли Холидей была осуждена по одному из первых обвинений в употреблении наркотиков. Чарли Паркер, Бад Пауэлл, Джеки Маклейн и Телониус Монк были в числе исполнителей, которые на определенном этапе своей карьеры лишились карты кабаре из-за употребления наркотиков [33].

Таким образом, тяжелые условия жизни в сочетании с высокими профессиональными требованиями приводятся большинством исследователей в качестве ключевых факторов, которые привели многих знаменитых джазовых музыкантов к злоупотреблению алкоголем и наркотиками. Такие ар-

тисты, как Коулмен Хокинс, Лестер Янг, Бад Пауэлл, Чарли Паркер, Билли Холидей, Майлз Дэвис, Сонни Роллинз и Джон Колтрейн на определенном этапе своей карьеры боролись с наркотической зависимостью. Интересно, что эти же имена часто упоминаются критиками при перечислении великих новаторов и наиболее влиятельных исполнителей в истории джазовой музыки. Широко известны слова Майлза Дэвиса: «Всю историю джаза можно изложить четырьмя словами: Луи Армстронг, Чарли Паркер» [13]. Рассмотрим более подробно влияние ПАВ на жизнь и творческую деятельность этих и некоторых других известных джазовых музыкантов.

Луи Армстронг

На заре существования джаза многие известные композиторы регулярно употребляли марихуану. История этого своеобразного союза начинается в Сторивилле — районе красных фонарей Нового Орлеана. Именно здесь в 1901 г. родился Луи Армстронг, вошедший в историю как «король джаза», и именно здесь в 1909 г. впервые в США было зафиксировано употребление марихуаны. Армстронг, чья мать занималась проституцией, чтобы содержать семью, вырос на жестких, но ярких улицах Сторивилля, где царили коммерческий секс, насилие, употребление наркотиков и музыка. В то же время важную роль в жизни Армстронга сыграло то обстоятельство, что Новый Орлеан был одним из самых музыкальных городов США. Со слов артиста, его самые приятные воспоминания детства связаны с музыкой [3].

Армстронг научился играть на корнете, находясь в исправительном лагере-интернате, в который попал за стрельбу из пистолета на улице, а его первыми музыкальными работами стало исполнение блюзов в хонки-тонках Сторивилля в составе разных групп. Играя ночами напролет, Армстронг, как и другие музыканты в этой среде, узнал, что в отличие от алкоголя, который притуплял сознание и быстро выводил их из строя, марихуана помогала дольше сохранять активность, поэтому рассматривал ее как «своего рода лекарство» [28]. Более того, по его словам, для Армстронга марихуана была «помощником, другом [и] хорошей дешевой выпивкой» [34].

Несмотря на трудный жизненный путь, непревзойденный музыкальный гений Армстронга в конце концов был признан, и его прозвали «королем трубы». Вскоре он покинул Новый Орлеан и начал выступать в Нью-Йорке, Чикаго и других городах страны. Это был распространенный для того времени сценарий: еще с 1910-х гг. в ответ на препятствия, создаваемые безработицей эпохи депрессии и расовыми преследованиями в южных штатах, в США наблюдалась массовая миграция чернокожего населения на север с целью улучшения качества жизни. В 1930 г., когда в США всё ещё действовал «сухой закон», марихуана была легальной. Вместе с мигрантами, она постепенно распространялась из южных штатов в крупные американские города, в первую очередь — в Нью-Йорк, один из районов которого — прежде немодный Гарлем — стал местом сосредоточения мигрантов из рабочего класса, многие из которых принесли с собой традиции растафарианской культуры и склонность к курению марихуаны [4]. Подобно слиянию мексиканской и американской культур, которое привело к сближению марихуаны и джаза в Новом Орлеане за несколько десятилетий до этого, новые культурные взаимодействия ускорили знакомство с веществом в Нью-Йорке.

К 1934 г. в связи с концентрацией производства марихуаны в Гарлеме полицейские других районов города требовали проведения специальных занятий, чтобы уметь распознать растущее растение, поскольку ранее они не были знакомы с этим наркотиком. Если в 1914 г. в газете «New York Times» потребители марихуаны были названы «едва ли достаточно многочисленными, чтобы их считать», то спустя двадцать лет это вещество было провозглашено тем же изданием как «новый наркотик, формирующий привычку» [1]. Популярность марихуаны в Нью-Йорке достигла такого уровня, что джазовый музыкант Милтон Меззроу рассказывал, что ее продажа на улицах сделала его «в одночасье... самым популярным человеком в Гарлеме» [20]. В самой музыке в это время повышается роль импровизации, а на смену скромному пианино регтайма приходят целые оркестры. Джаз продолжала подпитывать и теневая сторона жизни — во время «сухого закона» в подпольных заведениях публику привлекал не только запрещенный алкоголь, но и бунтарский дух джаза. С этих пор джаз и контркультура стали неразлучны.

Несмотря на попытки объявить марихуану вне закона на юге страны в 1920-е гг. (в частности, в Луизиане), в Нью-Йорке крупные звукозаписывающие компании беспрепятственно выпускали сборники песен о марихуане, воспевавшие радости ее курения («reefer songs»), что, возможно, стало первым шагом в формировании и коммерциализации концепции «джазмена-бунтаря» [28]. Среди исполнителей песен данного жанра можно обнаружить значимых джазовых артистов того времени: Стаффа Смита, Вилли Брайанта и, разумеется, Луи Армстронга. Если раньше наркотики служили способом ухода от мучений, с которыми сталкивался джазовый музыкант в повседневной жизни, то теперь они превратились в важный компонент идентичности джазиста. Развивая эту мысль, психиатр Эндрю Карри в своем исследовании нью-йоркских джазовых музыкантов и их аудитории в 1930-е годы предполагает, что марихуана стала важнейшим элементом формирования специфического джазового характера, внешне нонконформистской практикой, которая идеально сопровождала столь же вызывающую музыку и выступала в роли связующего звена между образом жизни, идентичностью и созданием джазовой музыки [6].

Подобному восприятию способствовали растущая слава и признание Луи Армстронга, не

скрывавшего систематическое употребление наркотика, что могло сформировать впечатление, что употребление марихуаны действительно способно поднять джазового исполнителя на новый уровень мастерства. В 1944 г. в статье Жерара Пиля, опубликованной в журнале «Life Magazine», провозглашалось, что, употребляя марихуану, «свинговый музыкант поднимается на новые вершины виртуозности» [10]. Таким образом, употребление марихуаны в те годы не только определяло диссидентское мировоззрение джазмена, но и являлось ключевым психологическим фактором, позволяющим исполнителю, как он считал, достичь того уровня, который от него ожидался.

Ситуация начала меняться после назначения Гарри Анслингера первым комиссаром новообразованного Федерального бюро по наркотикам в 1930 г., что стало переломным моментом в отношении правительства к марихуане, особенно в ранее пассивном штате Нью-Йорк. Особые претензии Анслингер предъявлял к джазовым артистам, утверждая, что их «сатанинская музыка» «является результатом употребления марихуаны» [11]. В ноябре 1930 г. во время выступления в знаменитом клубе «Cotton Club» Армстронг и его барабанщик Вик Бертон были арестованы за хранение марихуаны, которую они курили во время антракта на парковке клуба. В знак уважения к славе артиста, полицейские разрешили Армстронгу вернуться в клуб, чтобы доиграть второй сет, а затем препроводили его в городскую тюрьму Лос-Анджелеса. Приговоренный к шести месяцам лишения свободы и штрафу в одну тысячу долларов, Армстронг провел в тюрьме всего девять дней, после чего был приговорен к условному сроку и освобожден из-под стражи. По свидетельствам биографов, этот эпизод произвел на артиста сильное впечатление, а принятие Конгрессом США 3 августа 1937 г. «Закона о налоге на марихуану» привело к тому, что Армстронг сообщил, что наказание теперь слишком велико, чтобы продолжать употреблять марихуану, и объявил об отказе от нее [34].

Чарли Паркер

Если до Второй мировой войны наиболее распространенным среди музыкантов психоактивным веществом была марихуана, то после 1945 г. доминирующее положение в нью-йоркском джазе, несомненно, занял героин. Изначально считавшийся «крайне экзотическим» наркотиком [30], героин был запрещен в США с 1914 г. и производился в ограниченных количествах после того, как в 1924 г. медицинское сообщество признало его способность вызывать зависимость. Однако с окончанием Второй мировой войны и снятием международных ограничений на поездки и торговлю, преступные группировки смогли обеспечить поставки и доступность наркотика. Как и прежде, их целевыми рынками стали джазовые сообщества [9], и практически в одночасье, по словам саксофониста Джеки Маклина, «героин обрушился на сцену, как цунами» [28].

С точки зрения исторического контекста, военные и послевоенные годы были периодом нарастающего разочарования афроамериканцев, особенно в северных городах. Ожидаемое повышение уровня жизни, послужившее катализатором массовой миграции с юга, оказалось неоправданным, поскольку в обществе сохранялись сегрегация и отчуждение. В джазовом сообществе сегрегация сохранялась в сфере звукозаписи и исполнительства, а однобокие соглашения между исполнителями, лейблами и клубами характеризовали устойчивую дискриминацию в среде коммерческого музыкального истеблишмента [30].

В этих условиях возник бибоп, являвшийся в том числе вызывающей формой самовыражения и своеобразным протестом против ложных представлений о современной плюралистической Америке, которые в довоенные годы олицетворял свинг, а также средством выражения несправедливости и угнетения, с которыми ежедневно сталкивались многие представители джазового сообщества Нью-Йорка. Бибоп бросил вызов укоренившимся музыкальным традициям джаза и стал олицетворением образа жизни, характеризующегося неприятием общественных норм. Именно в субкультуре бибопа героин сыграл свою наиболее значимую роль. Возникнув на пепелище довоенных чайных, Западная 52-я улица и Таймс-сквер стали источником героиновой эпидемии в Нью-Йорке, обеспечив подпольную среду для джазовых исполнителей и распространителей, где они могли объединяться и беспрепятственно употреблять наркотики. С позиции музыкантов, акцент бибопа на технике, скорости и ритмических инновациях хорошо сочетался с героином и его способностью вводить исполнителя в холодное и отрешенное состояние. Действительно, в случае с одним из основателей бибопа Чарли Паркером героин оказался неотъемлемой частью его биографии.

Чарли Паркер, вероятно, является наиболее хрестоматийным примером джазовой звезды, страдавшей зависимостью, поскольку на протяжении всей своей жизни он злоупотреблял алкоголем и наркотиками. По выражению исследователя Owens, «это была жизнь, осложненная язвами, циррозом печени, долгами, разрушенными браками, попытками самоубийства и помещением в лечебные учреждения» [23]. Пристрастие Паркера к алкоголю и наркотикам хорошо задокументировано: в частности, в библиографическом указателе к книге «Bird Lives» имеется девятнадцать ссылок на алкоголизм Паркера и тридцать ссылок на его пристрастие к наркотикам [29]. Ральф Эллисон писал, что Паркер «растягивал границы человеческих противоречий до невероятных пределов… Он был любящим и ненавидящим, внимательным и бессердечным; он крал у друзей и благодетелей и без зазрения совести брал взаймы, часто не возвращая, и при этом был щедрым до абсурда. Он мог быть очень добрым к молодым музыкантам

или совершенно сокрушительным в своем презрении к их неумелости. Он был пассивен, но быстро выхватывал нож и вступал в драку. Ему были свойственны крайности грусти и мазохизма, он был способен на самые ошеломляющие эксцессы, на самую строгую физическую дисциплину и волевое усилие…» [34].

Паркера нередко обвиняют в том, что он вызвал настоящую эпидемию героиновой зависимости среди джазовых музыкантов эпохи бибопа. В биографии Стэна Гетца говорится, что «употребление героина [стало] почти обрядом посвящения среди молодых джазовых музыкантов... и одной из причин этого был пример Чарли Паркера» [19]. Гениальность Паркера стала своеобразным оправданием употребления наркотиков для джазменов. По словам Майлза Дэвиса, «многие из великих бибоп-исполнителей были героиновыми наркоманами» [7]. Как говорили некоторые музыканты, героин облегчал исполнение в ускоренном темпе, которого требовала музыка, замедляя все процессы. Американский историк Нэт Хентофф высказал предположение, что выбор психоактивного вещества (психостимулятора или депрессанта) аддиктивной личностью-джазменом связан с тем, какую музыку он играет, и что героиновая зависимость хорошо легла на почву бунтарства исполнителей бибопа, которое также выражалось в их одежде и языке [16]. Трубач Ред Родни вспоминал: «Героин был нашим значком. Он давал нам членство в уникальном клубе, и ради этого членства мы отказывались от всего остального в мире. Он погубил большинство людей» [34]. Подобно тому как бибоп был музыкально апатичен к чувствам масс, затворнический, «героиновый» образ жизни нового джазмена, замкнувшегося в закрытом сообществе единомышленников, стал доминирующей субкультурой в нью-йоркском джазовом сообществе.

Сам Паркер начал употреблять наркотики задолго до 1950-х годов. Он вырос в Канзас-Сити, где бросил среднюю школу, чтобы сосредоточиться на музыке. В то время, в середине 1930-х годов, Канзас-Сити был центром джаза, особенно для саксофонистов. В 14 лет Паркер начал пробираться в клубы, чтобы послушать джаз и посмотреть, как играют джазмены. Именно в этот период он впервые попробовал психоаткивные вещества: сначала мускатный орех, который способен вызывать эффекты, изменяющие сознание, а затем марихуану и бензидрин, растворенный в черном кофе. Осенью 1936 г. Паркер отправился с группой из Канзас-Сити в Озарк на открытие таверны к югу от Элдона, штат Миссури. По дороге музыканты попали в аварию, в результате которой у Паркера были сломаны три ребра и позвоночник [14]. После этого несчастного случая Паркер провел два месяца в больнице, где ему назначался морфин, а в дальнейшем музыкант стал злоупотреблять наркотическими анальгетиками и героином. Хотя героин стал его предпочтительным наркотиком, Паркер экспериментировал с самыми разными психоактивными веществами, используя одни из них для того, чтобы смягчить неприятные эффекты других. Одно из воспоминаний принадлежит пианисту Хэмптону Хоузу, который «наблюдал, как он выстраивал в ряд и выпивал одиннадцать шотов виски, закидывал горсть «бенни» (*сленговое название бензедрина*), а затем вводил внутривенно героин, одновременно покуривая косяк. Он потел, как лошадь, в течение 5 минут, после чего вставал, надевал костюм и через полчаса уже стоял на сцене, играя сильно и красиво» [15]. Несмотря на столь интенсивное употребление наркотиков, репутация Паркера как непревзойденного джазового исполнителя продолжала расти.

В декабре 1945 г. Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи и Стэн Леви отправились в Калифорнию на серию концертов. После завершения тура, когда настало время возвращаться в Нью-Йорк, Паркер, известный своими эксцентричными поступками, решил обменять свой билет на поезд на дозу героина и исчез. Гиллеспи, который считал Паркера своим близким другом и называл его «второй половинкой своего сердца», был вынужден уехать без него [18]. Таким образом, Паркер остался один, лишенный денег и стабильного источника дохода. Когда его поставщика арестовали, Паркер лишился возможности приобрести героин. В попытках компенсировать его отсутствие, музыкант начал употреблять по литру виски в день. 29 июля 1946 г. он прибыл на студию звукозаписи в состоянии столь сильного алкогольного опьянения, что продюсеру приходилось поддерживать его перед микрофоном. Паркер с трудом и запинаясь, смог записать композиции «Bebop» и «Loverman», о которых позже говорил, что эти записи не стоят того, чтобы их издавали, но продюсер все же решил выпустить их. Тем же вечером Чарли Паркер заснул, не потушив сигарету, что привело к пожару в его постели и потасовке с пожарными. Вначале его арестовали, а затем отправили в психиатрическую лечебницу, в которой джазмен провел полгода, играя в больничном музыкальном ансамбле [24]. Однако после выписки из больницы и возвращения в Нью-Йорк, Паркер вернулся к употреблению героина.

Со временем зависимость Паркера стала преобладать над музыкой. В 1947 г. Паркер вместе с Диззи Гиллеспи, Эллой Фицджеральд и другими музыкантами дал концерт в Карнеги-холле. Тед Рейгс, которому было поручено доставить Паркера из гостиничного номера в концертный зал, обнаружил, что дверь ванной комнаты заперта, и в итоге ее пришлось взломать. Музыкант находился в ванной в состоянии ступора. Паркера вытащили, помогли переодеться и на такси доставили к началу концерта, на котором он играл так вдохновенно, будто с ним все было в порядке [14].

Паркер часто закладывал свой саксофон в ломбардах, из-за чего ему приходилось играть на одолженном или приобретенном дешевом инструменте. В числе саксофонов, на которых он играл, выделяется знаменитый альт фирмы «The Grafton» из белого акрилового пластика, кото-

рый можно услышать на записи концерта «Jazz at Massey Hall», заслужившего звание величайшего джазового концерта в истории, по мнению многих представителей джазового мира. Этот знаменитый концерт состоялся в Торонто 15 мая 1953 г. и стал во многом поворотным моментом в истории джаза, поскольку это был последний раз, когда Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Бад Пауэлл, Чарльз Мингус и Макс Роуч играли вместе как квинтет. Многие считают этот концерт одним из последних великих выступлений в карьере Паркера, при том, что незадолго до него музыкант заложил свой любимый саксофон в ломбарде для покупки героина, и представитель «The Grafton» предложил использовать их инструмент.

Чарли Паркер скончается 12 марта 1955 г. в гостиничном номере известного джазового мецената баронессы Паннoники де Кёнигсуортер в Нью-Йорке. Коронер укажет в свидетельстве о смерти, что осматривал тело мужчины, умершего от крупозного воспаления лёгких и прободения язвы желудка, на вид в возрасте между 50 и 60 годами. На самом деле Паркер умер от сердечного приступа на фоне прогрессирующего цирроза печени в возрасте 34 лет [24].

Преждевременная смерть живой легенды джаза еще более усилила ауру, окружавшую его способности и зависимость. Критики писали, что Паркер в состоянии наркотического опьянения мог «вписать четыре аккорда в мелодический рисунок там, где другой музыкант с трудом вставил бы два» [8]. Таким образом, музыкальный гений Паркера оказался тесно переплетен с употреблением героина. Майлз Дэвис отмечал, что широко распространенная вера в то, что употребление героина «может помочь играть так же великолепно, как Птаха» [7], вдохновила множество людей попробовать героин. Таким образом, пример Паркера послужил своеобразным маяком для нью-йоркских джазовых музыкантов послевоенного периода, стремившихся к вершинам музыкального мастерства, а героин стал их своеобразной эмблемой и пропуском в высшие эшелоны музыкальной экспрессии и исполнительства. В списке джазовых исполнителей и музыкантов, употреблявших героин, числятся, например, Чет Бейкер, Сонни Берман, Томми Дорси, Билли Холидей, Серж Халов, Арт Пеппер, Фэтс Наварро и Фредди Уэбстер [28]. Для одних, как для Джона Колтрейна, негативные последствия зависимости от героина стали решающим фактором в период их становления как музыкантов, в то время как других, например, Энди Кирка-младшего, они заставили полностью отказаться от неуспешной джазовой карьеры.

Разумеется, среди джазовых музыкантов той эпохи, злоупотреблявших героином, были и случаи успешного отказа от наркотика: в частности, Майлз Дэвис, Арт Блэйки и Джей Джей Джонсон смогли прекратить употребление и построили долгую и успешную карьеру. Среди тех, кто избежал зависимости от психоактивных веществ, можно выделить двух известных исполнителей: икону бибопа Диззи Гиллеспи и гения хард-бопа Клиффорда Брауна. Несмотря на то, что Гиллеспи был бунтарем, обиженным на авторитеты и не желавшим поступаться своими представлениями о том, как должна звучать музыка, он всю жизнь боролся за сохранение связи между джазовой музыкой и обычными людьми. Ряд исследователей считают, что именно его преданность семейной жизни и стремление делиться своей музыкой не позволили ему пристраститься к наркотикам [34]. Клиффорда Брауна, который не употреблял ни наркотики, ни алкоголь, и предпочитал здоровый образ жизни, часто называют человеком, прервавшим моду на героин в мире джаза. Саксофонист Сонни Роллинз, боровшийся с зависимостью от героина, говорил, что «Клиффорд оказал глубокое влияние на мою личную жизнь. Он показал мне, что можно жить полноценной «чистой» жизнью и при этом быть хорошим джазовым музыкантом…» [33].

Таким образом, как показала короткая жизнь Чарли Паркера, джазмен стал культурной конструкцией, определяемой преданностью музыке, непокорностью перед лицом социально-экономической борьбы и раскованным противостоянием условностям, что наиболее ярко проявилось в пристрастии к запрещенным психоактивным веществам [27].

Билли Холидей

Жизнь джазовой певицы Билли Холидей (настоящее имя Элеанора Фейган) — еще один пример расцвета творчества, несмотря на пристрастие к алкоголю и наркотикам. Будучи «золотой девушкой в мужском мире» [12], Холидей стала голосом джаза так же, как Паркер стал его инструментальным гением. Леди Дэй, как ее называли в джазовых кругах, выросла в Балтиморе в квартале «красных фонарей», рано познакомившись с «темной» стороной жизни. Дочь джазового гитариста Кларенса Холидея, который редко бывал дома и не был для нее отцом, Билли (выбравшая это прозвище из-за любви к актрисе Билли Дав) пережила детство, которое трудно было назвать счастливым. В одиннадцатилетнем возрасте она подверглась сексуальному насилию. В многоквартирном доме, в котором она жила, располагался публичный дом, и, бросив школу, Билли зарабатывала тем, что убирала комнаты его работниц. В возрасте 12 лет Холидей переехала в Гарлем и уже в 14 лет работала проституткой [17]. Отвергнув ухаживания одного из потенциальных клиентов, она попала в полицию и провела четыре месяца в тюрьме. Раннее приобщение к подобному образу жизни создало для Холидей дисфункциональную модель социализации. Травматический опыт детства способствовал появлению неуверенности в себе и чувства отверженности. Желание быть принятой привело к беспорядочной половой жизни в юности и череде неудачных отношений в зрелом возрасте. В 15 лет она нашла свою первую работу певицы в ночном клубе, а через несколько лет выступлений в различных клубах города

была принята на работу Арти Шоу и стала первой чернокожей певицей в белой группе.

По описаниям современников, Холидей была жесткой женщиной, которая быстро вступала в борьбу, если ей бросали вызов, и воспринималась многими как высокомерная, контролирующая и даже надменная. В то же время Холидей демонстрировала слабость, хрупкость и ранимость. Ее преследовал комплекс неполноценности, на протяжении жизни над ней довлели и контролировали мужья (она пережила три брака), менеджеры и сутенеры. Образ жизни Холидей обеспечил ей легкий вход в мир наркотиков.

Точно неизвестно, когда именно она начала употреблять наркотики, но, судя по всему, уже в раннем подростковом возрасте Билли пробовала марихуану. Со своим мужем Джимми Монро Холидей перешла к курению опиума. К началу 1940-х годов она перешла на инъекции героина, начала пропускать выступления, конфликтовать с музыкантами и тратить все деньги на наркотики. В 1947 г. Билли была осуждена за хранение и употребление героина. В ходе разбирательства выяснилось, что за три года она потратила на наркотики 250 тысяч долларов. Холидей отказалась от адвоката, признала себя виновной и попросила отправить её в лечебницу. Певица была приговорена к году тюремного заключения, в результате чего лишилась карты кабаре, а после освобождения из женской тюрьмы в Олдерсоне (Западная Вирджиния) ей было запрещено выступать в любых заведениях Нью-Йорка, где подают алкогольные напитки (эта участь через несколько лет постигнет и Телониуса Монка), включая все клубы, в которых она выступала ранее [5]. Однако, концертные залы по-прежнему были открыты для нее, и через десять дней после возвращения в Нью-Йорк она выступила перед переполненным залом Карнеги-холла.

Однако, ее пристрастие к наркотикам сохранялось, как и напряженность в отношениях с друзьями и коллегами по сцене. Часто она обращалась к друзьям за деньгами для покупки наркотиков. Проблемы усугублялись тем, что певица потеряла большую часть заработка и практически ничего не получала за записанные пластинки. На момент смерти на ее банковском счету было 70 центов [31]. После смерти матери, а затем и ее лучшего друга, джазмена Лестера Янга, Холидей пыталась прекратить употребление героина, заменив его алкоголем и марихуаной.

К началу 1959 г. Холидей был поставлен диагноз «цирроз печени». Ее менеджер Джо Глейзер, джазовый критик Леонард Фезер, фотожурналист Аллан Моррисон и друзья певицы тщетно пытались убедить ее лечь в больницу. 31 мая 1959 г. Билли Холидей была доставлена в нью-йоркскую больницу Метрополитен для лечения заболеваний печени и сердца, во время пребывания в которой была арестована сотрудниками службы по борьбе с наркотиками. Холидей умерла в возрасте 44 лет в 3:10 утра 17 июля 1959 г. от отека легких и сердечной недостаточности, вызванной циррозом печени.

Как и Чарли Паркер, Билли Холидей не могла преодолевать жизненные проблемы, не прибегая к наркотикам и алкоголю. Годы злоупотребления психоактивными веществами и сигаретами в конечном итоге привели к тому, что диапазон ее голоса, и без того довольно небольшой по меркам джазовых вокалистов, сократился до уровня чуть более октавы. Ее суровое, минималистичное исполнение трагических баллад о неразделенной любви и страданиях выделяло Холидей среди других вокалисток того времени. Она нашла отклик у широкой аудитории, выделив себя подобно тому, как это сделал Чарли Паркер в инструментальном мире того времени. Ее творчество сравнивают с «искусным художником, создающим шедевр с помощью одного-двух цветов» [22].

Стюарт Николсон подвел итог значимости вклада Холидей, отметив, что «ее музыкальный дар был настолько вдохновенным и добросовестным, что ее творчество казалось гениальным. Она создала музыкальный альбом, который является одним из наиболее признанных критиками произведений эпохи свинга. Даже сегодня эта работа стоит в одном ряду с лучшими из всех записанных джазовых произведений» [21]. И хотя многие могут оспорить такое утверждение, из ее записей и комментариев коллег и историков джаза становится ясно, что ее место среди гигантов джаза вполне заслуженно, а то, что она смогла достигнуть этого, находясь в плену зависимости, свидетельствует о ее несомненном таланте.

Закат популярности джаза

С появлением группы «Битлз» и так называемого «английского вторжения» — событий, которые привели к впечатляющему скачку популярности рок-музыки, — популярность джаза стала снижаться. По словам исследователей, «отчаявшиеся джазовые музыканты устраивались на работу везде, где ее только можно было найти: в коктейльных салонах, в студийных оркестрах, играли музыку в кино, подкрепляли записи рокн-ролльных исполнителей» [34]. Одни уезжали в Европу, что не спасло таких музыкантов, как Чет Бейкер, который под воздействием героина и кокаина покончил с собой, выбросившись из окна отеля в Амстердаме; другие вообще уходили из музыкального бизнеса.

Некоторое время считалось, что саксофонист Джон Колтрейн по степени влияния может стать современным Чарли Паркером. По иронии судьбы, он, как и Паркер, также пристрастился к героину и другим наркотикам: например, к ЛСД. В 1964 году Колтрейн и его квартет записали альбом «A Love Supreme», ставший одним из самых продаваемых джазовых альбомов за всю историю. Однако к 1966 г. авторитет Колтрейна начал падать, поскольку его музыка изменилась, а авангардный экспериментальный тон, звучавший для многих слушателей пронзительно, стал менее привлекательным. В следующем году в возрасте 41 года Колтрейн скончался от гепатита В и гепато-

целлюлярной карциномы. Примечательно, что гепатоцеллюлярная карцинома также унесла жизни крупнейших саксофонистов Стэна Гетца в 1990 г. и Стива Лэйси в 2004 г. [2].

Колтрейн испытал влияние индийской музыки, которая в 1960-е годы неожиданно стала популярной на Западе. Майлз Дэвис в 1969 г. выпустил альбом-бестселлер «Bitches Brew», который прославил слияние джаза с рок-н-роллом. С каждым последующим альбомом приверженность Дэвиса джазу ослабевала. В год появления гибридного фьюжн-альбома Дэвиса также произошло значительное снижение популярности Ньюпортского джазового фестиваля, что еще больше обозначило спад джаза. После этого в 1975 г. Дэвис прекратил записываться, хотя через шесть лет и вернулся к музыке. Сам Майлз Дэвис писал: «Все меньше и меньше черных музыкантов играют джаз, и я понимаю, почему: потому что джаз становится музыкой музея» [7]. В основе высказывания Дэвиса лежала смерть Луи Армстронга в 1971 г. (дом, в котором он родился в Новом Орлеане, был снесен в 1964 г. для строительства полицейского участка) и Дюка Эллингтона в 1974 г.; оставшиеся в живых гиганты джаза угасали. Диззи Гиллеспи писал: «Многие из наших самых талантливых джазовых музыкантов мертвы. И молодые ребята знают, что наркотики, возможно, не были главной причиной их смерти, но они привели к большинству смертей» [33].

В этот переходный момент, когда давление со стороны полиции достигло своего апогея, репутация джаза пострадала из-за его тесной связи с наркотиками. Таким образом, за четверть века употребление наркотиков претерпело глубокие изменения. Изначально принятое и даже поощряемое в нью-йоркском джазовом сообществе, отношение к наркотикам перешло в отвращение, что, возможно, стало зеркальным отражением превращения джазового музыканта из изгоя общества в символ национальной гордости. Если раньше наркотики восхвалялись как средство облегчения институциональных страданий джазовых сообществ, как средство поддержания популярности, музыкальных связей и кратчайшего пути к самовыражению, то теперь отношение к ним в сообществе отражало презрение со стороны государства и широкой общественности. Употребление наркотиков оставило неизгладимый след на нью-йоркской джазовой сцене, но к 1955 г., по меткому выражению корнетиста Нэта Эддерли, «причуда закончилась» [28].

Заключение

Ограниченное количество эмпирических исследований и сложность количественной оценки многих имеющихся данных не позволяют сделать однозначные выводы о влиянии употребления ПАВ на джазовых исполнителей. Таким образом, сложно однозначно ответить на вопрос о том, повысилась ли бы творческая отдача этих музыкантов, не будь у них зависимости от ПАВ. Также остается нерешенным вопрос о том, можно ли достичь подобного уровня творчества без применения ПАВ. Многие исследователи отвечают на этот вопрос положительно, указывая на обширный список творческих людей на протяжении всей истории человечества, которые не прибегали к химическим веществам для поддержки своего вдохновения. Источников творчества огромное количество, и они столь же сложны, как и реальная жизнь тех, кто творит. Как заключил Wills, «психопатология не является ни необходимым, ни достаточным условием для творчества» [35].

Однако, было бы ошибочно игнорировать и документальные данные о количестве джазовых музыкантов, которые по тем или иным причинам злоупотребляли наркотиками и при этом отличались высоким творческим потенциалом. Безусловно, особенности личности и социальное окружение Билли Холидей, Чарли Паркера и других музыкантов делали их более восприимчивыми к употреблению наркотиков и алкоголя. И Холидей, и Паркер росли без отца, что, возможно, способствовало их склонности к компульсивному поведению, а также формированию аддиктивных черт личности. Аналогичным образом, окружение и другие жизненные обстоятельства способствовали их склонности к употреблению ПАВ. Несмотря на это, их творческие достижения являются образцами высочайшего уровня вдохновения, и трудно представить, каких еще высот они могли бы достичь, если бы жизнь этих гениев не была оборвана в результате зависимости.

Примечательно, что в современный период джаз перестал быть центром контркультурного наркопотребления. В 1960-70-е гг. наркотическое наследие джаза перешло сначала к рок-н-роллу, а затем к хип-хопу. Действительно, каждый из этих жанров, в свою очередь, заменил джаз в качестве самого бунтарского музыкального творчества. И в этом заключается еще одна замечательная особенность джазового стиля: он и по сей день поднимает вопросы о порядке и хаосе, структуре и случайности.

Благодарности

Автор выражает признательность Татиане Сергеевне Фатеевой и Анастасии Владимировне Лютовой за ценные комментарии и дополнения к тексту статьи.

Литература / References

1. *Abel EL. Marihuana: The First Twelve Thousand Years. NY: Plenum Press; 1980.*
2. *Adams P. The lost years: The impact of cirrhosis on the history of jazz. Can J Gastroenterol. 2009;23(6):405-406. doi: 10.1155/2009/584591.*
3. *Armstrong L., Morgenstern D. Satchmo: My life in New Orleans. NY: Da Capo Press. 1986.*
4. *Chasteen J.C. Getting High: Marijuana through the Ages. Washington: Rowman & Littlefield Publishers. 2016.*
5. *Chilton J. Billie's Blues: The Billie Holiday Story, 1933-1959. Boston: Da Capo Press. 1989.*
6. *Curry AE. Drugs in Jazz and Rock Music. Clinical Toxicology. 1968;1(2):235-244. doi: 10.3109/15563656808990575*
7. *Davis M., Troupe Q. Miles: The Autobiography. NY: Simon & Schuster. 1990.*
8. *Feather L. Inside Jazz. Boston: Da Capo Press. 1977.*
9. *Frank B. An Overview of Heroin Trends in New York City: Past, Present and Future. Mt Sinai J Med. 2000;67(5-6):340-6.*
10. *Gerard Piel, 'Narcotics', Life Magazine. 1943; 81.*
11. *Gerber R.J. Legalizing Marijuana: Drug Policy Reform and Prohibition Politics. Westport: Praeger. 2004.*
12. *Giddins G. Visions of Jazz: The First Century. Oxford: Oxford University Press. 2000.*
13. *Griffin F.J., Washington S. Clawing at the Limits of Cool: Miles Davis, John Coltrane, and the Greatest Jazz Collaboration Ever. NY: Thomas Dunne Books, 2008.*
14. *Haddix C. Bird: The Life and Music of Charlie Parker. Champaign: University of Illinois Press, 2015.*
15. *Hawes H., Asher D. Raise Up Off Me: A Portrait of Hampton Hawes. Boston: Da Capo Press, 2001.*
16. *Hentoff N. The jazz life. Boston: Da Capo Press, 1978.*
17. *Holiday B., Dufty W., Ritz D. Lady Sings the Blues: The 50th-Anniversay Edition with a Revised Discography (Harlem Moon Classics). NY: Crown Publishing Group, 2006.*
18. *Komara E. The Dial Recordings of Charlie Parker: A Discography. Santa Barbara: Greenwood, 1998.*
19. *Maggin D.L. Stan Getz: A life in jazz. NY: William Morrow, 1996.*
20. *Mezzrow M., Wolfe B. Really The Blues. NY: New York Review of Books, 2016.*
21. *Nicholson S. Billie Holiday. Boston: Northeastern University Press, 1995.*
22. *O'Meally R. Lady Day: The Many Faces Of Billie Holiday. Boston: Da Capo Press, 2000.*
23. *Owens T. Bebop: The Music and Its Players. Oxford: Oxford University Press, 1996.*
24. *Russell R. Bird Lives!: The High Life And Hard Times Of Charlie (Yardbird) Parker. NY: Da Capo Press, Inc.; 1996.*
25. *Sales G. Jazz: America's classical music. NY: Da Capo Press, Inc.; 1992.*
26. *Schensul J, Huebner C, Singer M, Snow M, Feliciano P, Broomhall L. The High, the Money and the Fame: The Emergent Social Context of "New Marijuana" Use Among Urban Youth. Medical Anthropology. 2000;18(4):389-414.*
27. *Schneider E.C. Smack: Heroin and the American City (Politics and Culture in Modern America). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.*
28. *Singer M, Mirhej G. High notes: the role of drugs in the making of Jazz. J Ethn Subst Abuse. 2006;5(4):1-38. doi: 10.1300/J233v05n04_01.*
29. *Spencer F.J. Jazz and Death: Medical Profiles of Jazz Greats. Jackson: University Press of Mississippi. 2002.*
30. *Spunt B. Heroin and Music in New York City. NY: Palgrave Macmillan. 2014.*
31. *Szwed J. Billie Holiday: The Musician and the Myth. London: Penguin Books. 2015.*
32. *Todd J. Drug addiction and artistic genius. Practitioner. 1968;201(203):513-523.*
33. *Tolson GH, Cuyjet MJ. Jazz and substance abuse: road to creative genius or pathway to premature death. Int J Law Psychiatry. 2007;30(6):530-8. doi: 10.1016/j.ijlp.2007.09.004.*
34. *Ward GC, Burns K. Jazz: A history of America's music. NY: Alfred A Knopf; 2002.*
35. *Wills GI. Forty lives in the bebop business: Mental health in a group of eminent jazz musicians. Br J Psychiatry. 2003:183:255-9. doi: 10.1192/bjp.183.3.255.*
36. *Winick C. The Use of Drugs by Jazz Musicians. Social Problems. 1959-1960;7(3):240-253.*

Сведения об авторе

Скрябин Валентин Юрьевич — кандидат медицинских наук, доцент кафедры наркологии ФГБОУ ДПО РМАНПО Минздрава России, 125993, г. Москва ул. Баррикадная, д.2/1. E-mail: sardonios@yandex.ru

Поступила 13.04.2024
Received 13.04.2024
Принята в печать 12.09.2024
Accepted 12.09.2024
Дата публикации 28.03.2025
Date of publication 28.03.2025