

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, композитор, композиция, польская музыка, эстетика, современное творчество.

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, composer, composition, Polish music, aesthetics, Paris, contemporary creativity.

НИКОЛЬСКАЯ И.И.

Зыгмунт Краузе о себе и о музыке. Беседы с композитором

Часть вторая

Продолжаем публикацию интервью доктора искусствоведения И.И. Никольской с выдающимся польским композитором Зыгмунтом Краузе. В беседе обсуждаются события его творческой жизни, особенности музыкального языка сочинений, проблемы настоящего и будущего современной музыки. Краузе рассказывает о своей жизни и творчестве в Париже, о поездках в Америку, о специфике отношения к искусству в Польше до эпохи «дикого капитализма» и в современный период.

NIKOLSKAYA IRINA

We continue the publication of the interview of a well-known specialist in modern Polish music in our country, Irina Nikolskaya—the conversation with the outstanding Polish composer Zygmunt Krause. They 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. Krause speaks about his life and creativity in Paris, his tours to America, the specifics of the attitude to art in Poland before the era of “wild capitalism” and in the modern period.

УДК 78
ББК 85.31

И.Н.: *Когда началась активная творческая деятельность, в том числе участие в концертах фестиваля «Варшавская осень»?*

З.К.: Еще будучи студентом, в 1961 году, я выступил на этом фестивале, сопровождая итальянского флейтисту Северино Гаццелони (Gazzeloni). Потом много раз в этом качестве выступал с разными артистами. Особенно мне запомнился концерт с очень известной певицей Кэти Берберян (Berberian). Каждый год я участвовал на «Варшавской осени» как пианист-аккомпаниатор, либо как солист, либо как композитор. Неоднократно выступал со своим ансамблем Warsztat Muzyczny / Music Workshop («Музыкальная мастерская»). Мой композиторский дебют состоялся в 1965 году с Первым струнным квартетом, который я позднее исключил из списка своих сочинений. В годах 1970–1981 был членом репертуарной комиссии фестиваля.

И.Н.: *А в личной жизни что-нибудь происходило?*

З.К.: В 1964-м – в год окончания фортепианного факультета я в первый раз женился – на выпускнице архитектурного факультета Академии изящных искусств Тересе Кельм. Вошел через нее в круг архитекторов и дизайнеров, художников, и эта среда казалась мне более интересной, чем наша музыкальная. Мои пространственные композиции (№ 1 – 1968, и № 2 – 1970) создавались нами вместе. Тереса разрабатывала проекты помещений, где мог бы исполняться этот специфический жанр.

И.Н.: *После окончания Высшей музыкальной школы, в 1966 году ты выехал в Париж на стажировку к Наде Буланже. Но работа Warsztata уже стартовала? Или я ошибаюсь?*

З.К.: Предлагаю несколько нарушить хронологический ход событий моей жизни и более подробно рассказать о деятельности «Музыкальной мастерской». Официально ансамбль в своем окончательном составе существовал с 1968 по 1988 год. Но в разных составах мы играли с 1963 года (т.е. 25 лет), и все с названием «Музыкальная мастерская». История такова. К началу 1960-х годов я был фанатом новой авангардистской музыки и жаждал ее исполнения. Немногочисленные примеры таких коллективов были – назову прежде всего The Scratch Orkiestra («Скрэч»), основанный Корнелиусом Кардью в 1969 году и демонстрирующий крайние анархические искания авангарда с элементами перформанса, широко использующий в исполнениях принципы алеаторики и т.п. В Польше долгое время успешно выступал краковский ансамбль новейшей музыки MW 2, возникший в 1962 году. Мы с друзьями Томашем Сикорским и Джоном Тильбери (английским пианистом, стипендиатом Варшавской высшей музыкальной школы, членом авангардистского коллектива «Скрэч»), будучи студентами последних курсов, нашли общий язык с Юзефом Патковским, директором Экспериментальной студии польского радио, одной из лучших в Европе, открытой в 1957 году вслед за учреждением фестиваля «Варшавская осень» в 1956-м. Тильбери был связан с американским авангардом, поэтому в программах у нас появились сочинения Кейджа, Фелдмана, Волфа и англичан Корнелиуса Кардью, Дэвида Бедфорда и др. Все это были премьеры новой музыки. На радио у Патковского мы дали 12 концертов в разных составах под названием WM (Warsztat Muzyczny). Это произошло в 1963 году и продолжалось до моей стажировки в 1966 году. Далее история продолжилась с 1967 года. Нужно сказать, что я часто был не удовлетворен уровнем исполнения. Музыканты менялись, репетиций не хватало, наконец, не все были одинаково захвачены новой музыкой. И постепенно у меня созрел замысел создать постоянно действующий профессиональный ансамбль. Я работал под девизом: собрать не инструменты конкретные, а прежде всего энтузиастов новой музыки. И нашел трех таких – это были: виолончель – Витольд Галонзка, тромбон – Эдвард Боровяк, кларнет – Чеслав Палковски. Наш «Варшата» в неизменном составе просуществовал более 20 лет. Случай экстраординарный! Но для этого квартета репертуара не было. Поэтому поначалу мы интерпретировали графические партитуры, где

инструментальные тембры не важны для сочинителя, и одновременно я начал заказывать произведения для нашего квартета в разных странах мира. И постепенно возникла специальная литература для нашего ансамбля. Для нас написано 120 произведений, и дали мы около 300 концертов в разных полушариях («Варшавская осень», Польша, Франция, Норвегия, Финляндия, Швеция, США, Канада, Голландия, Германия, Дания, Италия, Словения, Португалия, Англия и др.). Последний концерт «Музыкальной мастерской» состоялся в 1988 году в Лодзи – в честь Владислава Стшеминьского, имя которого было присвоено Государственной высшей школе изобразительных искусств (Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych – PWSSP). Исполнялись три версии моих унистических «Полихромий».

И.Н.: *Каков был тип репертуара?*

З.К.: Репертуар складывался из следующих видов произведений: 1) инструментальная музыка; 2) электронная музыка; 3) инструментальный театр; 4) live electronics; 5) музыкальная графика.

И.Н.: *Какие произведения пользовались наибольшим успехом?*

З.К.: Многие. Особенно мне запомнился успех *Swinging Music* Казимежа Сероцкого (1970); *Musiquette IV* op. 28 Хенрыка Миколая Гурецкого (1970); *Half Minute Is All I've Time For* Мортон Фелдмана (1972); *Con Voce* Мауриция Кагеля (1968); *D-S-C-H* Эдисона Денисова, посвященная Шостаковичу. Но всего не перечислишь...⁽¹⁾

И.Н.: *А какие-либо индивидуальные проекты существовали в репертуаре «Музыкальной мастерской»?*

З.К.: Упомяну «Собрание танцев», которые заказывались у композиторов разных национальностей. Из российских композиторов для нас написал «Новгородскую пляску» Сергей Слонимский. С 1972 года расширилось участие народных инструментов в составе ансамбля. Это были главным образом мои композиции (я тогда переживал увлечение фольклором). И сам коллекционировал народные инструменты. «Музыкальная мастерская» имела в своей коллекции более 30 инструментов. Среди них колесные лиры, волынка, подгальские

гусли, старопольская дудка-свирель, колокольчики и др. Так, были исполнены *Polichromia* (Лондон, 1968), *Idyll* (Кельн, 1974), *Fête galante et pastorale* («Галантное и пасторальное празднество», Варшава, 1975 – концертная версия), *Soundscape* («Звуковой пейзаж», Грац, 1976), *Rivière Souterraine* («Подземная река», Метц, 1987).

И.Н.: *Как проходила годичная стажировка у Нади Буланже в 1966–1967 годах?*

З.К.: Я ходил к ней один раз в две недели и приносил уже написанные свои сочинения. Ее отношение к занятиям напоминало мне о лекциях Шелиговского. О ней обычно говорят как о преданной стороннице неоклассицизма. На занятиях это совершенно не сказывалось. Она не давила на учеников – и каждый работал в избранной композиторской технике. Она как бы полностью погружалась в произведение, стараясь понять эту музыку, и это ее понимание становилось точкой отсчета для ее советов и выводов. Так занимался со мной и Тадеуш Шелиговский, который также тяготел в своем творчестве к неоклассицизму, более того – был весьма консервативным композитором, но на учениках это никак не отражалось.

С Надей было много разговоров о разных аспектах музыки, но также о поэзии, о связях музыкального творчества с другими видами искусств. Несколько раз она приглашала меня на ужин, а ее ужины, как известно, славились тем, что на них приглашались известные и даже знаменитые люди из художественной среды. У Нади я познакомился с Марком Шагалом, с вдовой Поля Валери. Еще я посещал ее семинары в Парижской консерватории. Помню, что один из семинаров был посвящен инструментальным концертам Моцарта, другой – операм Вагнера.

Запомнился мне и один казус, происшедший со мной на одном из семинаров. Надя знала, что я пианист, и как-то раз попросила меня сыграть с листа один из концертов. А я был слаб в чтении с листа, хотя наизусть вещи учил моментально. И я отказался публично, испытывая стыд. Дело в том, что во французском музыкальном образовании главные акценты делаются именно на чтении с листа и на сольфеджио. В польском же образовании – другие приоритеты...

И.Н.: *А вообще как жилось в Париже?*

З.К.: Жилось прекрасно – молодость и волшебный город – средоточие интереснейших событий в культуре. Я приехал в Париж

(1) Среди писавших для «Музыкальной мастерской»: Луис Андриссиен (Голландия), Мортон Фелдман (США), Винко Глобоккар (Франция), Маурицио Кагель (Германия), Суки Канг (Южная Корея). Полный список участников приводится в магистерской работе: *Powalski Marcin. Geneza, dorobek i działalność koncertowa zespołu «Warsztat Muzyczny»*. – Łódź, 2013.

с Тересой, и существовали мы на мою скромную стипендию: поселились в небольшом дешевом отеле, или в студенческой столовой, где были очень низкие цены, особенно для меня как стипендиата. Я с несколькими молодыми музыкантами – Гастоном Сильвестром, в будущем известным перкуссистом; Диего Массоном, в будущем заметным дирижером, и Китом Хумблем – устраивали концерты современной музыки. Я уже упоминал о концерте Вышнеградского. Исполняли мы много новой музыки: Кейджа, Фелдмана, Дитера Шнебеля и многих других. Деньги за эти концерты дополняли мою скромную стипендию.

Еще один способ пополнить бюджет было обращение с письмом (к аристократам) с просьбой о финансовой помощи, что было принято во Франции издавна. Мой приятель Ежи Гайек, который тоже учился в Париже, был большим мастером в составлении подобных писем и помогал таким образом молодым артистам, и мне в том числе. И однажды это сработало. Мы с женой пришли по приглашению одной дамы, не слишком приятной. И после заданных ею нескольких вопросов, она вручила нам конверт со 100, может быть, 150 франками, что при нашей бедности было уже неплохо.

В связи с Ежи Гайеком хочу рассказать забавный случай. Однажды у него сняли колесо с автомобиля. Купить новое было не на что. И вот организовалась «воровская» экспедиция, которая должна была найти точно такую же марку машины и добыть колесо. Это второй случай кражи в моей жизни (первый остался неосуществленным, я об этом говорил в связи с картиной Стшеминьского). Глубокой ночью мы шныряли по Парижу и нашли подобный автомобиль, багажник которого оставался открытым по недосмотру беспечного немца-туриста. Так что в моей парижской жизни было много интересного и разного.

И.Н.: Второе твоё пребывание в Париже оказалось долгим (1982–1988). Хотя ты и метался между Парижем и Варшавой, где оставалась работа с «Музыкальной мастерской» и всякие другие дела. Как все это произошло?

З.К.: В декабре 1981 года в Польше было объявлено военное положение как результат длительного столкновения правительства и профсоюзного объединения «Солидарность», сплотившего огромное количество поляков. Ожидали и нашествия советских войск. Впервые в жизни я ощущал угрозу своему существованию. Атмосфера

в Варшаве была угнетающей. И я стал думать об отъезде из страны. Тогда я закончил свою первую оперу «Звезда» (Gwiazda), которая была заказана Оперным театром в Мангейме (Mannheim Nationaltheater), и должен был выехать на премьеру (там она прошла под названием «Платья» (Die Kleider), ибо другая опера под титулом «Звезда» уже была в репертуаре театра). На премьеру меня выпустили, хотя тогда выехать за пределы Польши было непросто (уехавшие, как правило, не возвращались). Но сначала я поехал в Вену посоветоваться с директором Universal Edition Альфредом Шлее; тогда я издавался в этом издательстве, и Шлее очень помогал в деле продвижения моего творчества в Европе. Кстати, и заказ на оперу я получил с его помощью. Затем я поехал на репетиции и после премьеры вернулся в Варшаву. Это был дальновидный поступок. Потому что, когда я захотел поехать на фестиваль в Метц во Франции, разрешение получил сразу.

Итак, в Метце мы со второй женой Эвой пробыли 2–3 недели, после чего поехали в Париж. Помощь Шлее поистине неоценима. Он обратился к Рольфу Либерману, в то время директору парижской Гранд Опера, с просьбой принять участие в моей судьбе. Мы встретились с Рольфом сразу же по приезде в кафе рядом с оперой. Он пришел со своей последней женой, которая сразу же предложила нам поселиться в ее прекрасной большой квартире в центре Парижа (сама она жила с мужем в роскошной вилле под Парижем). Чуть позже Рольф и Альфред Шлее обратились к Пьеру Булезу с просьбой о содействии. Помню свой первый визит в IRCAM и свою беседу с Булезом, в результате которой он предложил мне должность музыкального советника в IRCAM'е.

И.Н.: Что входило в твои обязанности?

З.К.: Главной моей функцией было участие в жюри, которое выбирало из претендентов-композиторов стажеров для IRCAM'а. Мы анализировали партитуры будущих стажеров и принимали решения. Уже в первой беседе с Булезом я подчеркнул, что не являюсь специалистом в области компьютерных технологий, на что он ответил, что ему важен взгляд как бы со стороны, важна точка зрения обобщенно-музыкальная. Как представителю IRCAM'а мне приходилось работать в самых разных жюри.

От имени булезовского детища я подготовил и провел Большой фестиваль польской музыки в Центре Помпиду. Это была самая крупная презентация польской музыки во Франции. Прошло 23 концерта симфонической, камерной и хоровой музыки. Исполнителями стали польские и французские музыканты. Прозвучали сочинения Гражины Бацевич, Тадеуша Бэрда, Анджея Добровольского, Хенрика Миколая Гурецкого, Стефана Киселевского, Юзефа Коффлера, Эугениуша Кнапика, Кшиштофа Книттеля, Витольда Лютославского, Анджея Пануфника, Кшиштофа Пендерецкого, Богуслава Шеффера, Казимежа Сероцкого, Томаша Сикорского, Марека Стаховского, Витольда Шалёнека, Антони Шаловского, Тадеуша Шелиговского, Кароля Шимановского, Александра Тансмана, Болеслава Войтовича.

И.Н.: *А чем ты занялся, когда закончился контракт с Институтом исследований и акустико-музыкальной координации?*

З.К.: После этого работал советником в музыкальном обществе Associations Musique Vivante. Тогда, в 1983–1984 годах, я еженедельно проводил радиопрограммы под названием «Встречи с современностью» (Radio France Musique). В 1984 году родился мой сын Константин. Париж проник в меня очень глубоко, и я могу назвать его своим родным городом. А с 1986 года началось мое сотрудничество с Национальным театром де ла Коллин (Théâtre National de la Colline). Началось оно постановкой моей оперы «Звезда» в Лилле в 1985 году известным режиссером вышеназванного театра Жоржем Лавелли. Опера шла под названием Le Star и исполнялась на фестивале – Festival de Lille – Rose des ventes. В главной роли выступали прекрасные певицы Viorica Cortez и Silvie Valayre. Этот спектакль транслировался французским радио на всю страну, а критика признала его «событием фестиваля». Лавелли перенес постановку на сцену своего театра de la Colline в том же составе. Спектаклями дирижировал я сам.

И.Н.: *«Звезда» действительно пользовалась большим успехом. Кроме названных Маннгейма, Лилля и Парижа, она ставилась в Варшаве (1985), Гамбурге (1986), Вроцлаве (1994), Будапеште и Копенгагене. На основе вроцлавской постановки режиссером Стефаном Шляхтычем создан прекрасный телефильм. А теперь расскажи о театре Лавелли несколько подробнее.*

З.К.: Театр основан в 1951 году и является одним из пяти парижских театров, субсидируемых французским министерством культуры.

Несколько лет я работал с его главным режиссером, аргентинского происхождения Жоржем (Хорхе) Лавелли. Хочу отметить участие «Музыкальной мастерской» в исполнении музыки, написанной мною к драматическим спектаклям Le Public (по драме Ф.Г. Лорки) и «Оперетки» В. Гомбровича. Первой моей работой в сотрудничестве с Лавелли была музыка к постановке драмы Пьера Корнеля «Полиевкт» в *Комеди Франсез*. Этот прославленный театр никогда не заказывал музыку к своим спектаклям современным композиторам, используя музыку из эпох, к которым относился сюжет пьесы. Лавелли, однако, поставил свои условия, и заказ был сделан. Много позже я написал оперу по драме Корнеля и Лавелли поставил ее в Варшаве.

Заново отстроенное импозантное здание театра открылось постановкой La Public Лорки с моей музыкой. Это стало большим событием в культурной жизни Парижа. На спектакле присутствовали президент Франсуа Миттеран и министр культуры Жак Ланг.

Перечислю главные работы, сделанные мною в сотрудничестве с Лавелли. Это (помимо уже названных) François Billetdoux, Réveille-toi, Philadelphie!, Macbett с *Эженом Ионеско*, Arloc с *Сержем Кривою*. В театре я пропадал целыми днями и постиг сложный механизм рождения спектакля из драмы. И это, когда мне захотелось писать оперы, оказалось для меня главной школой постижения театральности. Хотя все эти годы я усиленно посещал оперные театры разных стран.

Жак Ширак, в будущем французский президент, тогда являлся мэром Парижа, и он выделил мне квартиру в 19-м районе города, которой я имел право распоряжаться пожизненно.

И.Н.: *Рассказ твой воспринимается как сказка. Неужели все было так прекрасно?*

З.Н.: Отнюдь. Что-то действительно удавалось. Но были и сложности. Не хватало человеческого отклика. Нередко оказывалось, что все твои творческие надежды и мечты оказывались полностью перечеркнутыми. Париж – трудный город в человеческом плане. Там каждый борется за себя и отстаивает свои интересы. Это атмосфера равнодушия и холодности. Правда, если с кем-то подружишься по-настоящему, ощутишь духовную близость, то на этого человека можно рассчитывать и в тяжелых ситуациях.

Я много работал и как композитор, и как организатор концертной жизни, много ездил по странам и континентам, но, повторяю, бывали

периоды очень тяжелые. Париж прекрасен, но и жесток. В жизненном смысле. И в моих произведениях тех лет можно услышать что-то, связанное с этими болезненными переживаниями и чувством одиночества. На эти эмоции накладывалась ситуация в Польше, которую я также переживал остро и болезненно. Сочинения тех лет весьма далеки от моих благодушных композиций 1960–1970-х годов. Таковы остронапряженные произведения, написанные в Париже в те годы: Третий струнный квартет, «Парижская симфония» (*Symphonie parisienne*), *Piece for Orchestra* № 3 и др. И все же, в том, что писала Кристина Тарнавска-Качоровска о моей политической ангажированности в те годы, есть известное преувеличение⁽²⁾.

За мою деятельность во Франции я получил две правительственные награды: *Chevalier dans l' Ordre des Arts et des Letters* (Кавалер искусства и писательства, 1984) и позднее самый высокий по значению орден, учрежденный еще Наполеоном и вручаемый президентом страны, – орден Почетного Легиона (*Officier Legion d' Honneur*).

И.Н.: Не было ли желания остаться во Франции?

З.К.: С получением гражданства проблем бы не было. Но я никогда об этом не думал. Всегда чувствовал себя поляком и свободным человеком.

И.Н.: Когда ты возвратился в Польшу?

З.К.: В 1989 году. Должен заметить, что годы, прожитые в Париже, в тесном общении с французской музыкой, как-то повлияли на мою музыку. Трудно передать словами, в чем это конкретно выразилось, но изменился тип экспрессии, тип мелодической фразы. Думаю, что в этом есть влияние творчества Дебюсси и Равеля, и более раннее творчество, например, Куперена. И я это чувствую и слышу в своих сочинениях. Конечно, и работа в театре не прошла даром для моей чисто инструментальной музыки. Я начал не раз оперировать мелодией и классическим ее строением. Это можно наблюдать, к примеру, в Фортепианном квинтете, в *Terra incognita*.

Все годы, прожитые в Польше, я много ездил по свету в качестве пианиста и с «Музыкальной мастерской». Когда я гастролировал по Западу, иностранные журналисты часто спрашивали о том, как живет при социализме. И ожидали, конечно же, негативных

оценок. А я, к их сожалению, рассказывал о том, какое высокое отношение к искусству существует в Польше, о свободе всех творческих направлений и новаторских поисков. Тем более что я был прекрасно осведомлен об изъятиях музыкальной культуры в Европе и США. Как раз Польша была благодатной и благоприятной страной для жизни композиторов, и шире – музыкантов. И я эти моменты в своих ответах всячески подчеркивал. Хотя некоторые мои коллеги, к сожалению, в угоду западным журналистам отрицали очевидное, желая предстать жертвами режима. Я же подчеркивал, что ситуация в сфере искусства разная в соцстранах: в Польше – одна, в СССР – другая, в Чехословакии – третья и т.д. Но журналисты все хотели видеть в черном цвете. Помню, как в ФРГ (не то в Штутгарте, не то в Дюссельдорфе) имела место выставка изобразительного искусства Польши. И в ее рамках состоялся концерт «Музыкальной мастерской», а после него пресс-конференция. И посыпались вопросы: не разрешают выезжать, власти руководят искусством – и все в этом роде. Я, напротив, приводил позитивные примеры, говоря чистую правду, и одновременно указывал на недостатки в творческой жизни Германии и США. Журналисты впали в глубокое недоумение. После пресс-конференции ко мне подошел человек, поляк в шляпе, с папкой в руках, по виду типичный сотрудник госбезопасности и очень меня благодарил за выступление.

Возьмем сегодняшнюю ситуацию с положением культуры в Польше. И дело не только в деньгах, которые с трудом, но как-то удастся найти. Поставлю вопрос так: какое место занимает в стране искусство? Приходится констатировать, что ныне оно оказалось на заднем плане. Никакое культурное событие в Польше ныне «не звучит», в средствах массовых коммуникаций для него нет места. Культура оказалась под тяжестью «более важных» событий политической и экономической жизни. Так что культура, искусство теперь как бы не имеют особого значения. Раньше было иначе. Например, репортажи о фестивале «*Варшавская осень*» печатались в центральной газете «*Жыче Варшавы*» (*Życie Warszawy*), где на первой полосе размещалась обширная статья о фестивале. Сейчас же о «*Варшавской осени*» либо вовсе не пишут, либо печатают скупое упоминание где-нибудь на 25-й странице. Прежде министр культуры всегда присутствовал на открытии и закрытии этого известного во всем мире фестиваля, а теперь ему

(2) *Tarnawska-Kaczorowska K.* Op. cit. S. 194–231 («*Perypetie z Historią*»).

это и в голову не приходит. Премьер-министр Дональд Туск в своих многочисленных речах о культуре не вспомнил ни разу. Как будто ее вообще не существует, а между тем, как известно, именно культура является стержнем любой нации. И опять напрашивается сравнение: в Народной Польше представители всех видов искусств занимали высокое положение. С их мнением считались. Теперь у нас «дикий» капитализм, в котором культуре практически нет места. В результате не может быть даже сравнения с тем расцветом, которого достигло наше искусство театра, кино, музыки, изобразительного творчества в 1960–1970-е годы. Это были годы международного признания польской культуры.

И.Н.: Поговорим теперь о твоих вояжах по разным странам в качестве педагога, стажера, члена жюри и т.п. Знаю, что их было очень много, поэтому прошу рассказать о наиболее памятных.

З.К.: Действительно, стипендий, стажировок и контрактов за рубежом было множество. После стажировки у Нади Буланже год я проработал в Университете Кливленда в качестве педагога по фортепиано (1970–1971). Контракт предлагали продлить, но я не согласился. Американский миф о свободе и прекрасной жизни меня не убедил. Разумеется, если приехать туристом на две недели, тогда все прекрасно, но жить там – это другое. В людях я заметил много агрессии, хотя все улыбаются. Я был из социалистической (значит – режимной) страны, но видел, что жизнь идет под контролем спецслужб и полиции. Вот пример. Тогда шла война во Вьетнаме – и активно проходили демонстрации против этой войны, главным образом студенческой молодежи. Мои студенты собирались поехать в Вашингтон на такую демонстрацию и меня пригласили с собой. Но когда я сказал об этом своему декану, он меня серьезно предупредил, сказав, что мы вроде бы свободная страна, но если ты будешь участвовать в демонстрации, больше никогда не получишь визы в США. Или другой пример. Моя близкая приятельница, американка, пыталась устроиться на работу в Вашингтоне, в институт, занимающийся культурой. Показала мне многостраничную анкету, которую следовало заполнить, и я был потрясен теми глубинными подробностями о жизни кандидата на должность, всех ее родственников и знакомых, контактах с людьми, которые содержала эта анкета. В Польше подобное было бы невозможно. Должен заметить, что подобная ситуация в наши дни

еще усугубилась. В США я бывал неоднократно и мнения своего не изменил. Наиболее длительные поездки – это Indiana University, University of Michigan, Cleavland Institute of Music, *Йельский университет*. Но предпочитаю короткие поездки в США, участвуя в жюри разных конкурсов, приезжая с чтением лекций. С ними я побывал в Лос-Анжелесе, Санта-Барбаре, Канзас-Сити, Блумингтоне, Питтсбурге, Нью-Йорке. Но предпочтения у меня европейские, и в последние десятилетия – азиатские.

И.Н.: А что из европейских стажировок запомнилось более всего?

З.К.: Прежде всего, годичное пребывание в Западном Берлине в 1973 году в качестве artist-in-residence по приглашению DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), куда съезжались драматурги, поэты, кинематографисты, художники и архитекторы из разных стран. Каждый год на такую стажировку приглашались 10–12 человек, которые могли знакомиться с широким кругом художественных событий. Мое пребывание оказалось очень плодотворным: я много ездил по Германии и Австрии, посещал музыкальные фестивали. Получал немало заказов от разных радиостанций. Это было время, когда очень активно работало мое издательство Universai Edition, способствующее получению заказов и исполнению моих сочинений.

И.Н.: И что же было создано тобой в эти годы по европейским заказам?

З.К.: Очень важным для меня был заказ Отто Томека для известного фестиваля в Донауэшингене. Причем это был единственный случай в моей практике, когда я не успел закончить произведение к сроку. Но мне пошли навстречу и перенесли исполнение на следующий фестиваль. Речь идет о Первом концерте для фортепиано с оркестром (1976). Фестиваль, конечно, очень престижный, но все же, по-моему, в эстетическом плане довольно-таки ограниченный, я бы сказал, типично немецкий. Я бы подчеркнул, что он ориентирован на структуралистскую, рационально рассчитанную музыку. А мой концерт с этой направленностью вообще не соприкасается. И тем не менее прием этого произведения на фестивале оказался очень позитивным. Этот концерт я исполнял в качестве солиста более 80 раз.

Во время пребывания в Берлине мною написаны: Automatophone, Idyll (это заказ Немецкого радио), позднее они же заказали «*Сюиты танцев и песен*» (премьера состоялась в Бонне) и Terra incognita;

для Австрии создавалось произведение *Aus aller Welt stammende*, сыгранное в Инсбруке ансамблем *Die Reihe*. Вскоре последовали заказы фестиваля *Steirischer Herbst* из Граца на *Fête galante et pastorale* и Австрийского радио на *Soundscape*.

И.Н.: *Хочу задать вопрос по поводу названия «Происходящие со всех сторон света». Что оно означает?*

З.К.: Это случайность. Когда я жил в Берлине, напротив был овощной магазин с вывеской «Овощи и фрукты со всего мира» («*Obst und Gemüse aus aller Welt stammende*»). Отсюда и название.

И.Н.: *В каких издательствах ты печатался, кроме Universal Edition?*

З.К.: Во французском издательстве *Durand* и Польском музыкальном издательстве в Кракове (*Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM*).

И.Н.: *Следующий мой вопрос касается твоей организаторско-общественной деятельности, того энтузиазма, унаследованного от отца, с которым ты всю жизнь относился к организации фестивалей, конкурсов и концертов. Знаю, что этого было с избытком в твоей биографии, поэтому прошу назвать лишь самые значительные с твоей точки зрения.*

З.К.: О «Музыкальной мастерской» мы уже говорили. Самое фундаментальное событие – это, пожалуй, моя деятельность в *International Society for Contemporary Music (ISCM / SIMC)* – Международном обществе современной музыки. Это общество было учреждено в Зальцбурге в 1922 году: основатели – Веллес, австрийский музыковед Рудольф Рети и английский музыковед Эдуард Дж. Дент. На предвоенных фестивалях состоялись исторически значимые премьеры произведений мастеров *Новой венской школы*, *Бартока*, *Мийо*, *Хиндемита*, *Эйслера*, *Кишенека*, *Даллапикколы* и др. Общество проводит ежегодные фестивали в разных странах мира (кроме периода Второй мировой войны, когда в 1940 и 1941 годах в Сан-Франциско и Нью-Йорке прошли неофициальные мероприятия, а официальный фестиваль состоялся в Лондоне в 1946 году). Широка география этих событий (Венеция, Цюрих, Франкфурт, Афины, Барселона, Копенгаген, Варшава, Краков, Гонконг, Грац, Кельн, Вена, Загреб, Цюрих, Штутгарт, Люблина, Люксембург и др.), где было исполнено колоссальное количество музыки XX века. Секции ISCM существуют в 50 странах. До Второй мировой войны общество активно работало в Польше, но после нее его как бы распустили. Его функции взял на себя Союз

композиторов, но деятельность отделения общества практически заглохла. Я поставил целью возродить деятельность польского отделения общества, считая, что должна функционировать альтернативная Союзу композиторов организация. Написал устав, и в 1980 году возникло Польское общество современной музыки. Привлек к этому разных музыкантов и провел учредительный съезд, на котором меня избрали председателем общества. 20 лет я был его председателем или заместителем председателя. С 1987 по 1990 год исполнял обязанности президента Международного общества ISCM; а незадолго до этого (1985) я был членом президиума исполнительского комитета, а в 1999-м я стал его почетным членом. Что же касается Польши, в 1992 году по моей инициативе общество организовало *Światowe Dni Muzyki (Дни мировой музыки)* – международный фестиваль ISCM в Варшаве, и он оказался наиболее успешным: фестиваль в Кракове в 1939 году проходил в напряженной предвоенной атмосфере, а фестиваль 1968 года многими странами был проигнорирован, ибо это был год вторжения в Чехословакию стран Варшавского договора. А вот фестиваль 1992 года имел колоссальный успех, на фоне которого померкла «*Варшавская осень*». Кстати о том, стоит ли проводить фестиваль, я советовался с Лютославским, который, как известно, был «серым кардиналом» всех музыкальных событий в стране. И он мне не советовал. Говорил об угрозе «*Варшавской осени*», о скромном бюджете министерства культуры. Но я фестиваль организовал – и на него съехались представители 40 стран. Кроме того, в его рамках состоялся Конгресс музыкантов, в котором участвовало более 100 человек разных национальностей.

И.Н.: *А какие фестивали ты провел в качестве президента ISCM?*

З.К.: Я руководил фестивалями в Амстердаме и Гонконге. Годами и по сегодняшний день являюсь членом комитета интернационального жюри.

Важным считаю и созданный мною киноцикл из 20 фильмов под названием «*Тишина и звук*» (*Cisza i dźwięk*). Это был совместный проект польского и французского телевидения. Вот некоторые имена героев этих фильмов: *Аарон Кертис* (США), *Луис Андриссен* (Голландия), *Юкка Тиенсуу* (Финляндия), *Карэн Танака* (Япония), *Кларенц Барлоу*, *Яннис Ксенакис* (Франция), *Лючано Беррио* (Италия), *Кшиштоф Пендерецкий* (Польша), *Юдит Вейр* (Англия), *Бэрри Кан-*

нингем (Австралия), Ана Лара (Мексика), Клаус Хубер (Швейцария), Мартин Смолка (Чехословакия) и др. Это цикл интервью, которые я брал у композиторов на английском языке. Ведущим программ был Рольф Либерманн, комментировал Джон Кейдж. Помимо известных композиторов, был привлечен ряд молодых музыкантов из Китая, Индонезии, Австралии... И все эти композиторы приезжали в Польшу для съемок. Эта акция проводилась в рамках ISCM. Под девизом общества я организовал еще два фестиваля в рубрике «Мастера XX века»: «Дни Такэмицу» (Takemitsu Days) с 9 по 14 ноября 1992 года и «Дни Кагеля» (Kagel Days) с 9 по 16 октября 1994 года. К этой же сфере деятельности относится Композиторский конкурс имени Казимежа Сероцкого (1922–1981), который проходил в 1984, 1987, 1990, 1993, 1996, 1998, 2000 годах. Среди других событий, которые я непосредственно организовал в рамках Общества современной музыки, упомяну Конкурс для молодых исполнителей музыки XX столетия 1992 и 1994 годов, а также фестивали, проведенные совместно с галереей современного искусства «Захэнта» (Zachęta) – PASSAGE – PANORAMA, «Музыка XX века» (18–30 июля 1997 года и 22–27 июля 1998 года). Не говоря уже о регулярных концертах современной музыки, которые проводились в разных залах.

И.Н.: А что делалось за пределами Общества современной музыки?

З.К.: Когда я отошел от этой интенсивной деятельности, с тем чтобы больше времени уделять композиторскому творчеству, меня выбрали президентом Общества имени Витольда Лютославского (2003–2006). Мы обратились в сейм Речи Посполитой и добились того, чтобы 2004-й – год десятилетия со дня смерти композитора – объявили Годом Лютославского в Польше; организовали ряд концертов; открыли памятную доску на доме мастера; добились помещения, которое было предоставлено обществу.

Можно сказать, что в силу своей природы я не могу жить без участия в музыкальной жизни. Последнее мое детище – это фестиваль, проводимый ежегодно летом, «Музыкальные сады» (Ogrodu muzyczne). Он длится весь июль и проводится во внутреннем дворе Королевского замка. Мы показываем киноверсии выдающихся опер и балетов, фильмы об искусстве, проводим живые концерты. Получается до 80 программ. Популярность фестиваля огромная: его посещает не менее сорока тысяч человек.

Упомяну также о курсах для композиторов, в том числе международных, в которых я участвую с 1982 года и по сей день (в Польше – в Казимеже Дольном, Радзевевицах, Белостоке, Пальчеве, Рыдзине), не говоря уже о мастер-классах в разных странах. Подобные курсы я вел и за границей – в Дармштадте, Базеле, Стокгольме и во многих университетах США, а также в Японии и Южной Корее.

И.Н.: Думаю, перечисленного достаточно. И последний вопрос – о педагогической деятельности. Ведь и этим ты успеваешь заниматься.

З.К.: Преподаванием я начал заниматься относительно поздно. Раньше об этом никогда не задумывался. Ко мне обратился композитор Бронислав Казимеж Пшибыльски, ныне покойный, и долго напирал на меня с этим вопросом – и в результате уговорил. Хотя я сильно сопротивлялся: ведь одно дело – поехать на две недели на мастер-класс, и другое – годами формировать композитора. Я получил звание профессора из рук президента Квасневского (в Польше научные звания вручает президент страны) и примерно в 2000 году приступил к занятиям в Лодзинской музыкальной академии и несколько позже в Варшавской музыкальной академии. Когда мне исполнилось 70 лет, из варшавской академии пришлось уйти – там после достижения пенсионного возраста всех увольняют. А в Лодзи продолжаю работать. Там, видимо, ценят мою педагогическую деятельность, чего подтверждением стало вручение мне титула Почетного доктора в марте 2015 года, – а ты была на этом торжестве одним из рецензентов. Нужно сказать, что педагогическую работу я очень полюбил. Контакт со студентами возникает моментально. Стараюсь быть с ними совершенно открытым, поэтому они делятся со мной всеми своими проблемами и трудностями. Развитие моих учеников в творческом плане вселяет в меня новую энергию. Бывает так, что поступая ко мне в класс, студент кажется безнадежным, а когда заканчивает академию – это уже сложившийся композитор, о чем свидетельствуют награды и дипломы композиторских конкурсов. Должен заметить, что лодзинская академия – это превосходное учебное заведение, проникнутое вдохновенной творческой атмосферой (в варшавской академии этого не наблюдалось).

Достаточно долгосрочный контракт на педагогическую деятельность у меня с Южной Кореей. Я там работаю почти 20 лет в качестве

Eminent Corresponding Professor (Keyimiung University, Дэгү, Корея) и каждый год наезжаю туда на 2–3 недели.

И.Н.: А есть ли разница между студентами композиторского факультета Европы и Азии?

З.К.: Разница есть, хотя есть и общее. Все они хотят поскорее овладеть ремеслом и быстро прийти к успеху. Мое поколение рассуждало иначе. Мы приходили в восторг от некоторых музыкальных идей – художественных и технических, а о карьере и деньгах не думали. Теперь же вопрос о прибыли от композиторского ремесла выдвинут на первое место. Причем в Корее, Японии, Китае эта тенденция проявляется гораздо сильнее, нежели у европейцев. Есть и другие различия – чисто ментальные. Например, несмотря на европейскую ориентацию, китайцы сильно укоренены в национальной традиции, хотят они этого или нет. А поскольку все они хотят писать европейскую музыку, то ставят перед собой цель преодолеть национальную традицию, впитанную ими с рождения. И хотя западная музыка чужда им, они массово ее потребляют и хотят писать в традициях чуждой им культуры. Это кажется странным, но дело обстоит именно так.

И.Н.: Что ты скажешь о новых поколениях молодых польских композиторов?

З.К.: Для молодых характерна все увеличивающаяся потребность в средствах электроники и использования компьютерных технологий, соединение с визуальными моментами и с применением возможностей мультимедиа. Молодежи свойственно отходить от классических форм, даже от тех, что созданы в эпоху Антона Веберна и додекафонии Арнольда Шёнберга. У молодежи ощущается желание большого ускорения в своем развитии. Кроме того, у многих растет интерес к коммерческой поп-музыке и наблюдаются попытки включать элементы этой музыки в свою. Все это разительно отличается от интересов более старших поколений композиторов. Но с другой стороны, должен отметить некий ренессанс некоторых идей, которыми мы увлекались в 1960–1970-е годы, в том числе и теми, что я продвигал в свое время с «*Варитатом Музыкальным*». Конечно, соединение живого звука с электроникой, компьютерной технологией было и раньше, но сейчас все это усложнилось и приняло несоизмеримо больший масштаб.