

**Никольская Ирина Ильинична**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,  
сектор искусства стран Центральной Европы,  
Государственный институт искусствознания, Москва  
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884  
nikolsk-irina@yandex.ru

**Ключевые слова:** Зыгмунт Краузе, польская музыка,  
эстетика, современное творчество.

НИКОЛЬСКАЯ И.И.

# Зыгмунт Краузе о себе и о музыке. Беседы с композитором

Часть первая

Видный отечественный музыковед, известный в нашей стране специалист по современной польской музыке И.И. Никольская в беседе с выдающимся польским композитором Зыгмундом Краузе обсуждают не только события его биографии и творческой жизни, но и особенности музыкального языка сочинений, проблемы настоящего и будущего современной музыки.

**Nikolskaya Irina I.**

Doctor of Music Art, leading researcher of  
The Central Europe Art Department,  
State Institute for Art Studies, Moscow  
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884  
nikolsk-irina@yandex.ru

**Key words:** Zygmunt Krause, Polish music,  
aesthetics, contemporary creativity.

NIKOLSKAYA IRINA I.

Zygmunt Krause About Himself and Music.  
Conversations with the composer. Part one

A prominent Russian musicologist, a well-known specialist in modern Polish music in our country, Irina Nikolskaya, in conversation with the outstanding Polish composer Zygmunt Krause, discuss not only the events of his biography and creativity, but also the features of the musical language of his compositions, the problems of the present and future of modern music.

УДК 78  
ББК 85.31

Свои эстетические принципы Зыгмунт Краузе (1938 г.р.) определил так: индивидуальность, независимость, одиночество и уникальность. «Стремлюсь к тому, чтобы не быть в группе – всегда так поступал, и, кажется, мне это удалось, чтобы не быть в „школе“, чтобы не принадлежать к какому-либо эстетическому направлению. Всегда хотел быть отдельно. Предпочитаю быть даже очень скромным, но быть в одиночестве и работать по-своему. И мне этого хватает».

Творческое воображение и стилевые принципы Зыгмунта Краузе органично связываются в его произведениях с композиторской интуицией, подсказанной собственным музыкальным слухом. С его музыкой ассоциируется и другое: соединение экспрессии и прекрасного колорита звучания, что стало примечательной особенностью индивидуальности.

Родившись в Варшаве, композитор по причине ее разрушения гитлеровцами поселился после Второй мировой войны с семьей в Лодзи, где провел годы юности. Здесь он окончил Музыкальный лицей и начал учиться в консерватории. Однако быстро перешел в Варшавскую высшую музыкальную школу, которую и окончил по классу фортепиано (у Марии Вилкомирской) и композиции (у Казимежа Сикорского). Но Лодзь в биографии будущего автора опер и инструментальной музыки оставила мощный эстетический след. Здесь он впервые увидел и был глубоко потрясен творчеством известного живописца-авангардиста Владислава Стшеминьского (1893–1952).

Стремление выхода из окружения Малевича Стшеминьского к «оптическому единству» и к приданию одинаково важного значения каждому элементу поверхности картины буквально потрясло начинающего композитора, который ответил на это своим «музыкальным

унизмом», отличающимся в высшей степени организованной формой, однородной с точки зрения подбора материала, избавленного от контрастов и конфликтов, направляющей внимание слушателя к деталям и утонченным вариационным процедурам. В такой форме нет традиционного развития, напряжений, кульминаций, нет типичного окончания. Так с конца 1950-х до начала 1970-х годов возникла в творчестве Краузе национальная разновидность минимализма, причем хронологически несколько раньше минимализма американского (эти сочинения польский мастер вслед за Владиславом Стшеминьским называет «унистическими»). Со временем он разработал «пространственную версию» унистических композиций, исполнявшихся в старинных замках Франции и Австрии. Большой интерес вызвало соединение унистических форм с фольклором разных европейских регионов; примечателен и собственный метод работы Краузе с народным материалом. Он использует технику коллажа, цитируя фольклор *in studio* и даже просто включая в свои опусы сам тембр народных инструментов.

Сознательное ограничение диапазона музыкальных средств не мешает композитору сочинять произведения, весьма отличающиеся друг от друга в экспрессивном плане, как например, в Концерте для фортепиано и оркестра № 1 (1975–1976), где он воспроизводит романтическую атмосферу концерта *brillant* шопеновского типа, или в Скрипичном концерте (1980), с его восточно-ориентальным уклоном.

В 1990-х годах Краузе существенно отходит от однородности материала в унистических композициях, вводя и усиливая от пьесы к пьесе значение контрастности. Для композитора открывается зона обостренной экспрессии – от интимной лирики до экзальтации и крика. Особо значительными опусами 1990-х годов представляются Фортепианный квинтет (1993), *Terra incognita* (1994), Второй фортепианный концерт (1996). В них можно видеть типичную для стиля Краузе фактурную ситуацию – наложение слоев: аккордового и гетерофонного (с техникой ритмической алеаторики или мотивных линий, исполняемых *ad libitum*). Аккордовые «цепи», в которых сиюминутно меняются аккорды (например, D-E-Des-F и т.д.), создающие не тональности, но краски, «звуковые объекты».

Оркестровая звучность – особый раздел творчества художника. Экзотичны в его трактовке, обретают особую притягательность народные инструменты, расстроенное пианино, аккордеоны, саксофоны, электрогитары, богатый набор перкуссии.

1980–2000-е годы – время плодотворного сотрудничества Краузе с Национальным парижским театром *ле ла Коллин* и его выдающимся режиссером Жоржем Лавелли. Лавелли впоследствии стал постановщиком опер Краузе «Звезда» и «Полиевкт». Все эти годы польский художник писал музыку к большинству спектаклей театра. И под влиянием театрального опыта в начале нового тысячелетия полностью сложилась оперная эстетика Зыгмунта Краузе. Каждая его опера имеет свои особенные качества, продиктованные литературными источниками. Первая часть оперы «Валтасар» приближена к жанру мистерии. «Ивона, принцесса Бургунда» – это опера ситуаций, несколько напоминающая структуру *moment-form*. В «Полиевкте» доминирует камерный стиль. В «Западне» сильно выявлены контрасты-конфликты как между картинами, так и внутри них. Кроме того, действие время от времени модулирует из одной реальности в другую. Черта эта даже усилена в «Олимпии из Гданьска», где сосуществуют три реальности; действительность вытесняется виртуальными видениями, и уже в границах этой виртуальности рождается третья реальность.

На фоне богатого событиями польского оперного творчества Краузе создал оригинальный вариант театрально-диалогической оперы. Обращается к наследию Станислава Выспяньского, Витольда Гомбровича, Пьера Корнеля, Тадеуша Ружевиша, Хельмута Кайзара. Через все оперы красной нитью проходят две темы – свободы человека и толерантности. Цитата из «Полиевкта»: «Радуюсь толерантности. <...> Уважаем любую веру. Признаем каждую веру».

Творческая индивидуальность, желанное «одиночество и уникальность» составили черты, неразрывно связанные с художественной личностью композитора Зыгмунта Краузе.

Далее предлагаю читателям познакомиться с содержанием беседы с Зыгмундом Краузе, в ходе которой он делится своими воспоминаниями о событиях жизни, творчества, осмыслению собственных сочинений.

*И.Н.: Первый вопрос о происхождении. Ведь Краузе – немецкая фамилия. Разве не так?*

*З.К.:* Думаю, что немецкая. Но мои предки прибыли в Польшу очень давно, и никто из членов моей семьи такой информацией не владеет. Мы знаем, что дед наш жил в Михове, небольшом местечке в окрестностях Люблина, и был владельцем аптеки. По убеждениям он был социалистом. Там же, в Михове, находится склеп семьи Краузе. Дед был протестантом, но женился на католичке. Я воспитывался в католической вере, но довольно быстро разочаровался в религиозных постулатах и являюсь атеистом.

Отец мой, Альфонс Владислав Краузе, переехал в Варшаву в 1920-е годы и вскоре тяжело заболел туберкулезом. Врачи оценивали его состояние почти как безнадежное, и он, тогда еще с первой своей женой, уехал в Ниццу, где провел три года и там же излечился от туберкулеза. В Ницце родилась моя сводная сестра Халинка. По натуре отец был прирожденным бизнесменом, прекрасным организатором. И эти качества – организаторские способности и организаторский пыл – я унаследовал явно от него. Но об этом позже. В Ницце, чуть оправившись от болезни, отец открыл на Лазурном берегу что-то вроде туристического агентства, обслуживающего поляков. По возвращении в Польшу отец открыл книжное издательство (1932), сотрудничая с фирмой издателя-еврея Бруно Винавера. Они вместе создавали Библиотеку Польского Дома. Издательство просуществовало до начала Второй мировой войны. В издательских делах отцу помогал Игнаций Плажевский (*Ignacy Płazewski*) – старший брат моей матери, которая впоследствии вышла замуж за вдовца Краузе и родила от него двух сыновей – Тадеуша и меня.

*И.Н.: Ты был ребенком в военные годы, но что-нибудь помнишь?*

*З.К.:* Кое-что помню. Например, наше бегство из Варшавы 1 сентября 1939 года. Мы ехали на автомобиле и хотели пересечь румынскую границу. Машина сломалась – пересели на лошадь, но далеко не уехали и вернулись в Варшаву. Помню, что жили мы на улице Вейской, возле Польского Сейма. Но вскоре нас немцы оттуда выгнали. В результате, после разных мытарств, мы заняли квартиру на улице Хожа. Это была квартира семейства Винаверов, которых выселили в Варшавское гетто. Тебе известна трагическая судьба гетто и его ликвидация фашистами.

Была еще и семейная драма. В 1941 году отец попал в облаву и очутился в гестапо на аллее Шуха. Долгое время семья не имела о нем никаких сведений. Когда семья его нашла, был сделан тривиальный, но действенный ход. Наша знакомая, молодая красивая женщина, говорившая по-немецки, захватив от всех наших родственников ценные ювелирные изделия, соблазнила какого-то начальника-гестаповца, и в результате отца выпустили. Так он спасся от концлагеря.

Далее помню Львов, куда мы переехали в 1942 году и где отец открыл фотоателье. Многие жители, чтобы получить немецкое удостоверение<sup>(1)</sup>, должны были фотографироваться. Отец всегда находил выход – ведь он должен был кормить семью.

Затем мы с Тадеушем помним Пястов, в 15 км от Варшавы, куда мы бежали от Варшавского восстания. Мне было тогда 6 лет, но я отлично помню, как мы с мальчишками с пригорка наблюдали огромное и устрашающее зарево над горящей Варшавой. Города больше не существовало – и некуда было возвращаться.

*И.Н.: И какой же был найден выход?*

З.К.: Не сразу. Поскольку война продолжалась – и надо было чем-то питаться, было решено ехать к мужу сестры матери в Ухань, недалеко от города Лович. Дядя имел приличное хозяйство – и нас принял. Там мы встретили окончание войны. Войск советских не помню, а помню стремительную революцию в умах польского крестьянства. Они явились к нам в дом, вооруженные палками, дубинами, и забрали дядю в Ригу<sup>(2)</sup>, где происходило что-то вроде суда над ним как над помещиком. Ибо все теперь принадлежало народу. Семья переживала страх и ужас за судьбу дяди и свою собственную. Дяде как-то удалось вырваться из этого плена, я, конечно, не знаю, как ему это удалось. Но помню это всепоглощающее чувство страха: ведь кончилась война и – новые страхи...

В Лодзь нас вызвал дядя Игнаций Плажевский, который помогал отцу в издательском деле. Тогда он был в чине полковника Армии Людовой и адъютантом известного маршала Жимирского. В Лодзи у дяди были большие полномочия, в том числе и связанные с культурой. Хорошо помню дорогу до Лодзи; до нее было недалеко, но

возницы заломили несусветную цену за этот переезд и – снова в ход пошли кольца и браслеты. И держались эти представители «народа», мягко говоря, не слишком учтиво. Сама эта дорога в Лодзь ярко врезалась в память. Был февраль, жестокий мороз, и мы эти 30–40 километров преодолевали два дня. По обочине дороги в большом количестве валялись замерзшие убитые лошади и человеческие трупы. Апокалиптическое зрелище! В Лодзь мы въехали как в рай. Город разрушен не был. При немцах состоялся холокост евреев, которых в Лодзи традиционно проживало очень много. Остались пустыми целые дома, квартиры, и лишившиеся жилья варшавяне селились в них. Дядя Плажевский обеспечил сестру квартирой, как и двух других своих сестер. В нашей квартире был старый рояль.

*И.Н.: И, видимо, знакомство с инструментом стало первым толчком интереса к музыке?*

З.К.: Совершенно верно. Впечатление было потрясающим. Я залезал под рояль, нажимал на педаль, нажимал на клавиши и долго вслушивался в звуковой резонанс. И продельвал это ежедневно. Это было замечено, и вскоре мне взяли педагога. Моим первым педагогом, давшей мне всего пару уроков, была известная польская пианистка из знаменитой семьи Вилкомирских – Мария Вилкомирска. Большую известность получили ее сестра – скрипачка Ванда Вилкомирска и брат – виолончелист Казимеж Вилкомирски. Но вскоре она покинула Лодзь и передала меня педагогу Станиславе Раубэ, автору пособий по игре на фортепиано. Занятия продолжались длительное время.

*И.Н.: Это все происходило еще до общеобразовательной школы?*

З.К.: Да. Вскоре я пошел в школу – и с этим связаны тягостные воспоминания. Дело в том, что в школе в меня словно бес вселялся – и я ужасно хулиганил. Вызывали родителей, ставили двойки по поведению – ничего не помогало. Во мне созрел бунт – против всего. И одновременно – страх перед посещением школы. И я долгое время школу прогуливал. Меня провожала до школы домработница; я входил в ворота школы и ждал, когда она уйдет. После чего бежал к знакомой зеленщице и у нее, в зеленой лавке, проводил школьные часы. В нужное время я возвращался к школе и перед домработницей играл роль хорошего мальчика, возвращающегося с занятий. Когда это раскрылось, был жуткий скандал. Из школы меня выгнали, перевели в другую, но и там было немногим лучше.

(1) Польшк. kenkarta.

(2) Большой крытый сарай.

*И.Н.: А как же при этом проходили занятия музыкой?*

З.К.: На музыкальных занятиях бунтарский дух никак не сказывался. Напротив, я успокаивался и чувствовал гармонию между собой и музыкой. В конце концов, школу я кое-как закончил. Выход из положения был, однако, найден. Меня отдали в Музыкальный лицей, где преподавались также общеобразовательные дисциплины. Тогда я уже понимал, что музыка – это главное занятие в моей жизни.

*И.Н.: Каково было положение семьи, ее материальная база? Отец что-нибудь придумал?*

З.К.: Вот именно. Я уже говорил, что до войны отец имел книжное издательство. Так вот, в 1946 году отец основал новое издательство, которое называлось Poligrafika («Полиграфика»). В семье сохранились книги: «Антология поэзии»<sup>(3)</sup> и «Литература в эмиграции», антология «Новой Польши» под редакцией Антони Слонимского, включающая поэзию Юлиана Тувима, Владислава Броневского, Антония Слонимского, Богумила Анджеевского и др. Книга содержала и прозу<sup>(4)</sup>. Эти книги были изданы в Лодзи в 1946 году. Но, к сожалению, издательство закрылось в 1949 году, когда произошла национализация всех частных предприятий. Помню, что у отца были неприятности с властями (помню, что у нас был обыск). Наступало сталинское время – и всех приводили к «общему знаменателю». Конечно, в меньшем масштабе, чем в СССР, но происходили и репрессии. Например, наш родственник Мечислав Северски (Mieczysław Siewierski) – выдающийся польский юрист, автор «Уголовного права», представлявший Польшу на Нюрнбергском процессе, в 1949 году был репрессирован по обвинению в «фашизации польской жизни» и из тюрьмы вышел в 1956 году по реабилитации. Что же касается моего отца, он был на волосок от тюрьмы, но все же этого удалось избежать. Неутомимый организатор, он не мог оставаться в стороне от публичной жизни, и следующей его инициативой – уже в начале 1950-х годов – стал Кооператив (или Объединение) художников (Współdzielnia Artystów Plastyków). Здесь отцу помогала моя сводная сестра Халина, окончившая Академию изящных искусств.

(3) Antologia 120-u. Wiersze na obchody i uroczystości.

(4) Antologia «Nowej Polski» pod red. Antoniego Słonimskiego.

*И.Н.: Вернемся к вопросам образования. Что дал тебе Музыкальный лицей?*

З.К.: Во-первых, уверенность, что занимаюсь я своим любимым делом. Во-вторых, мне очень повезло с педагогом по фортепиано. Зыгмунт Лесьмян (Zygmunt Leśmian) работал со мной отнюдь не только над фортепианной техникой, но и над музыкальным образованием: учил чувствовать и строить музыкальные фразы, погружал в глубины смысла каждого произведения, привил мне любовь к тому, что я делаю с этим произведением. В-третьих, он был преданный поклонник изобразительного искусства и все свои заработки тратил на приобретение художественных альбомов. Он привил и развил во мне вкус к живописи, скульптуре, архитектуре. До сих пор в местах, где я бываю, нет ни одного музея, который я бы не посетил. Иной раз часами простаиваю возле одной картины, не в силах от нее оторваться. Именно благодаря своему учителю возникло у меня необыкновенное увлечение искусством польского авангардиста Владислава Стшеминьского (Władysław Strzemiński, 1893–1952), известного в Европе художника, который начинал в России вместе с Казимиром Малевичем и по приезде в Польшу был одним из столпов польского искусства. Много его работ представлено в Лодзинском музее. Однако с наступлением соцреализма он оказался на обочине жизни, страшно бедствовал и болел. О Стшеминьском я еще скажу.

Наш лицей – это было новое музыкальное учреждение, открытое только за год до того, как я пришел туда учиться. Классы были небольшие – до 12 человек, все друг друга знали и дружили между собой. По музыкальным предметам у меня были прекрасные оценки, по общеобразовательным – разные, но в целом я закончил лицей неплохо. А как пианист считался перспективным, поэтому уже тогда меня начали готовить (без моего согласия) к очередному Шопеновскому конкурсу (к счастью, я довольно быстро выпал из этой гонки). Уже в лицее сказалась моя склонность к занятиям композицией, причем сразу к новой музыке. Многочасовые, ежедневные занятия игры на рояле поглощали все время. Правда, я переиграл всего Шопена и любил его музыку, но все же это был некоторый перегиб. Была одна хорошая вещь в этих подготовках к конкурсу. Каждый месяц проходили концерты, и тогда оказалось, что у меня перед выходом на эстраду жуткий тремор, вплоть до рвоты. И я сумел это

преодолеть. Тремор был, но когда я подходил к роялю, страх исчезал, и я чувствовал себя перед аудиторией вполне комфортно.

*И.Н.: Что еще, связанное с Лодзью, особенно запомнилось?*

З.К.: Было много всего. Я, например, участвовал в соревнованиях по пинг-понгу, отстаивая честь лица. И мне однажды удалось особенно отличиться, в результате мои соученики вынесли меня из спортивного зала на руках. Ну, а если говорить серьезно, был у творческой молодежи своего рода клуб в кафе Хоноратка. Ведь в Лодзи процветала Высшая школа кино (Wyższa Szkoła Filmowa), через которую прошли все польские (и не только) знаменитые режиссеры. В кафе мы встречались ежедневно во второй половине дня, и встречи эти были полны дискуссий о роли искусства, новых открытиях, новых идеях и идеалах... Тогда в школе учился Ромек Поляньски, в будущем мировая звезда кинорежиссуры Роман Полански (Roman Polansky); из Кракова наезжал вскоре прославившийся драматург Славомир Мрожек (Sławomir Mrozek), дружил я и с режиссерами Стефаном Шляхтычем (Stefan Szlachtycz), Владимиром Икономовым (Włodzimierz Ikonow), оператором Анджеем Костенко (Andrzej Kostenko) и многими другими.

*И.Н.: А теперь расскажи о Стшеминском.*

З.К.: Когда в декабре 1956 года открылась ретроспективная выставка Владислава Стшеминского, продолжавшаяся весь 1957 год, я испытал от увиденного шок, удар... Не знаю, как лучше это определить, но наверняка одно из сильнейших впечатлений жизни. Не будет преувеличением сказать, что это был переломный момент в моей жизни. Тогда я уже по-своему пытался сочинять и, надо сказать, слепо, интуитивно двигался в чем-то параллельно художественным исканиям Стшеминского. И рассматривая его картины (унистические), я понял, что живопись мастера указывает мне мой путь в искусстве композиции. Мне было 16 лет, и я буквально заболел его творчеством. Тогда я ощутил мощный импульс и желание сочинять; понял, наконец, какая это должна быть музыка. Я начал изучать его теоретические статьи, его анализы разных картин. И по образцу его произведений начал писать тоже унистические композиции, очень однородные, гомогенные, лишенные контраста. Иными словами, несмотря на эти детские опыты, главное направление моей композиторской деятельности определилось уже тогда.

Расскажу смешной случай. Загипнотизированность живописью Стшеминского не давала мне покоя, и я решил выкрасть из музея его картину – и даже выбрал, какую. Я сделал набросок этой картины, взял некоторые инструменты, все уложил в мешочек и отправился в музей. Сигнализации в то время еще не существовало. Но я этого не сделал, испугался в последний момент.

Но теперь, как тебе известно, являюсь создателем унистической музыки. Об этом много писали, и даже есть книга краковского музыковеда Кшиштофа Швайгера «Звуковые образы унистической музыки. Вдохновение живописью Зыгмунта Краузе»<sup>(5)</sup>. Думаю, что и ты предложишь свое видение моей унистической музыки.

*И.Н.: Когда ты стал работать в открытой тобой области унистической музыки, кем ты себя ощутил – новатором-авангардистом?*

З.К.: Об этом я тогда не думал. У меня вообще несколько упрямо-противоречивый характер. Люблю поддразнить, удивить... Это с одной стороны. А с другой – то, что происходило в польской музыке 1960-х годов, меня не удовлетворяло. Был расцвет соноризма: преобладали «многокрасочные» произведения, содержащие много часто сменяющихся звуковых сюрпризов в смысле смены ритмов, звуковых красок-тембров. Я такой музыкальный процесс называю «chain of attraction» («цепь развлечений»). С такой концепцией я внутренне был не согласен. И факт, что моя унистическая музыка была совершенно иной, доставлял мне глубокое удовлетворение. Я никогда не стремился примкнуть к какой-либо группе композиторов определенной эстетической направленности, предпочитая оставаться в одиночестве, скромно, как бы сбоку, но зато не в толпе. И меня не интересовало, авангардистская ли моя позиция, или нет. Авангардистскую тенденцию я полностью реализовал как пианист, исполняя огромное количество новейших произведений композиторов со всего мира. И ощущал себя пропагандистом новой музыки. Что же касается собственных опусов, то, по-видимому, и их можно отнести к авангарду, ибо они открывали совершенно другой подход к пониманию существа музыки. Повторяю: тогда господствовали брутальность в музыке, подчеркивающая яркую контрастность му-

(5) Szwiągier Krzysztof. Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego. Kraków, 2008.

зыкальных элементов, поиски новых звуковых эффектов, средств музыкальной артикуляции и т.д.

*И.Н.: Но элементы соноризма, если его трактовать как особую звукокрасочность, которую польские музыковеды, например Тадеуш Анджей Зелиньски, называют импрессионистско-сонористической, имеет место в твоей музыке. Об этом пишет и Кристина Тарнавска-Качоровска, автор фундаментальной монографии о тебе под названием «Зыгмунт Краузе. Между интеллектом, фантазией, необходимостью и игрой»<sup>(6)</sup>.*

З.К.: Не знаю. Может быть, музыковедам виднее. Казимеж Сероцки (1928–1981) – выдающийся композитор и большой мой друг, чье творчество я оцениваю чрезвычайно высоко, был в постоянном поиске новых звучностей, а мои звучности не находятся в градации новых. Я искал то, что соответствует моей звуковой фантазии, то, что мне нравится, эстетически близко. Это совершенно другой подход. При этом я никогда не применял нетрадиционные приемы игры, типичные для сонористики, и все мои звукокраски проистекают в результате обычного использования инструментов. И еще одно существенное отличие от главного направления польской музыки – подход к форме. Вновь вспомню Сероцкого, гениального инструментовщика, который трактует форму как «chain of attractions», постоянно удивляя и поражая слушателя новыми звуковыми эффектами; а в моих сочинениях прямо противоположный случай: постоянная континуация одного звучания. Разумеется, происходят разного рода незначительные флуктуации, изменения этого звучания, но все же это именно продолжение первоосновы без каких-либо неожиданных моментов.

Относительно моей принадлежности к авангарду в 1960-е годы. Думаю, можно и так считать, так как я создавал формы, которые до той поры еще не существовали. Это было в то время открытием, ну а если открытие – значит авангард.

*И.Н.: Вернемся, однако, к дальнейшим событиям твоей музыкальной биографии.*

З.К.: После лицея я поступил в Лодзинскую консерваторию по классу фортепиано, но проучился даже не полный год и перевелся

в Варшавскую высшую музыкальную школу. Жил я в квартире старшего брата Тадеуша, который выехал на учебу в США в 1957 году. Позднее ко мне присоединились родители.

Нужно сказать, что в Лодзи я приобрел большого друга – Томаша Сикорского (Tomasz Sikorski, 1939–1988). Я подружился с ним еще в лицее, где он учился короткое время. Он был сыном крупного композитора, педагога, теоретика музыки Казимежа Сикорского (Kazimierz Sikorski, 1895–1986). Он был какое-то время ректором Лодзинской консерватории. Там, как говорилось, я начал свои занятия в классе фортепиано. Семья Сикорских жила напротив консерватории, и я бывал у них практически ежедневно. К несчастью, мать Томаша попала под трамвай, и вскоре после ее гибели Сикорские переехали в Варшаву. Я вскоре последовал за ними.

*И.Н.: Но вначале ты получал образование как пианист?*

З.К.: Я поступил в класс Марии Вилкомирской, той самой, которая дала мне первые уроки игры на фортепиано. Хотя уже тогда начал сочинять музыку. В класс композиции я поступил двумя годами позже. Уже тогда я решительно увлекся новой музыкой и до сих пор благодарен профессору Вилкомирской, которая разрешала мне играть современный репертуар. Она говорила: «Я этой музыки не понимаю, но если ты хочешь, можешь играть ее». В ее классе я начал учить Третью сонату Шимановского, исключительно трудную в плане пианизма. Она вошла в мой диплом. А позднее я играл ее и на «Варшавской осени», и на фортепианном конкурсе современной музыки Gaudeamus, записывал ее на радио в Германии и Англии и т.д. Эта соната, чрезвычайно редко исполняемая, содержит (когда преодолешь все технические сложности, а в ней есть поистине экстремальные моменты для пианиста) потрясающие эмоциональные откровения. И еще одна задача для пианиста в этом произведении – удержать эмоциональное напряжение в финальной фуге! Мне кажется, что именно благодаря Третьей сонате Шимановского я получил первую премию в Утрехте, в Голландии (в 1965 году я получил там Почетный диплом, а в 1966-м – первую премию). И с тех пор я многожды получал приглашения как пианист – из Голландии, Франции, Германии и других стран – на концерты и на запись для радио.

В классе Вилкомирской я играл в том числе Вариации ор. 27 Веберна, Cantéyodjauá («Кантейоджайа») Мессиана, что-то Кейджа.

(6) Tarnawska-Kaczorowska K. Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe, 2001.

Конечно, помимо современной музыки XX века в мой репертуар входила и классическая музыка. Много я играл также Прокофьева. В диплом обязательно входил Концерт с оркестром. Я исполнял Концерт для фортепиано, духовых и контрабаса Стравинского (1924). Тогда было всеобщее увлечение музыкой XX века. Совсем не уверен, что сегодняшним студентам-выпускникам позволили бы играть на дипломе Концерт Стравинского.

Вот моя дипломная программа по фортепиано (1956–1961): И.С. Бах – Партита c-moll; Д. Скарлатти – Сонаты c-moll и D-dur; Й. Гайдн – Соната Es-dur; Й. Брамс – Интермеццо Es-dur op. 117. Вторая часть программы: Ф. Шопен – Ноктюрн Es-dur op. 55; Этюды Ges-dur op. 10, Des-dur op. 25; Мазурки a-moll, f-moll op. 68 № 4. К. Шимановский – Третья соната op. 36. И, наконец, сольный концерт Стравинского, исполненный два раза – 7 и 9 декабря.

*И.Н.: Расскажи о занятиях композицией.*

З.К.: На отделение композиции я поступил через два года (1959–1964) и учился сначала у Тадеуша Шелиговского<sup>(7)</sup>.

*И.Н.: И как он – композитор традиционной ориентации – относился к твоим экспериментальным начинаниям?*

З.К.: Представь себе, что иного педагога я себе не желал. Вспоминаю о нем с чувством глубокой благодарности. Во-первых, он давал полную свободу каждой творческой индивидуальности, никогда ничего не навязывал. Во-вторых, это была личность с широким кругозором. Его интересовала не только музыка, но и вообще проблемы культуры. Он говорил об античной Греции, архитектуре, поэзии и даже о научных открытиях. Казалось, что его интересует все на свете. Послушать его приходил и Томек Сикорский, а когда была хорошая погода, мы все вместе отправлялись в парк и беседовали об искусстве. Именно в его классе я писал додекафонные произведения для фортепиано. Тогда же были созданы *Pantuny Malajskie* для трех

флейт и голоса (альта или меццо-сопрано; 1961), позднее изданные (в 1972 году) Польским музыкальным издательством в Кракове. Это был 1961 год, и эта композиция относится к первым моим попыткам писать в духе унизма.

Шелиговский умер в 1963 году, когда мне оставался один год до окончания школы. И заканчивал я композицию у Казимежа Сикорского.

*И.Н.: К. Сикорский – очень известный композитор в Польше и музыкальный теоретик, автор блестящих фундаментальных трудов по инструментовке и гармонии; у него учились – назову лишь самые громкие имена – Гражина Бацевич и Тадеуш Бэрд, Ян Экер и Стефан Киселевски, Роман Палестер и Анджей Пануфник, Казимеж Сероцки, Томаш Сикорский – его сын и многие другие – почти 50 композиторов. И что же ты почерпнул от мэтра?*

З.К.: Я уже говорил, что всю жизнь дружил с Томашем и был в доме Сикорских своим человеком. Заслуги профессора Сикорского для страны очень велики. Но когда я попал к нему в качестве студента, это был постаревший, уставший от жизни человек, так и не переживший до конца смерть жены. Поэтому его уроки для меня были неинтересными. Обычно он смотрел партитуру или нотный материал, уточнял ноты и всякие детали. Никаких бесед и дискуссий по поводу формы произведений, их структуры, содержания. Мой диплом по композиции – это были уже полностью сложившиеся унистические композиции, радикальные с точки зрения подхода к форме. Сикорский эти замыслы одобрял и давал мне полную свободу. Но какого-то более конкретного отношения к своим вещам я не почувствовал.

*И.Н.: Как сочетался интерес к новейшей музыке с творчеством Шопена, которого ты много играл и в лицее (в рамках подготовки к Шопеновскому конкурсу), и позднее в Высшей музыкальной школе?*

З.К.: Время, проведенное с Шопеном, дало мне очень много. Я до сих пор ощущаю в себе его музыку. Все годы я выступаю с сольными программами с импровизациями, и в них Шопен занимает важное место. В какой-то момент я подумал о том, что бы мог написать Шопен, если бы жил на 40 лет позже... И как можно было бы развить его музыку. И эта мысль стала главным импульсом моих шопеновских импровизаций. Это, конечно, мое глубоко личное и субъективное

(7) Тадеуш Шелиговский (Tadeusz Szeligowski, 1896–1963) первоначально получил юридическое образование; музыке в 1918–1923 годах учился в Польше, продолжил обучение (1929–1932) в Париже у Н. Буланже и П. Дюка. Работал в Вильнюсе, Познани, Люблине. С 1951 по 1963 год – профессор Варшавской высшей музыкальной школы (ныне Музыкальная академия). Воспитал целую плеяду польских композиторов. Автор камерных, оркестровых, вокальных опер, опер и балетов. Наиболее известна его опера «Бунт Жаков» (1951).



понимание его творчества. Впрочем, такой же подход проявляется и в других моих импровизациях – будь то музыка Шимановского или Лютославского. Припоминаю один случай, произошедший на концерте в Чили, в Вальпараисо (Valparaíso). На этом концерте я намеревался играть импровизации на 12 народных мелодий Лютославского, а поскольку неточно помнил их наизусть, перед собой на пюпитре клал ноты. И перед выступлением этих нот не обнаружил. Поэтому приступил сразу к импровизации без представления оригинала. Что же касается Шопена, то подтверждением его постоянного присутствия в моем сознании можно, наверное, считать мою камерную кантату, написанную к 200-летию со дня рождения композитора в 2010 году, «Путешествие Шопена» (Podróż Chopina) для камерного хора а cappella либо вместе с ансамблем народных инструментов.

*И.Н.: А какие композиторы для тебя оказались самыми любимыми, оказали, может быть, даже влияние на твоё искусство, кроме живописи Штеминьского и Шопена?*

З.К.: Мои ранние музыкальные увлечения, когда я начинал учебу в Варшаве, – это была старинная музыка: школа Нотр-Дам, Перотин, Гийом де Машо и др. Эта музыка стала важным источником для моего творчества. Следующий толчок – встреча с Надей Буланже, которая посетила Польшу в 1956 году. От нее я получил пластинки с произведениями Веберна, Бартока и Мессиана. Тогда я современной музыки не знал совсем. И вот ежедневно я начал эту музыку слушать. И через две недели оказалось, что, слушая Веберна, я ничего не понимаю, не улавливаю в ней смысла. Но я продолжал упорно его слушать. И прошла еще неделя, и я Веберна стал воспринимать как и Шопена, с полным пониманием и чувством. Примерно то же самое произошло при знакомстве с Бартоком и Мессианом. Для меня этот факт стал доказательством того, что любую музыку, невзирая на ее стиль, язык и композиторскую технику, можно понять и полюбить. Главное, чтобы в ней содержалось эмоциональное послание к человеку. По моему глубокому убеждению – это и есть главная цель любого искусства.

Далее горизонты расширились. Надя Буланже, у которой я проходил стажировку, научила меня особенно любить Мессиана, Булеза, Штокхаузена, Кейджа, Моргтона Фелдмана и, шире, – все творчество авангарда.

*И.Н.: Что, к примеру, конкретно дала тебе музыка Джона Кейджа?*

З.К.: Он меня восхищает со многих точек зрения. Показал мне совершенно новый подход к музыкальной форме; повлиял на соотношение партитуры и исполнителя. Благодаря ему я стал гораздо более смелым в использовании разных необычных звуков, которые, если бы не Кейдж, вряд ли бы осмелился использовать.

*И.Н.: А что ты скажешь о музыке минималистов? Тебя кое-кто с ними сравнивает, ибо течение, как и твой унизм, зародилось на переломе модернистическо-постмодернистического времени – в начале 1960-х годов.*

З.К.: Я с большой симпатией отношусь к минимализму, со многими композиторами этого направления знаком лично. Идея эстетики этого направления, видимо, носилась в воздухе. А свой унизм я начал разрабатывать еще в конце 1950-х годов. Вышло почти одновременно. Но все исходные позиции у меня принципиально иные, как мы уже это обговаривали: они происходят из теории унизма Владислава Штеминьского. Поэтому существуют ощутимые различия в строении, конструкции, принципах представления и континуации музыкальной ткани и т.п. Хотя есть и точки соприкосновения.

*И.Н.: А насколько ты знаком с российской музыкой?*

З.К.: Знаю и люблю прежде всего то, что играл как пианист. Более всего Сергея Прокофьева. Лесьмян, помню, давал мне Арама Хачатуряна; из XIX века – Лядова, Глазунова. Очень люблю сочинения Мусоргского. Из второй половины XX столетия – Тринадцатую симфонию Шостаковича, которую я слышал в Чикаго, а также особенно высоко ставлю творчество Альфреда Шнитке и Галины Уствольской. Да, в лице много исполнял Скрябина: Девятую сонату, этюды, прелюдии.

Еще назову интересный факт моей биографии, связанный с русским авангардом начала XX века. Когда я стажировался у Нади Буланже, мы с коллегами устраивали концерты современной музыки. Один из концертов был посвящен Ивану Вышнеградскому (1893–1979) – для четырех по-разному настроенных роялей. Меня его наследие серьезно заинтересовало.

При этом я не перестаю любить классическую музыку. Интересный разговор на эту тему у меня произошел с Витольдом Лютославским по телефону незадолго до его кончины. Он спросил меня о любимых композиторах. Я ответил: «Гайдн, Брамс и Шопен». На

что он ответил: «Ты перешел мне дорогу», – потому что это были и его любимые композиторы.

*И.Н.: Теперь хочу спросить о круге чтения. Какие пристрастия в этой сфере?*

З.К.: Признаюсь, что я не так много читал в своей жизни. Но есть произведения, которые я остро почувствовал и пережил. В первую очередь это Достоевский. Далее Томас Манн и Франц Кафка. Больше, чем прозой, я увлекался поэзией, начиная от «Божественной комедии» Данте и сонетов Петрарки до современных творений. Здесь выделю Гийома Аполлинера, Поля Элюара, Рембо; из польских – Тувима, Галчиньского, Посвятовскую; из русских – Блока и Ахматову.