

5. Назайкинський Е. В. *Стиль і жанр в музиці [Текст] : учеб. посіб. / Е. В. Назайкинський. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.*

6. Сухленко І. Ю. *О генеалогії виконавського стилю [Текст] / І. Ю. Сухленко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — Вип. 20. — С. 362—373.*

7. Хурсина Ж. І. *Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории (1917–1938) [Текст] / Ж. Хурсина. — К. : Муз. Україна, 1990. — 135 с.*

8. *Schonberg H. C. Horowitz: His Life and Music [Текст] / Harold C. Schonberg. — Sydney : Simon & Schuster, 1992. — 432 p.*

УДК [78.071.2 : 784] : 78.01

*Алла Гуріна*

## **БОРИС РОМАНОВИЧ ГМИРЯ І СЛУХАЧІ: ІСТОРИКО-КОМУНІКАТИВНІ МЕТАМОРФОЗИ**

Традиційно музикознавством досліджується композиторська творчість, останнім часом аналізу піддається й виконавський процес, інтерпретація музичних творів, творчий діалог «композитор – виконавець-інтерпретатор». У ланцюжку «композитор – виконавець – слухач» лише останній здебільшого залишається без уваги. Проте музика твориться саме для нього, весь музичний процес спрямовано на слухача. Всім виконавцям відоме відчуття зв'язку із слухачами, вони спілкуються з ними зі сцени і сприймають зворотну реакцію, енергетику залу. Іноді в публікаціях можна зустріти фіксацію поодиноких вражень артистів щодо реакції публіки на виконання. Композитори ж орієнтуються на слухача здебільшого підсвідомо, а у традиційному пісенному фольклорі закономірністю є триєдність «творення-інтонування-сприйняття». Творець, «виконавець» і слухач, як правило, уособлюються в одній людині.

Отже, як слухач сприймає музику? Яким чином впливає на виконавство і композиторську творчість? Питання залишаються без відповіді. Аналіз діалогу «виконавець – слухач» постає актуальним.

*Метою* статті є виявлення тих метаморфоз у відношеннях «виконавець – слухач», які відбувалися в результаті музичного спілкування із публікою видатного українського співака Б. Гмирі.

Цікаво, що до цієї проблеми привертає увагу сам Б. Гмиря<sup>1</sup>. Співак усвідомлював, що «публіка є обов'язковою учасницею концерту, хоч в рецензіях на виступ музиканта ніколи про неї не згадують» [6, с. 44].

Визнаний у всьому світі артист залишив по собі сотні платівок із досконалим виконанням оперної і камерної музики, багату епістолярну спадщину, щоденники. Опубліковані спогади музикантів, які працювали разом з ним. Дивно, але музикознавчої літератури щодо творчості Б. Гмирі небагато. Крім досліджень Л. Архімович [1] та С. Хентової [11], в основному, це статті в періодичних виданнях – журналах «Музика», «Народна творчість та етнографія», «Україна», «Музыкальная жизнь», що з'являлися переважно до ювілейних дат. За радянських часів були видані дві документальні збірки, які вміщували статті, листування, деякі щоденникові (з купюрами) записи Бориса Романовича, а також спогади сучасників про творчу особистість співака [6; 4]. Таку ситуацію пояснюють деякі недавні дослідження [2: 9] та опубліковані, нарешті, в повному обсязі щоденники Б. Гмирі 1936–1969 рр. [5], на академічне видання яких за радянських часів (70–80 рр. ХХ ст.) діяла заборона; в останні ж два десятиріччя основною причиною не видавати їх була відсутність коштів.

Як можна дізнатися з названих публікацій, стосунки Б. Гмирі із слухачами були особливими. Це той рідкісний випадок, коли яскраво виявленим є діалог виконавця і слухачів. Можна сказати, що Б. Гмиря мав талант спілкування із слухачами. Не менш рідкісним в музичній практиці є наявність документальної фіксації цього спілкування.

Для того, щоб диференціювати метаморфози діалогу «Гмиря – слухачі», розподілимо останніх на дві категорії: слухачі-немузиканти і слухачі-музиканти. Skorистаємось підказкою Бориса Романовича. У щоденнику (запис від 25. 04. 1937) співак аналізує реакцію слухачів на сценічний бік виконання ролі Бориса Годунова в опері М. Мусоргського: «Характерно, что мнение публики резко разделилось. Боль-

---

<sup>1</sup> В рецензії на виступ Джорджа Лондона.

шинство менее “искущённых” восхищались моей игрой, а меньшинство, но, к сожалению, очень веское в музыкальном мире, осуждало моё выступление вообще, считая, что я не должен петь Бориса по своей молодости...» [3, с. 49].

Відчуваючи реакції різної публіки – музикантів-знавців і немузикантів – Б. Гмиря ніколи не намагався пристосувати себе-виконавця до різних рівнів сприйняття. Так, в листі до Ж. Пудер він пише про свій концерт на аеродромі 24.09. 1944 р. і про вечірній виступ в наступний день – виконував 24 твори, з них 8 чи 9 арій – всі без найменшої знижки на доступність, співав академічно. Незважаючи на це, а, можливо – як розмірковував Борис Романович, завдяки цьому, – слухачі в кожному концерті просили співати «на біс» 6–8 творів [6, с. 83].

Співак не просто готував програму концерту чи оперну партію, він свідомо спрямовував своє мистецтво на слухача, після концерту чи оперної вистави аналізував вплив виконання на публіку. Про це свідчать численні записи у щоденниках: «Пел очень удачно – голос звучал, а приём воодушевлял к исполнительству. В результате очень большой резонанс в Ленинграде» – записано ним після сольного концерту в залі філармонії у червні 1947 р. [6, с. 55]. «Публика слушала хорошо, а к концу была даже восторженно возбуждена» – після київського виступу у листопаді 1947 р. [там само, с. 56].

Гмиря свідомо випробував себе реакцією слухачів. Особливо важливим був для нього відгук публіки на перші кроки в його оперно-сценічній кар’єрі. Маючи диплом інженера-будівельника, працюючи в науково-дослідницькому інституті, зробити «різкий поворот» (за словами самого Гмирі), вступити у невідомий «простір», не відчуваючи під собою ніякого «грунту», було важко. Варто пригадати соціальний контекст тих часів, обставини його сімейного життя – ще добре пам’яталось злиденне дитинство, голодні 1932–33 роки, смерть від голоду батька і сестри, чудом врятована мати. Отже, вирішальну роль у виборі Гмирею професії співака відіграли саме слухачі. У щоденнику (25.04. 1937) Борис Романович записав свої враження про виконання ролі Годунова на сцені Харківського оперного театру: «В сценическом отношении ... чувствую, что игра моя до сознания зрителя дошла» [5, с. 178]. Це було дуже важливим для Гмирі, бо він ставив собі завдання виявити свою сценічну перспективність. «Я уверился

в себе ..., убедился, что смогу и петь, и одновременно играть. Следовательно, все силы на работу над собой» [там само, с. 179].

Вже працюючи у Київській опері, Борис Романович продовжував вчитися. Взагалі він вчився, удосконалюючи і вокальну техніку, і сценічну майстерність, все життя. Якщо порівняти листи, записи у щоденниках 30-х і 60-х рр., то їх лейтмотивом виявиться бажання, просто нестримне прагнення удосконалювати мистецьку майстерність, повіряючи себе – своє сприйняття, свої інтерпретації, свої відчуття – сприйняттям і відчуттями слухачів. Звичайно, особливо вагомими і впливовими його слухачами були професор Павло Васильович Голубєв і Жанна Альбертівна Пудер – педагог і концертмейстер в консерваторії. Професійне спілкування в роки навчання дуже швидко переросло у дружні, теплі стосунки на все життя. Декілька слів з листа Б. Гмирі до Ж. Пудер у 1939 р. скажуть багато: «Напишите свои отзывы обязательно, и как можно побольше критики, все Ваши указания принимаю к неуклонному исполнению» [6, с. 71].

В листуванні з П. В. Голубєвим детально обговорюються виконані оперні партії, камерні твори (в ті роки трансляції концертів, оперних вистав можна було почути по радіо). Увага зосереджена на темпах, способах інтонування вербального і музичного тексту, вокально-технічних моментах виконання. Йдеться про інтерпретацію творів Гмирею: співак цінує зауваження свого вчителя, здебільшого погоджується з його аналізом і оцінками. Проте часто доводить свою точку зору – продуману, прожити глибоко емоційно – індивідуальну.

Дуже часто обговорюються програми концертів. Особливо важливою була для Гмирі реакція Голубєва на нові твори в репертуарі: «Очень жалею, что не транслировали и Вы не слушали, а я внес много нового и хотелось получить на это новую “санкцию”», – пише Гмиря після концерту, в якому виконував нові для нього твори («Под цветами» Грига – на «бис», «Зимняя дорога», Свиридова, «Ни отзыва, ни слова» Косенко та ін.),

А ось декілька слів з листа до П. В. Голубєва (від 12.03. 1956 р.): «В Москве записал “пятидневку” Шостаковича. Сам слушал себя впервые в этих романсах и не разделяю твоего пессимизма. Шостакович в восторге... Спасибо тебе за вокальные советы – учту...» [6, с. 125].

Борис Романович був неабияким психологом. Ретельний аналіз реакції публіки на виконання, осмислення сприйняття слухачів враховувались при відборі творів для сольних концертів, побудові концертних програм. «Всё время нужно ощущать, искать дорогу к сердцу слушателя. Да, в разное время дорога эта меняется, т. к. люди меняются ... мы изменились духовно, чувственно», – відповідає Б. Гмиря на лист своєї слухачки В. А. Славянінової [5, с. 112].

Музичне спілкування породжувало теплі взаємини між Б. Гмирею і його слухачами. В Ленінграді було створене товариство прихильників таланту українського співака під назвою «гмирісти», у Москві було товариство слухачів-«гмирян». Існували ці своєрідні угруповання впродовж багатьох років. Борису Романовичу телефонували на наступний день після вистави чи концерту, висловлювали свої враження, аналізували виступ, дякували. Серед його кореспондентів – ленінградці І. Г. Цуканов, токар, І. Я. Якобсон, лікар-терапевт, І. А. Венерт, бухгалтер; москвичі С. П. Єлагіна, художник; Є. С. Хінкіс, перекладач; слухачі і шанувальники з Дніпропетровська, Чернігова, Сочі та інших міст.

Про визнання мистецтва Гмирі слухачами свідчать записи у щоденниках співака, цитати з його листів. «Мои выступления в Ленинграде ... как-то меня окрылили, убедили, что и петь, и работать есть для кого и для чего, что все тонкости, над которыми я так упорно работаю, есть кому замечать и ценить» (1948, з листа до М. К. Павловського) [6, с. 93]. Харків, 1950-й: «Пел стансы Нилаканы, “Клевету” и куплеты Мефистофеля. После куплетов публика не хотела ничего слушать, хотели “бисов”. Так и отменили “Вальпургиеву ночь”, которую должны были играть после меня» [там само, с. 57]. 1951-й.: «Впервые в Киеве за три дня до концерта нельзя было достать билетов» [там само, с. 58]. Прага, 1955-й: «Принимали здорово. 15 раз выходил кланяться» [там само, с. 58].

Бути самим собою у творчості і житті – це свідоме прагнення Гмирі ще з консерваторських часів. Проте часто його порівнювали із Шаляпіним. Перебуваючи черговий раз на гастролях в Ленінграді (квітень 1948 р.), Гмиря співав партію Галицького у спектаклі «Князь Ігор» на сцені оперного театру імені Кірова; одягнений був у шаляпінський костюм і перуку. В щоденнику залишилась згадка про

«бесконечное сравнение с Шаляпиным и, конечно, не в мою пользу, но признают мою самобытность» [6, с. 56].

«Коли йдеться про співака такого масштабу, мимоволі виникає порівняння з Шаляпіним. Схиляючись перед генієм Шаляпіна, Гмиря ніколи і ні в чому його не копіював. У Гмирі свій стиль, що увібрав все найкраще із спадщини Шаляпіна, мистецтва інтонування, виразного співу, але без перебільшень...» [4, с. 391]. В. С. Тольба, частину зі спогадів якого щойно процитовано, знав Гмирю ще студентом, в післявоєнні роки вони разом брали участь у багатьох виставах Київської опери. Виконавський стиль Гмирі слухач-музикант Тольба характеризує надзвичайно точно – це «м'яка, виразна, але не утрирована дикція, величезний пістет до авторського музичного і поетичного тексту, бездоганний художній смак, краса звука, ювелірна відшліфованість музичної фрази, обмеження засобів виразності як їх збагачення..., лаконізм, який виявляється в тому, що підспудного багато, але на поверхні – скупі, стримано...» [там само, с. 392].

Безперечно, Б. Гмиря мав величезний вплив на слухачів. Які риси його характеру висвічувались в приємному тембрі голосу, що заворожував? Відповідь шукаємо у спогадах людей, що знали співака особисто, чули живе звучання його голосу.

П. В. Голубєв, професор Харківської консерваторії, в класі якого навчався Гмиря, при першому прослуховуванні свого майбутнього студента відчув своєрідність його інтонації переважно в розмові. «Борис Романович ничем особенным меня не удивил. Голос красивого, мягкого тембра силой не поражал, а диапазон правильно воспроизводимых звуков был очень ограничен. Я предложил ему задание на длительное выдерживание одного тона в среднем регистре; с этим заданием певец справился плохо. Голос был явно неустойчив» [3, с. 8]. Досвідчений педагог зрозумів, що нестійкість звуку в середній частині діапазону пояснюється не лише тим, що молода людина не вміє керувати диханням, але й виключним багатством обертонів у кожному звуці. Обертони немов би перекривали основний звук. «Гораздо больше останавливал на себе внимание тембр голоса во время разговора. Голос в речи обладал необыкновенной красотой и выразительностью интонаций, волновал своей музыкальностью. Подкупающая искрен-

ність тона делала речь Гмири убедительной, волнующей и заставляла верить словам» [там само, с. 8].

Аналізуючи спогади Бориса Романовича, можна зрозуміти роль, яку зіграли «співоче» оточення в його дитинстві, його родина, такт і чуйність матері. «Мати зуміла виховати в мені ті якості, які потрібні художникові-творцеві: спостережливість, душевну ніжність і вміння по-справжньому любити людей і всі їхні болі, відчувати їх переживання» [4, с. 11]. Борис Романович згадував, що співали в сім'ї всі – батько, мати, брат і сестра. Часто до них приходили сусіди, родичі – просто поспілкуватися, поспівати разом. Приваблювала тепла, дружня атмосфера, тут вони знаходили розраду буденним турботам.

На жаль, ні щоденники, ні інші документи не можуть повністю відтворити особливості творчого процесу співака. Проте деякі висловлювання і факти, які доступні аналізу, вказують на сувору професійну вимогливість Гмирі до себе. Готував твори до виступів він дуже ретельно. Документи свідчать, що артиста не задовольняли атмосфера і якість підготовки вистав у Київській опері. Численні конфлікти виникали саме через невідповідність рівнів розуміння музики, якості підготовки вистав дирекцією, постановниками і співаком. Він не погоджувався вийти на сцену без достатньої кількості репетицій. Артист відчував, що існуюча рутинна, численні обмеження творчого пошуку заважають йому зростати, вдосконалюватись, розвиватись як виконавцю.

Слід зауважити, що саме в ці роки співака запрошують до Маріїнського та Михайлівського театрів у Ленінграді. В листі до Н. А. Старицької, шанувальниці його мистецтва, Гмиря пише: «По секрету могу Вам сообщить, что предложения я получил и от Мариинского, и от Михайловского театров, но дал согласие только на совместительство – то есть три месяца на сезон» [6, с. 94]. В 1950 р. він повідомляє П. В. Голубева: «Я получил предложение выступить в Ленинграде в четырех спектаклях в Кировском театре, в пяти спектаклях – в малом оперном и в пяти сольных концертах в филармонии» [6, с. 105].

Гмиря був першим виконавцем багатьох партій в операх українських радянських композиторів, що є свідченням високого професіоналізму музиканта і співака, бо слухачі-композитори саме йому

довіряли перше виконання провідних партій у створених ними операх, цінуючи філігранну роботу майстра над кожною інтонацією, глибоке розуміння образів, переконливість інтерпретацій, стриманість і благородство виконання. Це Валько у «Молодій гвардії» Ю. Мейтуса, Трохим у «Наймичці» М. Вериківського, Кривонос в опері «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, Рушак у «Мілані» Г. Майбороди.

Віра Августівна Гмиря, дружина співака, розповідала, що на концертах Бориса Романовича в Москві, Ленінграді кожного разу збирався театральний, музичний, літературний та науковий «бомонд». Слухачем Б. Гмирі був і Д. Шостакович. Це засвідчують, зокрема, листи композитора до співака. Так, в листі від 10.01. 1955 р. Д. Шостакович пише: «3-го декабря прошлого года я был на Вашем концерте в Большом зале. Я горячо благодарю Вас за то огромное впечатление, которое вызвало у меня Ваше великое искусство» [9, с. 93]. 1.04. 1959 р. із Болшева Д. Шостакович надсилає Б. Гмирі листа, в якому теж знаходимо свідчення його захоплення: «Уже много раз я крутил Вашу пластинку с произведениями Мусоргского. Я не умею говорить, а тем более писать комплименты, однако не удержался от того, чтобы выразить Вам моё полное и горячее восхищение Вашим удивительным искусством. Может быть, это вызвано и тем, что Мусоргский является моим одним из самых любимых композиторов» [9, с. 98]. Далі Д. Шостакович висловлює бажання почути пісні Г. Свиридова на слова Р. Бернса – «это великое произведение» – саме у виконанні Гмирі. Лист закінчується словами: «Ваш горячий почитатель Д. Шостакович» [там само, с. 98].

Як зауважує С. Хентова, Д. Шостаковичу довго не таланило з виконавцями-солістами. Своєрідність, новизну музичного стилю композитора солісти осягали повільніше, ніж диригенти, демонструючи певний консерватизм [12, с. 65]. Відомо, що Д. Шостакович був незадоволений виконавською інтерпретацією циклу романсів на вірші Є. Долматовського. Зовнішня простота прозвучала як примітив [там само, с. 68]. Тому композитор звертається до Б. Гмирі: «Мне очень хочется познакомить Вас с моей попыткой романсного творчества. И если у Вас эта попытка не вызовет протеста, то я очень прошу Вас спеть эти романсы. Я понимаю, что к Вам с такого рода просьбой обращаются многие композиторы, что Вам они надое-



ли и т. п. На Ваше согласие я не очень рассчитываю, но от надежды всё же не отказываюсь. Примите мои лучшие пожелания. Д. Шостакович» [9, с. 107]. Борис Романович з радістю погодився.

Плідна співпраця Д. Шостаковича і Б. Гмирі над романсами на слова Є. Долматовського, глибоко продумана інтерпретація співаком цього циклу, успішне його виконання у травні 1956 р. переконали Д. Шостаковича, що саме Б. Гмиря має бути виконавцем сольної басової партії в його симфонічній поемі на слова Є. Євтушенка «Бабий Яр». «Мне очень хочется, чтобы “Бабий яр” прозвучал в самом лучшем исполнении. Поэтому я обращаюсь к Вам», – пише Д. Шостакович [9, с. 207]. Композитор висловлював бажання приїхати до Києва для того, щоб ознайомити Бориса Романовича з твором, обговорити все, що пов'язане з виконанням: «...я бы приехал в Киев и потревожил бы Вас ровно на 20 минут...» [там само, с. 207]. У відповідь Б. Гмиря запросив Д. Шостаковича із дружиною на декілька днів до себе на дачу.

У наступному листі (від 6.07. 1962) Шостакович пише: «“Бабий Яр” стал сейчас первой частью моей новой симфонии, 13-й по счёту. Уже написаны три части. Пишется 4-я и 5-я» [9, с. 209]. А вже 19.07 композитор повідомляє телеграмою, що закінчив симфонію, і вони з Іриною Антонівною можуть приїхати до Гмирі [там само, с. 209]. Два дні на дачі Бориса Романовича в с. Рудики, що на річці Козинці, звучала Тринадцята симфонія у виконанні самого Шостаковича. Композитор не лише грав, але й детально пояснював свій задум. Гмирі музика сподобалась. Але співати геніальний твір, сольну партію, написану спеціально для нього, йому не судилося.

Після від'їзду Шостаковича листування продовжувалось. Композитор надіслав переписані 4-ту і 5-ту частини симфонії та лист (від 11.08. 1962), в якому точно вказав темпи за метрономом [9, с. 213]. Проте саме в ці серпневі дні 1962 р. в Києві відбувалися події, які перекреслили плани двох видатних музикантів. Гмирю викликали на «консультацію» до ЦК КПУ, вимагали показати текст вірша «Бабий Яр», який Гмиря отримав від Шостаковича. Вже 15 серпня Гмиря писав Шостаковичу: «... руководство Украины категорически возражает против исполнения стихотворения Евтушенко “Бабий Яр”. О чём с сожалением Вам и сообщаяю» [9, с. 214].

Довгий час залишалась не до кінця зрозумілою ця відмова. Лише документи, опубліковані останніми роками, дозволяють зрозуміти справжні обставини життя і творчості співака. Гмиря мусив відмовити Шостаковичу під тиском відповідних органів. В серпні 1962 р. (саме після тих декількох днів на дачі в Рудиках, коли Шостакович знайомив Гмирю із 13-ю Симфонією) йому заборонили торкатися цієї теми, як і 10 років тому. Так, ще у 1951 р. Гмиря дізнався правду про Бабин Яр від Віри Августівни, своєї дружини. (Вона свого часу стала свідком того, як гнали тисячі людей на знищення, бо жила неподалік від місця розстрілу – на вулиці Осіївській, 13). Саме тоді Гмиря і звернувся до одного з секретарів ЦК КПУ з пропозицією щодо офіційної публікації про трагедію Бабиного Яру, яка свідомо замовчувалась. Говорили про обставини знищення людей пошепки, офіційна влада переслідувала і цькувала тих, хто піднімав заборонену тему. Секретар ЦК порадив Гмирі не торкатися цієї теми з огляду на різні причини, зокрема, нагадав про «темну пляму» в його біографії – перебування в окупації.

Отже, *підсумовуючи, можна констатувати*, що вплив мистецтва Гмирі-музиканта, виконавця був дуже значним на всі категорії слухачів – і немужикантів, і музикантів. Результати цього впливу різняться в залежності від означених категорій. Спільним є одне: мистецтво Гмирі нікого не залишило байдужим. Більш того, практично всі слухачі ставали його друзями. Зав'язувалось приязне спілкування, тлом якого була душевна витонченість співака, розуміння і відчуття іншої людини. Щирість почуттів і відкритість, чудовий тембр голосу, природна лагідність і доброта, талант музиканта, артиста, який умів дійти глибинної сутності створюваних образів, висока духовність і культура співу знаходили відгук у людських серцях. Читаючи листування Гмирі із слухачами, відчуваєш, що об'єднуючим моментом їх спілкування було почуття вдячності Бориса Романовича до своєї аудиторії і душевна зворушеність тих, хто слухав видатного співака.

Свідомством метаморфоз, які відбувалися в душах слухачів, є численні листи вдячності майстру, квитки, розкуплені за декілька діб до концертів, нескінченні виконання «на біс» – майже в кожному з виступів, спілки «гмиристів» і «гмирян», зустрічі слухачів-киян у квартирі-музеї Б. Гмирі вже після його смерті, свіжі квіти на його могилі, заснування Міжнародного конкурсу співаків імені Б. Гмирі.

Слухачі, у свою чергу, відіграли значну роль в житті і творчості співака. Вони – студенти харківського інженерно-будівельного інституту – свого часу підштовхнули Бориса Романовича до думки співати на професійній сцені, привели його до класу професора П. Голубєва. Саме П. Голубєв – як слухач – сприяв визначенню подальшої долі Б. Гмирі у мистецтві, до якої остаточно підштовхнули його в студентські роки колеги-музиканти Харківського оперного театру – захопленням з приводу виконання ним ролі Бориса Годунова впевнивши співака у його потенційних можливостях. В трагічній, по суті, мистецькій долі Б. Гмирі слухачі відігравали підтримуючу, рятівну роль. Переконавання у тому, що його мистецтво потрібне людям, деякою мірою пом'якшувало страждання митця від принижень з боку владних чиновників – він продовжував творити.

Мистецтво Б. Гмирі викликало трансформації творчості композиторів, диригентів, виконавців. Враження слухачів-музикантів від художнього спілкування з видатним співаком сприяли народженню нових творів. Д. Шостаковичем спеціально для Б. Гмирі були створені романси на вірші О. Пушкіна, сольна басова партія Тринадцятої симфонії. Результатом спільної роботи над циклом романсів на слова Є. Долматовського «П'ять днів» стала їх остаточно композиторська редакція. Виконавський талант Б. Гмирі певною мірою визначив народження нових оперних творів українських радянських композиторів – Г. Майбороди. Ю. Мейтуса. М. Вериківського, К. Данькевича.

Специфіка музично-виконавської діяльності Б. Гмирі дає підстави говорити про концептуальність його мислення як музиканта. У формуванні виконавської концепції Б. Гмирі приймали участь слухачі: якість творчості артиста породжувала своєрідний механізм двостороннього музичного спілкування. Творчість Б. Гмирі сполучала риси декількох типів виконавської концепції: емоційного (бо яскраво вираженою є діалогічна модель музичної комунікації), духовного (бо результатом процесу комунікації не раз бувало потрясіння слухачів) і рефлекторного, ознакою чого є «включеність» слухачів у духовне поле виконавської інтерпретації майстра – в результаті відбувалося перетворення структури особистості слухачів. Прикмети впливу Гмирі-митця на слухачів виявляє аналіз документальних матеріалів.

Прийняття (неприйняття) виконавської інтерпретації здійснюється в залежності від реалізації «моменту співпричетності» – наявності «спільної точки» збігання інтенціональних векторів композитора, виконавця і слухача, – слушно зауважує О. Фекете [9, с. 310]. Інтерпретації Б. Гмирі слухачі сприймали завжди, сприймали із захопленням. Отже, був «момент співпричетності», була «спільна точка» у музичному спілкуванні – іншими словами, Б. Гмиря долучав слухачів до співтворення музики. Можливо, саме це підносило їх до найбільш емоційного переживання причетності до процесу творення, оскільки музична комунікація значною мірою спирається на близькість емоційного стану виконавця і слухачів. Це дозволяло слухачам відчувати себе у процесі буття: «самость соотносится с миром через процесс сопричасности» [11, с. 379].

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Архімович Л. Б. Борис Гмиря (в оперному репертуарі) [Текст] / Л. Б. Архімович. — К. : Музична Україна, 1981. — 120 с.*
2. *Гайдабура В. Неволя в рідній хаті: про долю українського співака Бориса Романовича Гмирі (1903–1969) [Текст] / В. Гайдабура // Гайдабура В. Між Гітлером і Сталіним. — К. : Факт, 2004. — С. 97–105.*
3. *Голубев П. В. Борис Романович Гмыря [Текст] / П. В. Голубев. — М. : Музгиз, 1959. — 60 с.*
4. *Гмиря Б. Статті. Листи. Спогади [Текст] / Б. Р. Гмиря. — К. : Музична Україна, 1975. — 228 с.*
5. *Гмыря Б. Дневники. Щоденники, 1936–1969 [Текст] / Б. Р. Гмыря ; сост.и авт. сопр. текстов А. В. Принц. — Харків : Фолио, 2010. — 879 с.*
6. *Гмыря Б. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания [Текст] / Б. Р. Гмыря ; пер. с укр. — М. : Музыка, 1988. — 238 с.*
7. *Ємець О. Пам'яті співака [Текст] / О. Ємець // Музика. — 1973. — № 4. — С. 29–30.*
8. *Корогодський Р. М. Квартира-музей Б. Р. Гмирі [Текст] / Р. М. Корогодський // Народна творчість та етнографія. — 1990. — № 2. — С. 57–60.*
9. *Принц Г. Гмиря і Шостакович [Текст] / Г. Принц, М. Копиця, Н. Цимбаліста. — К. : НМАУ, 2006. — 295 с.*
10. *Фекете О. Структура концептуального мислення исполнителя*

[Текст] / О. Фекете // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. — Харків, 2009. — Вип. 24. — С. 305—312.

11. Фромм Э. *Психоанализ и этика* [Текст] / Э. Фромм. — М. : ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. — 568 с.

12. Хентова С. *Шостакович на Украине* [Текст] / С. Хентова. — К. : Муз. Україна, 1986. — 180 с.

УДК 78.01 : 78.071.2

*Ярослава Сердюк*

## **ВИРТУАЛЬНОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ**

Понятие виртуального получило широкое распространение в современном информационном пространстве — как в области инженерной мысли, так и в психологии, философии, культурологии [3; 18; 19; 4; 6; 8; 13; 2; 22; 7]. При всём разнообразии и вариативности толкований в разных сферах человеческого знания, основное содержание его расшифровывается как «мнимое, воображаемое», «подобное реальному», симулирующее свойства реального [12]; «гиперреальное», то, что замещает собой реальность [4, с. 30–31]; а также — в продолжение многовековой философской традиции — «возможное», «потенциальное» в терминологической оппозиции к «действительному», «актуальному» [4; 6; 8; 13].

В последние десятилетия XX ст. и первые десятилетия XXI-го наблюдаем апробацию этого понятия и в музыковедении — как отечественном, так и зарубежном [15, с. 120], в частности — проекции на проблематику музыкального исполнительства и теории музыкальной формы [9, 15, с. 147]. Его разработка находится лишь на начальном этапе; между тем, музыкант в своей повседневной практике постоянно сталкивается с различными проявлениями виртуального, что обуславливает *актуальность* избранной темы.

*Объектом* исследования является пространство художественной коммуникации, образуемое музыкальным текстом как кодом, позволяющим актуализировать совокупность заложенных в нём (тексте)