Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Гама творчої долі Миколи Коваля

Творчий портрет народного артиста України

Харків
Колегіум
2019

УДК 792.54:782.1(477.54)Коваль
Щ 95

Рекомендовано до друку Вченою Радою
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського від 25.04.19 (протокол № 4).

Рецензенти:

Драч І. С., доктор мистецтвознавства, професор (каф. історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського);

Болдирєв В. О., професор, народний артист України (каф. сольного співу та ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Редактори-коректори — Маргарита Корнющенко-ст., Юлія Тимченко, Галина Сапожникова.

Дизайн, обкладинка, обробка фото — Ніка Хворостенко.

Укладання бібліографії — Юлія Щукіна.

Редактор бібліографії — Юліана Полякова.

Фото з архівів: М. Коваля і Р. Фролової, В. Возної-Петренко, Т. Гармаш, В. Гордіна, О. Романенко, Я. Титаренко, О. Чепалова, Ю. Щукіної та з архіву Харківського Національного академічного театру опери і балету ім. М. В. Лисенка.

Щ 95 Щукіна Юлія. Гама творчої долі Миколи Коваля / Творчий портрет народного артиста України/ — Х. : Колегіум, 2019. — 316 с., іл.
ISBN 978-966-8604-91-1

Цю книгу присвячено творчій долі одного з провідних майстрів оперного мистецтва України к. XX — поч. XXI століть народного артиста України Миколи Коваля (1946 — 2018). Випускник Харківського державного інституту мистецтв ім. І. Котляревського, М. Коваль був нащадком традицій корифеїв харківської вокальної школи П. Голубєва і Б. Гмирі. Уособлюючи класичний приклад актора-співака, М. Коваль сорок п'ять років віддав сцені Харківського національного театру опери та балету ім. М. Лисенка, а також впродовж двадцяти років успішно викладав у Харківському національному університеті мистецтв. Соліст здобув визнання не лише харків'ян, адже він з успіхом виступав також у Києві, Парижі, Мадриді, Москві, а крім того — на сценах Німеччини, Голандії, Польші, Швейцарії… Книга привертає увагу широким контекстом особистого творчого шляху Миколи Коваля. Матеріалом автору послужили півсотні оперних постановок режисерів Л. Куколєва, В. Лукашева, І. Нестеренко, І. Черничка та диригентів В. Гореліка, А. Калабухіна, В. Куценка, В. Мутіна, Я. Скибинського, І. Шаврука, у яких Микола Коваль створив особистісно-своєрідну галерею класичних та сучасних образів.

УДК 792.54:782.1(477.54)Коваль

© Ю.П. Щукіна, 2019.
© ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019.

ISBN 978-966-8604-91-1

Увертюра

У багатій на потужні творчі особистості театральній і музичній культурі Харкова постать провідного майстра сцени Харківського Національного театру опери та балету ім. М. Лисенка народного артиста України Миколи Коваля здобула визнання й ушанування. Виступаючи на цій сцені з 1973 по 2018 роки, співак виконав понад шістдесят партій світового й національного, здебільшого класичного, репертуару: Григорій Грязной, Онєгін, Султан, Ескамільйо, Ріголетто, Скарпіа, Борис Годунов, Князь Ігор… А були серед них і такі, які вперше презентував саме Микола Коваль, як, приміром, Шельменко. За сорок п'ять років на харківській сцені актор-співак зіграв близько



тисячі вистав і сотні разів виходив на концертах перед багатотисячною аудиторією. Часто виступав М. Коваль і в інших містах України, а також на єв-

ропейських сценах. Універсальна мова класичної опери подарувала Миколі Ковалю щастя й відповідальність виконувати оперні партії зі славетними диригентами І. Гамкалом, М. Дядюрою (Національна опера України), В. Сіренком (Київська центральна студія звукозапису), В. Гореліком (Росія, Московський театр оперети, Московський музичний театр ім. К. Станіславського й В. Немировича-Данченка), В. Жорданія (США), І. Шавруком (Національний балет Лондона, Одеський театр опери й балету), Р. Бадером (Німеччина), Д. Аджіманом (Італія), А. Ріммерайтом (Норвегія), Т. Мартіні (Італія) та іншими диригентами в Україні. Також при постановці вистави «Самсон і Даліла» український митець мав можливість попрацювати із режисером М. Жієсом (Франція). Незабутнім тріумфом, вершиною біографії Миколи Коваля стало виконання у 1996 році партії Бориса Годунова на гастролях вистави харківського театру в Паризькому оперному театрі «Opéra de Massy».

Впевнена, що М. Коваль розкрив своє унікальне обдарування, в тому числі, завдяки щастю належати до однієї пори театру з такими неповторними артистами-співаками, як: народні артисти СРСР Євген Червонюк і Микола Манойло, народні артисти України Олена Романенко, Ірина Яценко, Володимир Болдирєв, заслужені артисти України Тамара Гармаш, Олена Соболева, Петро Бойко, Ярослав Іванов. Як зазначав учитель М. Коваля, головний режисер Національної філармонії України народний артист України Володимир Лукашев: «У когорті оперних баритонів Микола Коваль відбувся як явище не лише харківського, але й загальнонаціонального значення» [66, с. 1]. Утім, завдяки численним гастролям театру Європою, Микола Коваль і там отримав персональне визнання, уразивши представників іншої естетичної ментальності не лише голосом, але й силою проживання кожної ролі.

Безумовно, специфічним інструментом актора в опері є голос. Саме він, як ствердив у одній телевізійній передачі визнаний у цілому світі соліст Большого театру Володимир Атлантов, відображає душу співака. У 1970-і Микола Коваль починав кар'єру в амплуа ліричного баритона, а від початку 1990-х упевнено ввійшов до славетної (бо нечисельної!) когорти кращих драматичних баритонів країни. Вже замолоду голосові співака були притаманні промовиста краса тембру із шляхетною мінорною домінантою. Із роками ж голос М. Коваля, наче коштовне вино, набув глибини й неповторного тембрального «букету». Микола Коваль умів як зачарувати слухача глибокодумною кантиленою, так і «обпекти» темною експресією в голосі!

Соліст, наділений від природи вдячною сценічною фактурою й неабияким темпераментом, із набуттям досвіду й майстерності у вокалі, паралельно розвинув свій драматичний хист. Створені Миколою Ковалем образи відзначало з роками надбане актором тонке відчуття стилю. Тому такими разюче несхожими були його сценічні барви в стилі комедії дель арте (Тоніо з «Паяців» Р. Леонкавалло), у жанрі романтичної драми («Алеко» С. Рах-

манінова та Григорій Грязной із «Царевої нареченої» М. Римського-Корсакова), в українській комічній опері («Шельменко-денщик» В. Губаренка, Султан із «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського) та в психологічно-реалістичному образові Бориса Годунова в авторській редакції однойменної опери.

Не в останню чергу Миколу Коваля вирізняла колосальна інтуїція в пізнанні своїх сценічних героїв. Сценічна партнерка М. Коваля заслужена артистка України Лілія Кутіщева наголосила на магнетизмі особистості, що притягував до нього увагу як глядачів, так і колег-музикантів [60, с. 5]. У трагедійних образах максимальна концентрація М. Коваля спалахувала «вольтовою дугою» у комунікації із залою.

Зрештою, як і в будь-якого потужного майстра сцени, привабливість і магнетизм голосу та гри Миколи Коваля — у загадці творчої особистості. Тож, — крізь маски таких різних героїв — від наділених стратегічним розумінням долі цілої країни царів і жерців чи то інтелектуальних вердіївських або пуччінієвських «антигероїв», до трагічно надломлених фатальним коханням мужніх чоловіків — проглядало саме його, Миколи Коваля, ставлення до життя. В окремих ролях, як Грязной чи Годунов — актор, здається, щоразу спопеляв себе на сцені, підкоряючись потужному симфонічному суголоссю психології класичних героїв із власною душею. Артист упливав на глядача таїнством суперечливості, неоднозначності, почасти роздвоєності натури й водночас титанізмом страстей Ріголетто, Бориса, Алеко... Тому й справляв Микола Коваль на залу без перебільшення катарсичне враження. Той, хто хоч раз почув у його виконанні шевченківські рядки: «За байраком байрак, а там степ та могила...» або пушкінську строфу: «Весь табор спит, луна над ним небесной красотою блещет...», не зможе задовольнитися ніяким альтернативним М. Ковалю змістовним та інтонаційно-тембральним забарвленням цих класичних формозмістів.

У запропонованій вашій увазі книзі простежено творчий шлях митця від людського становлення у виборюванні права вершити власну долю за покликанням до вершини кар'єри оперного соліста й професора консерваторії. Про викладання М. Коваль мріяв упродовж десятиліть, та від 1999 року, коли почав набирати студентів до власного вокального класу (тоді ще Харківського державного інституту мистецтв), до останніх місяців свого життя віддавав багато сил і сумлінної праці справі виховання молодих співаків. Наразі його учні працюють в театрах України та далеко за її межами, а також продовжують традиції майстра на рідній харківській сцені.

Композиція книги послідовно розкриває «гамму» творчості актора-співака, у якій кожна з глав-«нот» відповідає окремому етапові творчості М. Коваля. А назвами розділів слугують рядки з «коронних» арій і сповідальних пісень у виконанні видатного артиста.

З-ЗА ТАКТУ

«Чому, сказати, й сам не знаю, живе у серці стільки літ ота стежина в нашим краї...»

Микола Коваль народився у старовинному селищі Верхосулка Білопільського району Сумської області. Село це глибоко віддалене від Сум (шістдесят п'ять кілометрів відстані). Його землі історично заселялися козаками і селянами. За словами автора і директора маленького, проте дивовижно інформативного і затишного краєзнавчого музею при Верхосульській школі Євгена Гріщенка, Білопіллям ці краї назвали через те, що тут мешкали гречкосії. Земля ж бо — чорнозем!



«Колись на цьому місці була старослов'янська фортеця Вир. Тут за часів князя Ігоря проходила оборонна лінія від половців. А от вже в роки визвольної війни Хмельницького сюди прибули вінничани. В старі часи на нашому кладовищі переважали характерні козацькі могили. Верхосулкою село прозивалося, бо розташоване у верхів'ях річки Сули, до якої впадає притока Сулка. Раніше тут знаходився млин. Сулою підійнялися люди з Черкащини і осіли в тутешніх місцях. Колись наше село було в долині річки, адже вона забезпечувала поселенців всім. Втім згодом село підійнялося в гору Люди тут жили дужі від народження, здорові» [19, с. 1]. У цій оповіді

Є. Гріщенка дивовижним збігом одразу вражає згадка про оборонну лінію часів князя Ігоря. Так он, виявляється, яким давнім є «зв'язок» Миколи Коваля із цим оперним героєм!

Білопільщина та зокрема Верхосулка, рясно заселили Україну та Росію своїми обдарованими і геніальними дітьми. Уродженцями Білопілля були: Максим Антонович (1835–1918) — філософ, просвітитель, літературний критик кола М. Чернишевського; Антон Макаренко (1888–1939) — визначний за радянських часів педагог і письменник; Андрій Панів (1899–1937) — поет, журналіст, перекладач, який трагічно загинув від сталінських репресій проти української інтелігенції; Віктор Зарецький (1925–1990) — живописець-модерніст, так званий «український Густав Клімт», народний художник України, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка. Цікавим в контексті біографії героя цієї книги аспектом є те, що у Білопіллі народився також народний артист СРСР Данило Сидорович Антонович (спр. прізвище Будько, 1889–1975), народний артист України та СРСР, лауреат Державної премії, славетний актор Харківського театру ім. Т. Шевченка, який з 1946 року вів курси акторів драми та кіно у Харківському театральному інституті (від 1963 — Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського). Дивовижною видається зовнішня подібність Данила Антоновича та Миколи Коваля, що дозволяє виокремити їх типаж як характерний для цього регіону «потуречений» ген українського козацтва. До того ж, якимось містичним збігом смерть забрала обох славетних артистів-земляків у різні роки, але майже в один день — 8 і 9 лютого...

Про те, що Сумщина подарувала Україні видатних акторів, свідчить і факт народження у Глухові 1937 року нині народної артистки України та СРСР, героя України, славетної актриси театру та кіно Ади Роговцевої.

Примітно, що в Сумській області народилися й деякі видатні оперні співаки України. В 1903 році у Лебедині з'явився на світ геніальний бас Борис Гмиря. Микола Коваль поважав факт їх земляцтва, часто наголошував на ньому. А в селі Терни за тринадцять років до народження Миколи Коваля вперше подав голос майбутній генеральний директор і художній керівник Національної опери України, народний артист і лауреат Державної премії України Анатолій Мокренко, до речі, як і М. Коваль, яскравий баритон.

Безпосередньо у Верхосулці, в титарській родині заможних селян народився Олександр Олесь (спр. прізвище Кандиба, 1878 — 1944) — головний символіст української поезії та драматургії. Про рідне село та безхмарне дитинство він згадував у вимушеній еміграції наче про Рай на землі:

О Верхосулля, люба мрія!
Мого дитинства сон ясний.
Що й досі серце мої гріє
Теплом далекої весни...

З Верхосулки походять також представники мистецтва сьогодення: Євген Васильченко — байкар і прозаїк, педагог, лауреат премії ім. Л. Глібова та Іван Рева — артист Національної заслуженої капели бандуристів ім. Г. Майбороди.

Є підстави стверджувати, що Микола Коваль — прямий нащадок білопільських козаків-переселенців. Як розповіла Раїса Фролова (молодша сестра Миколи), обоє батьки були уродженцями Верхосулки: «Казали, що й баби і діди-селяни так тут, у Верхосулці, і жили» [100, с. 1].

На соборній площі Верхосулки стояв храм. Перша церква у селі була проста, наче звичайна хата. Побудовано її було аж у 1732 році! Як годиться вже храм поновили у 1905 році. Коли ж на націоналізованій землі встановилася радянська влада, то прикмети храмової архітектури показово знищили. «Тоді стверджували колгоспну владу і нову ідеологію», — переповів спогади старожилів Є. Гріщенко. — На очах у всіх дітей, яких навмисно скликали зі школи, повалили церковний хрест, зрізали бані, і залишилася сама будівля-хата. Приміщення почали використовувати для сільського будинку культури» [19, с. 1]. У 1948 році, коли колгоспу було надано ім'я «Перемога», у колишній церкві поновили роботу клубу.

Місцеве кладовище так само багато могло б розповісти про характер тубільців. Є. Гріщенко засвідчив анархізм, темні сили, що здійнялися із дна пригнічених панством душ селян після розстрілу царської родини: «Коли скинули царя, то в селі не знали, що більшовики взяли владу. А от коли вбили царя — то якось пройшла чутка. І тоді мешканці Верхосулки одразу майнули розривати і грабувати могили дворян. Бабка моя розповідала, що це був справжній армагедон, фантасмагорія. Розриті могили, а в них — трупи, волосся, парча!» [19, с. 1]. Хіба не сміливу анархічність цього люду наслідував хижий та пристрасний Григорій Грязной — один з найкращих сценічних героїв Миколи Коваля?

Буремний характер верхосульців коментує й інший приклад їх історії. 1929 року священник Михайло Федоровський повів народ у хрестовий похід проти встановлення колгоспної влади. Верхосульці пристали на цей заколот в ім'я бога і власного майна, проте їх бунт, звісно, було зломлено карними методами більшовиків. Про те, що верхосульці свято шанували пам'ять про свого пастиря, свідчить будинок М. Федоровського біля колишньої церкви. Стоїть він там і понині, зіяючи порожніми очима фрамуг. Про гіркі наслідки тодішньої поразки верхосульців Є. Гріщенко нагадав: «Мати розповідала, що ті, хто до ковгоспу не записалися, у 1930-і роки всі померли» [19, с. 2].

Батько співака Петро Леонтович Коваль походив з щирого українського роду, прізвище якого вказує на діяльність його пращурів. Народився Петро 1911 року. Святкував свого дня народження 12 липня, «на

Петропавла», хоч у молодшої доньки і вихопилося відчуття, що «цим числом його записали просто»[100,1]. Зі статистичних даних про померлих в роки Голодомору (1932 — 1933) мешканців селища Верхосулка (витяг з державного архіву України Сумської області у машинопису зберігається в краєзнавчому музею) я дізналася про смерть біля двохсот осіб. В тому числі: Петра Прокоповича і його сина Макара Ковалів, Феодосія Коваля та двох його синів, Миколи та Митра Ковалів і великої сили дрібних дітей цих родин... В історії роду, наче у краплині, відбилася трагедія цілого народу. Чашу його страждання Ковалі випили сповна. В ці часи татові Миколи Коваля було ледь за двадцять років. Як згадує молодша донька Рая: «У тата сім'я була багатодітна, та батько й мати померли від голодомору. Старший брат зник за нез'ясованих обставин ще 1917 році, як пішов у революцію. Лише дві сестри лишилися у Верхосулці. Сам батько ж рано пішов на відробітки. Трудівник був великий» [100, с. 1].

Мати Миколи Устинія Евонівна мала прізвище Туронос, яке вказує на стародавність слов'янського роду. Тур, легендарний дикий бик, вважався у прадавніх слов'ян сакральною твариною. Його ім'я згадується у піснях, билинах, епосі, обрядах. Прізвищ, які походять від слова «Тур», багато: Тураєв, Туренко, Турєнін, Туробєєв. Народилася Устинія в перший рік після більшовистського перевороту, 14 жовтня 1918. Як тоді казали в селі — «на Покрову». Зі спогадів сестри, материна родина була з середняків: «У 1933 році, як було розкуркулення, в них із хати та клуні «вигребли все на світі» (навіть ті засіки, де по куточках залишалося трохи борошна). Якби корову не обміняли на пуд муки, то вижили б, а так — мати, батько, брат Григорій попухли з голоду. Устинія одна вижила: «До того їсти хотіла, — розповідала мати Миколи Коваля, — що сиділа ні на що не похожа на сундучку. А болі в рідні були страшенні перед смертю. Якщо напухали ноги вище колін — людина вже не виживала. Як батько від голоду помирав, так в нього все клекотіло, клекотіло щось усередині. А мене бог лишив на цьому світі» [43, с. 1]. Так сталося, що навіть братові Усті, Степанові, який вижив у голод, не судилося жити. Він був льотчиком, і розбився з літаком.

Петро Коваль і Устинія Туронос зійшлися рано (їй шістнадцять було, а він на сім років старший) і стали мешкати удвох. Так все життя і прожили, не будучи розписаними. Часи їх молодості були для селянства в побутовому сенсі надважкі, безправні. Примусові чужинний українському народу войовничий атеїзм і колективізація, відсутність паспортів, закріпаченість в окремому селі, надмірні вимоги виробітку «трудоднів». Цікаво, що вже пізніше, зі спогадів дітей, попри батьківський фронтовий досвід і різницю у віці, у родині верховодила мати. Раїса Фролова коментувала: «Мама в родині була лідер. Хоч і маленька жіночка, але владна»[100, с. 1].

Верхосулка не лише в довоєнні часи, але й у 1950-і не мала офіційних назв вулиць. Люди поміж собою спілкувалися таким чином: «Куди пішов?» — «На Гору пішов». Горою прозивалася центральна вулиця, на якій розташовувалися всі управи. Аналогічно були в селі вулиці, які поміж собою називали «Новоселівка». «Виприг». Петро Коваль мав подвір'я у тій частині Верхосулки, яку прозвали «Низ». Своєрідністю цієї місцини було те, що впродовж усього літа тут лелеки кублилися на солом'яних стріхах дахів. Нині на цій вулиці лишилася одна хата з часів дитинства Миколи Коваля, та й ту вже перебудували і перекрили дах шифером.

Попри всі комунальні жахіття, життя брало гору. Ще до війни народилися перші діти Петра і Устинії — Іван та Галина. «У тридцять третьому голод стався, а діти не миналися» [100, с. 2], — коментувала Раїса Фролова. Усього у Петра Коваля народилося сім дітей (по сільських мірках ще не рекорд, адже в сестри Петра було тринадцятеро діточок!). Микола ж став п'ятою дитиною в сім'ї.

Донька Галя перебула ті страшні часи, зросла і почала допомагати батькам. Та от брат її загинув чотирьох з половиною років — тоді в родину Ковалів прийшла справжня біда. Не та, колективна для всього села, про яку говорили уголос, як ті ж смертність від голоду та «похоронки» з війни. А своя, окрема, з одвертою загрозою притягнення до суду за вбивство. Петрові та Устинії випало не лише втратити сина, але й виявитися при цьому без вини винними. У 1938 році Іван заслаб на запалення легенів. Дитину весь час тримали на пічці, аби вона не переохолодилася. Якось вдень Петро не змінив вчасно Устинію на чергуванні біля малого, бо його дуже затримали на пожежній службі. А мати вже нагально тягли до колгоспної зміни на ділянці поля. Відмовитися не мала права — звинуватили б у саботажі, а це по тих часах була «статтяа». Коли ж Петро прибіг додому, їх син вже лежав мертвий. Микола Петрович розповідав: «Хлопчик кочережкою поворушив у запічку, а сам заснув і вчадів насмерть від диму. Батьків тоді ледь не засудили» [44, с. 1].

Багато років потому молодшому, третьому у родині синові Миколі випаде колосальна творча відповідальність заспівати партію Бориса Годунова. Трагедія життя власного батька, без вини винного у смерті хлопчика, проросте у його виконанні у високу мистецьку драму на кону. Адже Петро Коваль все життя картався, зберігав у серці важкий смуток за провину перед загиблим, а шістьом іншим своїм дітям присягнувся дати путівку у краще за їх з матір'ю життя. Дітей своїх Петро любив понад усе, сил для покращання їх життя не шкодував. Але «щебетуном» від страшної події 1938 року більш ніколи вже не був. Сусіди дивувалися: бува, поїдеш разом із ним на базар до Білопілля, по роботі вип'єш пляшечку, а він все мовчить. Не розговорити його ніяк. На запитання, як так, відповідав у своєрідній

манері: «Та що ж я, кричатиму?» [100, с. 2]. Донька Раїса підвела підсумок: «Папаша пройшли через багато страхів і війн, тому більше мовчали» [100, с. 2]. До слова, прикметний штрих: у батьківській родині Миколи Коваля усі діти називали тата й маму на «ви».

Понад усе, і сестрам, і самому Миколі Ковалю викарбувалася у пам'яті одна фраза батька, переказана матір'ю: «Якби не війна, то ніколи б не забув цю загиблу дитину» [44, с. 1]. Друга світова війна з її смерчем людських втрат, яка стала вже третьою війною при житті Петра Леонтовича, ґрунтовно підрихтувала його емоційну пам'ять.

Крім того, саме під час війни в Устинії та Петра після двох поспіль дочок Галі та Ліди народився другий син, якого назвали Василем. Про це сестра розповіла так: «Батька на початку війни забрали з Верхосулки на фронт. А у 1942 році, коли його рота виконувала наказ перебазування частин і саме проходила повз Верхосулку, батькові вдалося переночувати вдома. Василь від того й родився» [43, с. 1].

У самій Верхосулці військових дій не було. Як розповів краєзнавець Євген Гріщенко: «Німці в селі стояли. Вони поновили зруйновану більшовиками церкву, і вона працювала до 1943 року. Оскільки тут як таких військових дій не було, то загинуло небагато людей при обороні. Один літак впав, льотчик перебігав дорогу, і застрелили його. Ще одній бабі потрапив уламок у живіт, так наші казали, що то через її хлопців, бо ж виховала поганих синів. Вони під час громадянської війни приходили вночі під хати до заможних селян та вимагали гроші. Потім та баба послала їх гріхи замолювати до Лаври. Але вони й там побачили місце, до копійки кидають, щоб повернутися, і стали їх згрібати. На тому їх монахи і накрили» [19, с. 2].

Старша сестра Миколи Коваля підтвердила: «Мама казали, що в районі Косівщини німців не було під час війни, а в Верхосулці в нашій хаті жили німці, які коров собі позабирали. Втім жорстокості до місцевого населення окупанти не виявляли, ділилися харчами. І потім, як радянські війська гнали їх з цих країв, то німці, тікаючи, полишили скот. Тоді мама пішла і притягнула свою корову додому» [43, с. 2].

У 1943 році війна перевалила через екватор. Із Сум, із Штепівки почався наступ радянської армії через Верхосулку. Тоді ж німців звідти було повністю витіснено. Розповів Є. Гріщенко: «Приїздили артилеристи. То німці лише пару снарядів пустили і втекли. Боїв і тут в нас не було. Так, були тут загиблі, але не тутешні, а ті солдати, які прийшли визволяти. Їм і пам'ятник поставили на братській могилі в центрі Верхосулки біля клубу. Скульптура типова — Невідомий солдат. Встановили її до п'ятиріччя перемоги» [19, с. 2].

Того ж 1943 року Петро Коваль отримав на фронті поранення, внаслідок чого на все життя лишився калікою. «Він сидів на танку і рукою голову

від вибуху затулив, то лікоть правої руки йому роздробило», — розповіла дочка Раїса. — Крім того отримав контузію. Але після війни був лише на третій групі інвалідності. Все влада гроші заощаджувала... Першу групу інвалідності дали йому лише тоді, коли вже чотири роки лежав. А так впродовж всієї решти життя щороку треба було батькові їздити на кляту перекомісію. А навіщо? «Що воно, рука виросте, чи що»? — питав батько» [100, с. 2]. Сільському мешканцеві випало відчути на собі і ще один вид дискримінації владою — міським товаришам по нещастю пайки давали кращі від нього...

І все ж таки всій родині Ковалів пощастило зустріти перемогу.

Згадує Лідія: «Я 1940 року, батька не пам'ятала, як на війну пішов. І от як він повернувся додому: «Раніш було — кімната одна в хаті. Я ранком встаю, ще всі сестри і брат спали, а мама вже піч запалила, веселенька така. Дивлюся — лежить дядя. Я відсунулася до віконця, що на город виходило, а мама каже: "Не бійсь, це ж папаша прийшов". На все життя ця сцена врізалася у пам'ять» [43, с. 2].

Саме на хвилі великого піднесення населення країни-переможиці, родина Петра та Устинії дочекала чергового поповнення — 9 травня 1946 року, саме у річницю всенародного свята у них народився син. У відповідності до церковних святців хлопця назвали Миколою.

Сестри кажуть, що в пізні роки життя батьків «сходилися тут на дев'яте травня» та гомоніли про драматичні події життя родини [100, с. 2]. Микола ж відповів однозначно: «До тридцяти років я й не святкував свого дня народження» [44, с. 2]. Виходить, у перші післявоєнні десятиріччя в селищі Верхосулка за роботою до сьомого поту було не до урочистих річниць, та й війну в родині згадували не за Перемогу, а як лиху вбивцю і таку, що відібрала здоров'я годувальника...

Сестра Лідія розповіла, яким вона запам'ятала холодний травневий день, коли мати з новонародженим братиком Колею повернулася з лікарні. Нічого святкового в тому дні не було. А немовляті Миколі довелося в перші дні свого життя перенести випробування — заслабла мати. «Виглядаю у віконце, там солому привезли. Тож вона стояла на подвір'ї, — розповіла Лідія. — Трава дуже рясно росла, ніхто її не виривав. А поміж нею ще трохи лідок не до розтанув. І в дворі по розсипаній соломі така чиста-чиста водичка тече. Довкола ж сонячні зайчики стрибають. Так я запам'ятала ранок, коли мені сказали: "Мама сьогодні прийдуть". Принесла мама Колю, поклала, а сама взялася прибирати у хаті. Прала (а раніше ж на річку ходили прати) і там застудилася. Акушерка приходила з лікарні, яка нічого не знала і не вміла, то мама перші дні Коліного життя так мучилася, на печі лежала. Нарешті дали якісь ліки, що вона як наново на світ народилася» [43, с. 2].

Коли Миколі виповнився рік, семирічну Ліду приставили до нього як няньку, адже батькам треба було працювати на колгосп. «Мені уроки робити, і треба собі одяг на завтра до школи підготувати, а тут Колю няньчити», — згадувала Лідія. — Мама на ланку біжить, а мене навчає: "Оце тут, дивись, молоко узварене, а тут суп, хліб же ж там". А ще ж мені по воду треба було сходить, а вода-бо «на тому світі», себто так глибоко у колодязю, наче та Америка на іншому кінці земної кулі. Я дітей ніколи не била. Маму в полі питають: "З ким оце діти в тебе"? — "В мене Ліда, а в неї діти не плачуть"» [43, с. 3]. Прикметно, що Лідія стала згодом вчителькою.

Вона ж розповіла, яким страшним для всього села був перший Миколчин рік життя: «А тоді голодно стало. 1946 рік — посуха була, а в 1947 — голод. Ми всі, діти, голодували і тільки те й робили, що ходили і дивилися на землю, чи нічого там нема поїсти… А пайочок нам давали, то ми так виховані були, що не ковтали того хліба, а свого шматочка хліба щипали і цмоктали. Якщо якась крихітка впала, ми одразу її пучечкою підбирали і теж до рота. Отак я няньчила, колихала, годувала Колю, прибирала за ним, а в обід мама прибігали з поля годувати груддю» [43, с. 3].

Сам Микола пам'ятати цей голод не міг, втім у 2014 році зі слів свого батька розповів про те, як важко вони тоді виживали. Тут треба зазначити, що у післявоєнні роки батько Миколи служив конюхом у сільського голови. Той мешкав у центрі, біля клубу. Коней Петро Леонтович щодня доглядав у стайні та правив за кучера. Про заслужено високу репутацію Коваля згадує Євген Гріщенко: «Петро Леонтович був поважний на селі. Зазвичай як у нас називають одне одного? "Райка", "Галька", "Манька"... А його шанобливо називали по-батькові. Не лише тому, що біля голови колгоспу робив. Навіть сам голова, Дяченко, звертався до конюха по-батькові» [19, с. 3]. Тож, син розповідав про вчинок батька у 1947 році: «Доглядаючи на стайні голови сільради двох добре годованих коней, мав давати їм сіно, овес, що для цих потреб щодня видавали. То батько клав до кишені жменю того фуражу і ввечері віддавав матері. Вона намішає з оцієї частки та якоїсь кропиви нам оладки. Тим і прогодувала. А то б точно повмирали всі. Труба була б» [44, с. 2], — по паузі Микола Петрович зізнався, що втомився. Було помітно, що декілька речень про голод на селі вартували йому задорого. Обірвавши свої спогади, він, добре пам'ятаю, дивився попереду себе в одну точку. Який відгомін генетичного болю спровокував його на таку страшенну паузу?

Проте Євген Гріщенко констатував із полегшенням: «1947 ніхто в селі не помер» [19, с. 2].

Спочатку Коля лише «лазив» по печі та по хаті, а потім вже почав «гайсати» по подвір'ї та на вулиці. Унікальні згадки про Миколу в той час лишила у 2014 році найстарша у родині Лідія: «Коли він підріс, таке було потішне хлоп'я! Брат Вася був більш смурніший, а Коля — ні. Ходити, як

дитинка намагається дибати у десять місяців або у рік — такого Коля не робив. Він все більше лазив. Не рачки, як усі, а на свій манер: на попу сідав і — оп-оп-оп — їхав! Ми всі сміялися» [43, с. 3]. Сестра спостерегла і першу Миколчину «роль», яку той вигадав до року: «Він бачив, що мама варить їжу, та й каже: "Я — мама". Почав і собі «варити страви» з лободи усілякої чи кропиви. Мама ставить до пічки глечик або казан, а Коля теж поруч свої «посудинки» кладе. Нарве якоїсь травички і напхає по сірникових коробках — то такі в нього каструлі! Лише одвернеться від печі, щось там поратися, а ми, жартуючи, ті його коробки поперекидаємо. А Коля побачив те і ну нас прожинати і лаяти: "Ти, ба-ба-ля-ла-ба-ба!" Зайвий раз ніколи не плакав. Отаке цікаве було дитя» [43, с. 4]. Малим Миколка був жалісливий та уважний до кожної божої тварі: «Якось Коля спіймав квочку і носить її, над коритом її нахиляє, щоб вона пила. Вона ж лише вище голову підіймала. Тоді маленький її обома рученятами садовив до барила. А Галя його по ручках стьобнула, то Микола аж зайшовся від образи» [43, с. 4].

За візочок усім дітям в родині Ковалів правив господарчий колісний інвентар. В ньому і пісок возили, у ньому і дітей на подвір'ї катали. В сільських дітей іграшки були «мотанки». Про те, щоб купити, не було й мови. Лідія розповіла, як робилися ляльки на селі: «Водила я Колю слідом за собою за ручку. А потім треба ж приспати. Покладеш його, а сама поруч сядеш, береш ганчірочки і шиєш ляльок. Я з задоволенням шила лялькам платтячка. Так цікавіше навіть. Отаким ми всі і грали» [43, с. 4]. Рая додала: «Мама вчили, як зробити з фуфайки ляльку. Береш хусткою тулуб стягуєш, наче голова ляльки виходить — так і носиш по двору, колисаєш» [100, с. 2].

У 1950-і роки голова колгоспу мав вже упряжку з четвірки коней. Лідія Коваль згадує: «Красені! Вороний — чорний, гнідий — червоний, у яблуках — біло-сірий, і ще якийсь (не пам'ятаю). То вони лише голову возили і молодих катали. На весілля убирали дуги у рушники та квіти. На лінійці сидів баяніст або гармоніст. І катали молодих. Дітвори ж багато тоді було, і вони бігали вулицями за кіньми» [43, с. 4]. Є. Гріщенко додав: «Коні були такі, що виходило три чоловіки і запрягали та тримали їх. Аж поки голова не скаже: "Хлопці, відходьте". І тоді коні його мчать» [19, с. 3]. Можна припустити, що відчайдушне відчуття вітру погоні в конячих гривах, яке Микола згодом так влучно передавав у партії Грязного («Красавицу на тройку и пошел! Нагрянули — и поминай как звали! Немало их я выкрал на роду....») — родом звідти, з хмільних весільних поїздок молодих на квадризі живописно різномастих коней.

Візник Петро залюбки брав із собою на роботу або на бучні весілля свого Миколу. «І так вони призвичаїлися до Колі, і Коля до них, — пояснювала Лідія, — що коли голова колгоспу оце вийде десь біля контори, тоді Петро садить сина на лінійку на ресорах. Йде пішки, а кінь сам лінійку веде. Коля

ж із важністю віжки тримає. Зараз діти бігають з "автоматами" та "машинами", а Коля любив коней. Коні ж, коли хочуть погуляти-пострибати, шию напружують, вигинають, ржуть та гребуться. Коля це добре спостеріг і вдома потім показував коня, як він "глебеться". Дуже наполегливо це передавав! Або бігав вулицею, сівши на соняха верхи, мов на коні їздив. То вже не лише Микола, так у нас всі хлопці на вулиці гайсали» [43, с. 4].

Діти підростали, і кожному була призначена своя робота. «Менших виховували на прикладі старших трударів. Ніхто Миколу навмисне не вчив ні чого, на те в батьків й часу не було. Він вже сам придивлявся» [43, с. 4], — коментує сестра Лідія. Старша Галя на рівні з дорослими колгоспницями мала вручну прополоти, викопати, сама повантажити у ящиках на машини окреслену частину врожаю на ланці. Вася відповідав за випас гусей, за прибирання у свиней. Старші дівчата Галя та Ліда, крім того, фактично виховували менших сестер і братів (після Миколи у 1949 народилася Марія, яку назвали, мабуть на честь бабусі з боку матері, яка померла у голодомор, а в 1954 з'явилася на світ Раїса).

Микола згадував про те, що від щоденної марудної роботи по господарству було лише одне бажання — якомога швидше її виконати, аби батько дозволив бігти на вулицю грати у футбол [44, с. 2]. На щастя, за спогадами сестер, тато був «неконфліктний». Дітей не наказував, «не виховував» [100, с. 5].

Петро виділяв Миколу серед інших дітей. Адже з середнім сином Василем в Устинії та Петра постійно траплялися сутички — той зростав норовливим, непокірним та регулярно чинив батькам клопіт. Навіть зовні, як і старша сестра Ліда, він пішов не в породу Ковалів — блакитноокий, русявий. Марія, як каже Лідія, «була спокійна, повільна, і як уже кудись заховається, то вже шукай її…» [43, с. 5]. Найменша Рая, — знову пошлюся на сестру — «серед усіх діточок була найвпертіша, набурмосена, зі своїми карими очима» [43, с. 5]. З Миколою ж наче спрацював казковий архетип: третій син вдався турботливим, уважним до батьків, помічником і втіхою, а може й своєрідною спокутою для тих, кому випало пережити трагедію з первістком.

Старша сестра Миколи розповідала про те, як Верхосулка підійнялася після злиденних років: «Велике, заможне, гарне село — куди там іншим! — цвіло і пахло. Коли хто не мав будинку, аби жити, то й у землянках жили. Проте всі робили. І врожаї квітнули, виростали. І люди співали» [43, с. 5].

Ще у спогадах Олександра Олеся про Верхосулку початку минулого століття фігурують знамениті отари гусей — пишні, жирні, гордовиті, сотнями налічувалося їх у заможних сільських господарствах. Їх нащадки й зараз важно походжають по селу, інколи перебігаючи дорогу. Як і до Другої світової війни череди корів пасуться на узбіччях.

Крім сільського господарства у Верхосулці були ще й піщані кар'єри, що славилися на всю область. Була й власна цегельня — завод з виготовлення цегли. Мешканці села самі себе забезпечували і облаштовували при будівництві. Є. Гріщенко доповнив: «У 1950-і роки забудовувалися люди. Фундамент закладали, щебінку шукали, ходили понад Сулою там, де колись були поміщицькі будинки...» [19, с. 3]. Для виїзду на поля були тракторні бригади.

Сумщина, Білопільський район — суцільні поля, тучна стерня, колоси на багато кілометрів навколо. Зерно в селищі зберігали у коморах — низці великих ангарів, які розташовувалися над «караваном», а побудовані були ще в часи НЕПу. Дерев'яні зруби виявилися напрочуд міцними, і досі стоять у селищі як пам'ятка архітектури часів утворення колгоспів!

Власне «сільпо» вказувало на наявність споживчого інтересу, адже до найближчих міст Білопілля та Сум було не наїздитися — асфальтовану дорогу зробили лише за часів правління Л. Брежнєва, в роки ж дитинства Миколи зовнішнє сполучення було утрудненим. Є. Гріщенко розповів про те, як поступово «запаніли» виснажені війнами та працею сільські мешканці: «Пам'ятаю, як в нас почалася цивілізація. У людей гроші були. Одного року бабка каже: "Все, цього року вже не будемо більше полотна ткати, бо вже крепдешин возять". За рік-два: "Більше торфу на болотах шукати не треба, бо вже торфобрикет привезуть". Ще рік пройшов: "Вже не будемо хліб пекти, бо тут магазин є". У людей надія з'явилася, що житимуть легше. Баби вже з колгоспу з сапами у сутінках шість кілометрів йти (а це півтори години пішки) з піснями не хотіли: "Хай нас везуть"» [19, с. 4].

Йдеш нині вулицями Верхосулки, спілкуючись із знаючою людиною, і часто-густо чуєш про зміни колишнього ландшафту селища: «Багато вулиць позаростали. Уламки цегляних «акведуків» колишніх будівель стирчать з зелених хащів та бур'янів. А отут була липова алея. Повикорчовували дерев багацько... Отут же, при дорозі, стояла кузня» [19, с. 4].

Особливою душевною розрадою для трудівниць Верхосулки було мистецтво вишивання — цей, свого роду літопис культури народу місцини. Рушників по хатах Верхосулки було — скрізь! На фото батьківської кімнати Ковалів привертає увагу вишита скатертина. А в музею села можна детально познайомитися з варіаціями вишивки цього району. Жінки Білопілля полюбляли вишивати калинові ягоди, творити орнамент з червоно-чорних кольорів на тлі білого полотна.

Сам М. Коваль вважав 1950-і стабільним періодом життя своєї родини: «Жили ми нормально. Всі працювали, на життя заробляли. Землі в нас на ділянці було доволі» [44, с. 3]. Про налагодження життя Лідія згадувала: «Хліб пекли у печі, пасок на Великодень аж по п'ятдесят штук! Гусей багато держали. Борщі варили. На обід і картопля, і м'ясо. Всі діти завжди

одягнуті чистенько, всі виховані чепурненькими!»[43, с. 5]. А Микола ж пам'ятав все життя як запах з дитинства пахощі звареної пшоняної каші із раками [44, с. 3]. Одним словом, жили як і будь-яка звичайна працьовита українська родина!

Річка Сула, що протікає у низині під селом, яку прозвали «караван», щедро наділяла селян своїми дарами, а також була місцем жвавого відпочинку для дітлахів. Є. Гріщенко поетично описує роль Сули у своєму становленні: «Річка була нашим світом, давала всьому навколо життя. Лоза, осика, очерет з річки йшли на плетіння для хати або тинів. Риба і раки мішками черпалися з води. Коли вода прибувала, і Сула розливалася на караван, то для нас це вже було ціле море. Ми й купалися, і засмагали на ріці» [19, с. 4].

Верхосулка зберігала безліч скарбів історії, до дрижаків цікавих для хлопчаків. Зокрема, до революції мешкала в селі колоритна особа. Майже Графиня з «Пікової дами» — опери, в якій Микола Коваль співатиме одну з кращих своїх партій Томського. Про неї згадав Є. Гріщенко: «Жила тут баба Гапка, вдова. Вона до революції була дворянкою. Моя баба ще розповідала, як вони з дівчатами за п'ять копійок у день на Гапку цю на її городі працювали, картоплю саджали. Після від'їзду Агафії до Парижу, в її оселі отаборився художник, який малював на колгосп. Там стала художня майстерня. Потім у приміщенні створили бібліотеку, потім перенесли її до будинку культури. А потім цей Гапкин будинок знесли. Навіщо? Яке там таке "планування села"? Предмети старовини з того будинку селяни порозбирали по оселях» [19, с. 4].

Гріщенко звернув увагу на ще одну заповітно-табуйовану зону для хлопчаків: «У городі церкви спочатку були поховання священників. Тут і зараз біля самісінького входу до колишньої церкви — могила титаря Кандиби, діда славетного Олександра Олеся. А потім, по війні, тут створили пантеон солдат. З дитинства пам'ятаю, як ми з хлопчаками, бавлячись, проколупали в землі дірку, а там — порожньо! Запитався тата, а він каже: "Не чіпайте, то дворянські склепи. Ще якусь холеру підчепите"» [19, с. 4]. Так до усвідомлення, що земля зберігає таємниці, а може й шалені скарби, домішувався генетичний страх селянства до царства Танатоса, до підземного Пекла.

Всі ці пригоди і легенди Верхосулки роз'ятрювали уяву і фантазію радянських школярів.

Батьки Миколи добре і охоче співали. Р. Фролова розповідала: «Співали гарно, хоч і не дуже були обізнані, що таке опера, на яку потім поїхав вчитися Микола. Ми ж любимо хор або частівки. Проте й ми полюбляли арії та пісні з фільмів "Запорожець за Дунаєм" та "Весілля в Малинцівці"» [100, с. 5]. Микола теж пригадував часті «вечорниці» в батьківській оселі: «В ро-

дині всі співали, по лавках сидячи» [44, с. 3]. Старша сестра Миколи Лідія додала: «Коли батьки співали, то лампа в хаті гасла — голоси мали сильні. Арії з "Запорожця за Дунаєм", українські пісні, оті популярні "Чорнобривці", "По диким степям Забайкалья"... Батько весь час співав "Реве та стогне Дніпр широкий". А ще "Москва Майская". Йдемо лугом, а він як заведе: "Кипучая, могучая, никем не победимая..." — то в мене аж серце заходилося. Раніше так скрізь в нас було — де йдеш, там і співаєш» [43, с. 5].

Щоправда, з роками пам'ять Миколи просіяла лише такі згадки: «Брат Василь співав добре, тенором, як після армії повернувся, то й у клубі виступав. Сестри всі співали в самодіяльності. А от тато з мамою — не пригадую, щоб дуже співали» [44, с. 3].

Микола розповідав, посилаючись на спогади сестер: «У п'ятирічному віці, аби що не потрапило до рук, я робив вигляд, наче на баяні граю та співаю» [44, с. 1]. Безпосередньо Лідії Миколині «перші уроки» музики та співу запам'яталися так: «Ми робили губні гармошки губні з гребінців, а він ще малий, а вже брав невеличку подушку і розтягав її, наче грав на гармошці. Це ще дошкільнятком воно було! І підспівував завжди, та ще й підтанцьовував. Я милувалася ним, посміхалася. Та й потішний ж був! Сам себе розважав. А в мене вже тоді молодші Марія та Рая були на вихованні, то я все видивлялася на подвір'я: де там хлопці грають?» [43, с. 4].

Батьки мали лише шкільну освіту, при чому, навряд повну. Лідія каже: «Ми були дітки слухняні, через нас батьки ніколи до школи не ходили. Адже ми розуміли, що треба вчитися, й самим освіту добувати» [43, с. 4].

Верхосульську школу (одноповерхова хата, до речі, збереглася, хоча нині й використовується під столову для нової школи) Микола Петрович згадував без романтизму: «Школу, як і всі пацани, не любив. Полюбляв спорт, техніку. Мріяв стати водієм. Літературу, "російську/українську мову" не полюбляв. З предметів мені подобалася математика. В мене був шкільний товариш (він згодом у "Точприборе" працював), дуже розумний був парубок. Він мені говорив що саме, а я рахував, мов лічильник. Швидко так рахував. Ми вдвох складали математику та решту іспитів. Завдяки йому я й вчився, бо міркував разів зо двадцять гірше за нього, але я багато в чому в друга навчився» [44, с. 3]. А ще подобалася мені музика. У школі знали, що я співати полюбляю, то ставили мене до хору. Солірувати я дуже боявся. А в хорі почував себе дуже впевнено, співав відчайдушно» [44, с. 3].

З небагатьох цікавинок шкільних років Микола Петрович згадував, як клас возили з екскурсією на цукровий завод. Там його, малого, вразив процес виготовлення рафінаду [44, с. 3].

Улюбленим місцем дітей та юнацтва на селі був «вигін». Своєрідний майданчик — пустир серед кущів. Дітям там було привільно гратися у «нім-

ців», а молодь виходила на «вигін» погуляти. Хата Ковалів була трохи нижче по вулиці від того «вигону». Щоправда, в первісному вигляді «вигін» нині не зберігся. Ще за часів молодості братів та сестер Ковалів пустир, обрамлений кущами, раптом знесли, зачистили. Згодом цей край села заселили біженцями з чорнобильської зони.

Гадаю, наслідком антилюдського режиму, за якого жили і народжували дітей батьки Миколи, особливо голоду 1947 року, коли хлопчик саме зіп'явся на ноги, стало те, що змалку він довго не ріс. Великої прикрості Миколці завдавало те, що він був серед хлопців у класі найменшим на зріст. І тривало це знущання над самолюбством аж до восьмого класу (саме після цього родина поїхала з села).

«От тобі і дитинство. Дитинства... у мене й не було. Тому що треба було працювати. Всі робили», — з пересердям відповів на моє запитання М. Коваль [44, с. 3].

В наших бесідах сам Микола Петрович жодним словом не обмовився про подібність свою до батьків, про родинну генетику. І якось я напряму запитала його, як вважає, на кого більш вдався схожим. «Ну, батько я викапаний. Особливо під старість. І залисини, і ніс...» [44, с. 2], — відрізав Коваль. До певного часу навіть могло здаватися, що співак не мав ніжних почуттів до своїх дитячих років на селі. Зокрема, у цій книзі не волів бачити жодного фото тих часів: «Отут я ще у школі, цих пацанів вже нема на світі. Побутових фото взагалі не треба. Може, десь знайдеш спільне фото мами й тата — оце ще можна. А решта — не треба» [44, с. 2]. Пам'ять про батьків Микола шанував свято, та не ділився нею ані з ким, крім рідних. Сестра Раїса обмовилася, що кожного року, приїжджаючи до Косівщини, Микола поспішав на кладовище, покласти квіти на могилу батьків [100, с. 1].

Щодо Верхосулки, то Коваль після кінця 1950-х років туди так і не повернувся. Хоча й підстава була — його персонально, у листі, кликав заїхати на батьківщину Є. Гріщенко, який у музею школи спорудив стенд, присвячений видатному землякові, в той час ще заслуженому артистові України. Микола Петрович написав йому у відповідь ввічливого, зворушеного листа, вислав матеріали щодо своєї творчості та фото для стенду, але дорога до села не лежала йому на серці. Дивовижно контрастним, суперечливим було ставлення співака до часів, коли він мешкав під батьківською стріхою. Коли я намірилася їхати до Сум і Косівщини, аби поспілкуватися із рідними йому людьми та побувати в місцях, де він навчався і працював, Коваль байдужо-зверхньо відгукнувся на мою ідею заїхати також до Верхосулки: «Та що там? Я рано звідти поїхав. Там нічого не лишилося» [44, с. 2]. Коли ж я повернулась, то відреагував на моє повідомлення, що в окреслені дні автобуси на Верхосулку із сумської автостанції не ходили, несподівано ностальгічно: «Автобуси не ходили? Шкода... От би тобі у Верхосулці по-

бувати. Це ж важливо…» [46, с. 2]. Недооцінити рідну Верхосулку справді не можливо. В музею села, в якому я все ж побувала, зокрема, привернув мою увагу рушник, на якому було вишито слова пісні Платона Майбороди на слова Андрія Малишка:

Чому, сказати, й сам не знаю,
Живе у серці стільки літ
Ота стежина в нашим краї
одним одна біля воріт...

Поетична душа верхосульської мешканки виявила у цій вишивці симпатію до віршу, написаного 1970 року. А далі у віршу Малишка були такі слова, пророчі для долі героя цієї оповіді:

На вечоровім виднокрузі,
Де обрій землю обніма,
Нема кінця їй в темнім лузі,
Та й повороту теж нема.

Кудись пішла, не повертає,
Хоч біля серця стеле цвіт,
Ота стежина в нашім краю
Одним одна біля воріт.

Дощами мита-перемита,
Ветрами знесена у даль,
Між круглих соняхів із літа
Мій ревний біль і ревний жаль.

I

«Шел я сквозь вьюгу, шел сквозь небо... Но я тебя отыщу все равно»!

Зі спогадів дочок, Петро Коваль прагнув дати своїм дітям вищу освіту. Задля цієї мети він змовився із приятелем у Косівщині (що є передмістям Сум), аби переїхати туди. Продавши хату у відрізаному від великого життя глухому селищі Верхосулці, батьки із дітьми (двоє молодших ще навіть до школи не ходили), подалися до «центрового» селища Косівщина.



Сталося це 1959 року. Батьки купили у Косівщині хатинку з гіпсоблоку. Микола Коваль аналізував: «Члени родини пороз'їхалися — сестри Галя та Ліда заміж повиходили до Горлівки. От тому ми тоді стали жити бідно. Грошей повсякчасно не вистачало. Адже ще й за будинок треба було виплачувати» [44, с. 2].

На новому місці дванадцятирічний Микола пішов до школи у шостий клас. Зі спогадів сестри, кілька кілометрів до школи діти долали пішки, адже автобусного маршруту Косівщина-Суми тоді ще не було [100, с. 3]. З предметів Миколі подобалися не лише математика, але й спів. На випуску Микола отримав з цього предмету пророчу «п'ятірку».

Про те, як допомагав батькам не лише по дому та городу, Микола розпо-

вів: «Я тоді і в колгоспу влітку працював, коли до школи не ходив. Возив зерно, сіно, все, що треба було. Заробляв гроші. А що мені було — вдома сидіти?» [44, с. 2].

Сестра Лідія пригадала вечір «випускного балу» брата по завершенні дев'ятого класу. Біля школи на березі ріки просто неба відбувалися піонерські збори. А потім молодь вчили танцювати вальс. Микола танцював із своїм приятелем Синяковим. Такі танці зазвичай супроводжувалися радіолою, або запрошували з клубу І. Щебетенка — він міг на слух дібрати все, що було потрібне [43, с. 5].

Короткий період «парубкування» Миколи сестрі запам'ятався передусім тим, як молодші скопом, приціпом до нього бігали до клубу. Строга мати виявляла пересторогу і молодших дівчат пускала погуляти лише із братами. Про своєрідний «фасон», який він вмів тримати, свідчить єдине фото М. Коваля з тих часів. На ньому майбутній артист увічнився чи то перед походом до клубу на танці, чи то на весілля. Разом із шкільними товаришами він був вдягнутий у «вихідний» костюм, та ще й так причепурився, що аж квіти у петлицю вставив! Своїх сестер Микола та Василь захищали, а самі ж женихалися із дівчатами на селі. «І сутички були, і билися через них хлопці, і ганяли одне одного» [100, с. 3], — пригадує про емоційні моменти юності старшого брата сестра Рая. А сестра Лідія розповіла: «Дівчата бігали за ним. І коли Микола поїхав вчитися, то одна тутешня Люба Мусієнко, яка все гайсала і перепитувала про нього, так вона сказала: "Я тебе ждати не буду". І заміж вийшла. А потім знову все мене питала за Колю.... І сусідка Алла була в нього закохана. А ще Микола ображався на одну тут куркулівну, Люду Чайку, за те, що вона про нього казала з презирством: "Та що з тебе там у місті вийде?"» [43, с. 4]. Виходить, рідне село буквально виштовхувало М. Коваля у вир міста. Зверхність, недовіра, байдужість до його прагнень та здібностей оточуючих людей сформували щось на кшталт комплексу — довести всім їм, що він здатний на великі справи. Життя хлопця з глибокого села, який до восьмого класу був замалим на зріст і стидався того серед однолітків, рано підпорядкувалося логіці реваншу.

В юні роки у М. Коваля склався власний пантеон вокалістів-кумирів. Сестра Раїса розповіла: «У Колі були улюблені платівки Енріко Карузо, Мусліма Магомаєва, Лучіано Паваротті та Дмитра Гнатюка» [100, с. 3].

Очевидним є захоплення Миколою співом Бориса Гмирі. Згодом, вже будучи солістом харківської опери, він навіть побував у київській меморіальній квартирі співака. Гмиря — уродженець Харківщини, вчився у харківській консерваторії, був вихованцем П. Голубєва, а значить представником однієї з Миколою вокальної школи. Прикметним є те, що М. Коваль згодом уславиться в партіях Томського та Годунова, які знаменито виконував Борис Романович. Гмиря був цікавий Миколі і своїм камерним реперту-

аром. Адже вдумливим словом та неповторним тембром творив у романсах та піснях дива задушевності. Обох їх, крім того, поєднала шляхетна мінорність в тембрах голосів — щось від коду народу, від прапрадідів кобзарів.

Серед співаків-сучасників Микола виокремлював свого тезку Кондратюка. Він був широко відомим у радянській країні завдяки естрадним пісням, проте в якості провідного соліста київського театру опери і балету широко популяризував оперну класику: арії Графа ді Луни, Яго, Фігаро, Остапа. Чи передчував Микола Коваль, чи мріяв, щоб з часом самому заспівати деякі з цих партій? В уродженця Хмельницької області переконливо лунало українське слово. Найбільш влучними в репертуарі М. Кондратюка і нині видаються твори епічного звучання. Одна з пісень з репертуару київського співака — «Песня любви» — глибоко запала в душу М. Коваля, стала своєрідною лейттемою періоду його особистого загартовування і становлення у професії.

От любви моей до любви твоей
Было столько верст, было столько дней...

Вьюга смешала землю с небом,
Серое небо с белым снегом.
Шел я сквозь вьюгу, шел сквозь небо,
Чтобы тебя отыскать на земле.
Как ты посмела не поверить,
Как ты посмела не ответить,
Не догадаться, не заметить,
Что твое счастье в руках у меня.

Нет без тебя света,
Нет от тебя ответа.
Верю, что ждешь где-то...
Всюду зову, всюду ищу тебя.

Вьюга смешала землю с небом,
Серое небо — с белым снегом.
Шел я сквозь вьюгу, шел сквозь небо,
Но до тебя я дойду все равно.

От любви моей, от любви твоей
Стал упрямей я, стал еще сильней.

Хочешь, пройду я кручей горной,
Хочешь, взлечу я к туче черной.

Тесен для сердца мир просторный,
И не умею я жить не любя.

Нет без тебя света,
Нет от тебя ответа.
Верю, что ждешь где-то.
Слышишь, зову, слышишь, иду к тебе...
Вьюга смешала землю с небом,
Серое небо — с белым снегом.
Шел я сквозь вьюгу, шел сквозь небо,
Но я тебя отыщу все равно.
Все равно! Все равно!

Микола Коваль залюбки згадував своє захоплення цією піснею, пускався берега у дискусіях про трактовки цього твору у різних виконавців. Зокрема, послухавши запис «Песни любви» в М. Кондратюка та в Георга Отса, я висловилася в дусі, що Кондратюк, мовляв, співає її більш драматично і динамічно. М. Коваль одразу ж підтримав розмову на улюблену тему. «Так, Отс виконував цю пісню ліричніше. Отс — улюблений співак Магомаєва. Естонському співакові притаманна була велика культура співу (як і у всіх прибалтів), він брав лише те, що дозволяв голос. Отс мав проблеми з верхами, а от тембр в нього надзвичайно красивий. Щодо Кондратюка, то він мав голос рівний у всіх регістрах, голос дужий. І цим мені подобався» [44, с. 5].

Згадуваний Муслім Магомаєв теж постав серед вокальних кумирів М. Коваля часу його юності. Втім, і з часом він не переоцінив вокальну майстерність найславетнішого оперного і естрадного співака з Азербайджану. Навіть співав пісні А. Бабаджаняна у власних ювілейних концертах та на виступах у Політехнічному університеті.

Дуже подобався Миколі й голос Дмитра Гнатюка, який вперше заспівав у 1960-х роках улюблену пісню юності Коваля «Два кольори», а також популярну тоді і у виконанні Гнатюка, і у втіленні Кондратюка пісню «Ясени» О. Білаша. Сестра розповіла, що Микола дуже любив з репертуару Гнатюка пісні «Моя стежина» та «Рідна мати моя» [100, с. 5]. Д. Гнатюк, уродженець Чернівецької області, мав чудову вокальну школу — закінчив київську консерваторію по класу І. Паторжинського. І не знати було М. Ковалю, що згодом йому самому випаде честь співати на столичній сцені на запрошення цього самого Д. Гнатюка!

Здавалося, життя родини Ковалів нарешті стабілізувалося. Та й шести років не пожили вони спокійно. У 1964 прийшла звістка: уряд вирішив реорганізувати планування села, об'єднавши так звані ще з XIX століття Велику і Малу Косівщини. Задумано було зробити на місці старої частини

села водосховище, яке отримало згодом назву Косівське. Задля досягнення цієї мети новий брежнєвський уряд не бачив перешкод ні в якому людському факторі. «На місці водосховища раніше було поле, — пригадує Раїса. — І щоб визначитися, де саме у новій Косівщині мають отримати хати селяни зі старої, зробили жеребкування. От і витягли мої батьки номерка» [100, с. 3]. Щойно облаштованій родині, як і багатьом іншим, наказали розібрати свої хати, та виплатили грошову компенсацію, але з будівництвом нового житла не допомогли. Як згадував Микола Коваль, «знесли наші хати, і зробили на їх місці озеро» [44, с. 6]. Інваліду Другої Світової війни Петрові Леонтійовичу, який мав вже за п'ятдесят років, та його виснаженій працею у колгоспі та сіма дітьми дружині Устинії Евонівні, якій виповнилося сорок шість, нічого не лишилося, як заходитися будувати хату на новому місці. Раїса Фролова пригадала розпач матері: «Мама у відчаю була. Саму грубу залишили від старої оселі, наче ото у війну. Тут ще мама їсти готувала, а там вже нову хату будували. За теплу пору року — три-чотири місяці — звели стіни. А вже далі ми, діти, самі стіни штукатурили, допомагали батькам» [100, с. 3].

Уявляю і не можу собі уявити нині, як і де мешкала, де ночувала, вся велика родина з дітьми-підлітками і дітьми-школярами, допоки навкруги нової пічної труби титанічними стаханівськими зусиллями старших зводилася нова оселя. Намагаючись змалювати собі настрій юнацтва родини Ковалів за всіх цих комунально-свавільних обставин, пригадую рядки шевченківського віршу: «За що, не знаю, називають/ Хатину в гаї тихим раєм./ Я в хаті мучився колись,/ Мої там сльози пролились,/ Найперші сльози»! Про капітулянтський настрій старших у родині сестер згадує Раїса: «Тікали від важкої колгоспної роботи. Галя завербувалася і поїхала на будівництво до Донецьку, там і заміж вийшла. Як шахтарі на Донбасі вони мали свій будинок і заробляли непогано. Ліда готова була на заробітки хоч до Німеччини (це у рік двадцятиріччя перемоги! — *прим. Ю.Щ.*), бо і мама, і вона розповідали, що о шістнадцять год людину вже ставили на ланку як дорослу, і треба було гектари буряків просапати вручну, виростить, почистить, і зібрати, накидати і вивезти. Оце така важка була жіноча робота у колгоспі» [100, с. 3]. Про свої «перспективи» Микола згадував так: «В Косівщині треба було після восьми класів "пахати", а не довчатися. Я ходив у дев'ятий клас до вечірньої школи у селищі, а потім довчатися нас із братом Василем перевели до вечірньої школи у місті» [44, с. 5]. За спогадами сестри, Микола у будівництві оселі в новій Косівщині участі не брав, бо саме подався до армії [100, с. 3].

А тим часом жилавий батько Коваля міркував: дочка-вчителька Ліда саме розлучилась із чоловіком, тож мешкатиме разом з ними, а ще ж двоє синів не одружені, то треба поруч на подвір'ї... зводити другу хату.

Микола рано став самостійним. Ледь дочекався завершення дев'ятого класу і сімнадцяти років ще не мав, як поїхав з рідних країв. Той свій вчинок для всієї подальшої долі згадував із особливим почуттям. Про це свідчить перший фото портрет, який вже у 2000-і роки з'явився на стіні його гримерки в театрі. М. Коваль те старе перше фото на паспорт навіть відніс на доробку в фотомайстерню, де портрет смішно «оцветнили». В Миколи Петровича був чомусь незрозумілий моєму історичному мисленню «пункт», що чорно-білі фото програють кольоровим! Пригадую, як він, нещодавно почепивши фото на стіну, із завзяттям проводив із кожним, хто заходив до гримерки, своєрідний «конкурс на кмітливість». І мене теж одразу запитав: «Ну, здогадуєшся, хто це?» З огляду на давність фото і геть несхожість недоформованого, з м'якими рисами обличчя і кучерявим чубом юнака у піджаку та галстуку з чоловіком переді мною, я зважила ймовірні шанси і відповіла, що то мабуть його батько у юності. Тоді Коваль з пересердям на мою недоумкуватість та погано прихованою гордістю за себе, шістнадцятирічного, на тому фото, вигукнув: «От же ж...! Це ж я!»

Про історію з фотографією на паспорт і втечею у «велике» життя сам Микола Петрович розповідав таке: «Скінчивши дев'ять класів, я йшов до міста. Проходив повз відділок міліції, що біля автовокзалу. Дивлюся — мої знайомі хлопці стоять біля міліції. Я й запитав: "Чого ви тут"? "А ми отримаємо паспорти та поїдемо до будівельного училища у Маріуполі". "А як це робиться"? "Сплати п'ять карбованців, принеси фото і матимеш паспорта". Я збігав додому, і за годину-півтори мені видали документа. Ввечері з ним я прибіг до оселі, кинув до валізи шматок мила, рушника, шмат сала і шмат хліба — та й на Маріуполь! Мати каже: "Куди ти"? А я з валізою на вихід: "Все, до побачення".

Ні до якого Маріуполя я не хотів, я й не знав, де він! Проте мріяв звідти вирватися. Отримав паспорта, значить, поїду разом із своїми хлопцям вчитися. Взагалі, після мого від'їзду, батьки згодом, звісно, пишалися. Я ж до Маріуполя зненацька поїхав, а вже сестри їм все пояснили — ну, де я, що я» [44, с. 5].

На жаль, точне встановлення, де саме вчився М. Коваль у Маріуполі, видається нині складною справою. Адже вчитися він поїхав у 1962 або 1963 році, а нинішній Маріупольський будівельний коледж (свого часу училище) було засновано лише 1969 року. Ймовірно, йдеться про попередницю закладу — філію Донецького будівельного технікуму, але й її було відкрито у Маріуполі лише в 1968. Сам М. Коваль розповідав, що в Маріупольське училище вступив на висотно-монтажне відділення: «Вдень вчилися, а вночі розвантажували на заводі. В їдальні вдень хліба накрадемо, по кишенях напхаємо, і години о двадцять третій, коли інші спати, ми, кому гроші до краю потрібні, на завод Ілліча. Розвантажували там ваго-

ни, скажімо, цегли. До самого ранку. Заробляли таким чином кожен по тридцятці карбованців. І тоді вже я сам міг собі одяг купити. Одне слово, занурився у самостійне життя» [44, с. 6]. Завод, на якому вантажив учень будівельного училища М. Коваль, нині носить назву Маріупольский металургійний комбінат імені Ілліча. Засноване ще 1897 році металургійне підприємство кілька разів перейменовувалося, але спеціалізувалося завжди на видобутку чорної металургії. Комбінат був найбільшим профільним на півдні колишньої Російської імперії. Зі сторінки заводу на ресурсі «Вікіпедія. Вільна енциклопедія» дізнаємося, що саме в ті роки, коли на заводі був Коваль, «на комбінаті провели реконструкцію доменних печей № 1 і № 2, збудували доменні печі № 3, 4 і 5, мартенівський цех з найбільшими у світі печами (вводиться комплекс нового мартенівського цеху з використанням самокарбюрації природного газу), киснево-конвертерний цех, обжимний цех – слябінг 1150 (на той час найпотужніший у світі! — *прим. Ю. Щ.*), цехи з безперервними широкополосними станами 1700 гарячої та холодної прокатки, найбільша в Європі аглофабрика, комплекс цехів допоміжного виробництва» [68].

Опинившись в епіцентрі промислового виробництва України, Микола розкрився не лише як людина працездатна, але й як товариська, артистична особистість. Вже в училищі він виконував під гітару на слух — нот не знав — популярні пісні. Крім того, сам М. Коваль згадував, що в училищі пристрастився до гри у волейбол [44, с. 6]. Робітники на заводській практиці полюбили талановитого оповідача і «байкаря», жаліли сімнадцятирічного «салагу» і берегли його від ризиків травмуватися на виробництві. Зокрема, про обов'язкові при навчанні в училищі підробітки на заводі Коваль пригадував: «Ми крили дахи на заводі, як на мартенівських печах. Було це у трубопрокатному цеху. Там така верхотура! Під нами до землі було — ой-ой! Це жах! Так відповідальні за мене як практиканта робітники казали: "Синку, ми тебе прив'яжемо мотузкою, аби ти не впав. Сиди собі, розповідай нам анекдоти, а ми попрацюємо". Я їх смішив, анекдоти травив, мене й годували за це. Хороші були люди» [44, с. 5].

За спогадами сестри Лідії, Микола в той час і волосся носив до плечей. «Я йому: "Підстрижися, Коля, бо це нікуди не годиться". Потім він перед армією потрапив до лікарні і повернувся звідси вже з підкороченим волоссям. А я й кажу: "Що ж нарешті трапилося? Раніш ти того не мав наміру робити". Він: "Ну, ти ж не так казала, як лікар сказав". — "А що"? — "Сказав: вродливий хлопець, але ти підстрижися"» [43, с. 4].

М. Коваля було покликано до лав армії одразу по закінченні училища. Микола Петрович розповідав: «Викликали мене до воєнкомату, а самі й питають: "Де ви хочете служити"? За загальним гарним станом здоров'я хотіли мене відправити до морфлоту. Та я не схотів. Оскільки я ще в Ко-

сівщині вмів водити, то мене в училищі спрямували на двомісячні курси, я отримав права на водіння автотранспорту, і був відправлений на службу» [44, с. 5].

Розповіді М. Коваля про армію згодом виокремилися у нього у своєрідний жанр байок, які так полюбляють травити маститі артисти. Оповідав він дійсно талановито, з лицедійським куражем. Слухаючи про своєрідну «швейкіану» Миколи Петровича в лавах радянської армії, я відчувала тяглість цього людського досвіду в його згодом зіграному Шельменкові. Тут і невичерпний український гумор, і хитруватість удаваного простака, які допомагали пережити казармено-строєвий період життя і лишитися творчою за духом одиницею. Про свій перший сольний публічний виступ М. Коваль розповів суто водевільну, закінчену і талановиту в літературному сенсі історію, чому ми і наводимо її тут без скорочень.

«В Керчі, починаючи з вересня, було в мене два місяці солдатського карантину. Там вчили строєвій підготовці. В армії я ще обмаль співав пісень. Щоправда, співав один. Пам'ятаю обличчя — в мене на них пам'ять добра — хлопці з Краматорську, з Чернівців, один вірменин з Нахічевані, Вася Єрмін, хороший волейболіст і парубок добрий. Серед хлопців багато було баяністів, гітаристів, а я один співав, і всі плакали. В моєму "репертуарі" були пісні "Варна", "Черемшина", "Два кольори". От як вечірню "оттоптали", повечеряли, в нас ще дві години часу до відбою. І тоді до мене приходили із гітарою, з баяном (купили його на добові, коли їхали з Донецьку і (заклично) — "Коля"!

От в армії я вперше й вийшов на сцену, пам'ятаю. Ну, це було для мене тоді як у вищому світі побувати! Женя Фізуненко з Артемівська грав у оркестрі і на саксофоні, і на баяні, і на гітарі, красивий такий був парубок. Ми з ним і "спелись", і "спились", що природно. Мій перший виступ у великому клубі побачили біля тисячі слухачів, дев'ять рот. На велетенській сцені проходили як спортивні змагання, так і конкурси з мистецтва. Ну і от, пам'ятаю, вперше огляд самодіяльності цих дев'яти рот. Капітан до мене: "Рядовий Коваль, Колюня, давай". А я саме тоді вивчив "Песню любви". Микола Кондратюк співав. Я ж на слух її запам'ятав і став співати. Гарна така пісня...» [44, с. 6].

Тут, показуючи голосом заспів, Микола Коваль весь аж спроменився, очі засяяли. Гадаю, і армійський капітан відчув не просте копіювання солдатом свого співака-кумира, а внутрішню вмотивованість ледь стриманого почуття, бурхливого внутрішнього конфлікту, чоловічих амбіцій, наче демон якійсь промовляв у Миколиному голосі крізь маршову інтонацію шлягеру: «Как ты посмела не заметить, как ты посмела не ответить...»

«Я капітану відповідаю: "Кажу ж вам, ніколи на сцені не співав. Я боюся. Слова перебрешу". А він мені: "А що треба, аби ти заспівав?"

Я: “Мабуть, щось... випити”. Капітан: “Старшино! (а в нас був старшина — майстер спорту з вільної боротьби) Організуйте... що ти будеш? ”. “Та хоч би винця”. “Добре. Але, дивися мені, салаго, якщо ти погано заспіваєш, я тебе розчавлю”. І він мене р-раз — через паркана. Вони й самі туди лазили. Опинилися ми на подвір’ї в однієї старої, яка сама вино домашнє робила. Вона нам: “Синки, воно ж ще не забродило”. Старшина: “Давайте, бабусю, давайте, скляночку нам налийте”. А скляночка — двадцять копійок. Я й кажу: “А в мене грошей нема”. Старшина: “Як це нема? Так я за тебе ще власні маю платити?!” Одним словом, випив я п’ять склянок. Вино ж бо, мов компот — я все тверезий та тверезий. Старшина вже лютує, а я собі випиваю. Через паркана назад я ледь перевалився. І кажу: “Ну все, я вже розхотів співати. До клуба не піду”. А сам вже позеленішав. Фух, слава богу, що з нашого виступу починали огляд самодіяльності. Стою за сценою. Прийшов Женя мені підіграти. Подивився: “Що з тобою?”. “Ща, Женю”. Підтримуй мене, і підемо співати”. Вийшли ми на сцену, він наче сліпого мене вів, а там у залі тисяча народу сидить! Я встав, взявся за баси на баяні у Жені та й заспівав: “Вьюга смешала...!”. Женя грає і примовляє: “тримайся”. Мене так розкачало, що я вже не думав про точність слів, що саме я співаю. Та й хто там їх у залі знав? Не знаю, як співав, проте — оплески і в підсумку перше місце. От таким був мій перший вихід. Потім мене привітав капітан: “Нормально все! А чом ти такий зелений?” А мене розвезло, я вже “готовий”: (пародійно єлейним голосом — *прим. Ю. Щ.*) “Та щось я притомився, товарищу капитане”» [44, с. 6-7].

Після того випадку Микола ще заспівав дуетом. Але було то вже за якісно простіших, привільніших обставин. Сам розповідав про те: «Якось нас ще водили до совгоспу виноград збирати, і я там ще пару разів співав із сержантом, на два голоси. Вдвох мені було вже не так страшно» [44, с. 7].

Миколі пощастило більшу частину армії служити у Львові. Старовинне місто являло собою протилежний полюс цивілізації від рідних для нього Сум, а тим паче від робітничого Маріуполя. У службі М. Коваль символічно повторив долю свого батька. Як той возив голову сільради на підводі із кіньми, так і Миколі випало «шоферити» задля службових цілей генерала. Мешкав його шеф на тодішній вулиці В. Маяковського (в часи Незалежності — вулиця Костя Левицького, члена уряду ЗУНР). Хоча невідомо, в якому саме будинку по довжелезній вулиці історичного району отаборився майбутній народний артист України, прикметним є те, що усього по колишній вулиці Маяковського розташовано аж сорок чотири (!) будинки-пам’ятки архітектури обласного значення. Кам’яниці, вілли, фабрики, житлові будинки забудови кількох попередніх століть тягнуться вздовж всієї вулиці, усадженої струнками деревами. Не диво, що не гамірна і на противагу більшості вулиць міста Лева зелена вулиця привер-

тала увагу не лише військових чинів, але й помітних діячів української культури. В будинку 106, зокрема, на початку 1970-х мешкав композитор та поет Володимир Івасюк, який саме був шалено популярним у роки юності та молодості Миколи Коваля.

Збереглося кілька фото Миколи з часів армії. На одному — темноокий худорлявий по-юнацькому ще сором'язливий парубок в усій амуніції від чобіт до кашкетки. А за ним — квітуча весна. На іншому знімку, датованому 1966 роком, із підписом «Львів», вже більш впізнаваний для нас Коваль-лицедій. На ньому М. Коваль аж витанцьовує під деревами, що свідчить: уроджений артистизм, як і шило в мішку, навіть в армійському однострою не приховаєш! Від тих трьох років лишилося також фото Миколи з товаришем, біля генеральської автівки, яку М. Коваль водив. Проте сам співак у пізні роки вже не міг згадати прізвища приятеля.

Зі спогадів старшої сестри Микола в армії набрався упевненості в своїх силах, у відрядженнях додому носив речі згідно з молодіжною модою: «А який Коля в армії солдат був! Які пісні співав солдатські! Коли картоплю приїздив копати, то разом з братом Васею і співали, і танцювали. Як понеслися по городу... А красиво як Коля танцював отой твіст — аж до землі нагинався! Стиляга був. Брюки носив з клешами на ширину усієї тканини» [43, с. 6].

Як це не парадоксально, а М. Коваль згадував армію як перший, по-справжньому щасливий, період свого життя: «В армії мені було весело, добре. Я полюбляв бути в армії. Насолоджувався строєвими підготовками, бігом. А як заспівав, так взагалі став загальним улюбленцем. Саме тоді "за голос" мене одразу ж приставили у Львові до машин з гаражу генералітету. Тоді я з простої машини пересів на "Победу", на "Волгу". Там я за родом служби зустрічався із заступником міністра оборони, з командуючим армії округа тричі героєм СРСР Покришкіним, командиром корпусу, полковником, а потім начальником політвідділу Румянцевим, возив сина Коротченка, який був генералом армії. До речі, син його одружився з дочкою Івана Паторжинського. У Львові я прослужив біля трьох років — з 1965 по 1968» [44, с. 7]. Завдяки генеральській людській небайдужості до самородку з народу Миколі пощастило зміцнитися у прагненні навчатися співу. «Дружина генерала, якого я постійно возив, розповіла йому, що "шофер співає — чисто Магомаєв"», — пригадував М. Коваль. — А мій генерал саме на час ремонту в його оселі мешкав на квартирі у професора з вокалу львівської консерваторії. Тож він професору і каже: "В мене водій співає щодня. Ти б його послухав. Може він придатний до професійного співу". То ж ми приїхали з генералом до професора. Пригадую, до консерваторського хоркласу привели мене. Там я вперше прослуховувався. Не знаючи ані нот, ані азів академічного співу, я заспівав йому "Черемши-

ну". Потім професор мені арпеджіо програв. Я заспівав вокалізи на голосні. Професор зацікавився. Сказав мені та моєму шефу: "Треба вчитися. Можна вступати на підготовче відділення"» [44, с. 7]. Відтоді мрія про те, щоб стати співаком, розпалилася в Миколі чимдужче.

Втім М. Коваль був не дуже впевнений у своїх здібностях. Згадував пізніше, що після розмови із професором потикався й до львівського музичного училища. Туди його повів прослуховуватися вже армійський приятель, піаніст за фахом, з Казахстану. «В мене все відбувалося точно, як у фільмі "Приходите завтра"! Ну от саме така картина!» — розповідав Микола Петрович. «Ми взяли перепустку у відпустку аби сходити до училища. Прийшли вже надвечір. Черговий: "А що, солдатики, вам потрібно"? Казах йому й каже: "Треба прослухатися, заспівати прийшли. Нам треба педагога з вокалу". "Так, синки, вже нікого нема". Аж раптом спускається жінка. Вахтер: "От, хлоп'ятка хочуть співати". Вона: "Ходімо зі мною". Повернулася через нас. Я їй заспівав всі пасажики, всі вокалізи на голосні. Вона й каже: "Так, коли ви демобілізуєтесь з армії"? — "Ну, за півтора місяці". — "Вважайте, що ви вже в мене вчитеся". Каже, матеріал у вас є, тому все буде гаразд. Але я тоді до училища так і не повернувся. Адже щоб навчатися там, треба було десь працювати, десь жити. Я собі спочатку гадав: влаштуюся десь. А воно — легко сказати! На роботу не візьмуть, бо я не прописаний, та й на військовий облік треба ставати за місцем прописки. І все це пов'язано поміж собою... На два-три дні у Львові я все ж затримався. А потім плюнув та поїхав! Мешкав тоді в іншого водія. Він теж генерала возив, начальника штабу. Сіли ми, я кажу: "Ну що, ані грошей, ані чого..." А він мені: "Колю, не журися, їдь додому, підзароби та приїзди. Ти будеш співати, я впев-не-ний! Я молитимуся за тебе". Як зараз пам'ятаю цю розмову. Шмякін було прізвище його. Добрий чолов'яга. Одноокий, теж, як і батько мій — фронтовик. От у нього я й переночував ці пару ночей. Але далі сказав: "Ні, мабуть поїду я додому". Випили ми пляшку горілки. Поплакав я і поїхав до своїх» [44, с. 7-8]. Так просто розказана згодом обставина біографії, коли Микола спустився на самісіньке денце відчаю, була по суті точкою незворотності у торуванні ним шляху до своєї мети. Адже телець за гороскопом, Микола на левову долю був утворений з волі та впертості.

У 1968 році М. Коваль повернувся до батьківського обійстя, пішов працювати на Сумський завод ім. Фрунзе, а також таки домігся від долі перших фахових уроків співу в міській музичній школі.

Миколини Суми... Маленький та затишний центр. Один з найкрасивіших в Україні соборів, Троїцький, поблизу річки Псьол. Затишна та європейська Соборна вулиця. Величний, з дзвіницею у небо, Свято-Преображенський кафедральний собор. Маленькі, що нагадують південні, ву-

лиці, зокрема, Воскресенська. Довга і тіниста вулиця Преображенська зі старими «купецькими» будинками та брамами. В усьому цьому відчувалися сліди культурницької політики мецената Павла Харитоненка, одного з «цукрових королів» Європи. Звісно, в роки юності М. Коваля назви площ та вулиць були геть революційними. Але ж архітектура як зараз, так і тоді промовляла про історію міста. Маршрут М. Коваля до музичної школи проходив через філармонію. Музична школа, в якій вчився Микола, була на той час єдиною в Сумах. Розташована вона була у маленькому дореволюційному особнячку, надзвичайно зручно і для викладачів, і для учнів — безпосередньо за рогом музичного училища. Таким чином, викладацький склад училища підробляв у школі, а майбутні вступники до училища змалечку знаходилися поблизу нього. Нині школа переїхала, а в ошатному двоповерховому будиночку розташувалося відділення банку.

Про значення появи музучилища для сумчан, як про каталізатор культурницького вибуху 1960–1980-х р.р. журналістка писала: «Відкрите у вересні 1960-го музичне училище було реальним втіленням мрії багатьох бажаючих дати культурну та музичну освіту своїм дітям. Адже на роботу до Сум були спрямовані кращі випускники консерваторій УРСР!» [64]. Два роки потому для нового навчального закладу на ефектному ландшафтному підвищенні було збудоване чотириповерхове приміщення із величними, мов у кафедрального собору, сходами — наче символ сходження до вершин майстерності у мистецтві! Вікна школи та училища виходили на стадіон. Гігант «Ювілейний» був магнітом, предметом не меншого від музики зацікавлення вчорашнього хлопчиська! Центр міста брати Ковалі знали пречудово, адже саме тут розташовувалася і вечірня школа, у якій вони завершували обов'язкову початкову освіту. На моє наївне запитання, коли ж він встигав і на заводі працювати, і в музичній школі навчатися, та ще й до вечірньої середньої школи ходити, М. Коваль відповів: «Боже! Та я приходив раз або два на тиждень — і це вже було добре!» [44, с. 8].

Ах, Суми! Яке нетипове для Сходу України не гамірне європейське місто! Навіть завод, на якому працював Микола, привертає увагу не індустріальним фасадом, а білосніжністю шпилю, який потопає у тополях, а влітку ще й у барвистих квітах.

Сумський машинобудівельний завод ім. М. Фрунзе було засновано за наказом останнього російського імператора у 1896 році під назвою «Сумські машинобудівельні майстерні (анонімне товариство)» Бельгійського акціонерного товариства. Націоналізований в ході Громадянської війни завод отримав ім'я впливового фігуранта більшовицького перевороту Михайла Фрунзе (посмертно) у 1928 році. У 2015 році завод перейменували вкотре, на виконання закону України щодо декомунізації, у «Сумське машинобудівельне науково-виробниче об'єднання».

Під час Другої Світової війни підприємство було зруйноване німцями до остову. Його реконструкція відбувалася стахановськими темпами — країна ж бо потребувала сучасної продукції. Відбудова пройшла настільки успішно, що у 1960-і р.р. на новоствореному виробництві навіть почалася активна експериментальна наукова та планово-господарча діяльність, спрямована не лише на валовий продукт, але й на розвиток інфраструктури заводу. Виділялися кошти для фінансування виробничого та соціально-побутового будівництва. Досвід заводу ім. М. Фрунзе тоді визнали успішним та використовували як приклад у підприємствах відповідної галузі всього СРСР. Саме в такий час, на під'йомі всесоюзного престижу заводу, Микола Коваль прибув до лав його робітників.

У книзі «Акціонерному товариству «Сумське машинобудівне науково-виробниче об'єднання ім. М.В. Фрунзе» — 100 років» про відрізок часу, який нас цікавить, читаємо наступне: «Зростає завод, ускладнюються завдання, які стоять перед колективом. Його вже не задовольняють традиційні методи отримання нероздільних з'єднань. У 1965 році створюється обладнання і запроваджується технологія вакуумної пайки, якій в майбутньому належить відіграти чималу роль у випуску надскладних агрегатів для перегону газу і деталів хімічного обладнання. Напівавтоматичне зварення під шаром флюса витісняє більш прогресивний метод напівавтоматичного зварення порошковими дротами» [114, с. 110].

В тому ж джерелі щодо цеху № 8, у якому в роках 1968–1970 працював М. Коваль, зазначено: «Для виготовлення спеціального теплообмінного обладнання для Мінсудпрома і повітрянороздаточних установок в цеху №9, на площах цеха №8 було організовано спеціалізовані ділянки. На них старшим майстрам П.Н. Проценку та В.С. Мироненку було створено необхідні виробничі умови для збірки, зварення, випробувань високим тиском та глибоким вакуумом. Відмінних показників у праці домоглися вакуумщіки В. Демиденко та І. Зубко» [114, с. 115].

«Титанова» дільниця № 12 восьмого цеху, де працював М. Коваль, була укомплектована доволі різномастими працівниками. За спогадами Миколи Петровича, всі вони були сумчанами, більшість щойно повернулася з армії. Але було й двоє, які відбули покарання у в'язниці [44, с. 8].

Професор кафедри сольного співу Микола Петрович так відповів на моє, театрознавця, некомпетентне запитання, в чому полягали його посадові обов'язки на заводі сорок з гаком років тому: «Після будівельного училища в мене була спеціальність слюсар-монтажник. На завод мене зарахували слюсарем-складальником. Тоді саме утворився окремий цех, який отримав військове замовлення. Зварники там варили аргонним зваренням ванни з вініпласту, а посередині робили катоди, аноди з металу. Оскільки я був складальником, то мені належало у спеціальному хала-

ті з'єднувати два листа із висвердленими дірочками. До них варили ці... (я вже забув, як їх звуть!) Ну а потім вже крізь ці листи проводили струм. Нащо ми це робили? Ці вироби слугували атомній, військовій сфері. Так я собі це уявляв з розмов. Отак я два роки працював» [44, с. 7]. Тут наша розмова довела мене до крайнього розпачу: «І так могло б продовжуватися все життя?» — «Нєє..., — з певним роздратуванням моєю розумовою убогістю рикнув Микола Петрович. — Я ж паралельно вчився співу а музичній школі, знав, що тепер вже точно вступлю до консерваторії» [44, с. 7]. Робота на заводі допомогла накопичити грошей для приїзду до Харкова і забезпечення перших часів після вступу. «За два роки праці відклав трохи, одягся, аби не соромно було їхати до великого міста», — поділився радістю Микола Петрович [44, с. 8].

І знову, як і в Маріуполі, робітничий колектив дуже приязно поставився до Миколи. Його мрії про мистецтво співчували із своєрідним грубуватим гумором заводчан: «Коли я повернувся з Харкова, успішно склавши іспити, мене в цеху підбадьорювали: "Та коли вже ти від нас заберешся?!" Жарти ці були пов'язані з тим, що на роботі я теж частенько співав. В цеху ж бо така акустика!» [44, с. 8].

М. Коваль розповідав, що за всієї своєї зайнятості він в той час також продовжував активно займатися спортом. Грав у футбол за команду Косівщини — як у Сумах, так і в районі. З вікон музичної школи часто дивився матчі на стадіоні. А ще грав у волейбол із Геною Черкашиним (потім він теж закінчив харківську консерваторію та навіть став директором Сумського музичного училища) [44, с. 8].

Жилавий та наполегливий працівник машинобудівного заводу із душею співака відчував старт своєї мрії у цю пору життя всіма рецепторами щастя: «Як їдеш з Сум на Косівщину, там нині праворуч дачі, дачі. А ліворуч колись були яблуневі сади — тепер там просто поле. Коли я з нічної заводської зміни о першій годині повертався додому пішки (там від межі міста до села два кілометри), то завжди заходив до саду. З дерева яблучко зірвеш і далі йдеш. Краса! А згодом, коли вирубали сад, зробили озеро, то ми після зміни просто купалися дорогою додому. Водій зупиняв машину, і робітники відмивалися. Дорога ж тоді ще була не заасфальтована, це ж жахіття суцільне — пішки пилюку місити!» [44, с. 8].

В ті роки Микола із задоволенням співав у самодіяльності. От власні спогади співака: «В клубі у Косівщині був горбань-баянист, він завідував музичним гуртком. Коли я працював на заводі, у вечірній і паралельно у музичній школах вчився, то я інколи по вечорах у клубі виступав. Мене просили хлопці, наші клубні баяністи. Так просто приходив і розспівувався, коли був вільний час. Це теж було навчання. Співав я тоді пісні Білаша з репертуару Гнатюка — ті, що були у всіх на слуху» [44, с. 6]. Сестра з те-

плом згадує: «Вчитель з музики Іван Іванович Щебетенко, горбатенький, дуже з Колею возився» [100, с. 5]. А це вже зі статті сумського літописця перших кроків М. Коваля у професії: «Довгими зимовими вечорами у місцевому будинку культури юнак одержував ази грамоти з сольфеджіо у свого вчителя — керівника хору Івана Щебетенка. Він першим відчув — буде з Миколи співак, беручкий до роботи, наполегливий» [15]. Там же ж читаємо про про «культмасову» роботу, до якої брався М. Коваль: «Часто виступав, залюбки виходив на аматорські сцени у клубах Сумського району, співав на жнивному клубі перед хліборобами, виїздив з культармійцями в Обоянський район, що на Курщині. Дуже сподобалася російським друзям у його виконанні українська народна пісня "Ой, чого ти, дубе, на яр похилився"» [15].

Зі спогадів сестри Раїси про участь брата у самодіяльності та домашні «асамблеї»: «На заводі ім. Фрунзе теж хор спокон віку, і брата там як побачили...! З хімзаводу ще приходили співати до тієї самодіяльності, але Микола був кращий за всіх. Вдома в нас теж вирувала музика. Грала радіола, крутилися платівки, а хлопці танцювали під них» [100, с. 5]. М. Коваль пригадував: «По-справжньому я "почув" музику і відчув її вже у музичній школі» [44, с. 1].

Про користь від свого вечірнього навчання музиці у Сумах Микола Петрович згадував, своєрідно жартуючи: «Пригадую, на прослуховуванні до школи мені педагог казала: "Заспівайте оцей пасаж". — "А що то таке?" Звідки було знати. "Ви скажіть, покажіть. А-а-а, зрозумів, співаю". У школі були заняття з сольфеджіо, фортепіано (це щоб я хоч не боявся цього інструменту, а то не відав, як навіть підходити до цього «звіра»!). Потроху вчив складну термінологію. Власне вокалом я тоді ще обмаль займався. Якщо я усюди працював та вчився, то де мені було... Звісно, зрушення були, та не глобальні. Ну раз, або може два на тиждень я займався з педагогом зі співу. Вчили програму. А вдома потім її співав. Ну і розмови про музику, про спів були корисними. Може, рази зо два ми виступили» [44, с. 8].

Про свого педагога Микола Коваль із гордістю говорив: «Моїм першим "шефом" з вокалу став Ярослав Сергійович Кульчинський, випускник класу Віктора Монахова у Харківській консерваторії. Я ж міг вчитися музиці лише вечорами, адже вдень на заводі працював. Кульчинський мені й каже: "Колюня, я тобі дам можливість безкоштовно навчатися". І ноткам мене навчив [44, с. 8]. В сумській газеті так писали про роль Я. С. Кульчинського в долі співака: «Дав перші уроки вокальної майстерності, розширив уявлення про прекрасне, займався постановкою голосу» [16]. Це він, мовляв, заохочував М. Коваля своєю вірою у нього: «Треба тобі, Миколо, в консерваторію, неодмінно» [16].

Тому для нас конче важливо прослідкувати, звідки походив Кульчинський, у кого він сам навчався з фаху співака. Про вчителя Я. Кульчинського інформацію черпаємо з малої енциклопедії ХНУМ ім. І. Котляревського. Народився Віктор Тимофійович Монахов 1923 року в Харкові, у 1952 році закінчив Харківську консерваторію (клас професора М.І. Михайлова). За сім років зробив карколомну кар'єру викладача — від асистента кафедри сольного співу до її завідувача. З 1971 по 1977 роки працював директором театру, в який і зарахував на роботу свого творчого онука Миколу Коваля. Як доцент кафедри сольного співу Монахов підготував до вокальної кар'єри чотирнадцять випускників [71, с. 287]. Тож, одному з випускників класу В. Монахова, Я. Кульчинському, хоч і не довелося, як, скажімо, В. Редічкіну та В. Манолову співати на престижних сценах, проте випала не менш почесна доля педагога, який відкрив світові талант учня. Тривало навчання М. Коваля у музичній школі Сум два роки.

Роль Ярослава Кульчинського важко переоцінити у мистецькій долі Миколи. Вдивимося в абрис цієї особистості із вдячністю. Адже без Кульчинського не було б народного артиста України Миколи Коваля. Про різницю у віці зі своїм «шефом» та про його ініціативну запальну вдачу сам Микола Петрович згадував таке: «Кульчинському було років сорок, а мені після армії, коли став навчатися в Ярослава Сергійовича, було двадцять два роки. Він носив окуляри, крупний такий був. Пригадую, як ми заходилися з ним ввечері у школі! Вікна відчинені, а за ними дівчатка походжають. Місто ж, самий центр. Так от, Кульчинський мене послухає-послухає, а потім відсуне від інструменту, поставить перед собою ноти та як засандалить: "Что наша жизнь? Играаааа!". Як заспіває бува Германа... Таке в нас із ним було "молодечество". Там же ж, при школі, в одній кімнаті мешкали і дружина Кульчинського, і їх малолітні діти» [44, с. 8]. Цікаво, як дисонує ця розповідь М. Коваля із спогадами про педагогічну етику Ярослава Сергійовича його колеги: «Зі студентами Кульчинський не зближувався, тримав дистанцію. Займався чисто по партитурі, а так: "здрастуйте", "до побачення"» [84]. Очевидно, що спраглий до навчання від народження обдарований Микола став святковим винятком у повсякденній праці Я. Кульчинського, до цього свого учня він ставився по-особливому.

З інтерв'ю з багаторічним викладачем нині Сумського вищого училища мистецтв і культури ім. Д. С. Бортнянського Ніною Смирновою вдалося дізнатися додаткові уточнення щодо біографії та мистецьких орієнтирів Я. Кульчинського. Як і Н. Смірнову, Ярослава Сергійовича (трохи пізніше за її випуск з Харківської консерваторії у 1965 році) за розподілом спрямували підіймати музичну освіту в Сумах. «Я знала Ярослава як ілюстратора в моєму концертмейстерському класі по училищу, — роз-

повіла Н. Смирнова. — Ми проходили з ним багато музики. Репертуар Кульчинському добирався як лірико-драматичному тенору. Пам'ятаю, співали арію Хозе, здебільшого російську класику, зокрема, романси С. Рахманінова, М. Глінки, С. Танєєва, П. Чайковського, О. Даргомижського, та сучасних композиторів Г. Свірідова, Р. Щедріна (їх перші вокальні опуси). Наприклад, "Подъезжая под Ижоры" Свиридова. Співав він і багато української класики, а також популярні пісні сучасників: А. Кос-Анатольського, Г. Майбороди, О. Білаша. Кульчинський сам був дуже артистичний, а голос линув безмежно вільно» [89, с. 1]. А от інший колега Я. Кульчинського по сумському училищу Федір Руденко, представник московської вокальної школи, наголошував на тому, що Ярославові бракувало сценічності: «Як співак він виступав лише у концертах. Для сцени не мав вдалої зовнішності: товстенький, в рогових окулярах, простуватий був» [84]. Та либонь, от цією внутрішньою простуватістю Ярослав і імпонував Миколі. В спільних заняттях їм було легко.

Перший майстер М. Коваля відрізнявся рисами справедливості та доброти. Невипадковим виглядає нині факт, про який, звісно, в ті роки, коли М. Коваль навчався у Я. Кульчинського, говорити було неможливо — Ярослав був родом з батьківщини українських повстанців-націоналістів. Зі спогадів Ф. Руденка, на заваді продовженню педагогічної роботи Я. Кульчинського у Сумах стала саме родинна ситуація — у брата-націоналіста було вилучено зброю, яку він тримав у схроні. Під підозру у неблагонадійності потрапив і Ярослав, який був членом партії. Тому він був змушений звільнитися з посади викладача в училищі та школі та взагалі полишити Схід України і переорієнтуватися на роботу в тернопільському ансамблі пісні та танцю на базі філармонії, де ідеологія його родини на побутовому рівні не сприймалася як чужинна. Паралельно Ярослав викладав спів у Рівненському гуманітарному інституті. Старший син Ганни та Ярослава Кульчинських Сергій закінчив консерваторію в Києві як піаніст, також був солістом оркестру рівненської філармонії, згодом став художнім керівником цього закладу [84]. Просто диву даєшся, наскільки доля Миколи Коваля астрономічно влучно розрахувала обставини його зустрічі саме в Сумах, і саме в цей проміжок часу з цією небайдужою людиною. Адже Я. Кульчинський натрапив на обдарованого парубка з народу, по суті щойно приступивши до викладання в музичній школі. А вимушено полишив рідні для Миколи Суми одразу ж після того, як порекомендував його до вступу до харківської консерваторії. За спогадами колеги, скандал через брата-націоналіста стався у житті Я. Кульчинського чи то в 1971, чи то в 1972 році. Зі статті про онуку Ярослава Ольгу, також вокалістку, проте вже міжнародного класу, дізнаємося, що її дід згодом таки був відзначений почесним званням заслуженого артиста України. А син Кульчинських суміщає працю у філармонії

із співом у церкві. Бо має сан протодиякона і сильний, густий голос [22]. Ця обставина домальовує духовний портрет родини, яка у Сумах надала Миколі Ковалю «квиток» у мистецьке майбутнє.

Про вибір навчального закладу для шліфування свого таланту М. Коваль пригадував таке: «У сумській музичній школі Я. Кульчинський мене одразу зорієнтував на вступ до Харківської консерваторії. Може сам би я й інше якесь місто обрав, щоб їхати прослуховуватися… Але Кульчинський мною опікувався, взявся відвезти мене на вступні іспити» [44, с. 8].

На межі 1970-х зв'язки із кафедрою харківської консерваторії були у Ярослава Сергійовича ще міцними. Згодом, дивлячись із відстані на два роки вокальної підготовки у Сумах, М. Коваль скаже: «Звісно, там ще не було справжньої школи вокалу. Ми просто вчили із Кульчинським ноти, вивчали і співали твори. Справжня моя "школа" почалася у консерваторії в Харкові» [44, с. 9].

Сестра Раїса так прокоментувала факт відходу брата з селянсько-робітничого середовища у творчу інтелігенцію: «Батько, звісно, хотів, щоб Коля тут одружився, тут жив і на заводі працював у Сумах. Але вже як він вирішив вчитися на співака, то зауважень теж не мав. Адже в нас грошей не було. Коля ж вже сам собі заробляв на прожиття і навчання. Він і вагони розвантажував, і їздив на Північ на підробітки. В нас вся родина вся така була. От сестра Ліда вчилася в Глухові на педагогічному і тут хату будувала. З сином малим сама на руках, а все ж ходила по людях — хати білила, і город полола, підзаробляла» [100, с. 5]. На запитання щодо ставлення родини до вибору такої нетипової серед колгоспників професії сина М. Коваль відповів: «Вони реагували так: "Добре тобі, синочку? Ну то й добре". Щоправда, після повернення з армії, де Микола остаточно визначився, що буде співаком, тато питав його: "То що, синку, лишишся тут із нами?" Старший син відповів: "Ні, якби був у Сумах оперний театр, то я б, мабуть, лишився (тут є де жити, від хати батьків до центру Сум — п'ять километрів), а так поїду…"» [44, с. 9]. Проте забувати стежину до батьківської оселі Микола наміру ніколи не мав. «Коли поступив і навчався у консерваторії, — згадує Раїса Фролова, — то поки мама були живі, Коля кожен рік сюди приїздив. Не дивлячись на те, що інколи і ніс продує, закладе, і співати не може. А ми ж не розуміли, що то за професія в нього така ніжна… Завжди допомагав, город копав, таке піклування за батьків було у нього — страшне! Брат Вася більш закритий був. А цей дуже жалісливий. Як ото Коля приїде з Харкова, заспіває, то я наче знову чую голоси батьків. А коли було в нас весілля дочки, то брат співав пісню "Живет моя отрада…". На селі так тихо було, то усюди його голос розносився. Так повиходили зі своїх подвір'їв люди аби почути краще, як це Микола так чудово виводить!» [100, с. 6].

Творчий ген блукав серед родини Ковалів, знайшовши собі сповна вияв лише у Миколі. Втім, зі спогадів його молодшої сестри стає очевидним, що прагнення до мистецтва бриніло не в одному Миколі: «Як і сестра Марія, яка була на чотири роки од мене старша, я танцювала, співала. Ми разом ходили до клубу, а там часто крутили індійські фільми. І от ми звідти йдемо, такі "закохані — нещасливі", ну такі саме, як героїня фільму, і співаємо (я всі пісні з фільмів запам'ятовувала). Часто співали шлягери з репертуару Мусліма Магомаєва. А в старших сестер був інший "репертуар" — це ще який батько співав» [100, с. 1]. Успіх брата розбурхував уяву найбільш романтичній та чуйній серед сестер Раїсі, і вона навіть двічі пробувала вступати до головного в республіці навчального закладу, де готували акторів: «Два роки, у дев'ятому та десятому класах, за відсутності грошей я втікала до Києва вступати "на артистку". Тоді я читала "Советский экран", любила фільми з Адою Роговцевою та взагалі наше кіно. Всім цим я марила! Навіть листи писала до Києва: як мені стати артисткою? Але з першого туру в інституті ім. Карпенка-Карого я зрізалася. Коля ж мені тоді казав: "Я теж спочатку пішов вчитися до вечірньої школи, я ж теж не одразу вступив куди прагнув" [100, с. 1].

Для вступу до консерваторії Микола підготував з Я. Кульчинським різноплановий басовий репертуар. З класики співав арію Варязького гостя з опери М. Римського-Корсакова «Садко», річ драматично-героїчну та сувору. З популярних пісень обрав улюблену з платівки Дмитра Гнатюка «Черемшину» — широку, променисту, лірико-патріотичну. Співав Микола також переможно мажорну пісню ідеологічного звучання про дружбу Ладоги та Болгарії «Варна». Почув її у виконанні М. Магомаєва чи Є. Кібкало. «Варна, ты мне нравишься, Варна! / Здесь цветы, как улыбки земли, всюду цветут»... Приспів цієї пісні подобався М. Ковалю своєю широкою наспівністю, тут було де показати красу голосу. «...В Варне ходят смуглые парни,/ И, как песни, плывут корабли, / Тают, плывут». Ой, і недаремно ж М. Коваль почував симпатію до тих «засмаглих парубків». Микола і сам все життя був смаглявий. Ззамолоду на фото — ну чисто потуречений козак! Та й у зрілі роки, пригадую, як прийде на перші після відпустки збори до консерваторії, у бездоганно білому костюмі, так і засліпить разючим контрастом. Зірка-артист!

Повертаючись до доленосного епізоду вступу на підготовче відділення харківської консерваторії, відзначу такий парадокс, що на схилі життя М. Коваль доволі різко обмалював своє перше враження від «першої столиці»: «Враження Харків справив жахливе! Для подорожуючих на вокзалі нічого не облаштоване. Спека, а попити нема де. Велике гамірне місто. Ледь до консерваторії дісталися! В Сумах ж бо все було добре знане і зручно. Невеличке місто, все під рукою. А в Харкові центр просто звалився на

мене! До речі, Київ, Мінськ мені з першого погляду сподобалися. Я й мріяв вступати до Києва. Але ще до Харкова легковажно подався на прослуховування до київської консерваторії, бувши не в голосі. Щойно відгуляв на якомусь весіллі, три дні там горлянку дер, і — маєш. Київ вабив столичним масштабом. Мені подобаються такі міста, де широкі проспекти, де дихається вільно» [44, с. 9].

Та попри всі критичні міркування — лунає урочистий вступ, чується патетичний акорд долі, адже Микола Коваль ступив на харківську землю, щоб прославитися і прославити її далеко за межами батьківщини. Як у пісні співалося «...Стал упрямей я, стал еще сильней./ Хочешь, пройду я кручей горной,/ Хочешь, взлечу я к туче черной./ Тесен для сердца мир просторный,/ И не умею я жить не любя».

Не маючи чіткого усвідомлення, до кого хоче вступити на навчання, М. Коваль довірився долі: «Коли приїхали на консультацію, Ярослав Сергійович мене запитав, до кого я хочу вступати. Назвав мені народного артиста СРСР Євгена Червонюка. Я ж до нього і схилився. Проте в той день Червонюка не було, і мене перехопив О. Костюк. Через мене в нього вийшла суперечка з М. Долідзе. Костюк відрізав їй: “Не треба псувати хлопців. Я його до себе в клас заберу”» [44, с. 9]. Престиж професії оперного співака був на ті часи дуже високий. Зі згадки М. Коваля, на вечірньому підготовчому відділенні вчилося разом до десяти студентів, а на денному — по п’ять осіб на курсі. «Підхід викладача був індивідуальний, відбувалася виточка артиста, співака» [45, с. 1].

Про педагога М. Коваля Олексія Костюка у першому довідниковому виданні, що висвітлює історію Харківського національного університету мистецтв, читаємо: «Старший викладач Олексій Олександрович Костюк (1924–1991), учень професора П. В. Голубєва, з 1959 року розпочав свою педагогічну діяльність на кафедрі сольного співу в якості асистента у класі свого викладача. З часом О. О. Костюк переходить на самостійну викладацьку роботу. У власній викладацькій методиці О. О. Костюк дотримувався принципів, закладених школою П. В. Голубєва. Спів учнів О. О. Костюка ґрунтується на верхній дихальній опорі, відрізняється плавністю та гнучкістю голосоведіння, гарною дикцією, повним діапазоном голосу» [57]. Про те, як О. Костюк розвивав у Миколи цей самий повний діапазон сам співак згадував: «Костюк не заважав, а підказував. Зараз розумію, що він був правий. Ми з Олексієм Олександровичем засвоювали поступово по півтону. Неквапливо розширювали діапазон. Мі-бекар. Потім фа. І так щороку. Костюк не форсував моє навчання» [45, с. 1].

Передчасно обірваний мистецько-педагогічний шлях О. Костюка вдалося прослідкувати за спогадами. Вже згадувана Ніна Смирнова свідчила про нього у першій половині 1960-х років: «Пам’ятаю Костюка по

консерваторії. Він був ілюстратором у Голубєва. Костюк був тоді завжди усміхнений, здоровезний такий позитивний дядько. Великим, красивим голосом рівного діапазону він володів вправно» [89,2].

Колега Миколи по оперній сцені Олена Соболева доповнила портрет вчителя на межі 1960-1970-х: «Костюк мав добрий баритон. Я вчилася раніше за Миколу. Коваль прийшов вчитися після армії та роботи на заводі. Тому я ще пам'ятаю Олексія Олександровича солістом харківської філармонії. Костюк був носієм голубівської школи. А це школа баритонів. Навіть виняткову в його класі дівчину — Іру Яценко — Голубєв навчав тому, що вона мала низький голос, мецо. У класі мого вчителя теж були самі хлопці — тенора і баритони. Так сталося, що я була першою дівчиною, яку навчав співу Олексій Олександрович. Коли я вступала до консерваторії, то писала заяву, що хочу вчитися в класі Костюка, адже вже знала його за попереднім прослуховуванням. У викладанні та спілкуванні він був дуже м'якою людиною, давав студенту свободу. Костюк щойно тоді пережив смерть красуні-дружини, теж співачки, від онкології. Він дуже горював, бороду навіть відпустив. Після закінчення підкурсів я отримала пропозицію від завідуючою кафедри Куріленко перейти навчатися в клас до неї. Костюк тоді лежав у лікарні, зламавши ногу. І мені здалося, що це буде зрадою, якщо я від нього піду до завкафедрою» [90, с. 1]. Особиста трагедія із смертю коханої людини передчасно вивела Олексія Костюка з лав вокалістів, а згодом і викладачів. Проте кількома роками раніше він встиг щиро поділитися своїми вміннями та досвідом з Миколою Ковалем. Символічним є те, що як і з Я. Кульчинським, з О. Костюком у М. Коваля була різниця в двадцять років. Відповідно, як викладач з фаху та його студент вони спілкувалися більш вільно та довірливо, ніж це зазвичай буває поміж студентом-початківцем і маститим педагогом.

До речі, слава про педагогічний хист де юре старшого викладача О. Костюка ширилася серед молодих абітурієнтів. Зокрема, будучи вступником, згодом провідний соліст і художній керівник харківського театру опери і балету народний артист України Володимир Болдирєв шкодував про те, що О. Костюк більше не набирає студентів [4, с. 2].

Щоправда, в плані сценічної гри в опері О. Костюк мало чим міг бути корисним Миколі. Адже на той час сам вже не виступав перед глядачами. Серед партій, які Олексій Олександрович заспівав у 1950-х р.р. в оперній студії, були класичний *Граф* з постановки І. Штеймана й М. Аваха *«Весілля Фігаро»* В.-А. Моцарта та німецький генерал в сучасній опері «Молода гвардія» Ю. Мейтуса. Також Микола Петрович згадував, як вчитель показував йому своє фото в партії Греміна з «Євгенія Онегіна» [45, с. 1]. Партію моцартівського Графа Микола «успадкував» від О. Костюка. Учень вважав, що його вчителеві ця партія була не так по голосу, як йому самому.

Адже це він, М. Коваль, від початку співав у басовій теситурі [45,1]. Таких висновків Микола дійшов вже багато років потому, коли їздив виступати у Національній опері та ночував у композитора Віталія Губаренка. Колишній харків'янин розповідав М. Ковалю про ранні роки свого консерваторського колеги-співака.

Вперше Микола заспівав Графа ще на другому курсі консерваторії. У сумського дослідника творчості М. Коваля В. Голубченка є такі свідчення: «Після першого курсу консерваторії вже — Граф. Не все ще було гаразд. Помічав це і сам. <...> Нелегко було триматися на сцені. Класична річ вимагала відмінної техніки виконання, гострого психологічного сприйняття образу» [16].

Другим викладачем, з яким звела Миколу доля у Харкові, стала концертмейстер Тетяна Кондратьєва. Тетяна Ігорівна народилася у місті Дніпро, в родині, де стала першим музикантом. Закінчивши Харківський інститут мистецтв (по класу фортепіано Віри Мурзіної), з 1961 року, на запрошення видатної піаністки Ізабелли Полян вона залишилася викладати на кафедрі сольного співу. У роки навчання М. Коваля в консерваторії Тетяна Кондратьєва саме перейшла викладати на кафедру концертмейстерської майстерності (від 1976 року). Талант акомпаніатора, значний досвід викладача у купі з винятково професійною школою, успадкованою від її педагогів та наставників, надали можливості Тетяні Ігорівні розвинути вокальний дар Миколи Коваля та прислужитися його кар'єрному зростанню. І знову спогади О. Соболевої допоможуть скласти уявлення про принципи роботи піаністки Т. Кондратьєвої з вокалістами: «Тетяна Ігорівна — чудовий музикант, концертмейстер. Зустріти її на професійному шляху було для мене щастям! У неї дуже гарний вокальний слух. Не в кожного викладача це є. Вона чула природу голосу, і виходячи з цього добирала репертуар. Пригадую, як Кондратьєва підтримала мене, коли я опинилася в професійному закуті і навіть збиралася покинути консерваторію (забігаючи наперед, відзначу, що аналогічну рятівну роль зіграла Тетяна Кондратьєва і в долі М. Коваля наприкінці 1970-х років — *прим. Ю. Щ.*). Мене врятувала тоді активна життєва позиція Тетяни: "Негайно припини! Все в тебе ще буде добре! Все вийде!" Одверто кажучи, саме з Тетяною Ігорівною ми працювали більше, а Костюк просто не заважав мені. Він спостерігав за мною зі сторони. Міг зробити оціночне зауваження, висновок: "Це погано. Ні, Олено, це не годиться!" Але значно більше на мене як на вокалістку вплинула Тетяна Кондратьєва» [90, с. 2].

За сім років навчання у консерваторії Миколине життя змінилося достоту. Він став харків'янином, почав виступати спочатку у виставах оперної студії на клубних сценах, а з третього курсу — на головній музичній сцені східного регіону України. Зрештою, М. Коваль одружився.

Його роман з провідним концертмейстером кафедри викликав заздрість і захоплення студентів та колег. Адже на їх очах утворювався творчий тандем. І судилося йому тривати аж півстоліття! Тетяну Кондратьєву родина Ковалів у Косівщині сприйняла з повагою та вдячністю, які швидко переросли у любов. В родинному альбомі сестри Миколи Раїси Фролової віднайшлося, зокрема, фото 1975 року, на якому Тетяна і двоє її маленьких синів присутні серед їх селянсько-робітничої сім'ї. Відтоді щороку, у серпні, син приїздив до батьків (а після їх смерті вже до сестер Ліди та Раї), допомагати по господарству та відпочити від гамірних міста і театру. А поважного викладача харківського інституту мистецтв Тетяну Ігорівну в його батьківській родині стали називати просто і з ніжністю — Танюшею.

У 2014 році Микола Петрович так відповів на запитання щодо ролі Т. Кондратьєвої у своєму фаховому зростанню: «Тетяна Ігорівна для мене, як співака, це все, це фундамент мого успіху. Нехай хто завгодно інший про мене щось говорить, тільки їй я довіряю суцільно. У дружини ідеальний слух. Навіть так скажу, якщо в антракті вона до мене у гримерку не зайшла, то я знаю достеменно: погано сьогодні співаю партію» [45, с. 2].

Будучи вже молодим солістом театру, але ще навчаючись у консерваторії, М. Коваль змушений був співати і пісні ідеологічного спрямування сучасних композиторів. Фондовий запис харківської обласної телерадіокомпанії зберіг аудіо цикл Миколи Коваля та Тетяни Кондратьєвої за піснями Соломона Файнтуха. З біографії композитора та видатного викладача харківського інституту мистецтв С. Файнтуха відомо, що він народився задовго до більшовицького перевороту. Велика частина його творчості завжди була присвячена єврейській національній музиці. Його можна вважати скоріше модерністом в радянській музиці. Зокрема, Соломон Файнтух організував Експериментальну оперну студію (припинила своє існування у лихозвісному 1937 році). Проте в післявоєнний час, коли єврейська тема у мистецтві стала гранично небезпечною, С. Файнтух рятувався від репресій у кон'юнктурних опусах високого польоту. Зокрема, став одним з авторів державного гімну УРСР. Ораторію-баладу *«Слово про боротьбу українського народу у Вітчизняній війні»* для солістів, хору і симфонічного оркестру на сл. П. Тичини, В. Сосюри, М. Рильського було написано С. Файнтухом тоді ж, у 1947 році. Нову редакцію цього опусу він видав 1965 року. Цикл з трьох пісень, які заспівав Микола Коваль, приваблює мелодійністю та драматичною образністю (не випадково, композитор писав і для драматичних вистав). Проте тексти М. Рильського «В труді й боях зросла країна Рад» та М. Ісаковського «Песня о счастье» відлунюють нині стовідсотковим компромісом митців із ідеологічною системою СРСР. Щоправда, для щойно прийнятого на посаду оперного співака до славетного театру студента третього курсу консерваторії питання «спі-

вати — не співати» на слова голови академії мистецтв УРСР про те, що «партія вела на верховини» «дочку радянську Україну» взагалі не стояло. Послухавши той свій давній запис у 2014 році, Микола Коваль одверто кривився: «Файнтух, якого я співав, це жахіття суцільне! Мені Тетяна каже: "Пам'ятаєш, ти лише починав вчитися, і цього Соломона Файнтуха тебе силували співати". Голос тремтів, бо я худорлявий був, в мене і сили не вистачало голос тримати. І дихання погано працювало. Та ще й не своє співав. Тому що саме переходив з басу на баритон саме тоді. Мені ж навіть трійку поставили при переході з курсу на курс» [45, с. 2]. І в словах Т. Кондратьєвої, і в оцінці М. Коваля, звісно, багато правди. Втім, чому саме «трієчнику» Миколі, який перебував на випробувальному терміні у театрі, доручили заспівати цей вельми ідеологічний цикл? Хіба і без нього не знайшлося б у трупі славетного театру міцного, перевіреного в роботі виконавця? Очевидно, що це не так. Правду кажучи, і такий, недосконалий голос М. Коваля у цьому циклі заворожує… якоюсь правдою знання про долю свого народу у ХХ столітті, в його насиченому обертонами густому голосі бринять біль та страждання. Коли чуєш сьогодні голос Миколи із сімдесятих років, і він співає на слова М. Рильського про «зрадливий вдар німецької навали» то слово «війна» вражає в нього вичерпно експресивною енергією. Це слово відлунювало для хлопця, народженого 9 травня 1946 року, в якого батька-фронтовика було на все життя скалічено німецьким фашистом, не порожнім звуком. А от мистецькою вартістю на всі часи видається нині виконана М. Ковалем пісня на геніально образні рядки В. Сосюри, датовані 1941 роком, про ворожу навалу, що забрязкала на мирних українських полях залізною бронею. Голос недосвідченого ще співака зміг передати стогін змученої ностальгією за втраченим раєм-миром душі: «Де ви, верби і тополі, вечори примарні в полі і пісні широкополі у багряній далині?.. Незнайомі в небі птиці, наче сон проклятий сниться, і душа, як блискавиця, потопає в тому сні…». Зміг він виразити і відчайдушне передчуття апокаліпсису України в огні: «Я не можу уявити, як це коні топчуть жито, і дзвенять, гудуть копита вражих коней по містах… По містах безумців сили, де зростали ми й любили. В селах братньої могили (Миколі ж про те було відомо змалечку!), і в крові до щастя шлях»! Прикметне, що в голосі, що линув в цьому циклі епічно елегійно, вже де не де здіймалося загрозливе клекотіння майбутнього знаменитого драматичного баритону Миколи Коваля. Володіння ним нюансованим словом, а в деяких місцях мелодекламацією, робить честь школі П. Голубєва-О. Костюка і змушує, затамувавши подих, слідкувати за розвитком думки та музичної теми. Очевидно, що сам іменитий композитор затверджував кандидатуру співака, який озвучить його цикл для фондового запису, і М. Коваль виявився для нього саме *тим* співаком!

Крім циклу пісень на музику С. Файнтуха, тоді ж було записано на радіо М. Ковалем українську народну пісню *«Косарики»*. Її співак виконав у супроводі оркестру народних інструментів. Чумацький, дещо монотонний лад пісні не дав йому можливості продемонструвати драматичну органіку. Втім, не зупинитися на цьому творі не дають самі факти біографії М. Коваля. «Косарики сіно косять, шовковії трави, аж кривавий піт з них ллється», — співав Микола. А а сам, либонь, згадував, що у Косівщині обов'язком дітей, починаючи з п'ятого класу, було носити воду на поле косарям. Та й потому тема голоду, бідування селянства, про які співалося у народній пісні в обробці І. Марченка, була ним пропущена крізь себе.

Про ті роки зберіг безцінні спогади режисер-вчитель Миколи Коваля Володимир Лукашев: «У Колі був повний комплекс даних для співака-актора оперного театру. Його дані рідкісні. До чортів працездатний та обдарований, він прийшов до консерваторії з недостатніми культурою та інтелектуальною базою, але тут були педагоги (як згодом і в театрі, де Миколою опікувалися головний диригент, головний режисер, балетмейстер), які здатні були навчити, сформувати смак, культуру, вкласти знання. Коля ж був здатний до навчання, навіть спраглий. Коваль — приклад того, як навчання наповнює сосуд людини по вінця. Він не лише артистичний, але й завжди уважний до того, що йому пропонувалося, фундаментальність в опануванні партіями йому прищепила унікальна плеяда викладачів харківської консерваторії. Тому вже з перших робіт Коваль став набирати. Його Грязной вже в оперній студії став заявкою, шо зацікавила театр. Як професіонал він був активним, він був трудар, причому не з поверхових талантів, які є дуже обдарованими, проте не дотягують до планки видатних. В театрі тоді було багато баритонів: Гроза, Манжула, Іванов, Манойло, Білобров, багато молоді. Людей сім було. І, не зважаючи на це, Коля поступово зробив провідні партії. На моїх очах він виріс у чудову повноцінну творчу особистість» [66, с. 1]. Про свої комплекси у порівнянні з видатними вже солістами згадував і Микола Петрович: «У 1972 році, коли почав навчання у консерваторії, в театрі Онєгіна співали А. Гроза, Б. Жайворонок, А. Манжула, О. Ткаченко. Трупа, як-то кажуть, була скомплектованою. А вже яка слава гриміла про народного артиста СРСР Є. Червонюка, про народного артиста УРСР М. Манойла, про заслуженого артиста УРСР Я. Іванова! В їх присутності у консерваторії чи театрі я в стіну вжимався — ну, такі до театру точно не пустять» [45, с. 3]!

В роки навчання в консерваторії М. Коваль заспівав в оперній студії декілька незначних і чотири великі партії. В час, про який йдеться, студія показувала вистави у Палаці культури будівельників імені О. Горького (тоді — пл. Руднєва, 19 а, а нині Майдан Героїв Небесної Сотні), а також у Будинку культури зв'язку (вул. Скрипника, 7). З преси відомо, що студія

переживала тоді не найкращі свої часи: «Репетиції відбуваються в тісних, непристосованих класах. Приміщення нема, орендуються різні клубні сцени міста» [119]. Ще на підкурсі М. Коваль став виходити на сцену в мімансі. Сам в інтерв'ю згадував, як фехтував у постановці *«Дон Жуана»* О. Даргомижського. «У кожній оперній постановці випадало мені співати щось із хором, — пригадав М. Коваль. — Так, співав у хорі *«Оптимістичної трагедії»*» [45, с. 2].

Тоді ж М. Ковалю доручили заспівати зі сцени перші вокальні фрази. Дебютом став *«истопник»* у четвертій дії *«Царевої нареченої»* М. Римського-Корсакова: В партії була лише одна фраза: «К тебе идет боярин с царским словом». Так Микола виголошував прихід Григорія Грязного. І не знати йому було, що за п'ять років він сам стане видатним Грязним харківської сцени! М. Коваль згадував і про іншу участь у постановці: «У четвертій дії "Царевої нареченої" стояв з алебардою. І мандражирував. Руки тремтіли. Так боявся, лише про те й думав, аби не впасти» [45, с. 2]. Проте, навіть стояння з алебардою у виставі В. Лукашева вимагало від початківця на оперній сцені знань зі стильової поведінки та сценічної виразності. Як згадував О. Чепалов, В. Лукашев навіть перед мімансом висував жорсткі вимоги. Зокрема, якось на репетиції зауважив статистові-опричнику: "Як ти тримаєш чашу? Чому догори ногами? В тебе ж все лампове масло витече!"» [110, с. 2].

По завершенні другого року навчання на підкурсах Микола Коваль в складі студентського загону з Харкова побував у Тюмені. Збереглося фото з його виступу у місті Надим 1971 року. Сам він так згадував ту подорож: «Серед вокалістів були згодом соліст філармонії Борис Раєвський, Міша Олійник, Толік Євлампієв. Баянисти Іван (прізвища не згадаю) та Гена Черкашин. В Тюмені я виступав з оркестром технікуму радіоелектроніки, в якому, до речі, до консерваторії вчився мій колега по оперній сцені Є. Жаріков. Подорож була дуже довга, в побутовому сенсі виснажлива. З пересадкою в Москві» [45, с. 3].

Першою прем'єрою, в якій випала честь співати Миколі, став *«Євгеній Онегін»* на все життя улюбленого ним П. Чайковського. Постановку здійснили А. Калабухін та І. Ривіна в рік, коли майбутній співак перейшов з підкурсів на перший курс навчання в консерваторії. В прем'єрі М. Коваль виконував зовсім маленьку партію *Зарецького*, асистуючи на дуелі Онегіну-Владиславу Верестнікову. Трохи згодом А. Калабухін доручив студентові таку ж саму невеличку партію *Ротного* — офіцера-життєлюба на балу Ларіних. У 1974 році, коли Микола вже працював в оперному театрі, співаючи там крихітні партії, а в консерваторії перейшов на другий курс, студійну постановку «Євгеній Онєгін» вів легендарний диригент оперної студії Ізраіль Соломонович Штейман, на той час вже патріарх харківської

консерваторії, педант і академік у трактуванні клавіру (І. Штейман мав ленінградську диригентську школу).

Очевидно, що М. Коваль здобув його симпатію, адже саме з ним він вперше заспівав партію *Євгенія Онєгіна*. Партнеркою у партії Тетяни була тоді в Миколи майбутня провідна солістка Харківського театру музичної комедії Валентина Подорлова. В партії Греміна на кону оперної студії був друзяка Миколи Коваля, його партнер по студентській спортивній секції Михайло Олійник. «З Мішею Олійником ми разом у волейбол грали за консерваторію. Сім років разом вчилися» [45, с. 4], — уточнив М. Коваль.

До речі, зі статті К. Середи про кафедру фізичного виховання у ювілейному виданні Харківського інституту мистецтв дізнаємося, що Микола Коваль здобув почесний статус чемпіона України з волейболу (очевидно, серед нефахових спортсменів — *прим. Ю.Щ.*) [102, с. 320].

Символічно, що розпочати справжню кар'єру оперного артиста Миколі випало в *«Богемі»* Дж. Пуччіні, адже сюжет цієї опери багато в чому перегукувався з реаліями життя бідного студента консерваторії. Прем'єра спектаклю, здійсненого вже знаним диригентом А. Калабухіним та дебютанткою в режисурі І. Ривіною, відбулася у 1971 році. Микола ж увійшов до вистави на третьому курсі і, як пізніше згадував сам, «заспівав партію *Марселя* дуже пристойно» [45,5]. Музикознавець Ю. Щербінін писав про цю значну в біографії співака постановку: «Це поетичний спектакль. Режисура Ривіної відрізняється цілісністю задуму, тонкою індивідуалізацією характерів, класичністю сценічних форм. Перспектива паризьких дахів за склом мансарди, кругла закопчена до чорноти пічка неначе зійшли з картини Сезанна» [119]. На аспекті сценографії ми зосередилися невипадково. Художню культуру майбутньому видатному співакові прищеплювало сценічне оформлення та костюми, створені для студентської «Богеми» знаним театральним художником України, одним з діячів авангарду межі 1920-1930-х років Олексієм Щегловим. В прем'єрі головні партії дісталися студентам Олені Соболевій та Вячеславу Журавльову і провідній солістці харківського театру ім. М. Лисенка Валентині Аркановій. В той час, коли до вистави увійшов М. Коваль, вона мала зірковий склад: Мюзетту співала майбутня солістка Большого театру Ірина Журіна, а Рудольфа — тоді вже соліст харківського оперного театру, а в майбутньому провідний соліст Київської опери Олександр Востряков. Попередником М. Коваля в партії Марселя був Леонід Дубовий, про непересічне виконання якого в стислих нотатках про прем'єру О. Давидович писала: «<...> створив природний, переконливий образ художника Марселя, людини, що незважаючи на свою емоційну вдачу і неврівноваженість, лишається справжнім другом» [21]. Виходить, саме в такий, створений режисером та іншим солістом малюнок образу мав увійти Микола.

Як студент, який сам пробивався на свій «монпарнас», ледь зводячи кінці з кінцями у гуртожитковій «мансарді», Микола чудово розумів Марселя: хлопець грубуватий, такий, що може дати відсіч і в якого навіть кохання «з кулаками»! Верістська опера Дж. Пуччіні дала можливість М. Ковалю відтворити в Марселі виразні життєві контрасти. Митець, що жебракує, мізантропічно здіймав на кпину закоханих Рудольфа та Мімі. Адже його кохання до легковажної та блискучої Мюзетти мало зовсім не такий ідеальний характер. Регулярні чвари парочки ставали для Миколи підставою розкрити свій комедійний темперамент. В опері є, зокрема, сцена з останнього акту, що передбачає вокальну буфонаду (друзяки мешканців мансарди перевдягаються панянками і передражнюють дівчат). Згодом заразлива органіка М. Коваля у сценах такого лицедійного штибу дасться взнаки в обох постановках «Паяців» іншого композитора-веріста Р. Леонкавалло за його активної участі. І тим зворушливішим за контрастом виглядав його Марсель, коли насамкінець опери приносив до ліжка хворої Мімі ліки, куплені на гроші від продажу сережок Мюзетти. Тим різноманітніше розкривався об'єм характеру друга в сповненому чудового мелодизму Дж. Пуччіні дуеті Марселя з Рудольфом про їх такі незбагненні кохання та розставання із дамами своїх сердець. За статусом Марсель — другий герой опери «Богема». Ця партія та роль стала для М. Коваля першим великим стимулом у кар'єрі. Крім того, бажання самовдосконалення підігрівало й те, що партію Марселя виконували в той самий час володарі чудових голосів, майбутні солісти Большого театру В. Верестніков та Маріїнського театру Ф. Можаєв!

Треба відзначити, що кращі партії, які Микола заспівав у консерваторські роки, передбачали емоційну рухливість, поривчастість і темперамент, а ролі містили у собі відверту характерність.

Микола Коваль розповідав, що саме з третього курсу його, який вже успішно виконав три великі партії, трохи не забрали до стажерської групи Большого театру. «Тоді агенти головної сцени Союзу нишпорили по провінціях, вишукуючи талановитих» [45, с. 5]. На щастя українського оперного мистецтва обдарований та наполегливий нащадок білопільских козаків своєї батьківщини не зрадив.

Фінальним акордом успішного навчання у консерваторії став для Миколи образ *Григорія Грязного* у *«Царевій нареченій»* М. Римського-Корсакова. Про вирішальне значення цієї улюбленої партії у власній долі М. Коваль говорив: «Після Грязного мене Калабухін запросив працювати до театру» [45, с. 5].

Прем'єра цього спектаклю була здійснена І. Штейманом та В. Лукашевим задовго до приїзду М. Коваля до Харкова. Це до тієї постановки Микола був введений на мікропартію «истопника», щойно почавши на-

вчання. Коли ж йому лишався усього рік до завершення консерваторії, В. Лукашев здійснив перепостановку вистави оперної студії, і в новому спектаклі доручив Ковалю вкрай відповідальну центральну партію до смерті закоханого душогуба опричника Грязного. Для амбітного чоловіка така велика роль була підставою змагатися за першість з іншим виконавцем, вже провідним солістом харківської опери Анатолієм Грозою. Партнерками молодого соліста стали Ірина Журіна, Олена Соболева та Світлана Орлова — Марфа, Олена Романенко та Наталія Сікалова — Любаша. У перехідний період Микола завжди міг розраховувати на підтримку на сцені та за лаштунками свого друга Михайла Олійника, який співав у цій постановці партію Собакіна.

Про кропітку постановчу та педагогічну роботу В. Лукашева в ході цієї постановки О. Чепалов пригадував: «Разом із Г. Батієм, який був художником вистави, В. Лукашев їздив до Олександрової слободи. Батій на пленері писав ескізи хоромів для студентської вистави. Тож Лукашев усіх виховував в реалістичному дусі» [110, с. 2].

Учасниця спектаклю О. Соболева розповіла про вимогливість режисера до артистів-початківців: «Пригадую, як Лукашев готував із нами в консерваторії ролі. Він давав нам не лише завдання, але й надзавдання. Зараз вже нема такої скрупульозної роботи із солістами опери. А Лукашев пробуджував у нас мислення, логіку, осягнення стану героя, якого граємо. Миколі пощастило на початку творчого шляху спиратися на знання і талант Лукашева. Крім того, поталанило опановувати під його керівництвом однією з найскладніших партій російського оперного репертуару. На студентському рівні таке не кожному підкорюється. Авжеж Микола і сам був наполегливим, самостійним, дорослим вже студентом. І певна впертість, яка є в його характері, проявлялася у репетиціях з Лукашевим. Проте ті позиції, які студентом він відстоював, частіш за все були обґрунтованими» [90, с. 2].

За кілька років після вступу до Харківського інституту мистецтв, вже працюючи в оперному театрі, М. Коваль знову зустрівся із своїм першим вчителем Я. Кульчинським. Пригадує Микола Петрович: «Він приїздив сюди з ансамблем. Дружина його теж співала, голос в неї був меццосопрано. Треба сказати, що починав Ярослав у Монахова в класі як бас, а закінчив консерваторію як тенор, співав у манері Атлантова. Тоді, при зустрічі в консерваторії, Кульчинський мені і каже: “Колюня, я тепер баритоном співаю. Послухай, ну що ти скажеш? Ти ж тепер соліст опери”. Я послухав і відповів: “Звісно, тенором ви краще співали, а баритоном — верхні ноти не ті. Трохи порожні”. І тут зайшов його викладач, Монахов, і дав геть протилежну оцінку. Мій педагог Костюк потім сміявся з Віктора Тимофійовича, казав:“нічого не розуміє”» [45, с. 5].

Озираючись на відрізок часу від завершення школи до закінчення консерваторії в біографії Миколи Коваля, зазначу, що задля досягнення своєї заповітної мети стати справжнім співаком Микола Коваль «шел сквозь вьюгу» навчань та вмінь багато років. Вісім класів у сільській школі, два роки у Маріупільському будівельному училищі та на заводі ім. Ілліча, три роки армії, по року у двох вечірніх школах, два роки «вечірньої зміни» в сумській музичній школі, а тим часом — робота на Сумському заводі ім. Фрунзе. Вступивши на підкурси Харківського інституту мистецтв, М. Коваль усвідомлював, що попереду в нього ще аж сім років навчання. Але відтепер він вчитиметься тому, чого так довго прагнув! «Я не вважаю, що вчився довго, — опирався спокусі нарікати на долю М. Коваль. — Якби я навчався в училищі чотири роки, а потім ще у консерваторії п'ять, також вийшло б дев'ять. В мене ж до консерваторії не було музичної підготовки» [45, с. 2]. Величезна витримка волі, остинатність у досягненні поставленої з юних років мети допомогли Миколі Ковалю успішно подолати таку виснажливу дорогу до професіоналізму, загартували його індивідуальність для створення у майбутньому психологічно-складних вершинних образів музичної драматургії.

II
«Люблю, как буйный ветер любит волю»!

«Коли студентом консерваторії я дивився і слухав оперні вистави в старому театрі на Римарській, то переживав змішані почуття захоплення і заздрощів — от би мені хоч хвилинку постояти на сцені! І що ж то за люди — не люди, боги! — які виступають там, нічого не боячись?» [45, с. 1], — так щиро відповів Микола Коваль на запитання, чи була в нього мрія стати солістом опери. В цих спогадах М. Коваля проступає портрет сучасного гоголівського Вакули з мрійливою, схильною до мистецтва душею, який потрапив до цариціних палат і отетерів від їх краси...

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на брегах Невы,
Где, может быть, родились Вы
Или блистали, мой читатель...



Професор, народний артист України Анатолій Калабухін пригадав: «Ставши головним диригентом театру, я звернув увагу на Миколу. Він дуже подобався мені і за артистичними, і за вокальними даними — голос має дуже красивого, «оксамитового» тембру. Микола мав намір йти працювати на філармонічну сцену, але мені вдалося переконати його прийти до опери» [28, с. 1]. Так, у листопаді 1974 року, студентом третього курсу консерваторії, М. Коваль увійшов до творчого складу уславленого театру.

Вчителем-режисером Миколи Коваля став Володимир Лукашев, запрошений реформувати оперу як постановник, що вже зарекомендував себе резонансними поста-

новками в оперній студії: «Ходіння по муках», «Оптимістична трагедія», «Царева наречена»... Знаючи М. Коваля по роботі у студії, В. Лукашев не вагаючись підтримав ініціативу головного диригента, і Микола став одним з дев'ятнадцяти молодих випускників консерваторії, яких взяли до трупи театру ім. М. Лисенка. У нової команди на чолі з новим керівництвом була амбітна мета — повернути до театру опери та балету глядачів і знову завоювати їх довіру, без міри підірвану «творчими темпами» колективу попереднього періоду, коли раз на сезон зі скрипом випускалася одна-однісінька прем'єра. В той самий час з поточного репертуару скасовувалося до двадцяти вистав через погану професійну форму виконавців і відсутність в залі глядача. В. Лукашев задав колективу темп — три прем'єри на рік, зокрема, давши можливість пережити другу творчу молодість найталановитішим виконавцям старшого покоління. «Найважливіше, — наголошував головний режисер театру, — що молоді, на яких трималися всі нові вистави театру, були вихована нами і з консерваторської лави співаки прийшли до театру, який очолювали на цей час їх майстри» [66, с. 1].

Згадує народна артистка України Олена Романенко: «Наше покоління починало "в добу Лукашева". Атмосфера постійного навчання в творчості просто перенеслася з консерваторії до театру. Дуже важливим є те, що тоді одночасно формувалися не просто хороші солісти та артисти — а з Лукашевим у нас був Театр. Ми всі, в тому числі Микола Коваль були вихована у єдиному розумінні що таке опера. І це розуміння лишилося на все життя. Гадаю, на ранньому етапі відбутися Миколі дозволило щасливе неусвідомлення міри його непідготовленості для опанування партіями, що у той час співали видатні Я. Іванов та М. Манойло» [83, с. 1]. Але от що цікаво: вже в тому Миколі Лукашев розгледів ембріон рідкісного самобутнього хисту з притаманною йому фарбою фатальних присмерків, на тлі якої яскраво спалахували зірниці драматичного темпераменту.

У 1975 році Микола потрапив до постановки В. Лукашева та А. Калабухіна *«Чародійка»* П. Чайковського на невеличку роль посадського купця *Потапа*. Ця, за враженнями завліта театру О. Чепалова, «поетична, зворушлива, свіжа, образна вистава» [110, с. 2] привнесла з собою струю оновлення до тогочасного театру. «Торгівельний гість» Потап був написаний композитором для басу. В ансамблю солістів та хору з першого акту опери голос М. Коваля обмальовував норов вільного за духом новгородського посадського.

І два десятиріччя поспіль «Чародійкою», некоронованою царицею репертуару харківського оперного, відкривалися всі гастролі, а також театральні сезони. «Дихаючі», наче сповнені повітря живописні декорації Л. Братченка, захоплююча гра та високопрофесійний вокал виконавців ролей Куми Настасії (сценічно манких Людмили Сергієнко і Марини Гонча-

ренко) та Князя (потужного драматичного баритона на амплуа «головного злодія» М. Манойла), вивели цю виставу у фаворити меломанів-театралів. Великою мірою цьому сприяв грамотний підхід музичного режисера В. Лукашева до скорочення партитури: «Зацікавившись, чому "Чародійка" не мала щасливої сценічної історії, я знайшов відповідь у листі Чайковського до лібретиста Шпажинського: "Вчора програв весь клавір, засмутився — опера вийшла нудна, довга, без фіналу, не знаю, що з цим робити". Ми в театрі теж програли клавір і переконалися, що три з половиною години лунає тільки сама музика, а ще необхідні три антракти. То хто це витримає? І тоді ми з диригентом познімали тематичні повтори — і вистава виграла легкістю та динамічністю» [66, с. 2].

А от надати можливість для сольного дебюту та перевірки акторських здібностей співака-початківця, за доброю театральною традицією, було вирішено у постановці для дітей — опері-казці *«Червоний Капелюшок»* В. Гокієлі. Миколу Коваля було призначено на роль *Вовка*, в дубль до драматично обдарованого майстра сцени Володимира Думенка. Рецензент відзначав у цій роботі театру «яскраву казкову сценографію» вже знайомого Миколі Ковалю по роботі в оперній студії Олексія Щеглова і «популярну музичну лексику, що є осяжною для малечі» [96]. А сам Вовк у М. Коваля вийшов не стільки страшним, скільки кумедним. Володимир Лукашев і зараз пам'ятає перший виступ соліста в цій ролі: вовчий рик давався йому з такою переконливістю, що новий директор театру Д. Остапенко, дивлячись на сцену, висловив думку щодо винятково характерного амплуа актора. «Зачекай, — зауважив режисер. — Ти ще побачиш, яким Микола може бути Грязним» [66, с. 1]. Партнеркою Миколи по виставі стала дружина видатного Євгенія Червонюка, Маргарита Машкова, яка співала у виставі партію Ліси. Зазначу, що в цій виставі аж до початку 1990-х, коли співак вже мав почесне звання заслуженого артиста України, він також продовжував співати скромну партію Дроворуба.

Вплив корифеїв харківської оперної сцени сам М. Коваль характеризує так: «Багато що я черпав для себе у таких артистів харківської опери, як Євгеній Іванович Червонюк, народний артист Радянського Союзу та Ярослав Васильович Іванов, заслужений артист України. Червонюк володів блискучим голосом і був справжнім актором. Людина з простої родини, але з якою величчю та гідністю він грав королів: Філіппа, Рене чи Бориса — ніхто так не грає! А в образі Карася в опері Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм" він був наче живий козак! Бувало, як він скаже слово — так всі плакали в залі від сміху!» [9]. «В монументальній ліпці вокальної фрази було чітко чути кожне слово», — зазначав автор статті про М. Коваля щодо уроків майстерності, отриманих ним від Є. Червонюка. «Миколі все подобалося у вчителеві: і та легкість, і невимушеність на сцені, і знайдені

виражальні засоби» [15]. Тож саме повноту та насиченість акторської палітри Є. Червонюка молодий актор затямив як еталон на все життя. Якщо згадати, що вчителем Є. Червонюка був патріарх української опери бас Іван Паторжинський, то стає очевидною естафета еталонної майстерності актора-співака, передана Є. Червонюком М. Ковалю від свого вчителя.

Мабуть нічим іншим, як пієтетом перед пам'яттю майстра не пояснити, чому Микола Коваль безпрецедентно довго (до середини 2000-х років) лишався постійним виконавцем партії *Султана*. Адже до вистави *«Запорожець за Дунаєм»* у 1976 році вводив його в дубль до баритона А. Грози сам Червонюк-Карась!

Чудову голосову природу і високу вокальну культуру цінував Микола і в Ярославі Іванові. Молодий соліст викликав довіру корифея і той розповідав йому про свій вітіюватий творчий шлях, про виступи в різних театрах, про те, як співав він, баритон — невипадкова деталь у сприйнятті Миколи! — партію Бориса Годунова... І якщо по-акторськи Я. Іванов був не настільки переконливим та заразливим, як Є. Червонюк та вже точно не таким ефектним на сцені, як Микола Манойло, то чималу повагу він у М. Коваля викликав величезною працездатністю (мав оперний і концертний репертуар вдвічі більший, ніж у того ж М. Манойла) і не в останню чергу гідною людською позицією.

Спільно грати у виставах, жити творчим життям в одному театрі з корифеями було для Миколи Коваля потужним стимулом для розвитку.

Завдяки всесоюзній гастрольній системі у 1974–1975 роках Микола познайомився із самобутніми досягненнями грузинської вокальної школи, носіями якої на харківській оперній сцені постали солісти з Тбілісі: Медея Аміранашвілі, Зураб Анджапарідзе і Шота Кікнадзе. У 1979 в харківській опері гастролювали солісти мінського театру, і М. Коваль мав нагоду почути партію Ріголетто у виконанні народного артиста БССР І. Сорокіна. Пощастило Миколі послухати і тенора балтійської школи Хендріка Крумма. До Харкова цей видатний співак, який стажувався в «Ла Скала», був учнем Дженарро Барра, послідовника Енріко Карузо, приїздив зі своєю коронною експресивною партією Річарда з «Балу-Маскараду» Верді. У 1981 ж році в зв'язку зі зйомками передачі про баса-патріарха Большого театру Марка Рейзена, який у 1920-х роках навчався у харківській консерваторії та співав у місцевій опері, видатний співак мав зустріч з творчим активом харківської трупи. Це знайомство, безумовно, стало для Миколи Коваля важливим щаблем осягнення професійної культури. У 1981 році у харківській постановці «Аїди», в якій Микола на той час вже виконував партію Амонасро, виступала прима мецо-сопрано Большого театру Олена Образцова.

В перші роки «хрещені батьки» М. Коваля в театрі, А. Калабухін і В. Лукашев, вводили його у незначні за обсягом партії. Втім ці невеличкі

ролі допомагали молодому солістові влитися до трупи і до поточного репертуару театру, набути необхідної внутрішньої свободи в рамках цих, поки що скромних, сценічних завдань, а також більш предметно познайомитися з класичними творами світової опери. Зазначу, що в деяких з них М. Коваль пізніше заспівав і провідні або заголовні партії.

Так, у постановці *«Євгенія Онєгіна»* (в академічній постановці з режисурою Ю. Лєкова) йому доручили *Ротного* і *Зарецького*, знайомі йому з часів оперної студії. Збереглося фото М. Коваля-Ротного на балу у Ларіних. Стрункий брюнет у військовій формі буквально напружинений відповідальністю виступу поруч із зірками сцени Борисом Жайворонком і Мариною Гончаренко... Втім, чимось же ж і він сам переконав фотохудожника у такій службовій рольці, якщо той зробив цього першого портрета актора-початківця у сценічному образі!

У постановці *«Флорії Тоски»* Дж. Пуччіні на той час не стало кому співати партію шляхетного республіканця *Цезаря Анжелотті*, і В. Лукашев призначив на цю роль М. Коваля. Чи мріяв молодий дебютант, коли за мізансценою переховувався у каплиці та дослухався до «струмів» музики Пуччіні, про те, щоб колись заспівати центральну, рокову партію Скарпіа? Принаймні, від видатних Скарпіа тієї першої в своєму житті вистави — «монументальних» М. Манойла і Я. Іванова, які зловживали гримом при створенні «злого генія» — він не взяв згодом для свого начальника поліції нічого. Аналогічно Микола потрапив до постановки Ю. Лєкова *«Чіо-Чіо-сан»*, де виконував роль з амплуа «вісник» обсягом в одну арію, а саме *комісара*, який виголошує дозвіл на одруження японській дівчині з американським лейтенантом Пінкертоном.

У такій знаковій для себе вже в недалекому майбутньому опері «Ріголетто» (стара постановка Ю. Іванова) Микола підготував партію демонічного старця Монтероне та «найчеснішого, шляхетного» придворного Герцога Мантуанського — Марулло. Саме в останній партії він і виступав на сцені. Фондовий запис сцени та арії «Куртизани» Ріголетто серед придворних зберіг голос Миколи Коваля в цій партії. Характеристика, дана ним Марулло, зверхньо-ставна, нордична і водночас шляхетна. Важливо наголосити, що за традицією радянських часів всі класичні опери світового репертуару виконувалися тоді у російськомовному перекладі.

У національній постановці «Тарас Бульба» титульного композитора театру М. Лисенка, здійсненій задовго перед тим учнем Леся Курбаса Володимиром Скляренком і з писаними задниками за ескізами пензля Анатоля Петрицького, М. Коваль грав одного з *козацьких старшин*. В той час як бас-баритональну «зрілість» та «юність» театру представляли тут Є. Червонюк в заголовній ролі та молодий, театрально виразний А. Гроза в партії Остапа.

І. Резник по-музикознавчому скупо відзначив внесок М. Коваля до нової постановки театру (1976 р.) за комічною оперою Дж. Россіні *«Севільський цирюльник»*: «Органічно вписалися до вокально-сценічного ансамблю вистави виконавці епізодичних партій М. Коваль, О. Романенко, С. Владимирський, О. Нікітюк [81]. У цій виставі А. Прямкова Микола співав слугу Альмавіви *Фіорелло* та *Офіцера*.

У 1977 році театр випустив новаторську для свого часу постановку *«Кармен»*. При втіленні опери-шлягеру А. Калабухін та В. Лукашев з художником Л. Братченко уникли зайвої картинності та «циганщини». Як згадує О. Чепалов, за колористичною гамою, функціональністю та дієвістю мізансцен вистава наблизилася до першоджерела — новели П. Меріме [109, с. 3]. А самому Миколі Ковалю на все життя припали до душі значно більш стримані, ніж у пізній версії вистави В. Лукашева — Н. Швець, історично та соціально відповідні костюми [45, с. 5].

На прем'єрі вистави Микола співав невеличку партію *Моралєса*. «Вокально і сценічно виразного сержанта Моралєса» [35] угледів із зали та зафіксував у власній рецензії на виставу не аби хто, а корифей харківської композиторської школи Дмитро Клєбанов! У чергу з виконанням ролі Моралєса вокально та ігрово вільно почувався Микола в ролі ватажка контрабандистів *Данкайро*, чий розкішний квінтет з Кармен, Мерседес, Фраскітою та Ремендадо увінчує собою третю дію опери.

Тож, заспівавши майже всі баритональні партії в опері Ж. Бізе, Микола вже за рік досягнув у постановці піку бажаного у своїй теситурі — партії тореадора. Він прийшов на партію *Ескамільйо* в умовах жорсткої конкуренції, коли цей образ вже переконливо створювали А. Гроза, і О. Ткаченко. Як згадує колега по сцені, соліст балету Леонід Марков (до слова, виконавець партії тореро у «Кармен-сюїті»), козирна роль тореадора «лягла» на несамовиту, неприборкану природу Миколи Коваля: «Динамічний, пристрасний характер образу плюс голос від Бога завжди забезпечували Ковалю захоплення глядачів, особливо від куплетів Ескамільйо, що він частенько виконував і в концертах» [69, с. 1]. Партнерками Миколи у ролі гордої та палкої тютюнниці Карменсіти були володарка незабутнього мецо-сопрано Олександра Арцемюк та сценічно заразлива і переконлива Ірина Яценко. Пригадуючи свої перші виступи у партії Кармен на гастролях в Одеському оперному театрі, О. Романенко згадує і враження від свого першого Ескамільйо: «Голос Миколи абсолютно відповідає мужньому характеру тореро. Ескамільйо — яскрава сценічна робота Миколи, в якій він демонстрував і повноцінне, насичене звучання в партії — оперному шлягері, і сценічність — красивий, стрункий» [83, с. 3]! Його молодому та мужньому Ескамільйо протистояли досвідчений Андрій Дубінін та більш близький М. Ковалю за генерацією Олександр Шуляк в партії Хозе.

Режисер вистави В. Лукашев назвав образ Ескамільйо першою значною удачею Миколи у класиці: «Він відповідав як образу в Меріме, так і у Бізе. Як зіграти національного кумира? Тореро — той, хто ризикує життям і водночас той, в кому бурлить кров лицедія, тобто віртуоз у грі зі смертю. Так що від виконавця цієї ролі вимагається особливий комплекс якостей. Миколі пасує ця роль, бо він сценічно "виточений", граційний, пластичний і має відповідний до Ескамільйо темперамент. Під час репетицій Миколи з мулетою нашу уяву розбурхувало знання того, що за її допомогою тореро в Іспанії нацьковує бика на себе, щоб у найризикованіший момент «пропустити» лютого звіра у сантиметрі від стегна. І Микола схопив і передав цей азарт "у смерти на краю". Він залітав на стіл і там, над натовпом, співав свої куплети. Вокальної обмеженості М. Коваль не відчував. Тож, зосереджувався саме на творінні образу. Пригадую мізансцену: на словах куплетів Ескамільйо "Взрывая землю, бык несется" Микола несподівано різко "пірнав" — присідав і знову вихилював угору з цією мулетою, і весь хор, всі солісти в ансамблі "відігравали" суміш театрального азарту та інстинктивного страху. Так, Микола цілком опанував енергією образу Бізе-Меріме» [66, с. 3].

При тому завищеному річному «плані» вистав, який доводилося виконувати театру з провінційною, а не столичною кількістю штатних одиниць у 1970-1980-і рр., Миколі Ковалю ще довгий час доводилося співати всі три партії з «Кармен» в чергу. Диву даєшся, як ця пекельна нотна «математика» опери на кшталт «сьогодні співаю цей вокальний рядок в ансамблі, а завтра — вже інший» не звела соліста з розуму!

Ще з початку XX століття завжди особливими були на харківській сцені постановки опери М. Римського-Корсакова «Царева наречена». Приміром, геніальний В. Мейєрхольд, подивившись у 1935 році «стильну» постановку опери вихідців із Петербургу диригента А. Маргуляна та режисера С. Масловської, наголосив на її досконалості.

Судилося стати виставою, що виразила своє покоління, і постановці «*Царевої нареченої*» В. Лукашева і художника Л. Братченка (а от диригенти в оперній студії 1973 та у театрі 1978 були різні).

Партія *Грязного* є знаменною в долі Миколи Коваля. Сам він вважав її однією з вибраних, що повністю відповідають його акторській та вокальній природі. Виконуючи роль Грязного в оперній студії, Микола і до театру в 1974 році прослуховувався саме з нею. Тож, можна вважати, що Грязной висвятив М. Коваля в оперне мистецтво.

Наприкінці 1970-х В. Лукашев вирішив воскресити виставу-легенду оперної студії у керованому ним театрі. Про стиль роботи режисера-педагога з молодою акторською командою згадує Олена Романенко: «Володимир Анатолійович пробивався з нами до образів опери через наше усвідомлен-

ня історичного часу, в якому мешкають наші герої, їх неоднозначної психології, конкретної, дієвої логіки конфлікту. Талант Лукашева в оперній режисурі — розкривати перед артистами, а потім і глядачами атмосферу, мораль, характери, звичаї доби... Ще до репетицій на сцені ми щонайменше дві зустрічі, по три години кожна, слухали "лекції" Лукашева. Разом з ним нами були переглянуті стоси літератури з історії, з матеріальної культури доби, яку граємо. Вже навіть від цих режисерських екскурсів з'являлося відчуття себе в "шкірі" Любаши, Марфи, Грязного... Руки-ноги Лукашев нам ніколи не ставив, але вся інформація від нього сама собою підводила до формули "я в запропонованих обставинах". А тоді вже — на репетицію. І руки-ноги та хода вправлялися самі собою, і голос линув осмислено, індивідуально нюансовано» [83, с. 2].

Микола М. Коваль був наймолодшим серед виконавців партії Грязного у трупі: і А. Грози і, поготів, Я. Іванова та М. Манойла. Переконана, М. Манойло був у ролі Грязного більш монументальним, потужним, широким та грізним «мужиком». У М. Коваля ж Григорій вийшов, як зауважив режисер за освітою, помічник режисера театру Г. Копелевич, «більш аристократичним, розумним, тонким, з подвійним "дном" душі» [48, с. 3]. Як на мене Микола Коваль грав сильну, але трагічно самотню особистість, яка не змогла перекроїти долю на свій лад. Можна сміливо стверджувати, що саме такий Грязной, як у М. Коваля, ладен був привести до театру молодих глядачів, переконати їх, змусити їх вірити в пристрасті оперного героя. Якщо далеко ще було до досконалості голосовій складовій образу, то візуальний образ, особлива енергетика артиста вже тоді переконували публіку. А поруч з такими майстрами, як Я. Іванов та М. Манойло, М. Коваль, ясна річ, прагнув ствердити і свій оригінальний погляд на першого в своєму житті головного героя опери. Роль грав — «як відчував від себе», нікого не наслідуючи та не копіюючи, хоча до гри М. Манойла пильно придивлявся на репетиціях і у виставах. Головне — лишаючись наодинці з клавіром ретельно вчитувався у композиторські підказки вокального і сценічного характеру. До того ж, як пригадує Микола Коваль, В. Лукашев любив провокувати актора, щоб він на сцені доводив, чого вартий. «Інколи навіть одверто так підсміювався: "я тобі завдання поставив, тепер ти видавай. А я з зали на це подивлюся..." А ти доводь, при чому не тільки режисерові, всім!» [45, с. 2]. Зіставимо ці спогади з враженнями В. Лукашева: «Миколина впертість у розв'язанні творчих завдань пов'язана з його інтуїтивним розумінням про речі і явища. Нав'язати йому якусь мізансцену було дуже непросто, а разом з тим і найскладнішу він виконає, і виконає з задоволенням, якщо вона ляже на розуміння Ковалем характеру героя» [66, с. 1].

В театрі над партією Грязного Микола працював з диригентом-постановником Віктором Мутіним, значення якого як музиканта у своїй долі ці-

нував дуже високо. Його партнерками у ролі Марфи були вже давно улюблені харків'янами В. Арканова, Л. Морозова-Тарасова та молоді солістки О. Соболева та А. Романовська. В драматичній мецо-сопрановій партії Любаші підкорювали поруч з Миколою Ірина Яценко та особливо цікаві йому у партнерському сенсі володарка «матового» голосу Тамара Бобошко, його ровесниця в театрі Олена Романенко і красуня Олександра Арцемюк.

В контексті майбутньої блискучої сценічної кар'єри роль Грязного у 1970-і рр. стала для Миколи дарунком долі, адже вся буремна стихія, широкий мелодизм і справжній трагізм Грязного, які прочитуються вже в увертюрі «Царевої нареченої», так пасували йому, так виражали натуру. Здається, за усіх виконавських складів — варто було співати Грязного Миколі, і ставало очевидним, що ця опера саме про Грязного. Адже М. Коваль виразив не просто музику композитора, але тему опери: пристрасть, таємницю, красу боротьби за кохання з фатумом, а зрештою покаяння і загибель на очах у всіх. Йому вдалося передати характер, втілений у рядку Л. Мея: «Люблю, как буйный ветер любит волю»!

Завдяки роботі над костюмом і всім образом Грязного Леоніда Братченка портрет Григорія викарбувався на багато років як шедевр оперного стилю. Перука в «російському» стилі залежно від настрою актора в різні роки надавала Грязному щоразу різного відтінку характеру: волосся або довге, укладене рівно, пишно й трохи зачесане назад, з високою хвилею кольору вороного крила над чолом; або — вкорочене, завите бурхливими хвилями-кільцями… Яничарські борідка та тонкі вуса й соболині брови підкреслювали демонічну блідість, красу Грязного і театральну виразність профілю. Вже зовнішність Григорія промовляла про його «східний» підступний інтелектуалізм, про його витонченість, а не брутальність. Тобто з'являлася точність психологічного портрету і чітка відповідність його жанру високій романтичній трагедії. Гаптований перлами парчовий темно-зелений кафтан, підперезаний ясно-червоним кушаком, окреслював мужній силует з широчинню плечей та звуженістю талії. Шаровари в тон кушаку були заправлені у сап'янові візерунчасті чоботи з тонким ззадертим носком.

Передусім в музичному плані М. Ковалю також вдалося знайти власний образ Грязного. Якщо порівняти славетну арію Грязного у виконанні Миколи з трактовкою соліста Большого театру 1960-х років Євгенія Кібкала, стає зрозумілим абсолютно різний підхід двох музикантів. Кібкало трактує страждання Грязного через широке, красиве легато, у м'якій виконавській манері, та, на нашу думку, з недоречною для цієї динамічної арії заколисуючою рівністю. У рішенні Грязного Мутіним-Ковалем ілюзія краси російської мелізматики одразу «підірвана», образ закипає динамічними контрастами, і саме в цьому його чарівливість. Перефразуючи Олександра Блока, можна сказати, що вже з першої арії Грязной Миколи Коваля —

«весь порыв и весь мятеж, но его певучая любовь сожгла его». Магію голосу співака у вихідній арії Грязного акцентує точне спостереження О. Романенко: «У цьому матеріалі надзвичайно красиво розкривалися тембральні якості голосу Миколи. Нікого не можу поставити з ним поруч в партії Грязного. Бо голос М. Коваля тут заворожував» [83, с. 3]. Слухаючи Миколу Коваля-Грязного, немов перекочуєшся на хвилях моря почуттів. Ось темна хвиля тамованого болю, де так шалено красиво, запекло драматично інтонується не голосом — душею: «Велел сказать купец мне наотрез! Благодарим боярина за ласку, но дочь свою я обещал другому, Ивану Лыкову, что возвратился недавно из краев сюда заморских...» А от наступна за нею — оманливо елегійна, довга невисока хвиля: «Куда ты, удаль прежняя, девалась...» А слідом — дев'ятий вал, передчуття фатального шторму в речитативі на вістрі ненависті та гніву: «Не знаю сам... А Лыкову Ивашке не обходить кругом налоя с Марфой»!

Грязной — загадка для тих, хто його оточує. У сцені гульбища опричників «закритістю», холодною гордовитістю подуває від його байдужо-лицемірної відповіді Малюті на питання про красуню-коханку Любашу: «Не знаю, что она нейдет...» Та все він, звісно, знає! Тому при появі Любаши широкий, «відкритий» жест руки від плеча симптоматично змінюється на сталевий затиск в долоні комірця кафтану — наче всю силу волі збирає Грязной у кулак, наче намагається він вирвати з серця кохання, приспати свої мрії. Тому й тамовано надривним стражданням сильного і гордого чоловіка просякнуто його інтонацію у дуеті-каноні з Любашою, що докоряє йому холодністю: «Или винен я, что Марфу повстречал?» Серед усіх виконавиць ролі Любаши М. Коваль найтриваліше співав з О. Романенко. Надзвичайно зіграні у цьому сценічному дуеті, обидва досягнули в оперній постановці справжніх вершин драматичної гри. В їх ансамблі відчувалася мовчазна і давня спільна «змова» щодо вектору, теми вистави: трагедії таких прекрасних, з пристрасним серцем і вмінням кохати, проте безталанних людей, які кожен по-своєму прагнули абсолютного щастя, але виявилися однаково нещасними і добровільно накликали на себе смерть як визволення. Насмілюся констатувати, що такої в'язі пластики та поглядів не було у Миколи Коваля з жодною з його партнерок у будь-якій ролі. «Кожен жест, поворот голови були акцентовано вибудувані», — уточнила з цього приводу актриса. — Кожні нота і слово, розділовий знак чи ба навіть пауза — були нами з Ковалем і Лукашевим осмислені, "прочитані" з точки зору дієвих задач» [83, с. 3].

Тому так безпрецедентно щиро кидалася спочатку назустріч, а потім навздогін невірному коханому Любаша-Романенко, адже передчувала: уходить він не до заутрені, а з її долі. Тому й щосили стримувала його, чіпляючись за руку і навіть опускаючись перед Грязним долі, адже чіплялася в цю

мить за самий сенс свого життя. Але і в тому, як М. Коваль відігравав непереборну муку Грязного, відриваючи партнерку від себе і уходив, не глянувши на неї хоч востаннє — було так само майстерно дограно, продовжено і завершено сцену розставання в адекватному співвідношенні з музичним масштабом пристрастей героїв Римського-Корсакова. В цій сцені велике психологічне навантаження покладено саме на відривчасті слова Грязного. Грубість, небажання вести розмову, втома від стосунків, які нема змоги продовжувати і боляче перервати, відчувалася у його першому запитанні до Любаші: «Зачем ты?». «Пойду», — зі свинцевою важкістю відказував він жінці на її запитання щодо заутрені. І в одному цьому слові, мов присуд, Грязной-Коваль наче відрізав все їх ще донедавна щасливе спільне життя. Тому й «отстань!» проспівував він тягуче, благально, всупереч брутальності слова. На тому, що роль Грязного Микола грав за законами високого психологічного театру, наголошувала його виразна мікроміміка. Вислуховуючи арію Любаші — освічення йому в коханні — він був внутрішньо напруженим і разом з тим шляхетно статичним. В якусь мить граничної враженості заплющені очі Грязного «промовляли» більше, ніж якби ми могли бачити їх вираз. При цьому всю сцену Грязного і Любаші було вибудувано таким чином, наче вона щосили прагне зазирнути йому в очі, а він так жодного разу і не дає їй можливості це зробити. Саме в пластичному підтексті — високій «маете», «немоготе» перебування з не коханою більш жінкою під одним дахом — договорено всю правду про не такого вже і грубого та лютого Грязного. У всіх характерно роз'єднуючих, розмежувальних одне від одного жестах Григорія були не грубість і не байдужість (він навіть співчував Любаші), але прагнення бути чесним з собою — кохання більше нема: «Ложися спать, Любаша...». Нарешті, наче підкоряючись внутрішній ідеї фікс — прагненню до волі, до своєї мрії — широким рішучим жестом Грязной відводив турботливо-нав'язливі руки Любаші: «Прощай!», — лунав його голос, сповнений безнадії для неї.

В опері, де М. Ковалю часто доводилося виконувати складні ансамблі з кількома партнерами, особливого значення набувала його техніка тембрально і змістовно насиченого слова. Коли Грязной приходив до «бусурмана»-аптекаря по приворотне зілля, наставав час фантастичної краси тріо з Любашею та Бомелієм. Грязной-Коваль заспівував перший рядок «Ох, не верится, мне не верится, чтоб могла она полюбить меня». На його точну інтонацію, що вторить лейтмотивному рядку духових в оркестрі, наче на камертон, налаштовувалися двоє партнерів.

Цікаві ігрові можливості надав співакові і відносно малоцікавий в музичному сенсі початок третьої дії. У момент, коли Собакін повідомляє, що дочку записано у царський реєстр потенційних наречених, Грязной наче підкидався з лави. І на запитання «что с тобой, боярин?» відповідав стрима-

но: «Нет, должно быть так... пройдет». Проте в інтонаційній пульсації цієї фрази були обережність, пересердя на себе, скритність і... надія, що загроза втрати такого бажаного для нього щастя минеться... Саме з цього ситуаційного каменю спотикання брав розгін шалено пристрасний внутрішній голос Грязного, який лунав у тріо з Собакіним та Ликовим. «Застыла кровь!», — здіймалася над тріо енергія передчуття Грязного, і знову-таки, вже навіть сама голосова фактура Миколи Коваля робила це тріо рельєфним та театральним.

Але одразу за тим така характерна для акторського почерку М. Коваля раптова зміна настрою. І от він вже чарівливо і по-молодецькому провадив гру в доброго приятеля, наставника Ликова. Бравурне аріозо «Пускай во всем господня будет воля, не наложить же руки на себя!» служило виключно для відводу очей від темного задуму у власній душі. Тонкість гри полягала в тому, що заспокоюючи Ликова і обіцяючи йому щастя, Грязной вже знав, що прибере Івашку зі своєї дороги, точніше, змете, мов смерч. «Ишь, как темно», — хитрував Григорій, боячись, щоб Ликов не побачив його «алхімії» з вінчальними келихами. «Ты отойди к окну. — И то...», — з гірчинкою на денці тембру глухо відгукувався на пропозицію безхитрісного Ликова Грязной. Під акомпанемент інфернального оркестрового пасажу Григорій підсипав зілля до меншої чарки нареченої. А вже в наступній картині, підносячи келихи на таці, Грязной куражився, здіймався на пік артистичного лицемірства. «Дай бог, чтоб дом у вас всегда был чашей полной»! — розкішно задавав він тон вінчальному ансамблю. Але при тому, мов режисер у виконавицю, напружено вдивлявся у Марфу, доки вона не випивала зілля до денця.

Переконливою була в актора партитура жесту, що зривається. Як от рука, вже простягнута Григорієм до кухля з брагою, але раптово заклякла і безвольно опушена долу при звуках голосу царевого вісника. Натомість стривожений погляд на посланця в дверях, не погляд — лазер, сканер. Як хижак, що сам належить до тієї «апаратної структури», з якої спущені вказівки, якимось звірячим чуттям Грязной вловлював у повітрі біду. Почувши, що цар обрав собі Марфу за наречену, Грязной спочатку, немов не міг повірити, в німому заціпенінні дивився на Малюту, але потому повільно, наче прощаючись, переводив погляд на кохану Марфу.

І от наставала «зіркова» година щасливого милістю государя вбивці свого суперника Ликова. Від самовихваляння М. Коваль контрастно вів свого Грязного до такої несподіваної від нього розгубленості. «Что с нею?», — непевним поглядом, наче шукаючи підтримки, обводив Грязной усіх, хто присутній біля зомлілої Марфи. В ансамблі, що передає загальне психологічне заціпеніння (все прогортається і прогортається, наче у в'язкому сні, один і той самий інфернальний музичний пасаж) важко і трагічно доносився монотон Грязного: «А белый цветик скошенный лежит». І наче вну-

трішнє запитання до самого себе визрівала здогадка-прозріння: «...Неужто я виной»? «...Очнулась?», — потойбічним глухим голосом, наче відлуння, відгукувався він на повідомлення Собакіна. В цій неповторній авторській інтонації одного слова у М. Коваля був цілий спектр почуттів: острах, біль, нетерпіння і погані передчуття ...

Опускаючись на коліно біля Марфи і ніжно стискаючи її руку, Грязной мріяв нарешті побачити в її очах кохання до себе. Але несподіваний жах відбивався на його вродливому хижому обличчі, коли довірливо зазираючи в очі коханій, заради якої пішов на злочини, він чув лишень: «Ты жив, Иван Сергеич?» Наче раптовим різким болем вражений, у якомусь містичному страху Грязной-Коваль різко відвертався від нещасної жертви. Але немов би ще не вірячи до кінця у невідворотність присуду своєму вистражданому коханню, повільно обертався і знову вдивлявся у Марфу якимось гіпнотичним, немигаючим, матовим поглядом... Про партнерські відчуття гри з Миколою згадує О. Соболева: «У самій музиці така глибина, що її неможливо просто співати. Музика підказує вірне чуття сцени. В останній картині М. Коваль був зворушливим Грязним. Коли співала і грала з ним тут, мені завжди ставало шкода не лише свою Марфу, але й його Григорія» [90, с. 3].

На крещендо ролі Грязного М. Коваль виходив у зверненні-речитативі до Марфи, в якому відчутно лунала гірка самоіронія: «Ой ли?! Грязной тебя еще потешит!» Наче у крижаний вир кидався цей гарячий зайдиголова, залучаючи в свідки власного злочину бояр: «Я грешник окаянный»! Розкішним, театрально містким жестом «категоричної» долоні актор водночас і закликав до уваги всіх, і одразу ж всіх від себе відсторонював: «Да, безумный! Она давно меня с ума свела»! З величезною пристрастю серця, що так хотіло бути почутим, Григорій зізнавався, що підніс приворотне зілля царевій нареченій, а на фінал романтичного аріозо не просто відповідав, чому постав проти закону людського і божого, а наче в пориванні передсмертної одвертості видихав формулу свого життя, сенс буття: «Затем, что я любил тебя. Люблю, как буйный ветер любит волю!»

Тут вже Грязной М. Коваля давав опанувати собою власним внутрішнім демонам, і з нього геть злітала личина покірливості державі, системі, брехливій суспільній моралі. Віднині йому байдужі були долі будь чиї, крім своєї та Марфи. Спиною до зали, «вовчим» поглядом через плече ревно пильнував Григорій божевільну Марфу, яка в передсмертному екстазі прозрівала небеса, уготовані їй та Вані як безневинним мученикам. І тільки раптова поява Любаші із зізнанням, що вона теж ошукала Грязного з любові до нього, змушувала Григорія на мить забути про Марфу. «Что ты сказала?» — зміненим голосом, драматичним шепотом, від якого ставало моторошно, розрізав напружений вакуум сцени-зали Микола Коваль.

Після вбивства Любаші знесилений боротьбою з власними почуттями та перешкодами чоловік опускався на коліна у смиренному каятті перед Марфою. «Не троньте, дайте мне проститься с нею...», — так починав Микола Коваль сповідь гордого і непокірливого духу свого героя. А Марфа — вже не від світу сього — простягала до нього руку в блаженному нерозумінні того, що відбувається, проводячи по його голові долонею і прагнучи заспокоїти, втамувати його біль... Ця сцена завжди іскрила драматичним струмом, але бували вистави, на яких сила почуття підказувала Миколі більш сміливу мізансцену. Коли опричники Скуратова вже відтягали арештованого за обидві руки, Грязной виривався і припадав до колін Марфи. І в цьому кидку назад все кохання, і все життя Грязного, яким його геніально інтуїтивно відчув актор! Дорогоцінними є враження О. Романенко: «З Миколою ми співали виставу сотні разів, але і в 2010-х роках у четвертій дії "Царевої..." на його заспіві "Страдалица невинная, прости..." я здригалася від непідробної трагедії в голосі М. Коваля на коду ролі. У це останнє аріозо Грязного він вкладав все, що пережив, перестраждав протягом вистави, і це щоразу справляло на мене колосальне враження, навіть при тому, що я у цю мить... лежала на сцені, "вбита" Грязним» [83, с. 4]. Дійсно, важко навіть просто усвідомити, яке потужне виверження саморуйнівних емоцій Грязного відбувалося у фіналі вистави. А Микола ж їх пропускав щоразу через себе... Після того, як герой виношував у собі, наче хворобу, таємні задуми та злочинні звершення, він болісно прозрівав жорстокість та марноту всіх принесених жертв, і душа Грязного потребувала очищення. Тепер йому вже замало було навіть всенародного покаяння. Грязной судив себе найвищим судом: «Сам вымолю себе такие казни, каких не знают грешники в аду»! «Ані мені, ані Миколі, я знаю, — зізнається О. Соболева, — було нецікаво проспівати виставу технічно. Ми й не могли так. Коля так не вмів. В нього у відповідь на музичну емоцію вібрували і душа, і уява» [90, с. 2].

М. Коваль пригадував, як співав Грязного у постановці київської опери. Диригував виставою Іван Гамкало. «Щоб внутрішній стан героя став зрозумілим глядачу, треба підкреслити його інтонацією, жестом і рухом. Я запропонував режисеру вистави Ірині Молостовій: "Принесіть велику хустку". І от на словах "Красавицу на тройку — и пошел!" я цю хустку от так р-р-раз — і жбурнув так, що вона полетіла по сцені! Тобто співак має так сценічно розробити думки композитора, щоб його дії не суперечили музиці» [9]. Здається, що в цій промовистій пластичній деталі образу — ключ до розуміння характеру Грязного-Миколи. Його партнерками у ролях Марфи та Любаші на київській сцені були Євгенія Мирошниченко та Галина Туфтіна. Доводилося йому співати з Є. Мирошниченко і на харківській землі: виставу грали для робітників тракторного заводу у БК ХТЗ. Оскільки роль

Грязного супроводжувала все творче життя М. Коваля, ми ще повернемось до неї в передостанній ноті гами цієї книги.

Стаття О. Чепалова середини 1980-х, присвячена Миколі Ковалю та його наставникові Миколі Манойлові, несе в собі глухий відгомін мінорної модуляції долі співака Миколи Коваля на межі 1970-1980-х років: «Коли він опановував такі найскладніші партії оперного репертуару як Ескамільйо, Грязной, у найвищих нотах для баритона з'явилась неприємна тремоляція, що значно позбавляла голос окраси, мужньої сили. Це могло означати що завгодно: недоліки вокальної школи, нервову реакцію, хворобу голосового апарату. Були такі хвилини розпачу, коли здавалося що не тільки проходить творча молодість, зумовлена регламентом офіційних документів, але й сама творчість втрачає сенс. В цей час і з'явився на шляху Миколи Коваля Манойло» [112]. Версія О. Чепалова полягала у тому, що саме М. Манойло мало не офіційно призначивши М. Коваля своїм нащадком у трупі, дав йому можливість зміцнитися, розподілитися в оперному репертуарі. Виконання ж ним таких наспівних партій, як Онєгін, Ебн-Хакіа або Жермон своєчасно допомогло співакові подолати технічні проблеми. Гадаю, залишивши позаду боротьбу за професійне становлення М. Коваль міг сказати про себе, що все, що його не вбило, зробило його сильнішим.

Після перших гастролей Миколи до Сум 1980 року в новому сезоні М. Коваль вийшов до глядачів у прем'єрі опери *«Євгеній Онєгін»* (реж. В. Лукашев). Нарешті він заспівав у цій опері головну партію на професійній сцені!

Двома роками раніше з-затактом до центральних пушкінських образів у біографії співака став спектакль оперної студії *«Дубровський»*. Цю маловідому нині оперу було створено наприкінці XIX ст. російським композитором Едуардом Направником. У мелодизмі партитури «Дубровського» відчувається неабиякий вплив, спричинений на Направника оперною лексикою Чайковського. Спектакль оперної студії ставили режисер Я. Рєзников та диригент А. Калабухін. Зупинимося окремо на факті співпраці Миколи із Яковом Рєзниковим, оскільки на шляху оперного співака не так багато буває зустрічей із видатними режисерами, а поготів — драматичного театру. Я. Рєзников був випускником завідувача кафедри режисури драматичного театру Мар'яна Крушельницького. Мав значний досвід постановок у драмі. В означений період він — викладач з фаху рідного Миколі інституту мистецтв на спеціалізаціях «режисер драми» і «режисер театру ляльок». М. Ковалю випала у його постановці «вікова» роль поміщика *Кирила Петровича Троєкурова*. Іншим виконавцем цієї партії став В. Меркулов. Партнерами М. Коваля у ролі Дубровського були В. Ломакін, О. Шуляк та М. Кружилов. Доньку сценічного героя Миколи Машу у прем'єрі виконувала Т. Філіна, а згодом — постійна партнерка М. Коваля по оперній сцені А. Романовська.

У трьох рецензіях на спектакль авторства П. Калашник і О. Тарасенко [29-30, 95] безпосередньо про М. Коваля — ані слова. Однак обминути партію Троєкурова в класичному оперному репертуарі Миколи як драматичного баритона не дозволяє ані її обсяг, ані якість. Вже у вихідній арії Троєкурова, що лунає наче атака, М. Коваль мав привілей перед студійцями. Сценічний досвід допоміг йому і в співі, і в грі створити характер об'ємний, суперечливий. Твір Направника належить до психологічної опери. Музика партії Троєкурова теж дає виконавцеві море можливостей для театрально виразної гри. Характеристика композитором Троєкурова — пружна, вперта, переможна. Діапазон почуттів: від великодушності батька-барина до гнівливості поміщика-деспота. Партія непроста і з точки зору теситури. Написана для драматичного баритону, вона містить міцні «гнівні» верхи. Було в цій ролі місце і для гумору М. Коваля. Зокрема, в аріозо Троєкуров розповідав сусідові про жарт із ведмедем, демонструючи веселу вдачу. Непохитна впевненість у власній правоті розкривалася у сценах Троєкурова із Князем (якого волів бачити зятем) і в дуеті з Машою («Ну что же ты не отвечаешь? Как будто ты не знаешь, что возражений я не потерплю»). У сцені ж із капітаном-виконавцем Троєкуров розкривав власну вдачу інтригана. Сам вік М. Коваля, його драматична переконливість були потрібні Я. Рєзникову при постановці опери, аби решта студійців могли виглядати при такому Троєкурові наче юні Маша і Дубровський. Спектакль «Дубровський» йшов у репертуарі оперної студії зовсім недовго.

Свою ж першу заголовну партію з оперної пушкініани — *Онєгіна* — Микола згадував після оперної студії та якісно шліфував із новим головним диригентом театру Яремою Скибинським, який мав усього двадцять дев'ять років, але завдяки диригентському хисту, артистичній експресії та абсолютному слуху вже встиг пройти стажування у московському Большому театрі.

Відгук на перші виступи М. Коваля в заголовній партії був стриманим, хоч і доброзичливим. Зазначаючи побіжно, що постановники проявили новаторство при сценічному прочитанні арій та окремих сцен, про Миколу Коваля музикознавець І. Вороніна пише наступне: «Багато щирого задоволення дістають любителі музики від виконання партії Онєгіна М. Ковалем. Але поки що важко стверджувати, що образ Онєгіна вже цілком склався: обдарований співак ще шукає свій шлях втілення цієї ролі. Думається, він не повністю розкрив саме акторські, сценічні можливості» [8].

Втім важливим є спогад про цю роль Миколи режисера вистави, який бачив його зростання в пушкінському образі і який, зрештою, не дивлячись на наявну конкуренцію, випустив саме М. Коваля у прем'єрі: «Дуже важливо, що Микола зустрівся з класичним літературним образом Онєгіна в опері вже маючи досвід грання Григорія Грязного, адже обидва вони перед-

бачають нетрадиційну для оперних лібрето детальну психологічну розробку» [66, с. 5]. Режисер з актором прагнули подолати передусім заяложений оперний стереотип: Онєгін — такий собі світський бука, що всіх зневажає. Ні, не такого Онєгіна написав Пушкін! Разом з Миколою Ковалем режисер на репетиціях дошукувався правди характеру героя, такого, яким він міг би зацікавити та переконати сучасного глядача, зокрема, молодь. Поворотною стала для обох сцена Онєгіна з Тетяною в саду. «От тут важливо відповісти собі на запитання — що там робить Онєгін: це проповідь чи сповідь?» — не без дотепності розмірковував режисер вистави. «Якщо Євгеній буде цькувати безневинну дівчину за те, що вона його покохала, то, виходить, він — злодій. А ми з Миколою ліпили образ непересічного молодого чоловіка, який, втім, зарано потьмянів душею і сам мучиться, картається цим фактом. І тому він сповідується Тетяні, промовисто переконуючи її, що не може відповісти на її почуття» [66, с. 5]. Власне для такого трактування героя щонайкраще підходила тембральна характеристика голосу М. Коваля з притаманним йому мінорно-трагічним, епічним забарвленням. На думку режисера-постановника, саме Миколі вдалося почути його краще за інших солістів. І там, де у відомих виконавців партії Онєгіна лунала сама менторська та холодна світськість, у голосі М. Коваля бринів біль... Наголошую, що інші солісти, природно, теж мали свій погляд на Онєгіна. Зокрема, О. Ткаченко, за спогадом завліта театру О. Чепалова, виглядав переконливо завдяки наявній у його душі «щербинці» та експресії класичного лірико-драматичного баритону. Як писав п'ять років після прем'єри той самий О. Чепалов: «...існувала думка — Онєгіну М. Коваля не вистачає аристократичної витонченості, і до цього варто було прислухатись. Але, як здається тепер, Микола Коваль цілком свідомо відтворював риси "лондонського денді" другим планом, щоб на першому окреслити людину без улюбленої справи, без кохання, духовно поодиноку» [112].

Окремо зазначу, що мету показати людину описаного авторами опери часу і середовища М. Коваль усвідомлював. Саме в роботі над образом Онєгіна він приділяв стильовим особливостям поведінки ґрунтовну увагу. Якось в ті роки Микола на запрошення колишнього партнера по харківській сцені Владислава Верестникова побував на виставі «Євгеній Онєгін» у московському Большому театрі — і замилувався ілюзією справжнього життя часів Онєгіна та Пушкіна: «Пригадую красу декорацій, і як — смакота! — "варилося варення" у першій картині, і як здалеку, стежкою, що звивалася через грандіозну сцену Большого театру, крокував ларінським садом Онєгін, і як красиво падав сніг у сцені дуелі...» [45, с. 6].

Микола Коваль і наприкінці свого професійного шляху дотримувався тієї думки, що в постановці за високою оперною класикою необхідно показувати «ту» історію, «ті» костюми, «те» життя. І режисер, і актор, як на

нього, мають бути перед усім обізнаними та вмілими стилізаторами. Тому образ Онєгіна став для М. Коваля свого часу професійним випробуванням, затребувавши вміння ідеально носити історичне вбрання, контролювати доцільність кожного свого руху в ролі відносно кодексу жестів початку XIX століття чи манери спілкування; зрештою, необхідно було дбати про чистоту донесення справжнього пушкінського вірша, що композитор поклав на музику. В результаті наполегливого самовдосконалення М. Коваля у класичному образі за декілька років той самий диригент Я. Скибинський характеризував його як «елегантно-артистичного Онєгіна» [86].

Тож, гадаю, своєрідність трактовки Онєгіна М. Ковалем полягала в поєднанні класичної форми образу з його органічним транслюванням «від себе» сьогоднішнього.

Партнерками Миколи у партії Тетяни були досвідчена співачка М. Гончаренко і його ровесниці: незрівнянно переконлива у драматичній іпостасі, одна з улюблених партнерок М. Коваля, Ліна Черних та володарка ліро-драматичного сопрано Ангеліна Романовська. Головним Ленським М. Коваля-Онєгіна був В'ячеслав Журавльов. Хоча доводилося йому співати і з зірковими гастролерами. Приміром, фотографія В. Гордіна увічнила сцену непорозуміння на балу поміж Онєгіним-Миколою Ковалем і Ленським-Анатолієм Солов'яненком!

Разом з тим, роль Онєгіна не стала доленосною на акторському шляху М. Коваля. Спочатку він грав виставу в чергу з іншими ліричними баритонами трупи, а потім почав опановувати партії з амплуа драматичного баритона, а відтак роль Онєгіна відійшла у минуле.

Після ранньої ролі Потапа у «Чарівниці» та опери «Євгеній Онєгін», в якій М. Коваль не заспівав хіба Греміна та Лєнського, репертуар співака поповнили ще дві партії в операх П. Чайковського. У кінці 1970-х він увійшов до постановки *«Іоланта»* В. Лукашева, на довгі роки лишившись в ній таємничим східним лікарем *Ебн-Хакіа*, який один лише здогадався, що саме кохання до Водемона поверне Іоланті здатність бачити. Відстороненість Ебн-Хакіа пояснювалася тим, що він серед героїв опери — чужинець, представник іншої цивілізації. Звідси і ледь вловима іронія «мавра» у ставленні до гарячкуватих, необачних у своїх словах та діях європейців. Робота над партією Ебн-Хакіа у Миколи Коваля не обмежилася лише опануванням центральної арії. В продовження окресленого характеру виникла в нього особлива манера з довершеною дикцією «коректно» чеканити речитативні рядки партії. Та й сама пластика образу народилася, здається, від ритму арії «Два мира — плотский и духовный...», в якій, наче в «Болєро» М. Равеля, поступово нагнічується динаміка гіпнотично повторюваної музичної фрази. Голос М. Коваля у цій арії — філософському обґрунтуванні дива прозріння — дійсно справляв враження тембрально-інтонаційного чаклування.

Крім голосових даних М. Коваль мав ще й відповідні типажні, адже режисер-естет В. Лукашев завжди приділяв увагу тому, наскільки актор зовні відповідає параметрам образу. Володар мужньої і контрастно-рельєфної «східної» зовнішності Микола Коваль придумав для цієї ролі неквапливу, м'яку, безшумну ходу під довгим мавританським одягом, що спадає до самої сцени. Гадаю, саме пластична досконалість рішення образу виділяла Миколу Коваля серед попередників у ролі Ебн-Хакіа, в тому числі Ярослава Іванова. Засмаглі руки артиста постійно перебирали чотки — мавр звично молився. І — цікава деталь — дрібна моторика пальців актора виступала індикатором емоцій героя за умов повної непохитності і витримки в лиці. Скажімо, у момент раптового гніву короля Рене: «О мавр жестовий, нет в тебе участья к страданьям бедного отца!» — хвилювання Ебн-Хакіа виказувала хіба що інтенсивна робота з чотками.

Особливо виразно контрастність емоційних та енергетичних сфер, закладених в опері Чайковського, проступала у тандемі Миколи Коваля з Оленою Соболевою. Також цю партію співала А. Романовська. Мініатюрна, тендітна Іоланта-О. Соболева, здавалося, була переповнена коханням до Водемона і беззастережно кидалася рятувати його від страти. В голосі солістки бриніли молодість, надія, рішучість і світло раптового непереборного почуття. В той час як голос Ебн-Хакіа слугував глухою, епічно-відстороненою від усього мирського та, здавалося, від самого життя антитезою до променисто-бурхливих почуттів дівчини. Всім плином свого сценічного існування такий мудрий та безпристрасний герой Миколи Коваля поступово схилявся на бік героїчної у відстоюванні власного кохання Іоланти. Тому кульмінацією ролі ставав раптово емоційний, широкий «захисний» жест, яким Ебн-Хакіа пригортав Іоланту до серця на її словах «Я погибаю, врач! Врач, спаси меня!». Водночас іншою рукою лікар м'яко, але категорично, відмежовував її від усіх рідних, що не усвідомлюють, як це водночас страшно і дивовижно — нарешті бачити світло. Крім солістів рідного театру, у 1980-х роках Миколі пощастило співати у харківській постановці «Іоланти» разом з солісткою Большого театру Тамарою Мілашкіною.

Третім екзотично-східним персонажем Миколи Коваля часів його театральних «зорь» став *Златогор* з інтермедії «Відданість пастушки» у виставі *«Пікова дама»* того ж композитора. Здавалося б, анахронізм, що тішить слух меломана — пастораль, а В. Лукашев театральними засобами примудрився вирішити цей дивертисмент як продовження образу героя. Якщо у «Запорожці за Дунаєм» М. Коваль співав кантиленну арію східного монарха розлого, елегійно і піднесено, то в басово насиченій, «царственій» партії Златогора відчувався камертон опери-трагедії. Але, разом з тим, це був саме театр в театрі. І образ Златогора *Томським* саме *демонструвався* за допомогою чалми, шовкового плащу і бороди на мотузці. Та ой як неви-

падковими виглядали «мейєрхольдові арапчата» з почту Златогора! В них одних — код пітерського містицизму, яким буквально просякнута ця опера П. Чайковського. Театральність конфлікту викривалася у фінальному уклоні всіх учасників інтермедії. Це лише жарт, забавка аристократів. Проте в цій сцені струмить зловісний підтекст. Це трагічний маскарад, де під кожною маскою може опинитися смерть. І його «режисером» виступає саме Златогор. «Как ты мила, прекрасна. Скажи из нас кого — меня или его — всегда любить согласна?», — не без іронії допитується у Прілєпи Томський-Златогор, тим самим наче провокуючи Лізу визначитися, з ким їй бути — з багатим і шляхетним, але не любим Єлецьким чи з коханим нещасним відлюдьком Германом. От тільки сила театральної привабливості, загадковий магнетизм самого Златогора-Коваля були настільки великими, що на поставлене ним запитання до Прілєпи добра половина глядацької зали не замислюючись відповіла б «тебе»! І саме тебе, Златогоре!

Вистава В. Лукашева/ Л. Братченка і Я. Скибинського стала подією у царині оперних режисури та ансамблю. «Пікова дама» у постановці харків'ян навіть удостоїлася лауреатства на республіканському огляді оперних вистав.

Показово, що від початку роботи над виставою роль Томського (в інтермедії Златогора) режисер довірив М. Ковалю в чергу з М. Манойло. «Микола Федорович Манойло по-акторському був дуже яскравий у цій ролі, тому Ковалю було цікаво знайти своє» [83, с. 4], — вважає О. Романенко, яка була задіяна у тій постановці. В. Лукашев бачив свого Томського молодим, жвавим, таким собі «балагуром и заводилой», і Микола ідеально вписувався в його уявлення про персонажа. В сцені у гральному будинку соліст починав співати куплети Томського серед усіх гравців, але, розійшовшись, заскакував на стіл і вже там ефектно виходив на коду арії, ще й відкидаючи переможним жестом назад келих із шампанським — і чітко на останній ноті! «Цю мізансцену ми придумали, розвиваючи саме Миколин образ Томського», — констатував режисер. — «Більше ніхто з виконавців так грати і співати водночас не ризикнув. Манойло блискуче співав і був розкішним актором, але в силу грубої фактури не міг багато рухатися» [66, с. 5]. Фотографії Миколи Коваля у ролі Томського того періоду обмальовують образ атлетичного у гусарському костюмі світського франта з неоднозначною посмішкою і білими буклями перуки, на яку не без кокетування насаджено ківер. У виставі, в якій панувала «траурна» графіка у костюмах всіх діючих осіб та в сценографії в цілому, тільки Томський виділявся ефектним, насичено соковитим червоним акцентом. Микола навчився з бездоганною вишуканістю на гусарський манер носити доломан з опушкою та з розшитими вузькими обшлагами рукавами, штані-чікчіри і ботики з тонкої м'якої шкіри, які незвично звужували чоловічу ногу.

Не таку велику, як складну партію Томського М. Коваль подав, немов би граючи. Адже партії П. Чайковського надскладні для виконання вокалістами завдяки поєднанню в них високої і низької теситури. Блиск Томського підкреслюють контрастно стрімкі злети до міцних високих нот і такі ж самі заглиблення у басову теситуру. Як «верхи», так і «низи» партії при цьому мають лунати однаково яскраво і соковито, оскільки партія характеризує героя, який є повною антитезою похмурому містику Герману — оптиміста і гедоніста з голови до п'ят Томського. Тривання актора в сценічному образі наче взяте в береги демонічної та філософської балади Томського про три карти (фактично ідейна квінтесенція всієї опери) та її протилежного полюсу — куплетів Томського про дівчат-пташок. Якщо у баладі затребувався драматичний темперамент співака, то для куплетів знадобилося його почуття гумору.

У «Піковій дамі» М. Коваль найбільше по-партнерські контактував з А. Дубініним і О. Шуляком (Герман), співав ансамбль у першому акті з виконавицями партій Лізи (А. Резілова, Л. Черних, М. Гончаренко) та Графині (Л. Попова, О. Арцемюк, Т. Бобошко, І. Яценко), бешкетував у сцені в «гральній» з улюбленими партнерами В. Думенко та Є. Жаріковим (Сурін і Нарумов).

Гадаю, з першої «п'ятирічки» М. Коваля в театрі йому були особливо дорогі дві ролі, а саме класичні образи з російських опер — Томський і Грязной. У порівнянні з маленькими партіями — функціями перипетій лібрето, які він виконував на початку кар'єри, за образами з драм О. Пушкіна і Л. Мея на повний зріст виростали сповнені протиріч людські долі, а музичний матеріал вражав глибиною, просто-таки безоднею відтінків людської психології. Підтверджує пріоритет саме цих партій і багаторічна партнерка М. Коваля О. Романенко: «Як на мене не буває, щоб у всіх ролях стовідсотковий збіг з індивідуальністю, навіть у геніїв. Прикладом слугує байдужість Шаляпіна до партії Греміна. От вже хто, здавалося б, поза очі "непідсудний" — але й Шаляпін вважав, що є "його" і не "його" партії. Для мене Грязной і Томський — це яскрава квінтесенція Миколи Коваля в оперних виставах» [83, с. 5].

Пізніше на зміну М. Манойлові у партії Князя з опери «Чародійка» планувався так само М. Коваль. Вивчивши тоді велику та надзвичайно складну партію, на сцену в образі Князя Микола так і не вийшов — виставу саме тоді й «списали».

Важко переоцінити фундаментальність значення музики П. Чайковського у становленні М. Коваля як співака та актора. Тож, легко зрозуміти, чому багато років у його гримерці на почесному місці незмінно висів портрет улюбленого композитора!

Серед італійської оперної класики в ті роки найпомітнішою партією Миколи був *Жермон* з *«Травіати»* у постановці В. Лукашева та Л. Джур-

мія. Щоправда, виробнича необхідність спонукала керівництво театру зберігати за молодим співаком і опановану ним раніше роль світського бонвівана *маркіза Д' Обін'ї*, партія якого налічує усього декілька фраз. Безумовно, стрункий красень-брюнет з мушкетерською борідкою у засліплюючо білому жилеті під чорним фраком прикрашав собою сцену балу у Віолетти, але не можна сказати, що саме ролями такого «масштабу» вимощувався шлях майбутнього провідного оперного артиста України.

А от чим все ж таки зміг запам'ятатися «черговий» для театру батько Альфреда об'єктивно замолодого для цієї ролі Миколи Коваля? Актор грав роль в чергу із ще п'ятьма солістами театру: О. Басенком, А. Грозою, О. Нікітюком, О. Ткаченком і корифеєм-фронтовиком Я. Івановим. До речі, саме виконання партії останнім, а також столичним гастролером, володарем баритону неповторно яскравого тембру Павлом Лісіцианом Микола Коваль назавжди оцінив як еталонні: «При їх класі вокалу можна було взагалі не турбуватися про мізансценічну різноманітність ролі. Коли Лукашев вводив мене до вистави, він наводив приклад Лісіциана, який виходив на сцену, сідав у крісло, досконало співав арію "Ты забыл свой край родной..." і після того, як партнер у ролі Альфреда убігав зі сцени, вставав і уходив. Але образ, створений виключно вокальними засобами, цілком переконував» [45, с. 3]!

А от Жермон М. Коваля запам'ятався відмовою від штампу, згідно з яким старий Жермон — Скупий лицар та Карєнін в одній особі — жорстко вимагає відмови Віолетти від прав на Альфреда, а власного сина претензіями доводить до необхідності розірвати стосунки з коханою жінкою. «З Миколою ми почали роботу з музики», — згадує В. Лукашев. «І, вслухавшись у характеристику Верді, побачили Жермона людиною шляхетною, великодушною, мудрим чоловіком, який зумів зрозуміти душу Віолетти» [66, с. 5]. Вже перша фраза Жермона: «Вы ли сеньора Валери? ...Отец Альфреда перед вами!» — часто-густо ставала підставою для форсування «театрального гніву» прем'єр-баритона трупи. Жермон М. Коваля був більш далекоглядним. Його мета була не залякати Віолетту, а проникнути їй у серце і таким чином вже вплинути на її свідомість і домогтися від неї потрібного йому рішення. Такий «психологічний» ключ, що добирав Жермон до Віолетти, був тим паче виправданий, що йому доводилося виступати не лише з ровесницями О. Соболевою та С. Бєзюлєвою, але й з Віолеттою іншої вікової категорії — Валентиною Аркановою, яка співала Віолетту ще в тандемі з С. Лємєшевим-Альфредом.

Разом з В. Лукашевим М. Коваль спромігся розгорнути роль Жермона несподіваним ребром до глядача. В бесіді з Віолеттою він поступово відкривав для себе незвичайну душевну красу цієї жінки. І в фіналі дуету сам Жермон-Коваль вже був у передчутті сліз розчуленості і співчуття,

пом'якшувався і просив пробачення за нанесену душевну рану. Вердіївські опери потребують від виконавців особливої насиченості та сили голосу. Тож, ця партія стала своєчасною на шляху шліфування М. Ковалем вокальної техніки, допомогла йому досягнути однаково насиченої летючості голосу. Микола Коваль зіграв і заспівав вердіївського Жермона, уникнувши фарб «оперного злодія», створивши його передусім людиною, а не функцією опери-мелодрами. «В інтерпретаційному плані Микола дуже цікавий актор. В нього потужна творча інтуїція, але при цьому М. Коваль сприймає завдання постановників», — уточнює думку Лукашев. «Коваль ніколи і ні в чому не дозволяє собі в роботі над ролями відстороненої байдужості» [66, с. 1]. Втім глибоко міркувати про роль, знімати з неї патину рутинних штампів, а також коштовному почуттю міри в кожному зі своїх сценічних створінь навчив його, смію стверджувати, саме режисер-учитель В. Лукашев.

На думку однієї з постійних партнерок Миколи Коваля по сцені Олени Соболевої, при всіх своїх драматичних та співочих можливостях з роллю Жермона Микола упорався добре і міг би співати її без складнощів і надалі. «Втім, — вважає колега, — це трохи "блакитна", "джентльменська" партія. Миколі ж завжди імпонували ролі, в яких можна проявити пристрасність, внутрішній конфлікт» [90, с. 4]. Безумовно, головною причиною того, чому ця партія стала хоч і яскравим, але все ж тільки епізодом у біографії М. Коваля, є його вже від початку 1980-х спеціалізація на репертуарі драматичного баритона.

На жаль, зовсім епізодичним був образ щирого наталчиного приятеля *Миколи* у постановці *«Наталка Полтавка»* диригента В. Мутіна і режисерів В. Лукашева та І. Черничка. Шкода, бо вистава і сама роль затребували від Миколи ментально наявної в ньому гумористичної фарби та органічного для нього стилю поведінки, а отже, безсумнівно, образ вийшов цілісним та влучним. Від часів корифея української сцени Миколи Садовського цей трагікомічний образ з першої української п'єси І. Котляревського є надзвичайно харизматичним. Бідак-сирота, який сам собі латає свитку, наспівуючи розлогої та сумної чумацької пісні, виявляється, чудово порається з улаштуванням щастя двох нещасливих закоханих Наталки і Петра. Як відданий друзяка-побратим він може розрадити біду дотепним слівцем, жартівливим танцем або кмітливою порадою. Весь спектр запропонованого характеру був наявний і в Миколі Ковалю.

Партнери по сцені часто згадують його почуття гумору та розіграші на репетиціях. Вже солістом опери підробляючи в оперній студії, М. Коваль якось «бавився» на виставі «Царева наречена»: демонічно примруживши око та спародіювавши міміку професора, диригента І. Штеймана, він водночас з цим підносив на таці Марфі та Ликову келихи-реквізит і бездоганно проспі-

вав свою вокальну фразу «Побольше жениху, поменее невесте!». «Нам, солістам, вступати час, — згадує О. Соболева, — а ми не можемо. Всі сміємося. Вже і хор регоче! Один винуватець Микола непохитний» [90, с. 2]. А якось вже в театрі, репетируючи у «Євгенії Онєгіні», М. Коваль «розрядив» напружену конфліктну обстановку, вийшовши на мізансцену знайомства з Ларіними в елегантному сюртуку та блискучих штиблетах, проте... з вузликом на довгій палиці, який він, очевидно, позичив в когось з «селянського» хору.

«Передусім, — вважає виконавиця ролі Наталки О. Соболева, М. Коваль зміг донести у ролі власного тезки український гумор» [90, с. 3]. Микола в «Наталці Полтавці» став для М. Коваля підмальовком під майбутній образ Шельменка-денщика. «Якщо Петро — лірик, романтик, то Микола — це жила життя, фонтан» [66, с. 5], — афористично охарактеризував завдання, висунуті перед акторами, режисер В. Лукашев.

М. Коваль вигідно відрізнявся жвавістю і танцювальністю (підтанцьовував на заспіві «Ой, лихо, не Петрусь»). «Створювалося враження, — ділився відчуттями режисер, — що для М. Коваля не було лімітів для вираження своїх творчих завдань. І навіть природно властива акторові говірка — він і в житті говорив з яскравим забарвленням української мовної мелодики — лягла на роль Миколи. В Ковалю-Миколі приваблювала максимальна органіка, тут йому нічого не треба було додавати ані від рафінованого аристократизму, шику Томського, ані від буремної «темної» природи Грязного» [66, с. 5].

А от як він був м'яко відсунутий з цієї партії, згадує сам співак: «Коли я вже зіграв декілька вистав, Лукашев пожартував: "Колю, в тебе погана українська мова..." Так більше і не грав Миколу. Тому що тоді вже мене художня рада театру "вела" на партії Манойла» [45, с. 8]. Очевидно, художнє керівництво театру вирішило, що хист М. Коваля своєрідно-ексклюзивний, щоб амортизувати його у музично-драматичній ролі з нескладним вокалом, якою по суті є роль Миколи.

Тим паче, що підстави особливо цінувати «кадр» були, та ще й які! У травні 1980 року на республіканському конкурсі оперних співаків «Молоді голоси» (що проходив у Одесі) Миколу Коваля було нагороджено першою премією. Другу премію тоді поділили також випускники харківської вокальної школи О. Романенко та В. Манолов. «Неймовірно, але факт, — занотував О. Чепалов, — лідеру творчого змагання аплодувало навіть журі» [112]. Цей переможний мажорний прелюд винагородив соліста за всі «бемольні» переживання минулих років. Участь у першому в житті Миколи конкурсі красномовно обіцяла йому долю в мистецтві надзвичайну. Окрилений перемогою, Микола одразу ж пройшов прослуховування до київського оперного театру, брав участь у конкурсі імені П. Чайковського в Москві, злітав і на конкурс в Алма-Аті. Але в кінці життя чесно прокоментував:

«без хабара там було не проштовхнутися» [45, с. 9]. Отже, М. Коваль вгамувався і зосередився на роботі в рідному харківському театрі.

Навесні 1982 року з нагоди 60-річчя від утворення вже згасаючого на той час СРСР Микола в складі групи перспективної молоді театру виступав у «ЦДРИ» (Центральному будинку працівників мистецтв) у Москві. Згадує Олена Романенко: «Спочатку Микола співав арію Грязного, а потім ми з ним грали сцену з фіналу першого акту, співали дует. Хвилювалися надзвичайно, адже в залі — Козловський...» [45, с. 8]. Крім ровесника сторіччя, народного артиста СРСР Івана Козловського, який ще у далекому 1924 році співав на харківській сцені, оцінити нинішній потенціал рідного театру прийшла екс-прима-балерина Валентина Дуленко. Також на заході були присутні провідні на той час солісти Большого театру. «Крім Грязного я співав в концерті куплети Тореадора і романс Брамса «Літній вечір»... Козловський і його колеги з Большого театру по закінченні концерту лишили мені компліментарні автографи просто на партитурах. Приємно було почути від солістки головної опери країни: «Я хотіла б заспівати Любашу з таким Грязним, як ви» [45, с. 8].

Оцінивши творчу молодь харківського театру опери і балету, Іван Козловський подякував їм за те, що театр і надалі відповідає «високому камертону» своїх славетних попередників, а також столичному рівневі колективу.

У інтерв'ю 2000-х років Микола Коваль згадував поїздку до Москви із вдячністю і виокремив головну для себе постать наставника у професії, якого пощастило зустріти у столиці: «Почувши мене у концерті, народний артист СРСР Іван Петров запросив нас з дружиною до себе. Ми слухали платівки із записами "Бориса Годунова", "Весілля Фігаро", де він співав заголовні партії... Наскільки це майстерне володіння голосом, яка техніка, який інструментальний спів! Петров — це, звісно, вищий пілотаж, він мав вражаючий матеріал і був явищем. Петров вмів те, чого ніхто з басів не вмів: співав як баритональні, так і басові партії — і Бориса, і Кончака, і Галицького, і Ігоря» [9]. На мою думку, і зовні, і за долею, Іван Петров та Микола Коваль схожі: обидва сильні саме акторським проживанням ролей в опері. Запорукою відмінної сценічної форми обох була однакова захопленість спортом, а саме — волейболом. Тож, симпатія маститого Петрова до свого харківського молодого колеги була цілком зрозумілою. З позиції ж знання про подальшу кар'єру Миколи Коваля символічним виглядає і такий збіг — тріумфом міжнародного визнання для обох стало виконання партії Бориса Годунова у Парижі. На жаль, і померли співаки від однієї хвороби.

Глибоко символічно, що саме того року, коли Микола здобув визнання свого таланту від оперних корифеїв всесоюзного значення Івана Козловського та Івана Петрова, пішов з життя кращий актор і бас харківської опери Євген Червонюк.

Того ж таки 1982 року Микола Коваль співав у Мадриді від Українського товариства дружби і культурних зв'язків із зарубіжними країнами. Ось що у XXI столітті пригадалося співакові про цю подорож: «Нас було сорок учасників групи. Але співаків всього двоє. Від Харкова — я, сопрано з Одеси, концертмейстер від київської філармонії, танцювальний колектив з Західної України... А з Москви були вчені, журналісти, керівництво делегації... Пам'ятаю, був і "видатний дитячий письменник" (інтонаційно оці лапки М. Коваль виділив, з притаманним йому гумором — *прим. Ю. Щ.*) Сергій Міхалков. У Мадридському Палаці Спорту ми робили концерт для робітників. Я співав «Гранаду» іспанською мовою. Коли летів до Іспанії, я вже в літаку «репетирував» цю популярну пісню, а стюардеси мене напоїли і консультували з правильної вимови. Всі були щасливі, що я співаю саме цю пісню. В Іспанії це культ, як у нас "Дивлюсь я на небо та й думку гадаю"» [45, с. 8].

Як писав у статті про співака О. Чепалов: «Палац Спорту у передмісті Мадриду оплесками струсився. Виступ радянських артистів тривав чотири з половиною години замість двох запланованих» [112]. Драматичний темперамент та епічна фарба в голосі співака, коли він виконував пісню «Бухенвальдський набат», напрочуд вразили темпераментних іспанців. Нині ця цілком ідеологічна пісня В. Мураделі з маршовим ритмом не витримує ніякої критики з точки зору перевірки часом. Значно важливішою виглядає тодішня концертна програма Миколи з українських та російських народних пісень. «Майже кожну доводилося повторювати на біс» [112], — зазначив рецензент. Глядачі підспівували М. Ковалю, не знаючи слів. Про професійну комунікабельність співака йшлося у тій самій статті: «Всі учасники концертної бригади українських артистів щиро полюбили веселого і жвавого харків'янина, який і співав чудово, і гідно вів розмову з іспанцями, і умів підняти настрій, коли напружена гастрольна програма вимагала розслабитись, відпочити»[112].

У 1984 році М. Коваль відправився з великою концертною бригадою до Франції, де у Ліллі проходили Дні міста-побратима Харкова. Він брав участь у тринадцяти концертах дев'яти міст департаменту. Особливий тріумф чекав на співака у паризькій штаб-квартирі ЮНЕСКО.

Отже, вже за перше десятиріччя в театрі Микола Коваль став провідним солістом-баритоном в трупі, де ще гриміла слава його видатних наставників. Маючи честь представляти харківську вокальну школу за межами республіки та навіть у Західній Європі, М. Коваль фактично відбувся, кажучи нинішньою термінологією, як зірка на українському оперному небосхилі. І вже були всі підстави говорити про феномен Миколи Коваля, адже посеред своїх голосистих ровесників він явно виділявся універсальністю акторського та вокального обдарування. У його репертуарі вже були партії

від казкового Дроворуба до потужно-трагічного Ріголетто, від Султана та Миколи в українській національній класиці до Бородіна та Новикова у сучасних операх харківських композиторів. За короткий проміжок часу надзвичайно працездатний і талановитий співак опанував провідними партіями світового оперного репертуару: Ж. Бізе, Дж. Верді, М. Римського-Корсакова і П. Чайковського. Вже ролі, зіграні ним у другій половині 1970-х, продемонстрували: М. Коваль щасливо уникнув приналежності до певного оперного амплуа. А розмові про Миколу Коваля — виконавця сучасних опер і про опанування ним драматичним баритональним репертуаром присвячено дві наступні глави.

III
«Згадайте, братія моя...»

Радянська опера, що посіла у 1970–1980-і роки чільне місце у репертуарі Миколи Коваля, є нині непопулярною темою. Ідейно та за музичною лексикою багато з цих творів викликають нині скепсис. Деякі, щоправда, і зараз, в добу розквіту різноформатних мюзиклів за світовою класикою, сприймаються адекватно (як-от опери «Сват мимоволі» за кращим українським водевілем першої половини XIX ст. «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка або «Та, що біжить по хвилях» романтика О. Гріна). Певні твори саме по-акторськи розкрили Миколу Коваля в характерах, альтернативних до пласких амплуа з лібрето класичних опер. Так, акторськими вершинами Миколи у сучасному репертуарі став драматичний образ солдата Другої Світової війни Петро Бородін і комедійний характер солдата століття XIX Шельменко. Єдиним у своєму роді в біографії митця став і суто вокальний образ Шевченка з ораторії В. Губаренка.



Про решту з творів можна сказати «був час — і таке треба було співати...». Високий кількісний покажчик творів радянських композиторів у репертуарі театру був продиктований згори. Керівництво театру усвідомлювало, що тільки творче і якісне виконання директивних настанов влади дасть змогу паралельно ставити високу світову класику, що була дійсною запорукою росту колективу. Тож, як людина далека

від радянської ідеології, Микола Коваль у перше десятиріччя в театрі просто виконував у подібних проектах свою роботу.

Першою прем'єрою у сучасній опері стала для Миколи *«Молода гвардія»* за новітньою героїчною міфологією покоління народжених після війни — однойменним романом О. Фадєєва. В опері патріарха української композиторської школи Юлія Мейтуса та класика української поезії Андрія Малишка Коваль, який на той час ще навіть не закінчив консерваторії, не отримав партії, яка б дозволила йому розгорнутися на повну. Він грав тут епізоди — *Унтера* та *Денщика*, а також роль молодогвардійця-конферансьє *Стаховича*. Втім, символічним є те, що Микола опинився серед молодої гвардії лукашевського «призову» до харківського оперного театру. Адже у виставі (крім М. Манойла в ролі «інструктора» молодогвардійців) було задіяно всіх нових вокалістів, майже ровесників героїв Фадєєва.

Тоді ж Миколу було введено в мікропартію селянина до вистави про революцію і громадянську війну *«У бурю»* за романом одіозного М. Вірти «Самотність». В композиційно-інтонаційному плані цей твір Т. Хреннікова є «пісенною оперою», прикладом соцреалізму в опері, а відтак повною протилежністю оперному авангарду на кшталт прокоф'ївської опери «Любов до трьох помаранчів», партію Леандра у якій М. Коваль співав згодом у виставі оперної студії.

Поступово зростаючи як актор та завойовуючи право на більші ролі, Микола зіграв робітника *Лапченка* у постановці опери *«Іркутська історія»*. Як зазначає низка критиків, в цій роботі композитору М. Кармінському вдалося зберегти хвилюючі ліричні інтонації юності, властиві як самій п'єсі О. Арбузова, так і еталонній драматичній постановці московського театру ім. Є. Вахтангова. За оцінкою О. Чепалова, твір, як жоден серед поставлених тоді театром сучасних опер, привертав увагу дуже інтелігентною музичною лексикою, тонкими психологічними замальовками в музиці суперечливих образів О. Арбузова [110, с. 3]. «Кармінський, — згадує режисер вистави В. Лукашев, — вважав нашу "Іркутську історію" кращою за Новосибірську, адже в нас всі актори були молоді та передавали горіння, ентузіазм, а в ансамблю дібралися чудові голоси. Крім того, саме ця постановка змусила нас вперше у дореволюційній будівлі змонтувати і задіяти поворотне коло, досягнувши тим самим стрімкості дії — адже у сучасній опері було аж сімнадцять картин, кожна з яких мала відповідно зазначене місце дії» [66, с. 3]. Тематично для харківського театру ця вистава продовжила колективний портрет сучасника, ще ближчого до сьогодення, ніж у «Молодій гвардії». Можна навіть порівняти значення цього спектаклю для акторів покоління М. Коваля, які щойно прийшли до трупи театру, зі значенням булгаковських «Днів Турбіних» для другого покоління «мхатчиков».

В центрі сюжету — стосунки в екіпажі крокуючого екскаватора на півночі Росії, десь на берегах бурхливої Ангари. «Динамічні, стрімкі сцени, пов'язані з трудовими буднями екіпажу, проходять у виставі на одній високо тональній ноті», — зазначала критик Г. Гейвандова [13]. В когорті контрастних представників радянського соціуму (бригадир, інтелігент, демобілізований солдат, продавчиня з магазину...) Миколі було відведено на перший погляд неефектну роль «тюхтія Лапченка» [13]. Гадаю, створити переконливий образ Миколі допомогли спостереження за типами робітників в період практики у монтажному цеху в Маріуполі та дворічної роботи на сумському заводі ім. М. Фрунзе. Десь в його Лапченкові проглядала хитринка, десь лінощі, а в пластиці образу («руки в кишені» робітничого комбінезону) відчитувався скепсис до ударного будівництва комунізму. О. Арбузов надав цьому персонажеві за характеристику іронічний регіт та промовистий дошкульний закид на бік закоханих: «Дивіться, щоб вас ведмідь не зжер!». Це дає підстави оцінювати Лапченка як нащадка чеховського Соленого з «Трьох сестер». Завдяки вміщеному в «Театральному Харкові» портрету Лапченка, другорядного, але напрочуд живого героя вистави, можна уявити, наскільки сценічно симпатичним був цей «нерадянський» харизматик у виконанні Миколи Коваля. З-під в'язаної, візерунчастої шапки, характерно заламаної набік, у нас вдивляється таке хороше, направду добре, хоча й в міру хитрувате, з очима, що сміються, лице Лапченка.

Артисти І. Яценко, А. Романовська (Валентина), О. Басенко, А. Гроза, О. Ткаченко (Сергій), А. Дубінін, В. Ломакін (Віктор), Я. Іванов, М. Манойло (Сердюк) наслідували трактовкам персонажів у театрі ім. Є. Вахтангова. А от М. Ковалю вдалося створити у виставі цілком оригінальний образ у порівнянні з театрально-екранним. Лапченко-М.Коваль не виглядав таким вже безнадійним, хоча б через те, що був у колі робітників дуже авантажним і справляв враження більш досвідченого, ніж Сергій та Віктор. Стрункий і темноволосий, з відкритим чолом та уважними, виразними очима, Лапченко поставав не сміхотворним, а надійним, добрим приятелем у сцені святкування дитячого дня народження, куди з'являвся з величеньким іграшковим ведмежам під пахвою.

«Миколин Лапченко не квапився до роботи, любив полежати на лежаку в робітничому бараку та уїдливо прокоментувати любовні пристрасті головних героїв», — згадує створеного М. Ковалем персонажа В. Лукашев [66,3]. Але його Лапченко увійшов до вистави як абсолютно органічний член бригади, герой зі своїм характером.

У 1970-1980-х роках Микола Коваль, як і всі молоді в трупі, трохи не щовечора виходив на сцену у класиці, а по вихідних до того ж обов'язково виконував ролі у ранкових виставах для малечі. Так до Вовка у «Червоному Капелюшку» додався *Вовк* з казки *«Мульті-пульті»* (була у 1980-х роках

така платівка — дайджест популярних казок, от за її мотивами і поставили спектакль), а також *Кіт, Розбійник* і *Геніальний сищик* з вистав на музику Г. Гладкова *«Бременські музики» і «Слідами бременських музик»*! У цих ролях з мелодійною і ритмічно-танцювальною музичною природою співати Миколі було настільки неважко, що лишалося багато сил і бажання просто побешкетувати від лиця своїх екстравагантних і комедійних героїв. «Микола Петрович був чудовий у форматі цих ролей, — згадує Г. Копелевич. — "Прикалывался". Адже він і це на сцені пречудово і влучно вміє робити!» [48, с. 2]. «В казках ми часто грали з ним і на гастролях, — пригадує О. Романенко. — На противагу образам Онєгіна, Грязного чи Бородіна, у виставах для дітей Микола вдавався до яскравої характерності, до самозреченого блазнювання... Гадаю, це і зробило його актором поза категорією амплуа» [83, с. 2].

Тоді на рівні з М. Ковалем у виставах для дітлахів «відв'язувалися» неперевершено комедійні Є. Жаріков і В. Думенко, А. Ковтун (Король, Геніальний сищик) та навіть «заслужений» Я. Іванов (Розбійник) і двічі «народний» — як депутат харківської облради і як артист — М. Манойло (Кіт)! Коли ж В. Думенко і С. Владимирський (за фактурою і голосами дібрані мов Пат і Паташон) в образах старшого і молодшого охоронців зазвичай брали і проговорювали всю виставу «від себе», ігноруючи текст лібрето, їх імпровізації завжди викликали захват колег і при тому працювали на виставу! Отже, у корифеїв М. Коваль вчився не тільки фундаментальним основам майстерності, але й «капустній» фантазії та заразливості.

О. Романенко згадує імпровізаційну легкість, справжній дух театральності, що панували на виставі «По слідах бременських музик», де вона сама грала Отаманшу: «За роллю Микола був загрозливо-кумедним: такий пародійний сищик у чорних капелюсі та плащі. Був у нього там ефектний номер — куплети і танець навздогін принцесі на аркані... А диригентом був веселий та молодий Вітя Мутін, і він якось вирішив заграти Миколі музику його танку три рази поспіль! Коли пролунав вступ до повторного "проведення" танцю, Микола дуже здивувався, але повторив усе: і танець, і стрибки з полоненою принцесою, і гонитву по колу. Але коли настала черга втретє йому танцювати, "принцеса" ретирувалася за лаштунки, а Микола все стрибав і стрибав із дуже зрозумілим пересердям. До лаштунків набилося веселого акторського народу, всі сміються, аж регочуть. А Микола хоч і знесилився, але з останніх сил дотанцював-таки і з тією осоружною мотузкою для полонянки-принцеси випав за лаштунки» [83, с. 2]. Зрештою, боюся навіть уявити, що саме почув Віктор Мутін від свого ровесника-співака по завершенні тієї вистави..! Якщо ж згадати, що саме з цим диригентом співак шліфував свою коронну партію Григорія Грязного, де його партнеркою була та ж таки Олена, то тільки диву даєшся, як митців на все вистачало — і на гумор, і на трагедійні вершини!

До 35-річчя Перемоги диригент Л. Джурмій та режисер І. Черничко здійснили на оперній сцені постановку камерної опери-дуодрами харків'янина В. Губаренка *«Пам'ятай мене»*, де Миколі Ковалю доручили головну роль радянського солдата-визволителя *Бородіна*. Так на ціле наступне десятиріччя окреслився тандем театрального композитора і актора-співака. Та і з режисером І. Черничком перша для М. Коваля роль стала прелюдією до низки ще більш резонансних вистав і ролей. Режисер і актор, як то кажуть, швидко порозумілися.

П'єсу В. Єжова «У солов'їну ніч», за якою було написано ліричну оперну новелу, завліт театру О. Чепалов назвав тогочасною подією в літературі, «радянською — нерадянською драмою» [110, с. 4]. По суті йшлося про етично-психологічну новизну погляду на події війни. Адже сюжет п'єси побудований на зустрічі у післявоєнному Берліні юної німкені Інги та солдата радянської армії Петра Бородіна, між якими народжується головне почуття їх життя.

Сценічних образів такої складності Миколі досі втілювати не доводилося. Адже опера написана на двох виконавців (не рахуючи епізодичного вісника, партія якого була доручена В. Журавльову та В. Ломакіну). А значить впродовж двох її дій на сцені має точитися безперервний діалог «сторін», відбуватися конфлікт ідейних поглядів. Їх носіями і мали виступити актори. М. Коваль грав в чергу з двома партнерками. Якими ж відмінними були його Інги! Тендітна Л. Житніківська та пристрасна, сповнена суперечливих енергій кохання та ненависті Л. Черних. Крім М. Коваля Бородіна співали О. Басенко та О. Ткаченко, згодом до вистави увійшов В. Болдирєв. Характер Бородіна окреслений в лібрето не по-оперному психологічно м'яко. Так само й режисер прагнув у знайдених виражальних засобах піти від «оперності», налаштовуючи ансамбль радше на неореалізм фільмів про війну П. Чухрая. Бородін, про якого відомо, що в нього фашисти винищили всю родину, попри власний біль виявляється здатним зупинити війну в серцях, а це складніше, ніж перемогти зброєю. Він зміг переконати у своїй правоті налякану, розлютовану та упереджену проти усього радянського дівчину. Переконав своєю великодушністю, відвертістю, інтелігентністю, мудрістю та знанням людської душі. А зламавши кригу опору, пробудив в серці Інги весну головного кохання її життя.

Про музичну лексику опери, дотичну до партії Бородіна, лишив відгук доктор мистецтвознавства М. Гордійчук: «Інтонаційна мова партії Петра настільки характерна врівноваженістю, сердечністю, пройнята схвильованою добротою і внутрішнім теплом людяності, наскільки спів Інги різкий, нервово імпульсивний <...>. Як у партії Петра, так і, особливо, в партії Інги, провідну роль відіграє гнучка, емоційно наснажена декламація, котра часом вливається у пристрасну, на диво пластичну кантилену» [18]. Про діа-

пазон образу Бородіна писала і З. Юферова: «Від повнозвучної гармонії, душевного спокою до драматичних спогадів, гніву, здивування, співчуття до ніжності» [120, с. 66]. Оперу В. Губаренка було вирішено у симфонічному принципі, тому виконавцям довелося оволодівати партіями з незвичним, новаторським інтонаційним мисленням. Навіть така деталь, як залаштунковий спів хору, створювала незвичні стереоефект та вокально-симфонічну атмосферу вистави. Велике навантаження у такій камерній опері на двох виконавців було покладено на психологічно забарвлене, виразно проінтоноване слово, з чим Микола Коваль впорався і зі знанням справи, і з відомим акторським задоволенням.

До новацій постановника-дебютанта, що ускладнювали партитуру вистави, входила і пара дублерів Бородіна та Інги у балетному плані. Ці герої поставали як пласт високого художнього узагальнення теми кохання на воєнному попелищі — просто Він і просто Вона. Виконували їх партії провідні балетні солісти театру С. Коливанова і Л. Марков, а також в інших складах В. Шувалов, І. Кузьміна та Т. Петрова. Оригінальною, легкою і конструктивно-мобільною була і сценографія, яку Миколі Ковалю належало «обживати» в ході вистави. Л. Андреєв розчохлив сцену, позбавивши її лаштунків. У дзеркалі сцени лише драпіровки, декілька деталей-позначок післявоєнної днини (протитанковий їжак, плащ-намет, обірвані дроти нахиленого телеграфного стовпа) та світло працювали як акценти конкретного історичного часу та сигналізували про зміну настрою. Світло створювало атмосферу то біло-бузкової імли травневого квіту, то трагічних червоних спалахів війни. Аплікаційно-світлово виникали на заднику то цифри «1945», то готичні шпилі старовинного міста, то зоряне небо, а то й філософський образ шляху додому — дороги, на яку у фіналі Бородін мусив стати попри власні почуття до Інги. Середовище швидко змінювало контури, і це спонукало актора до більш творчого, асоціативного, фантазійного мислення у таких запропонованих поетичних обставинах.

Одначе, повернемось до трактовки образу Бородіна М. Ковалем. Музикознавець З. Юферова писала у всеукраїнському виданні: «Три харківські виконавці ролі Петра дуже різні. О. Басенко чудово співає, але скутий <...>. О. Ткаченко — навпаки. Найбільш «комплексним» інтерпретатором ролі Петра є М. Коваль, у якого вокал і гра перебувають у гармонійній рівновазі» [120]. О. Гусарова мала свій погляд на діалектику трактовок Бородіна двома виконавцями: «П. Бородін у виконанні М. Коваля — відвертий, поривчастий, м'який, переконує цілісністю образу. О. Ткаченко образ Петра більш деталізує, в розвитку показуючи складність ситуації» [20]. Підтверджує та розвиває думки колеги також інший авторитетний музикознавець Л. Шубіна: «Співак акцентує ліричний бік образу. Без декларативного пафосу актор малює тонку, поетичну й цільну гармонійну нату-

ру. Образ динамічний: соліст чітко проводить лінію розвитку від першого аріозо, емоційно стриманого, не розспіваного, до широкого апофеозного проголошення «Нехай весь світ довідається, як я кохаю тебе» [117.]. Вона ж схвально відгукнулася щодо культури виконання М. Ковалем партії Бородіна: «Красивий, рівний в усіх регістрах баритон, благородна манера співу дозволили співакові створити яскравий образ» [117]. Втім, критик дорікнула акторові на відсутності звичних для опери рельєфних, контрастних пристосувань образу: «Не вистачає, здається, лише більш виразної характерності — і в зовнішньому сценічному малюнку ролі, і в інтонаціях» [117]. З останнім важко погодитися. Адже сама постановочна манера І. Черничка була відмінною від традиційної в опері, «неореалістичною». Та й знаючи Миколу Коваля як актора, який на той час вже переконливо грав гіперхарактерні ролі Амонасро («Аїда») або Тоніо («Паяци»), залишається припустити, що таким, не до кінця окресленим, актор лишав свій образ свідомо, прагнучи грати не типаж-результат, а складний, мінливий характер.

Порівнюючи образ Бородіна, створений М. Ковалем та О. Ткаченком, одразу наголосимо, що у О. Ткаченка була фора — він співав цю партію у виставі оперної студії. Але вже візуально Бородін-Коваль в театральному сенсі вигравав у Бородіна-Ткаченка. О. Ткаченко виглядав у цій ролі буденно-правильним соціальним «героєм радянського фільму про війну», індивідуальний образ не прочитувався. В той час як у майже сорокарічному Миколі Ковалю відчувався неабиякий досвід життя. Граючи солдата, який крізь війну дійшов до самісіньких Бранденбурзьких воріт, він був натуралістично відповідним у військовій буденності амуніції — гімнастерки, безкозирки і важкого солдатського плаща, що спадав з плечей, підсилюючи строгу графічність образу. Живе — не театрально загримоване — бліде, високочоле, з часто затіненим поглядом, а то, раптом, «промовистими» очима, лице солдата якось мимоволі привертало до себе увагу загадкою, яку хотілося розгадувати. Тодішній головний режисер театру В. Лукашев нині пригадує: «Як дитина післявоєнних років М. Коваль не міг бути формальним у виставі про дорогоцінність Перемоги. Крім того, Микола ж в нас стрункий, і військова форма на ньому сиділа напрочуд добре. Головне, він цю форму наповнював своїм відчуттям образу» [66, с. 4].

Виставу «Пам'ятай мене» грали в театрі на 9 травня, що лише наголошувало знаменність образу Бородіна в становленні М. Коваля як лідера свого акторського покоління, адже саме цього дня він святкував власний день народження.

Послідовно продовжуючи співпрацю з харківською спілкою композиторів, театр ім. М. Лисенко взяв до постановки оперу Д. Клебанова на місцевому історичному матеріалі *«Маївка»*. Лібрето було написано завлітом те-

атру О. Чепаловим за мотивами історичного факту: розгрому демонстрації робітників паровозобудівельних майстерень 1 травня 1905 року. Як згадує О. Соболева, харківський театр і вся трупа тоді були на своєрідному експерименті, ставши лабораторією української радянської опери. Тут ставили і співали твори, що не йшли більш ніде [90, с. 4].

«Слизькувату» вже у 1980-х, за оцінкою самого В. Лукашева, революційну героїку фабули він на прохання композитора вирішив «окрилити» та відтінити поетичністю сценографії Л. Андреєва. Вертикаль духу народного повстання підкреслювали димарі заводських доменних печей та дзвіниця Успенського собору на писаному заднику: «при потрібному освітленні вони викликали поетичні асоціації з трубами органу» і відповідали героїці музики [66, с. 4].

Сам Микола Коваль до ролі героя-пролетаря *Новикова* ставився без інтересу. Замала вокальна партія і заданість, декларативність «правильного» характеру Новикова не дали артистові «манків» для гри. Та й у театрознавця Л. Дубової не знайшлося в рецензії на прем'єру індивідуальних слів для обмалювання головних героїв (партнерами Миколи були В. Ломакін — Черняк і М. Манойло — Вяткін). «В образах цих робітників, — зазначила критик, — виконавцям не завжди вдається знайти яскраві життєві деталі» [26]. Наче приховуючи власну зніченість, театрознавець зробила наголос на рятівному в ті часи визначенні «твір колективного звучання» [26]. Зі свого боку режисер В. Лукашев згадує Новикова–М. Коваля як героя, що був душею революційного поривання: «Миколі були однаково підвладні як героїчна, так і лірична іпостасі образу. Героїчний Новиков — це той, який з підвищення промовляв до натовпу масовки тембрально насиченим і змістовно переконаним баритоном доктрини демократизації суспільства. І, треба зазначити, слухали Коваля не тільки персонажі за сюжетом, але й глядачі у залі — настільки він був по-лідерські переконливим у цьому суто політичному матеріалі! А от лірична іпостась ролі полягала в тому, що на барикади Новиков вів народ, йдучи поруч зі своєю коханою дівчиною. От їх стосунки і робили роль більш об'ємною» [66, 4].

Однозначно не закоханий у матеріал такої спрямованості М. Коваль не міг ігнорувати того факту, що кар'єра оперного співака в СРСР була напряму пов'язана з колонкою «твори радянських композиторів» в його репертуарному листі. Принаймні він намагався максимально «олюднити» цих своїх героїв. І тим яскравіше спалахували для Миколи Коваля в цій низці ролі-діаманти з класичного оперного репертуару!

Якщо у виставі за твором В. Губаренка «Пам'ятай мене» Микола вийшов у «головний» склад виконавців по підсумках, то на роль *Шельменка* у творі *«Сват мимоволі»*, у відродженому В. Губаренком на сучасному етапі жанрі комічної опери, він планувався авторами вже заздалегідь. Можна

сказати, що твір писався з урахуванням його виконавських можливостей, а також сценічної лідерської харизми.

Виставу здійснював вже налагоджений тандем диригента Л. Джурмія і режисера І. Черничка. А от сценографом і художником по костюмах виступив запрошений з Києва Володимир Ареф'єв (нині головний художник московських музичного театру ім. К. Станіславського і В. Немировича-Данченка та театру оперети). Він спорудив на сцені багатоярусну конструкцію — сад Шпаків, увінчаний альтанкою. Так одразу після відкриття завіси народжувався образ України з водевілю Квітки-Основ'яненка: щедрого, надлишкового, наче серпневий натюрморт, пейзажу з фруктів і соняхів. А поєднання цього «раблезіанського» ландшафту з псевдокласицистичними колонами змушувало пригадати іронічний акімівський стиль сценографії.

Найближчими партнерами по виставі у М. Коваля були О. Шуляк, В. Ломакін та В. Журавльов (Скворцов). Крім М. Коваля на роль Шельменка ще були призначені В. Болдирєв та П. Бойко. Втім, обом ближчими по долі виявився севільський «кузен» Шельменка по лінії комічної опери — Фігаро, якого вони надалі співали кожен зі своїми принадами вокалу і сценічного образу. В той час, як М. Коваль виграв саме в ментальній українській органіці. Як згадує нині завідуючий кафедрою академічного співу ХНУМ ім. І. Котляревського народний артист України Володимир Болдирєв, у «Сваті мимоволі» М. Коваль просто переграв усіх — інші виконавці ролі змушені були «посунутися» з партії [4, с. 3]. О. Романенко, яка грала у виставі ексцентричну та манірну Евжені, пояснює особливий резонанс М. Коваля у цій ролі тим, що здоровий практичний глузд і парадоксальний гумор — це риси самого актора, які він вправно делегував своєму сценічному героєві [83, с. 5]. Інша партнерка по виставі О. Соболева (вона грала Пазіньку — так, згідно лібрето, було вихрещено Прісіньку) наголошує на тому, що Микола так зрісся з образом Шельменка, бо походив з того ж народного середовища, що й його герой. «Крім того, він і за характером такий насмішкуватий "штукар", як Шельменко» [90, с. 5].

Разом з тим, Шельменко-М. Коваль був несподівано показним, з офіцерською виструнченістю, а не канонічним для українського театру присадкуватим і немолодим денщиком. Комедійність ж персонажа підкреслювали гротескова пластика та чорні вуса, що мали, гадаю, надати персонажеві вікової типажності. Безумовно, у кожного з акторів — від еталонного Михайла Щепкіна до Миколи Коваля — було своє уявлення про те, який саме Шельменко. Драматичний баритон М. Коваль, при всьому захопленні комедійною стихією музики, не міг повністю відійти від власної фактури, від свого внутрішнього камертону. Тому властиві йому були і серйозні інтонації, і доброта, і гірчинка людини, «битої життям». «Його Шельменко безжурно і трохи бешкетливо провадить гру зі своїми господарями, заздале-

гідь впевнений у її доброму завершенні», — так характеризувала акторське надзавдання у виставі критик [74].

Диригент Я. Скибинський наголосив на зрілій комедійній майстерності М. Коваля, що вперше так щедро розвилася у заголовній ролі опери вечірнього репертуару: «Його Шельменко — невгамовний, хитруватий, розумніший за двох панів. Згадуючи кращі ролі актора на сцені нашого театру, бачу в кожній з них особливості, властиві тільки його манері виконання. Це точне відчуття стилю, уважне ставлення до музичного тексту, виразне інтонування слова, природний артистизм...» [87].

Щоб зрозуміти, чому акторові, який вже зіграв на той час патріотичний образ Петра Бородіна, а також співав драматичні баритональні партії, виявився цікавим і водевільний Шельменко, звернемося до думки критика: «Губаренко і Черкашина пустили комедію про Шельменка по гоголівському річищу, надавши більшу роль психології, соціальному контексту комедії» [74].

В інтонаційному плані партія Шельменка є об'ємною, контрастною, динамічною, такою, що щоразу демонструє нові риси образу, обмальовуючи, за влучним висловом критика, навіть не портрет, а саме «рухливу музичну фізіономію» Шельменка [74]. Авторка надала докладну характеристику партії Шельменка: «Його солдатський лейткомплекс (ритмоформула барабанної дробі <...> і весела — і так само різнотемброва — "фанфара", в якій — і військова завзятість, і охочість до танцю), його "вихідна" пісня — втілення невщухаючої енергії та життєздатності» [74]. Так само вказувала автор рецензії на українську «жилу» в менталітеті героя: «В образі Шельменка ліричне і комічне пов'язані з органічністю, притаманною українському мистецтву. Композитор наділяє його народними інтонаціями, лексикою солдатських пісень, елементами побутової музики. Все це пречудово відчуває артист М. Коваль» [74]. На протилежному полюсі від музичної заявки образу — двічі повторений у одній картині мотив жалоби денщика на своїх дурнуватих панів. Щоправда, при них Шельменко настільки хоче здаватися таким, хто вміє догодити, що вдається до вокальної мімікрії, зокрема, перед Скворцовим вдає з себе такого косноязикого дурка, що його вокальна лінія навіть переривається тут паузами. А в епізоді, де Скворцов (О. Шуляк, В. Ломакін і В. Журавльов) жаліється Шельменкові на свої страждання через розбите кохання, лейтмотив денщика набуває додаткової стильової характеристики — оперної «чуттєвості», але з тим, щоб «розрішитися» у вокальну буфонаду. Адже Шельменко не з тих, хто вірить у безкорисливість кохання бідного капітана до багатої нареченої.

Підсумовуючи вокальний бік образу, процитую О. Олійник: «Співак, який володіє насиченим і разом з тим м'яким баритоном, віртуозно веде складну партію» [74].

Про такі нечасті на оперній сцені риси виконавського почерку М. Коваля як вокальна, пластична та психологічна імпровізаційність і розкріпаченість, писала у головному радянському фаховому виданні О. Зінькевич [27, с. 22.]. Так як опера традиційно для В. Губаренка містила в собі речитативи, важливо відзначити, що перехід від вокальної органіки до мовної актор робив невимушено і природно, демонструючи при цьому відмінну дикцію.

«Скільки я співав у популярних колись операх наших композиторів: Губаренка, Білаша, Клебанова, Хреннікова!», — поділився своїми оцінками специфічного репертуару радянського періоду сам співак. — З них я міг би лишити хіба партію Шельменка-денщика… От, здається, і все. А решта — дитячий лемент» [9].

П'ять років по тому, як відбулася прем'єра «Пам'ятай мене», М. Коваль заграв героя *Брянського* у прем'єрі вистави *«Прапороносці»* до чергової ювілейної дати перемоги у Другій Світовій війні. Постановки популярного роману «Прапороносці» О. Гончара в драмі стали можливими після сценічного першопрочитання його інсценізації (автор Б. Антків) видатним режисером Сергієм Данченком на сцені Львівського театру ім. М. Заньковецької. У виставі було задіяно квіт українського театру. Роль Брянського сучасно, інтелігентно, без пафосу, грав Богдан Козак. Сучасність погляду С. Данченка на події тридцятирічної давнини засвідчила і робота культового композитора відродженої української естради Володимира Івасюка — актори у виставі багато співали під гітару. Тож, Миколі Ковалю випала небезпечна честь виступити першопрохідцем в образі Брянського на оперній сцені. По суті О. Білашом було створено на лібрето Б. Олійника музичну партитуру з пісень та дуетів, та аж ніяк не повноцінну оперу.

За спогадами О. Романенко, яка виконувала у виставі партію героїні Шури, «Прапороносці» хибили на брак дії [83, с. 5]. Разом з тим у пам'яті помічника режисера Г. Копелевича вистава лишилася як епопея: «У нас роботи було непомірно. Все вибухало, все палало у сценах бою» [48, с. 2].

Щоправда, побачивши постановку в запису харківського телебачення, актриса не могла не відзначити, що Володимиру Лукашеву вдалося зробити зі статичної концертної вистави «справжнє кіно, в якому всі — від героїв до епізодичного персонажа С. Владимирського — були яскраво переконливими та сучасними, "наче підглядаєш за чужим життям"» [83, с. 5]. «Все ж таки, — ділиться відчуттями О. Романенко, — в цій постановці наші герої були ближчими до нас самих, а значіть і зрозумілішими, ніж, приміром, ефіопський цар чи єгипетська царівна» [83, с. 5].

За романом Юрій Брянський, якого втілював на сцені Микола — старший лейтенант комроти. «Ветеран полку, сталінградець-комуніст, культурний офіцер, в минулому студент, здається, з Мінську. Золота голова. Коли скінчиться війна, направимо його в академію. Його місце там», — ха-

рактеризував його у виставі військовий побратим. Тож, М. Ковалю знову знадобилися для створення чергового свого сценічного героя навички колишнього армійця. Лібретист передав у характері героя стриманість, дієвість, лаконізм формулювань: Брянський говорить влучно, наказово, завзято. Адже на війні будь-яке зволікання є подібним до смерті.

Кожен вокальний номер Брянського розкривав якусь нову грань його характеру. У арії «Моя ти зоре» Юрій мріяв про Батьківщину без війни. Він був тут водночас і сильним, і зворушливим у своїй вірі у відданість Шури (постійною партнеркою Миколи Коваля в цій ролі була Ірина Яценко). «Найбільша, як на мене, краса — це краса відданості», — висловлював своє кредо Брянський. І в цьому «зерні» образу — відданості коханій, відданості своїй землі — можна побачити лейтмотив сценічної творчості Миколи Коваля, що присутній, зокрема, в його коронній, вимріяній ролі князя Ігоря.

В дуеті Юрія та Шури рефреном лунали слова: «О, я пам'ятаю, я все пам'ятаю до слова...», — і цей дует, безумовно, був ліричною кульмінацією вистави.

А от драматичною кульмінацією образу Брянського стало буремне аріозо «Страшніше за смерть — ганьба!» На згубу Юрій йде показово, усвідомлюючи, що перемога у війні залежить від віри армії у власний героїзм. На думку Брянського, такого, яким зіграв його М. Коваль, стерегтися, ховатися від уламку гранати — це негідна воїна поведінка. Фінал першої дії був героїчно-переможним: лунала «Атака». От тільки в другому акті вистави Брянського вже не було: вдячні за мирне небо над головою побратими та кохана споруджали на його могилі обеліск.

Останньою виставою за твором композитора-сучасника на оперній сцені стала для Миколи Коваля *«Та, що біжить по хвилях»*. За лібрето В. Гітіна та Р. Левіна (в основі — оповідання Олександра Гріна) композитор Ігор Ковач написав пісенну лірико-романтичну оперу-балет (!), адресною аудиторією якої мала стати молодь. Важко сьогодні визначити, що підвело авторів вистави більше: фрагментарність лібрето, брак головної ідеї чи... молоді серед оперних виконавців вистави? Олена Соболева, Олена Романенко і Микола Коваль розміняли вже другий десяток років у театрі, ліричний герой вистави Костянтин Шаша — і поготів. Солісти не раптом «виросли» з закоротких штанців комсомольських сюжетів. Адже очевидним було, що зокрема для М. Коваля після партії Ріголетто капітан вітрильника «Чотири вітри» *Дюк* був матеріалом «не того напруження»...

«Вистава не склалася від самого початку. Лукашев намагався зрежисирувати, "шив-клеїв" шматки, були там і мелодійні фрагменти, але зрештою сюжетні лінії так і лишилися у виставі окремими шматками, сценками», — ділиться спогадами виконавиця головної ролі Фрезі Грант О. Соболева. «У постановці не було розвитку, кульмінації. Це намагалися компенсувати

художніми та світловими спецефектами. Зокрема, Фрезі Грант з'являлась, мов привид. Але все це було якось доморосле» [90, с. 6]. Про спецефект з човном, який «плив морськими хвилями» (художник Л. Братченко), — згадує і Г. Копелевич [48, с. 3].

Симптоматично, що в цей період Микола Коваль вже остаточно виділився на тлі своїх однолітків як наступник Я. Іванова та М. Манойла. Тому саме з ними в чергу грав він Дюка, капітана вітрильника «Чотири вітри». В той час як іншу баритональну партію — цинічного негідника Гьоза — виконували О. Басенко та О. Ткаченко.

При тому, що роль Дюка другорядна, впродовж дії образ зазнавав розвитку. У першій сцені вистави він виглядав типовим заматерілим морським вовком, прагматизм якого чітко контрастував з мрійливістю поета Гарвея (К. Шаша). Втім, надалі Дюк не міг не віддати належне сміливості та мужності поета у змаганні та став йому відданим другом. Характер Дюка домальовувала «родинна» сцена з племінницею Дезі (О. Романенко), якій він категорично забороняв мріяти про морську долю. А от на те, як багато залежало від акторської і вокальної майстерності виконавця ролі Дюка, вказує неабияке значення у виставі його арії, в якій капітан розкривав Гарвею історію трагічних подій на бригантині Гьоза, що трапилися з красунею Біче. Фіналом вистави ставав карнавал з нагоди сторіччя казкового міста Гель-Гью, на якому місце знаходилося і капітану Дюку, який саме порятував Гарвея від розправи Гьоза.

Специфікою цієї ролі було для М. Коваля чергування вокалу та розмовних сцен (досвід він мав, щойно зігравши Брянського і граючи музично-драматичну українську оперну класику). Важливою складовою образу Дюка став танок. Балетмейстери В. Шкілько та Л. Марков поставили Дюку запальний та експресивний танок моряка у білих «кльошах», тільняшці та безкозирці.

«Та, що біжить по хвилях» зійшла з репертуару дуже швидко. До речі, у 1987 востаннє зіграли і «Маївку»... Не більше п'яти разів пройшов і «Сват мимоволі».

У тому ж таки 1987 в оперній студії М. Коваль виконував роль *Мартіні* з опери класика радянської кіномузики А. Спадавеккіа *«Овод»*. Вже тоді цей твір був репертуарним раритетом. А відтоді до нього лише в 2014 році звернувся диригент А. Петренко, провівши у концертній залі Маріїнського театру концертне виконання опери. Харківську постановку за романтичним твором про гарібальдійця Рівареса було здійснено до 60-річчя «жовтневої революції» (оскільки саме так тоді оцінювали більшовицький переворот).

Роль Мартіні не є повноцінною з точки зору сценічного розгортання. Крім участі в ансамблях Мартіні має одну дуетну сцену з Джеммою. Він

з'являється у другій дії, коли минуло тринадцять років після драматичного зникнення Артура. Говорячи про дружбу, Мартіні, по суті освічується Джеммі, яка все ще кохає вигнанця. Арія безнадійно закоханого Мартіні є яскраво емоційною, нагадує про «італійський» оперний ген композитора, і навіть в кульмінаційному моменті вимагає від співака вправності у високій теситурі. Однак беручи до уваги, що згідно з розподілом ролей крім Миколи Коваля було ще четверо виконавців цього образу, «зріднитися» з Мартіні він не встиг.

При тому, що у виставі А. Калабухіна та І. Черничка був вокально чудовий і, як на оперу, не частий по-акторському виразний та «смотрібельний» виконавський склад (Артура співали Г. Бабич та В. Попов, Джемму — М. Чіженко, Г. Давідян і Т. Жаркіх), вистава прожила лише один сезон…

Саме в той час без вороття змінювалася суспільна формація, а відповідно і глядацький запит до оперного театру. «Революційні» герої, полум'яний «класовий» романтизм і героїка лексики радянських опер дедалі менше відповідали настроям суспільства. Натомість рубіж 1990-х засвідчив радикальний розворот від сурогатних радянських творів до нестаріючої високої європейської класики (мовою оригіналу), а також до класичної спадщини української опери (передусім М. Лисенка).

Саме у відповідь на останню тенденцію Віталієм Губаренком була виплекана чергова робота — цього разу не опера, а ораторія *«Згадайте, братія моя…»*. Композитор традиційно запросив свого улюбленого співака: щоправда цього разу не до участі у виставі, а до Київського Будинку звукозапису для фондової нотації твору. Саме в студії, перед мікрофоном Ковалем було створено вокальний образ *Тараса Шевченка*.

«Згадайте, братія моя…» — так лунає перший рядок з кобзаревого циклу «В казематі», написаного в Орській фортеці в 1847 році. Ораторія В. Губаренка та його співавторки-лібретиста М. Черкашиної — одинокий в творчості М. Коваля постмодерний твір, в якому тонкими лейтмотивами поезії Т. Шевченка переплелися сюжети його віршів та поем різних років, де діалог і полілог точаться поміж автором та його героями. Стрижневою у цьому вокально-симфонічному творі є поема «Гайдамаки», що дає нам відчитати зв'язок поміж губаренківським твором доби Незалежності та легендарною постановкою «Гайдамаки» Леся Курбаса — вистави, пам'ять про яку була священною в родині дружини композитора, дочки курбасівських акторів Романа Черкашина і Юлії Фоміної.

При тому, що Микола був добре знайомий з композиторським стилем В. Губаренка, ораторія очевидно висунула перед ним необхідність опанувати новою манерою вокального інтонування. Тим більш, що для самого співака критерієм вокальної партії є мелодійність, а ораторія «Згадайте, братія моя…» — це передусім складний симфонічно-хоровий

твір. Про зрозумілі складнощі переходу соліста від класики до авангарду згадував диригент заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії, нині народний артист України та лауреат Шевченківської премії Володимир Сіренко (в розмові з М. Черкашиною-Губаренко [113]). Також специфікою твору стало для соліста те, що він фактично не мав тут розгорнутих арій або аріозо. Партія Шевченка складна тим, що його кредо, його окремі думки врізані у густе симфонічно-хорове плетиво партитури В. Губаренка. Часто-густо репліки автора носять характер емоційного підсилення, оцінки ситуації, в яку потрапили його літературні герої, або «напливу», контрапункту внутрішнього голосу, чи то лаконічного філософського узагальнення поетом долі свого народу. Партія Шевченка не зібрана, а навпаки розчинена у мареві хорів та етно-симфонічній музиці, в якій чується то козацький курінний барабан, то відгомін дзвонів, а то й сопілка на світанні. В такій партії особливо не розіллєшся тембральними принадами, натомість вона потребує неабиякої енергетичної акумуляції, постійної спрямованості думки соліста на виявлення надзавдання не тільки своєї партії, а всього твору. Адже М. Коваль творив тут образ «від автора».

Вперше голос Шевченка лунає наче у продовження світлого звучання хору, лине оманливе елегійно та задумливо: «І смеркає, і світає,/ День божий минає,/ І знову люд потомлений/ І все спочиває». Коли соліст змовкає, вступає автентичний голос України — сопілка. Втім, важка «хода» козацького барабану вже нагнічує пульсацію напруження. І от воно вибухає голосом Тараса: «Тілько я, мов окаянний,/ І день і ніч плачу/ На розпуттях велелюдних,/ І ніхто не бачить,/ І не бачить, і не знає —/ Оглухли, не чують;/ Кайданами міняються,/ Правдою торгують». Складність вже першої частини партії Кобзаря є очевидною, вона передбачає миттєвий перехід від елегії до емоційного збурення, розкручування енергії, голосової атаки з трагічним забарвленням.

Широкою мелодійною кантиленою розливається голос співака у наступній частині з полемічного віршу Шевченка «Хіба самому написать...»: «Либонь уже десяте літо, як дав я людям “Кобзаря”...» Тут Микола Коваль явно у своїй звичній стихії, впевнено звучить і шляхетна краса поривань, і гнів, обурення поета-пророка: «...Ніхто не гаркне, не лайне/ Немов і не було мене...» Тут в гірких «присмерках» інтонаційної трикрапки вже проривається ключова у творчості актора-співака сценічна тема трагічної самотності, неоціненності його героїв-бунтарів.

Партитура ораторії є динамічною: соліст співає і з хором, і у симфонічному супроводі, а то, раптом, для підсилення змістовного акценту — і а капелла — це на словах: «Отака то наша слава, слава України!». Наголошуючи думку, композитор одного разу навіть вдався до розриву вокального

рядка і вивів соліста на драматичне читання: «Пишу собі, щоб не міняти/ Часа святого так на так,/ Та іноді старий козак/ Верзеться грішному, усатий,/ З своєю волею мені/ На чорнім вороні-коні!». Подання цього фрагменту Миколою Ковалем геть відмінне від того, як зазвичай декламують шевченківські рядки драматичні артисти. Інтонація лине безпафосно буденно, як міг би говорити автор сам з собою на самоті. Аж раптом так само природно, мов у продовження думки, голос співака а капелла витворює похмурий, епічний та легендарний образ, від величної краси якого забиває дух: «За байраком байрак,/ А там степ та могила./ Із могили козак встає сивий,/ Похилий. Встає сам уночі, /Іде в степ, а йдучи/ співа, сумно співає». Мужня мінорність, задумливість тембру М. Коваля так пасує тут до героїчних дум Шевченка! Рядки з віршу «В казематі» лунають наче з давнини, як відгомін чумацької пісні, що їх співали прадіди не лише Шевченка, але й самого Миколи.

Весь свій чималий акторський досвід вклав М. Коваль у декілька вельми значущих реплік автора після ліричного прощання своїх героїв Яреми та Оксани. «Сумно в хаті стало...», — немов крадькома, трохи не драматичним шепотом, нагнічував він напругу, готував до сприйняття катастрофи, поступово відкриваючи очі на наслідки кривавого «бенкету» в Оксаниній хаті. Та от вже лунко та болісно ширився, розносився тривожний заклик Шевченка: «Ярема, де ти? Подивися!!!»

Майстерно поєднуючи рельєфність та нюансованість у виконанні партії, М. Коваль елегійно-задумливо заспівував: «Пливе місяць круглолиций.../ І мир первозданий./ Одпочив на лоні ночі». Але замість сопілки акомпанементом знову вступали барабани війни. «Отаке-то було лихо по всій Україні!/ Гірше пекла...», — при цих словах голос актора знижувався майже до драматичного речитативу. І знову емоційна атака: «А за віщо, за що люде гинуть?/ Того ж батька, такі ж діти,/ — Жити б та брататься./ Ні, не вміли, не хотіли,/ Треба роз'єднатися!/ Треба крові! Брата крові!» Як підсумок категоричним осудом бринить у М. Коваля гнівлива нота автора, чеканно вишиковуються в його вимові одне за одним, наче солдати, шевченківські слова: «Бодай не дивитись, бодай не казати!/ Бо за людей сором, бо серце болить».

Контрапунктом до роздумів Гонти, його сцени з дітьми лине тут авторський голос, а саме «Давидові псалми». В голосі М. Коваля чується нестерпна туга і віковічний смуток: «Чи ти мене, боже милий,/ Навік забуваєш, /Одвертаєш лице своє,/ Мене покидаєш?/ Доки буду мучить душу/ І серцем боліти?/ Доки буде ворог лютий/ На мене дивитись/ І сміятись!». Микола Коваль і в цій радіо-ораторії застосував свій спосіб вокального творення образу, серцем «проживаючи» вокально-емоційну і змістовну складову матеріалу. Голос співака передає зболілу душу Шевченка за сво-

го трагічного героя. Голос «веде» думка. Гонта вбиває рідних дітей, які стали «католиками», бо в цьому пекельно принциповому кроці батька-державницького стратега свідчення його відданості Україні та запорука її майбутньої перемоги. Але Шевченко не може не оплакувати батьківську, людську душу, душу самогубця, який, вбивши дітей, занапастив тим себе. Тому контрапунктом до дієвого ряду знову проростають тут «Давидові псалми»: «Спаси мене,/ Спаси мою душу,/ Да не скаже хитрий ворог:/ «Я його подужав».

В якомусь смертельному заціпенінні сам Шевченко виспівує слова «козачка», але співає без зв'язку, без настрою, моторошно-монотонно, наче переломлює звуки жартівливої пісні, що лине з вулиці, своїм викривленим і «скривавленим» злочином слухом: «А мій батько орандар,/ Чоботар; теж /Моя мати пряха та сваха...». Від страшного лиха і пекучого болю йому рве думку, і «козачок» розпадається на уламки-вірші: «...Ой гоп по вечері,/ Замикайте, діти, двері...»

У вихорі кривавого гульбища козаків в Умані, де раз по раз рефреном лунає моторошне слово «похрестили», Шевченко ні на мить не припиняє слідкувати за своїм трагічним героєм, тужить і оплакує його. «Всі гуляють. А де ж Гонта?/ Чом він не гуляє?», — в цій абсолютно розмовній за думкою, але фантастично красивій у вокальному інтонуванні фразі бринить шляхетно-мінорна емоція. «Гонта горем битий,/ Несе дітей поховати. Землею накрити».

Інтонаційний діапазон Миколи Коваля в цій ораторії вражає. Співак використовує всю амплітуду виразності: від драматично зниженого, негучного голосу (трохи не шепоту), що не віщує нічого доброго, до обпікаючих експресивних зойків душі в мить трагедії або страждання духу в молитовному зверненні до бога. Інтонаційні, емоційні, тембральні ознаки голосу, яким заспівав свого Шевченка соліст — все це було з ним від народження, від родини і від батьківської землі, яку століттями «освящали» козацькі поселення. Виходить, Віталій Губаренко не просто доручив другові-співакові партію Шевченка. Ні! Лишивши Миколу Коваля сам на сам зі словом, з енергією Кобзаря, композитор, мов «археолог», відкрив українськість душі співака. І тоді слідом за голосом «заговорила» кров.

Оцінку звучанню власного голосу в ораторії «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка співак висловив авторці цих рядків у 2014 році. Минуло понад двадцять років, як Микола Коваль знову (чи вперше?) почув цей фондовий запис, привезений до Харкова М. Черкашиною-Губаренко. М. Коваль в цілому критично ставився до записів свого звучання у далекі роки, вважав, що дійсної майстерності співу досягнув лише у 2000-х. Втім, послухавши запис, він обмовився: «Дещо я би нині заспівав інакше, але деякі вокальні фрагменти там вийшли цікавими, такими, що зачепили мене за душу» [46, с. 6].

За концентрацією трагізму сценічної ситуації та високого літературного слова ця робота М. Коваля є найбільш близькою до партії Бориса Годунова, адже редакція опери М. Мусоргського була і лишається авангардом музичного театру кінця XIX ст. Беручи ж до уваги, що робота над голосовим образом Шевченка та вокально-сценічним втіленням Бориса збіглися у часі, можна стверджувати, що опанування одним образом впливало на знайдення солістом відповідної виконавської манери при створенні іншого. Об'єктивно 1991 р. став відліком часу пошуків Миколи Коваля нової природи вокально-психологічного образу, коли красивий, наповнений вокал залунав в нього наближено до природно розмовних інтонацій.

IV

«Пред вами комедианты... и что мы люди тоже — вас помнить прошу я»





Як сказав в одному з інтерв'ю Микола Коваль, партії драматичного баритона — це крик душі [9]. Такі образи з опер Дж. Верді або Дж. Пуччіні у певному амплуа: антигерой, мстивий інтриган, відринутий коханець/ чоловік або наречений/, у підсумку — вбивця свого «щасливого» суперника та жінки, яка відсахнулася, зневажила його самого. У російських операх або в операх Дж. Верді «Ріголетто», «Отелло» такий тип героя ускладнено, амплуа розмивається безліччю індивідуальних рис, що походять від якісного літературного першоджерела лібрето. Тут герої-драматичні баритони — розкольники, богоборці та особистості з роздвоєною свідомістю. Такі герої попри всі очевидні свої чесноти і принади приречені на самотність і осуд та в будь-якому разі фатально прямують до власної трагедії.

Перехід М. Коваля на драматичні партії благословив М. Манойло, який на початку 1980-х фактично стояв на чолі театру. Як писав у статті О. Чепалов: «...Просто через деякий час з'ясувалось, що М. Коваль став дублером Миколи Федоровича і співає у чергу з ним провідні

партії — Томського, Грязного, а згодом — пролог Тоніо у Паяцах. І, нарешті, Ріголетто» [112]. «Для мене щастям було, що мені, молодому, в театрі дали "зелене» світло", — згадував М. Коваль. Разом з тим співак не мав зайвих ілюзій з приводу мотивів М. Манойла: «Тоді в театрі за планом міністерства гралося по сорок п'ять вистав на місяць, це ще за рахунок казок, що йшли щовихідного дня, а Микола Федорович часто представляв радянське мистецтво у Європі, їздив всім СРСР... Та й гастролі театру були щоліта, по кілька місяців. Партії Манойла співали Іванов, який вже не міг працювати так багато, як раніше, та я — підростаюча зміна» [112].

У репертуарі драматичного баритона М. Коваля особливе місце посідали партії з опер «веристів» Р. Леонкавалло та Дж. Пуччіні. Партнерка по сцені Т. Гармаш вважає, що опери веристів-італійців або своєрідного «вериста» російської музики М. Мусоргського якнайкраще виражали артистичну індивідуальність Миколи. Адже на відміну від бельканто, де характер музики такий, що ллється, «обдарування Коваля іншого ґатунку», — поділилася міркуваннями провідна солістка опери. — «Він актор більше трагікомічного плану. Актор, із комедійною "жилою", який, разом з тим може і сльозу з глядача викресати, тобто створити характер об'ємний, як у житті, а не персонажа в оперному амплуа. Така властивість таланту Коваля — продовження його характеру по життю, в ньому ж поєдналися серйозність та відданість своїй справі з почуттям гумору. І цей конгломерат рис артист проявив у ролях Тоніо з "Паяців" або Томського-Златогора з "Пікової дами"» [11, с. 2].

Згадку про прелюдію до постановки у Харкові опери *«Паяци»* лишив А. Калабухін: «Наприкінці 1970-х рр. до нашого театру часто приїздили артисти з Бухарестського оперного театру, зокрема, всесвітньо відомий баритон Терлі. Якось завітав і бас-баритон Давід Оганесян, який так заспівав у концерті *Пролог (Тоніо)* до «Паяців», що у залі стояв грім оплесків кілька хвилин, мені не давали можливості продовжувати концерт. Голос в Оганесяна був наповнений як у верхньому регістрі, так і в нижньому, не витончувався, коли соліст співав високі ноти. І от саме тоді наші солісти Манойло, Іванов та М. Коваль "загорілися" цією партією, осягнули її значення в баритоновому репертуарі та ефект, що вона справляє на публіку» [28, с. 3].

Постановка «Паяців» Я. Скибинського та В. Лукашева належала до формату малобюджетних. «Ті ж самі дерев'яні ставки, яким сто літ в обід. Вони ще у постановці "Сільської честі" 1960-х років використовувались», — згадував Г. Копелевич [48, с. 2]. Рецензент М. Шумаков зазначав, що живописна кольорова гама та світло грають у другій дії (сцена театральної вистави на селі) величезну роль. Костюми яскраві, такі, що нагадують роботи імпресіоністів. Тож, очевидною була і новація художни-

ка Л. Братченка, який вловив і передав у живописно-світловому образі вистави не класичність а модернізм опери початку ХХ ст. «В руху світлових плям відчувається збентеженість та напруження, хоча в музиці ця лінія ще відсутня» [118].

М. Коваль співав другу після вистави з М. Манойлом прем'єру, а це значить, що вже довів диригентові Я. Скибинському та режисерові В. Лукашеву своє право виконувати таку відповідальну партію та грати таку непросту, подвійну, роль.

Зупинимось детальніше саме на Прологу, який виконував М. Коваль. Художник відмежував авансцену інтермедійної завісою, яку актор розсував на потрібний такт і з'являвся перед глядачами у залі зі своїм запитанням «позвольте?..» і попередженням: «Простите за смелость,/ но должен я вам представиться здесь/. Пролог пред вами!/ Тотчас мы предстанем здесь в одежде старинной шутовской,/ а потому и я пред вами,/как в старину бывало,/явиться должен!» А. Калабухін, який пізніше теж диригував виставою, наголошує на особливості інтерпретації Прологу співаком: «Пролог до опери — це мов епіграф у драмі. М. Коваль трактував його драматично, адже тут йдеться про нещасну долю маленької людини, в даному випадку актора Каніо, який потрапив у складну життєву ситуацію. У цьому прологу пунктиром зазначено зміст опери, він наче анонсує перипетії, вбивства і трагедію. Тому М. Коваль співає цей монолог з величезним болем в душі» [28, с. 3]. Зауважу, що така трактовка — з темною драматичною експресією — є максимально оригінальною у порівнянні, скажімо, з баченням Прологу молодим Тіто Гоббі, який грав Пролог і проводив вокальну партію напрочуд жваво, з куражем, постійно жонглюючи масками щедрого на театральні трюки паяца. На контрасті з цією лінією поведінки Гоббі викресав іскри глибокого драматизму. Очевидно, що характер героя італійської опери харківські постановники та співак М. Коваль проінтерпретували по-слов'янські. Тому чимось більшим, ніж просто реплікою з партії сприймається фраза з Прологу, яку співав Микола Коваль: Пред вами комедианты,/в души наши вы загляните,/ и что мы люди тоже/ вас помнить прошу я».

Костюми персонажів були створені Л. Братченком в «тон» демократизму опери. Це були саме сільські лицедії, коломбіни та паяци, і в них не було нічого від умовного вишуканого світу театру. У театральних сценах М. Коваль грав Тоніо в білосніжному, наче накрохмаленому ковпаку та в такому самому, наче паперова серветка, комірі. В інших сценах герой М. Коваля поставав у такому собі сільському вбранні. Домальовувала образ темна жилетка. З фото вистави тих років видно, що образ чітко розмежовувався режисером та актором на Тоніо-паяца і Тоніо-людину. Так у великій картині освідчення в коханні та погроз Недді Тоніо був практично не загримований, в той час як у сцені «вистави» його скуйовджене волосся

і викривлений гримасою, обведений гримом рот виказували в Тоніо професіонала балагану.

Оскільки рецензент впевнено ввів Тоніо Коваля у трійцю головних постатей вистави, важливо охарактеризувати ансамбль такої неефектної зовні, проте наскрізно побудованої на психології взаємин постановки. Партнерами Коваля були О. Шуляк та А. Дубінін у ролі Каніо, О. Басенко в партії Сільвіо та аж семеро виконавиць партії Недди — від наймолодших Л. Черних і О. Соболевої до «народних» Л. Морозової-Тарасової та В. Арканової.

Про особливо виразний прийом «крупних планів», коли світлом вихоплюються з затемненої сцени постаті та обличчя героїв в момент їх акцентованої дії або в миті їх особливого хвилювання, писав М. Шумаков: «Чудова ідилія, пасторальна тема і дзвони до вечірні. Линуть дзвони і гобой. Високо провадить візерунчасту мелодію хор» [118]. Саме така сцена, яка увінчувалася арією Недди, передувала появі Тоніо, наче породженню зла. По лінії сценічного героя М. Коваля найбільше запам'яталися у виставі такі картини: «У першій дії з великим напруженням і контрастом подаються епізоди: сцена Тоніо і Каніо, в якій поведінка блазня викликає загрозливе попередження Каніо <...>, сцена Тоніо і Недди, де ображений блазень говорить про помсту і здійснює її, приводячи до місця побачення закоханих Сільвіо і Недди паяца Каніо» [118]. Отже саме Тоніо був у виставі рушієм конфлікту, провокатором чорних пристрастей, що згубили душу Каніо, який вбив дружину і її молодого коханого. І саме ці сцени, де розкривалася підступність душі Тоніо, давалися Миколі Ковалю найбільш переконливо.

Згадуючи Тоніо-Коваля, О. Соболева наголошує на трагедійності як виворотній стороні ролі злого блазня — такою була трактовка Миколи [90, 3]. Тож, можна припустити, що не тільки вокально, але й в плані акторського створення ролі Тоніо став у М. Коваля предтечею образу Ріголетто.

У сезон 1987 — 1988 рр. харківський оперний обмінявся гастролями з Вельки театром Познанським. Головний диригент театру, музикант великого обдарування Мечіслав Дондаєвський прибув до Москви та Ленінграду знайомити публіку доби «перебудови» з оперним авангардом К. Пендерецького. А в Харкові він диригував наявною в репертуарі класикою («Ріголетто», «Аїда», «Паяци»), привізши з собою для виступів шанованих солістів польської сцени, майстрів італійської школи. У «відповідь» харків'яни гастролювали в Познані з показами «Аїди» і «Паяців». Серед кращих сил тогочасної харківської трупи — М. Манойла, В. Журавльова, К. Шаши, О. Романенко і О. Соболевої, а також художнього керівництва В. Лукашева і Я. Скибинського — відвідав Познань і М. Коваль, зігравши Пролог і Тоніо у «Паяцах» та заспівавши у гала-концерті. Розвиваючи тему міжнародного відлуння гастрольних виступів Миколи, зазначу, що польська преса «Експрес Познанські» писала про «великі голосові можливості Коваля» [88].

Ще у 1980 році відбувся дебют М. Коваля в партії ефіопського царя *Амонасро* з опери Верді *«Аїда»*. Вводив його на роль В. Лукашев, оскільки постановку здійснив В. Будневич аж за чверть століття до того. Відомий діяч харківської опери перших трьох десятиріч її існування, Будневич співав басові та баритональні партії, зокрема, Мефістофеля та жерця Дагона. Втім він рано припинив сольну кар'єру і обійняв посаду режисера. При тому, що спектакль В. Будневича М. Коваль застав вже в далеко не свіжій формі, потужне, на все життя, враження на нього справило сценографічне оформлення та костюми О. Назарова. Особливо, як наголошує співак, сцена на березі Нилу. Щойно завіса розходилася, глядачі одразу плескали в долоні майстерності художника, що вміло відтворив «живу» ріку [44, с. 3].

Поневолений, але нескорений фараону батько рабині єгипетської царівни Аїди — образ, який дано композитором і лібретистом в незавершеному вигляді. Роль починається у сцені переможного маршу єгиптян на площі, де цар Ефіопії постає серед горстки бранців у кайданках. А завершується у сцені на Нилі, коли хитромудрий полководець переможеного ефіопського війська підступно використовує сповідь єгиптянина Радамеса Аїді та, дізнавшись воєнну таємницю єгиптян, спішить використати цю інформацію в цілях свого народу. При тому, що ця роль наче вкорочена, зупинена задовго до кінця вистави, та її ніяк не можна назвати серед головних в опері, образ Амонасро у М. Коваля вийшов навдивовижу цілісним і таким, що запам'ятовується. Попри брак драматургічного матеріалу, вважає партнерка М. Коваля по виставі, виконавця ролі Амнеріс О. Романенко, «як співак Микола демонструє у партії Амонасро яскраве звучання — справжнє баритональне, драматичне, с тембром "з дорогих", а відповідно і враження образ полишає потужне» [83, 3]. Разом із Я. Скибинським М. Коваль вивчив партію російською мовою, що і у 2000-х, коли він давно перевчив та виконував її італійською, зумовлювало влучність та осмисленість інтонування ним слів та почуттів свого ефіопського героя. М. Коваля відзначало у цій партії особливо хльостке фразування, яким його Амонасро наче прагне принизити, розчавити поневолювачів свого народу. За такою манерою співу проглядає характер фанатика батьківщини, для якого навіть рідна дочка — засіб для досягнення високої мети. Навіть проспіване італійською, кожне ударне слово Амонасро доходило до слухача, западало у душу або вражало, лякало та обпікало. Цю рису М. Коваля диригент В. Куценко характеризує як «дієвий спів» [61, с. 3]. На відміну від майстрів італійського бельканто, з чиїм виконанням партії Амонасро можна познайомитися у записах, М. Коваль створив не абстрактний тембрально-інтонаційний образ, а конкретний потужний характер, психологічний образ. Вокально-пластичними засобами М. Коваль творив свого героя як передусім воїна-стратега, а лише потім батька.

Чотири роки проспівав Микола Коваль партію царя ефіопів у старій виставі, коли у 1984 В. Лукашев та Я. Скибинський здійснили своє нове, монументальне прочитання опери. Досконало характерним був візуальний образ Амонасро-М. Коваля у цій виставі (художник Л. Братченко). Його Амонасро на противагу більшості ставних, «добре годованих» баритонів, які виконують в театрах цю партію (в ХАТОБі цю партію співали О. Ткаченко і О. Басенко), був атлетичним, стрункім і наче кожної миті напружиненим. Його наскрізна лінія поведінки — як не перемогти силою, так вислизнути з фараонівського полону завдяки розуму та хитрощам.

Екзотичне вбрання та дрібно завита перука «сіли» на М. Коваля блискучо, підкреслюючи його гармонійну статуру. Конструктивну основу костюму Амонасро утворили шкіряні ремінці. Це свого роду амуніція стародавнього воїна. У шкіряних сандаліях хода актора набула легкості та пружності, що дозволило йому у сцені «на Нилі» миттєво і безшумно з'являтися та зникати. Разом з тим, в партії Амонасро постановники «Аїди» розчули не тільки котячу вкрадливість та гнучкість натури ефіопського царя, але й грім та блискавку духових та ударних, що супроводжують пасаж обурення Амонасро дочкою в дуеті зі сцени «на Нилі». Тому в ролі не було упущено таку деталь, яку тонко помітила виконавиця ролі Амнеріс Л. Кутіщева: «Коли полоненого, проте не впізнаного Амонасро виводять на площу у Фівах посеред жінок та дітей, на ньому хилитається важкий ланцюг кайданок. У відповідь на репліку Аїди, яка впізнає батька, Амонасро застерігає: "Non mi tradir" /"Не предавай"/ (з середини 1990-х років М. Коваль заспівав цю партію італійською — *прим. Ю. Щ.*). Після неї в оркестрі важкий акорд, і ось тут, саме на цей акорд М. Коваль наче з пересердя струшує цей важкий ланцюг... Отой звук у виставі настільки влучний, виразний, театральний — справжній психологічний жест! — що його фантом переслідує мене в усіх постановках "Аїди", які б я не дивилася. Я не знаю, чи сам Микола Петрович це вигадав, чи йому цю мізансцену передали старші через естафету, але, переконана — це саме те, що тут ситуаційно потрібне. Без цього акценту, без брязкання не було б такої заявки, такого потужного драматичного ефекту, не здригалося б серце в передчутті полум'яної арії Амонасро» [60, с. 4].

Грим у цій ролі — предмет особливих гордощів актора, адже М. Коваль не користувався послугами гримера, а працював над своїм лицем сам. Якось перед виставою «Аїда» співак у гримерці розповідав про свої ранні роки і, відбитий у дзеркалі, мабуть з півгодини на моїх очах «перетворювався» на царя ефіопів. Під курчавою пишною зачіскою обличчя поступово набирало густоти пігментації, означилися мужні бронзові вилиці, а дані більш світлим тоном губи візуально трохи видавалися на обличчі. Коли ж, закінчивши свою художню роботу, на якесь запитання співак обернувся від

дзеркала, з-під грізно підкреслених брів на темному обличчі наче крізь товщу сторіч поглянули на мене несподівано трагічні очі з виразними білками, очі справжнього, прадавнього Амонасро!

За вокальним характером образ Амонасро складається з арії гніву і ансамблю-апофеозу (друга дія) та великої сцени і дуету з Аїдою (третя дія). Обидві ці сцени, розташовані одна за одною, вимагають від співака крім майстерності, перебування у відмінній фізичній формі. Інакше таку невелику на перший погляд партію ефіопського царя просто не доспівати... А от саме віртуозність актора-співака М. Коваль завжди демонстрував у третьому акті «Аїди». «Мені так здається, що Верді шалено любив цього свого героя, тому що саме йому він подарував такі інтонації в оркестровому супроводі — це просто музичний психологізм, до морозу по шкірі!» [60, с. 4] — зізнається Л. Кутіщева. І справді, віддаючись музичній емоції, керований нею, Микола Коваль віртуозно грав сцену Амонасро з дочкою. Контрастність почуттів свого героя в дуеті — від гніву та прокльонів до співчуття і співпереживання — актор передавав у найтоншій «музичній» партитурі рухів, в тому, як дограваў психологічний стан кожен його ракурс. І от вже ефіоп, який високо заносив руку воїна над головою закоханої у ворога дочки, поступово «танув» у відповідь на її моління, і от вже він, який щойно різко відсахнувся і одвернувся від Аїди, поступово розгортався їй назустріч. Така нещодавно «категорична» пластична лінія, задана М. Ковалем у ракурсі глухої до співчуття «кам'яної» спини, обличчя в три чверті, натягнутих м'язів шиї та плеча, стиснутої в кулак руки та напружених, наче вросли у землю ніг — розмивалася і поступалася варіативній м'якості рухів, якими батько вже ладен був пригорнути та заспокоїти своє дитя. Так само змінювалися і голосові фарби співака. Тут буде влучно процитувати спостереження за Миколою Ковалем Тамари Гармаш: «Коваль, як власне і я, працює "за Станіславським". Коли точно, вірно співаєш, то невимушено існуєш у власному еталоні рухів. Нам, слов'янам, притаманний єдиний еталон рухів. Це свого роду світоглядність, втілена у руху. Якщо справді «думати», «відчувати» на сцені музикою, то сама собою приходить потрібна сценічна поза, влучний поворот голови. Адже ми, актори-співаки, певною мірою медіуми. Знаходячи таку суголосність пластики, голосу та музики, ми цієї ж миті підкоряємо зал, викликаємо його довіру. Тоді відбувається енергообмін поміж співаком та глядачем. Ну а вже потім, після вистави, і в глупу ніч не можеш заснути, от вже "гуляєш" тоді — а пояснення ж просте: сильна перенасиченість енергетикою» [11, с. 2].

Після порівняно невеликої, хоча й потужної партії Амонасро в драматичному вердіївському репертуарі для М. Коваля прийшла черга *«Ріголетто»*. У 1984 році замість старої постановки Ю. Іванова з'явилась нова — режисера Ігоря Черничка. Серед півсотні оперних партій, що вико-

нав М. Коваль, образ блазня-горбаня став одним із найзначущих, і причина цього — драматургічна сила образу. За основу опери Дж. Верді було обрано романтичну драму Віктора Гюго «Король бавиться». Головний герой п'єси Трібулє в лібрето став Ріголетто, проте імпульс класичної драматургії здебільшого зберіг на оперному кону правдиве відтворення людських почуттів. Сценографія запрошеної з Большого театру Олександри Каждан влучно передавала атмосферу кожного епізоду вистави. Її образ у цілому був не стільки високомовно-історичним (адже дія частково відбувалася при дворі герцога Мантуанського), скільки напружено драматичним, таким, що стимулював психологічне сприйняття драми Ріголетто.

М. Коваль згадував, що до заголовної партії опери йшов через дві незначні: «Вивчив Монтероне, але заспівав Марулло, поки вже мені запропонували Ріголетто» [45, с. 6]. «Великі партії готуються роками. Вивчив, спробував, попрацював із диригентом і режисером — відклали партію, подумали, потім повернулися до неї знову», — розповів про свій шлях до Ріголетто Микола Коваль. «Один із найкращих світових виконавців ролі Ріголетто Тіто Гоббі писав, що він ішов до неї одинадцять років. Це найскладніша баритональна партія, для якої потрібен драматичний баритон, дужий, але польотний! Менше того, її не можна виконувати молодому співакові, яким би він не був майстром: у нього ще організм не той, він може пошкодити зв'язки, втративши самоконтроль на сцені. От заспіваєш ти Ріголетто так, як співаєш Онєгіна, — і можеш не доспівати до кінця, тому що ця партія провокує форсувати звук» [9]. Закономірно, що до однієї з головних ролей свого репертуару — Ріголетто, М. Коваль прийшов за аналогією до Тіто Гоббі, на другому десяткові років роботи у театрі. Диригентом, із яким він вивчив партію російською мовою, був Віктор Мутін. На повну ж потужність співак і актор розкрився у ролі Ріголетто вже в наступних десятиріччях.

Згадуючи роботу М. Коваля над підготовкою партії та ролі, асистент режисера в тій виставі Г. Копелевич розповів: «У кожного з виконавців був свій Ріголетто, у кожного свої завдання. У Ярослава Васильовича (Я. Іванова — *прим. Ю. Щ.*) — свій, у Миколи Федоровича — свій (М. Манойла — *прим. Ю. Щ.*), а в Миколи Петровича — особливий, власне винайдений. Питання не тільки у віці та фактурі. Мається на увазі різниця в глобальному баченні персонажа, а звідси й відмінні нюанси, деталі, взаємини з партнером» [48, с. 1]. Так само характеризував образ Ріголетто, створений Миколою, Л. Марков: «Коваль уже у 1980-х не поступався народному артистові СРСР М. Манойлу. У нього був інший, не такий, як у Миколи Федоровича, проте так же переконливий, горбань» [69, с. 1].

О. Соболева прояснює цю специфіку виконання М. Ковалем Ріголетто в перші роки: «Джильду я співала з Івановим і з Манойлом, ну а потім із Ковалем. Перші були майстрами, грали та співали широко, образ ліпили

монументально. Із ними було більше почуття відповідальності: мені, молодій — така повага, такі партнери! Але Микола тонше відчував роль, у ньому було більше психологізму, внутрішнього болю й навіть батьківського почуття. Коля не зазначав партнерство, а в нас справді відбувалося партнерське злиття душ і голосів. Із ним на сцені я почувалася вільно, відчувала чоловіче плече, наче я тендітна дитина» [90, с. 1]. Олена Соболева була кращою Джильдою першого періоду роботи М. Коваля у виставі. Утім часто співав Микола й із Галиною Войковою та Світланою Безюлєвою.

Особливості гри М. Коваля, як актора, здатного запропонувати власне бачення образу, ще у 1980-х сформулювали диригент театру Я. Скибинський і завліт О. Чепалов. Я. Скибинський наголосив на тому, що М. Ковалю «притаманна наполегливість, бажання пізнати й по-своєму розкрити нові риси героїв будь-якого твору», а «Ріголетто в нього — бореться з несправедливістю, жорстокістю, утверджуючи людську гідність» [87]. О. Чепалов згадує про факт такої цінної для нас полеміки між актором старшого та співаком молодшого поколінь: «Манойло був одним з перших, хто поздоровив молодого співака із вдалим дебютом і не забув повторити улюблену приказку: «От коли разів з п'ятдесяти проспіваєш цю партію, тоді про щось вже можна серйозно говорити». Втім і після першої вистави розмова вчителя та учня була серйозною і змістовною. Суть дебатів була ось у чому. У Манойла образ Ріголетто постійно змінюється від дії до дії. Якщо на початку вистави він малює відвертого мерзотника, єхидну, здатну лише відштовхнути від себе, мета артиста у фіналі пробудити справжнє співчуття <...> Для Коваля вирішальним в трактовці образу стає монолог Ріголетто на початку другої картини. Він небезпідставно вважає, що коли Ріголетто залишається насамоті, він відкриває душу насправді. І ця сповідь душі повинна стати визначальною як сценічно, так і засобами вокалу» [112].

Саме тому навіть деякі вдало знайдені, влучно покладені на музику та текст пластичні, жестові нюанси партитури ролі, що М. Коваль підсвідомо запозичив у М. Манойла, не викликали в глядачів відчуття вторинності або штучності, адже були ним органічно привласнені та переосмислені.

Із прем'єрою сезону ХАТОБ у лютому 1984 року гастролював у російському місті Череповці. Саме на місцевий показ «Ріголетто» з М. Ковалем у заголовній партії вийшла друком рецензія в республіканському часописі «Культура і життя». Рецензент, зокрема, зазначала, що співак: «...добре контактує з партнерами, його не зраджує чуття сценічного простору. Пластика дуже виразна. <...> Якщо додати, що в Миколи Коваля гарна дикція, то стане зрозумілим успіх артиста» [80]. Далі Н. Разживіна переходить до недоліків: «Дещо менше вдалися артистові сцени, в яких розкривається моральна потворність Ріголетто (перша дія), часом йому не вистачає вибуховості, пристрасті у вияві злості, ненависті, що бушують в душі героя (арія

“Куртизани, породження пороку”)»[80]. Пояснення авторка рецензії вбачає в тому, що в М. Коваля, мовляв, ліричний баритон: «іноді йому просто не вистачає сили звучання» [80]. Останнє твердження не витримує критики, адже навряд диригенти В. Мутін і Я. Скибинський припустили б уведення на партію соліста, голос якого є принципово невідповідним для неї. Виконавців партії в театрі було аж троє. Крім М. Манойла та Я. Іванова, чудово співав Ріголетто також О. Басенко. Поза тим, Микола на той час уже виконував партії Тоніо та Амонасро, які потребують драматичних темпераменту й звучання. Тож, своєрідність трактування образу дописувачка «Культури і життя» подала як недолік сценічного втілення. Та інакше кажучи, критик знову наголосила на відмінності прочитання сценічного образу Ріголетто Миколою Ковалем від усталених авторитетів у цій оперній ролі. Саме з Ріголетто почалася боротьба змужнілого артиста зі стереотипами класичних оперних героїв. Зокрема, продовжить він її в роботах наступного десятиріччя: Скарпіа з «Флорії Тоски», Борисі Годунові, Князі Ігорю.

Перша в Харкові рецензія на виконання М. Ковалем партії Ріголетто більш чітко зафіксувала перехідний у його творчості етап від партій ліричних до драматичних: «Дебют М. Коваля, очевидно, тільки початок осягнення складних психологічних відтінків внутрішнього світу героя. Це перша драматична роль співака. І якщо ліричні проникливі мелодії, що розкривають багатство душі Ріголетто, лунають у виконанні Коваля природно, вільно, підкреслюючи натуральну красу його голосу, то в сценах, насичених внутрішнім динамізмом, трагічним пафосом, співак не досягнув іще повної музичної та драматичної єдності. Особливо це помітно в першій дії <...> Сцени з Джильдою-Соболевою — веде вона» [12]. На мою думку, у цій характеристиці дебютанта в партії Ріголетто є як частина об’єктивності (прем’єрні вистави М. Коваль не міг співати поза зрозумілими скутістю та хвилюванням), так і часткова упередженість авторки. Йдеться про те, що, бачивши в цій ролі М. Манойла, музикознавець підсвідомо прагнула від М. Коваля повторення його малюнка ролі, а, як нам уже відомо, саме це й не було самоціллю Миколи.

Аналізуючи акторські пристосування Миколи Коваля в Ріголетто, розумієш, що вони змінювалися з роками. О. Чепалов наголошував на складності створення переконливого образу каліки-горбуна молодим актором із спортивною психофізикою [112]. На мою думку, чи не допоміг уяві М. Коваля створити цей образ так людяно той горбатенький фронтовик Іван Щебетенко, «завмуз» із клубу в рідній Косівщині, той, який заохочував Миколу займатися музикою та співом? У 1980-х М. Коваль грав Ріголетто, не зістарюючи його навмисне за допомогою гриму. Тільки сиве пасмо в перуці та акуратна борідка повинні були вказувати на: чи то великий життєвий шлях героя, чи то його передчасну сивину внаслідок болісних утрат. Пластична

робота над роллю, яку спостерігали критики, мала значну кількість нюансів. Ах, як граційно, удавано-лестиво схилявся Ріголетто у поклоні перед вельможами або — спритно й загрозливо підіймався з колін, погрожуючи придворним карою небес!

Одразу після прем'єри рецензент наголошував на особливому місці арій-монологів Ріголетто в конструкції вистави І. Черничка. Вони свідомо були винесені на авансцену. Відгороджений від основної ігрової площадки сцени інтермедійною завісою, саме тут Ріголетто «крупним планом» розкривався для глядачів як особистість. Так, цікаво та театрально була задумана вже дія на увертюрі до опери. На тлі бароківської завіси, в якій складки драпіровки з інтер'єру палацу були наче збурені хурделицею трагічних енергій (художник О. Каждан), кульгавий Ріголетто енергійно шкандибав і показував дорогу викрадачам чергової жертви розпусного Герцога. Цю деталь неможливо було пропустити, адже вона — то презентація того ж «злочину» Ріголетто, за який він згодом буде «покараний». «Не рий яму іншому...» — говорить народне прислів'я.

Глузливим без міри, дошкульним і безжальним до жертв своїх викривальних дотепів поставав Ріголетто М. Коваля в першій картині вистави. Він сновигав між придворними на балу, використовуючи іграшку, одноногу ляльку, замість указівного пальця для тих, кого брав на кпини. Водночас, Ріголетто викликав симпатію, адже його глузування було спрямоване на тих, хто вважає себе владними світу сього, але при цьому є лише пихатими кар'єристами, зокрема й на свого господаря Герцога. У власній іронії Ріголетто безстрашний. А це не могло не приваблювати. Микола Коваль умів вкласти в одну репліку (як, наприклад: «Что у вас на лбу, Сеньор Чепрано???») усю насмішкуватість і передати всю двозначність ситуації. І жест Ріголетто — характерні «ріжки» над головою — умить розмножували в грайливому танці блазні (артисти балету). А патрон-Герцог уже залицявся до графині, тому Ріголетто дозволяв собі висміювати її чоловіка («Что еще делать с такой головой пустой»?). Тут блазень виступав як провокатор темних сторін душі Герцога; для нього, горбаня, є насолодою виявляти недоліки юнака. Тому він давав Герцогові рекомендацію навідатися до графині вже сьогодні, адже для невгодних чоловіків красунь існує в'язниця. Водночас, наближений Герцогом, Ріголетто знаходив собі «затишне місце» в ногах його трону, — наче відданий пес.

Глузуючи і з Монтероне, і з Герцога, блазень вдавав із себе володаря Мантуї. Підкоряючись одному його жестові, служники підіймали Ріголетто й садили на трон. Звідти він, наче вінценосна особа, проголошував, що дуже розчарований, але пробачає (останнє вже з блазнівським уклоном).

У цьому місці вистави приходив час знамення, передвістя лиха. Присікавшись так само насмішкувато й до Монтероне, в якого цієї ночі допо-

магав викрасти дочку, Ріголетто отримав у відповідь фатальне прокляття. «Что слышу!» — цими словами починався найкращий психологічний «шматок» партії Ріголетто. На тлі похмурого звучання хору стакатовані репліки блазня виказували його «біблійний» переляк, трепет. Згодом, коли оперу виконували вже італійською, переваги опроміненого енергією слова глядач відчував буквально «до дрижаків»: М. Коваль змушував слухачів затамувати подих своїм глухим вигуком-видохом «Orrore!!» («Жахіття!!»). Матовий тембр голосу М. Коваля набував в одній цій надзначущій фразі відтінку фатальності, потойбічності. Психологічне переживання, блискуча техніка та влучно віднайдена мізансцена (у Ріголетто тут начебто підкошувалися ноги, він падав на коліна) робили свою справу: у цьому вокальному фрагменті актора було не просто чути на тлі оркестрової та ансамблевої фактур — його послання доходило до серця, змушуючи зачаїтися в ньому страхові надовго... до розв'язки вистави. І тут Микола Коваль знову досягав максимальної уваги, довіри глядачів, адже переживши, поділивши з Ріголетто цю миттєвість ірраціонального передчуття трагедії, присутні в залі ставали його «змовниками». Саме про це вміння М. Коваля говорив В. Куценко: «Навіть якщо слово не знаходить відповідника у свідомості нашого глядача — Микола Петрович зробить так, що це слово змоделює стан у душі слухача. Він доносить думку звуком. І тому М. Коваль — із тих співаків, від роботи яких на сцені отримуєш задоволення, а не співчуваєш мукам звуковидобування» [61, с. 4].

На початку другої картини Ріголетто залишався на самоті із залом. У голосі співака бриніло відлуння страшного потрясіння, пережитого його героєм у сцені на балу. «Навек тем старцем проклят я...», — понад десять років заспівував Микола Коваль. Тому й у 2010-х, коли його голос ювелірно виводив цей рядок уже італійською — «Quel vecchio maledivami!», власне характер тембру та осмислена інтонація промовисто передавали ефект паморозі, що зачаїлася в душі Ріголетто.

У цій картині, до речі, образ Ріголетто трансформувався з блазня на сіромаху в чернечій ризі. Спираючись на костур, Ріголетто ховав обличчя в густій тіні капелюха. Зрідка й завжди символічно виринало обличчя Ріголетто з імли інкогніто. Хитрий, підозрілий до всіх каліка спочатку виявляв до незнайомця та іноземця Спарафучіле недовіру. Як коректно, утім влучно передавав Микола Коваль його сумніви, — адже ставка на найманого вбивцю, то ставка ціною власного життя! «Demonio»! — лунало з вуст Ріголетто не стільки у відповідь на слова вбивці, скільки у відповідь долі, що надіслала Диявола-виконавця, як спокусу його душі. Співаючи в пасіонарних уривках партії потужно, М. Коваль у цій сцені вдавався до психологічного нюансу: його голос лунав так, наче Ріголетто зачаївся, немов йому було несила дихати на повні груди в присутності посланця Темряви.

Справжнього психологізму образові Ріголетто надає лейтмотивний розвиток партії. Навіть в арії «С ним мы равны, владеет мечом, а я словом, я зло над всем смеюсь, он убивает» (згодом у М. Коваля — «Pari siamo! — io la lingua, egli na li pugnale») після бурхливого звинувачувального вступу, наче наплив лунав рефрен: «Quel vecchio maledivami!»… «О Люди, о природа! Проклятье быть безобразным! Таким вы меня создали! Проклятье быть шутом»! У зрілі роки в намисті слів цієї арії М. Коваль робив помітний акцент на слові «buffone» (блазень). Саме його фактура і зміст мали для співака програмний характер у цій ролі. Як писала К. Гейвандова, у монолозі з другої картини М. Коваль-Ріголетто викривав себе, здираючи маску. Відгороджений від вищого світу, невидимий навіть для дочки, яку беріг від будь-яких контактів зі своїм жорстоким оточенням, Ріголетто зізнавався в ненависті, стражданнях маленької, але такої, що не втратила почуття власної гідності, людини [12]. У монолозі Ріголетто згадує Герцога — він не просто ворог, а його позиційний антагоніст. Тому з такою вбивчо хльосткою артикуляцією співав М. Коваль у пізні роки «giovane, giocondi» («красивий, привабливий»). Краса ж Герцога була повною протилежністю власній кульгавості та горбу Ріголетто, на той час, коли всі ці вади не заважали йому влучно бачити брак людяності та честі в патрона. «Всем им проклятье! Ненавижу толпу льстецов придворних. И вы меня сделали негодяем!», — звинувачувально заклично, на ферматі закінчував монолог співак.

Сцени з донькою були одними з найкращих у виконанні Ріголетто М. Ковалем. У третій картині опери горбань потрапляв на подвір'я свого маленького затишного будинку в оточенні саду. Розкриваючи перед глядачем, як на долоні, серце, розпуки втрат і безмежне кохання до доньки, яка рано втратила матір, М. Коваль правив лінію сценічної поведінки героя динамічно, контрастно. Спогади Ріголетто про кохану дружину були елегійними (обличчя співака ставало оманливо спокійним, проте як незабутньо «гірчив» його тембр на словах: «O Dio, sii ringraziato!» / «О Господи, быть должен благодарным!»). При найменшому ж натякові на неслухняність дочки — єдиної розради його темного серця — блазень вибухав застереженнями. Якщо Джильду Ріголетто буквально обожнював: «За тебя, как за свое утешенье, я вечно небеса благодарю... Благодарю», «Бог, семья и родина слились для меня в тебе» (у цій сцені руки батька то гладили її плече, то пригортали до себе голову, а вуста так зворушливо торкалися її скроні на прощання), то з годувальницею-доглядальницею він був суворим і вимогливим. Надзвичайно шляхетно й красиво розливався голос Миколи Коваля в аріозо «Ты сохрани ее». Проте бравурний фінал картини (емоційне прощання Ріголетто із Джильдою) змушував відчути, що психологічний аспект у Дж. Верді поступається творам веристів Дж. Пуччіні та М. Мусоргського. Тут співаками віддавалася своєрідна данина логіці

краси, а звідси й набридлива повторюваність мажорної теми дуету. Власне, саме про це розмірковував А. Калабухін, згадуючи специфіку роботи із М. Ковалем у виставі «Ріголетто»: «Якщо у творах Мусоргського кожне слово треба виправдати психологічно, то опери Верді зовсім з іншої сфери. Музичний матеріал яскравий, принадний, і такого виправдання від соліста не потребує» [28, с. 3].

У лібрето Ф.-М. П'яве є епізод, який дійсно неможливо підкріпити логічною сценічною дією. Щойно покинувши подвір'я власного будинку, Ріголетто знову повертається сюди, із пов'язкою на очах під маскою, наче сам є викрадений. При цьому він повинен допомагати світському мерзотникові Марулло викрасти дружину Чепрано. Фактично ж придворні лицеміри ошукують блазня й жорстоко збиткуються з нього, змушуючи наосліп викрадати для герцогських розваг власну ж доньку. Коли справу зроблено, Ріголетто — знову таки чомусь — починає здогадуватися, що сталася біда. Здираючи з очей пов'язку, він переконується у своїх підозрах і всюди в домі та на подвір'ї шукає Джильду. Цей ланцюжок подій, здається, невиправданий ніякою правдою, крім правди краси, а саме звучанням на тлі згаданої дії красивого чоловічого хору «Тише, тише». Але Миколі Ковалю навіть невиправданість сценічної ситуації не завадила прожити цей фрагмент ролі переконливо. Від того, як припадаючи на одну ногу, метушився ошалелий від люті й страху за доньку горбань, як він кликав її на ім'я, як знаходив її шалик біля будинку й падав на землю в розпуці, здригаючись від ридань, мороз пробігав поза шкірою. У ситуації геть умовної правди лібрето М. Коваль зміг жити образом безумовно переконливо. Під час розмов про унікальність трактування образу горбаня ми з Миколою Петровичем якось зупинилися на фіналі першої дії. Він розкрив клавір, аби не бути голословним. «Я вже й не пригадаю, хто підказав мені, що Джильду тут потрібно не лише шукати, але й звати. Ага...», — стежачи пальцем за вокальним рядком, уголос міркував М. Коваль. — «Є лише "Ах! Ах!" — але ж я не можу *таке* виносити на глядача. І ремарка: "Рве на собі волосся, хоче кричати, але голос зраджує йому". Та то я сам вигадав, що, прибігши в дім, я не побачив доньку, тому й гукаю її спочатку за дверима, а потім на подвір'ї. У "Ріголетто" я точно нікого не копіював» [45, с. 8].

Друга дія «Ріголетто» традиційно є «коронкою» для виконавця центральної партії опери. У ній — виклик і заклик до помсти та боротьби, що так ефектно розкривають драматичні здібності й потужність звучання вокаліста. У сцені в палаці герцога Мантуанського Ріголетто Миколи Коваля з'являвся знову в блазнівському вбранні, утім уже не в карнавально-строкатому. Чорно-білі смужки білих рукавів «гофре» так римувалися із уперше відкритою очам глядачів сивиною волосся. У цій сцені Ріголетто вперше був простоволосим. Очам глядачів відкривалася лицарська сивина, яка так пасу-

вала, олюднювала обличчя донедавна блазня-інтригана, а нині — найураженішого у всьому світі чоловіка, який наче вдягнувся в жалобу. Ця знахідка О. Каждан та І. Черничка (Ріголетто більше не блазень у ковпаку із дзвониками й не змовник, який ховає обличчя та справжнє ім'я) дозволяла побачити перед собою просто людину й почути гучні удари її серця. В ансамблі солістів — придворних герцога — та хору голос Ріголетто, який до моторошності монотонно повторював «Ля-ра, ля-ра...», лунав контрапунктом трагедії. За задумом режисера перша картина другої дії повинна породжувати образ оголеної душі «маленької людини» серед круків і хижаків-можновладців. Якщо в попередника М. Коваля в партії М. Манойла в цій пекельній пісеньці блазня лунав виклик злого лицедія, то в М. Коваля в голосі бриніло моління. Микола Петрович грав стриманіше, але при цьому сцена з придворними набувала в нього особливої виразності за рахунок сили страждання. Особливо це ставало відчутним, коли співак зі значенням важко розтягував вокальний інтервал в останньому слові рядка: «А спали вы той ночью? Значит, мне все приснилось...» Відчувалося, що для батька все те, що трапилося з його донькою, — важке сновидіння, жахіття. Блукаючи серед вельмож і співаючи безглузду пісню блазня, Ріголетто насправді всюди наполегливо шукав свою дочку. І Микола Коваль чудово маніпулював увагою глядачів, коли заносив запитувальну інтонацію вгору, а після того робив значущу паузу. Уся напруга моменту за сюжетом уміщувалася ним в інтервали між запитувальним «ла» та безнадійним «ра». За нотами, написаними композитором, Микола давав відчуття другого плану, дедукцію мислення свого героя. Людина, гідність якої сплюндровано, уважно шукала цієї миті порятунку доньки та шляхів помсти за неї. Кульгаючи, Ріголетто натрапляв на хустку, хапав її, мов хижак добич, але розчаровано залишав: вона не Джильди... І цей слід веде в нікуди. Нарешті серце старого блазня не витримувало тортур безвісті та він вигукував: «Отдайте дочку мне!» Із зізнанням, що в Ріголетто є донька, яку він приховував від оточення, наче коханку, приходила суцільна для всіх учасників сцени розрядка напруги, а далі, мов повновода ріка, що прориває греблю, лунала славетна арія «Куртизани...».

Розмірковує партнерка М. Коваля по виставі в партії Маддалени О. Романенко: «Своєрідність Коваля — Ріголетто? От взяти хоча б сцену з арією "Куртизани, породження пороку"... Різні співаки намагаються здивувати тут глядача силою голосу, потужною ненавистю в ньому, а треба співати й переконувати силою серця. У Миколи наповнення образу відбувається не за рахунок крику — він співає "власним" голосом — а за рахунок пережитого страждання. Його Ріголетто не агресивний, його ненависть клекотіть, прориваєтся назовні разом зі стражданням і болем. І саме цей симбіоз почуттів справді дуже вражає. У цілому ж до образу Ріголетто М. Коваль уніс якусь утаємничену ліричність: людяність, турботу, ніжність батька... Це нада-

ло неповторного відтінку сценічному й вокальному образові. Хоч це партія драматична, вердіївська, і, здавалося б, — ну-мо лаштунки тут рвати! — а нічого схожого. Усе по-людськи, по-справжньому» [83, с. 3].

Порівнюючи з тим, як співали арію «Cortigiani, vil razza dannata» уславлені виконавці на батьківщині композитора, можна помітити, що виконання М. Коваля вирізняли похмурий темперамент, із поодинокими блискавками трагедійності. Італійці більше виявляють у цьому славетному вокальному номері яскраве голосове забарвлення, холеричний тип темпераменту, навіть у трагедії вдаючись до елементів буфонади. Натомість український співак подавав цю арію епічно, у його погляді на своїх кривдників знизу догори струменіли зверхній сарказм, презирство й потужна ненависть.

Промовистою енергією було забарвлено у виконанні М. Коваля зловісно повторюване слово «assassini» («кровопивці»). Із ним на вустах Ріголетто навіть замахувався на герцогських посіпак, вимагаючи відчинити двері, за якими утримують Джильду. Придворні Герцога із мстивим Чепрано на чолі ставали на заваді блазню. Ріголетто стрімко проривався крізь цю живу огорожу з вельмож, але його брутально штовхали, і нещасний батько падав під ноги ясновельможній челяді Мантуанського. Таку мізансценічну кондицію аріозо Ріголетто навряд чи можна вважати оригінальним винаходом І. Черничка, проте вона була доцільною. «Ах, вы все против меня, ну вот, я плачу», — виривався в М. Коваля важкий стогін серця. «Марулло.., синьйор мой» («Marullo… signore») — уривчасто, стакатовано, немов стримуючи ридання, звертався до свого ката Ріголетто. На словах «Ведь там, угадал я? Ведь там, угадал я?» («l?? non? vero?») артист простягав виразно молитовні руки до Марулло, та раптом вражав такою разючою інтонаційно-пластичною зрізкою-загрозою: «Молчишь ты!» («Tu taci!»).

Остання частина арії демонструє контрастну зміну настрою Ріголетто. Випробувавши загрози та звинувачення, він знесилюється й починає вже благати своїх кривдників. Ліричне обдарування Миколи Коваля тут розкривалося дуже виразно. Співаючи «Miei signori, perdono, pietate…», Ріголетто благав повернути йому доньку. І вона вибігала до батька, уся у піні мережив нічної сорочки, мов грішний янгол, що з'явився серед людей. Навколішках обіймаючи, захищаючи обіймами Джильду, горбань укрив її поцілунками, він радів, мов навісний, тому що все це виявилося лише нічним страхіттям. Проте отверезіння приходило так само швидко... Почувши від свого янгола про збезчещення, Ріголетто — і це відчитувалося глядачами — вставав із колін і розпрямлявся. Під силою погляду враженого й розгніваного блазня тіснилися та відходили всі вельможі.

Остання картина другої дії опери побудована змістовно-філософськи, як дзеркальне відображення другої картини першої дії. Якщо раніше

Джильда благала свого батька розповісти, хто вони є, ким була її мати та його дружина, то в цій картині вже Ріголетто вимагає від доньки сповіді. У Миколи Коваля був очевидний хист слухати на сцені партнера, перебуваючи в зоні мовчання. Сидячи на сходах, його Ріголетто вражав скульптурною вичерпно виразною пластикою пози. Його драматичний ракурс був увесь промальований у палацевих оздобах дзеркала сцени. Не підводячи на Джильду очей, навіть відвертаючи обличчя, Ріголетто, здавалося, вів страшенну боротьбу із собою: пробачити чи не пробачити її? Навіть співаючи у відповідь на арію Джильди проникливе аріозо «Рядом с моим бесчестьем сияла она, как святая. И вот все гибнет, гибнет сейчас. Низвергнут светлый алтарь», Ріголетто Коваля лишав свій вибір загадкою. Його міміка нічого не додавала до слів. Вибір на користь помсти батько зробив пізніше... Тримаючи інтригу, згодом, співаючи партію італійською, М. Коваль опукло змістовно виокремлював у дуеті з солістками повтор «piangere, piangere» («плач, плач»). Здавалося, Ріголетто й пробачав, і жалів доньку, співчуваючи її становищу. Самі ж обійми близьких людей, що стояли одне перед одним на колінах, сприймалися тут як солідарність двох морально покривджених і скалічених пишним двором.

Однією з найтеатральніших, атмосферних сцен у виставі «Ріголетто» була остання зустріч трагічного буфона та Монтероне. Старий, над батьківськими почуттями якого свого часу глумився блазень, тепер символічно передавав йому ж естафету ненависті й помсти за покривджених дочку та честь. Монтероне довгі роки виконував друг Миколи — Михайло Олійник. У тембральній особливості цього співака є щось субстанційне, наче безособове, що й змушувало зачудовано слухати звернення Монтероне до Ріголетто. Мізансцену було побудовано в такий спосіб, що, дивлячись на закутого в кайданки конвойованого Монтероне, Ріголетто та Джильда були розвернені до глядачів спинами. Але як же «грала» спина Миколи Коваля в цій сцені! Донька з острахом тулилася до розгніваного батька, і шлейф її пеньюара видовжував силует у контражурі сценічного об'єму. Ріголетто ж, здавалося, завмер, як громом уражений, утім, це була пауза перед стрибком...

У постановці І. Черничка це був момент, коли глядачі завжди виявлялися непідготовленими до наступального настрою Ріголетто. У бравурному дуеті з Джильдою батько сповіщав про невідворотність вендетти. Розкішним театральним жестом при цьому Микола Коваль розривав навпіл ляльку блазня (його маленький двійник виявлявся майстерно зачохленим ножем, і Ріголетто розгнівано відкидав набік його ганчіркове тільце), із лезом наголо ефектно патетично завершуючи сцену. Задані харківськими диригентами темпи стретти, яку виконував Микола Коваль, змушували відчути потужну драматичну енергію сценічної ситуації, проте, до слова, відрізнялися від західних аналогів у напрям більшої складності, напруже-

ності. Тепер Ріголетто весь — ніж, увесь вигострена зброя. Так, Ріголетто перетворювався на зброю правосуддя, і саме це лунало в його категоричній відмові доньці пожаліти коханого нею Герцога: «No!».

Між іншим, навіть на обов'язкові поклони між актами цієї опери Микола Петрович завжди виходив у винайденій характерності, із поглядом знизу догори та кульгавістю на праву ногу. «Нащадок» К. Станіславського, М. Коваль, боровся за безперервність враження від сценічної дії.

Третю дію постановки відкривала сцена діалогу Ріголетто з Джильдою. Просячи доньку отямитися, забути свого кривдника, Ріголетто шкодував про те, що дівчина закохалася в Герцога. Оригінальність великого митця виявляється, на мою думку, не стільки у виконанні відомих арій і сцен, а в проведенні правди сценічного характеру крізь усі другорядні сцени та репліки. У М. Коваля, до прикладу, привертав увагу направду зацікавлений погляд, коли Ріголетто питав у доньки: «А если б ты увидела, что он тебе не верен?». Це був погляд здатної на провокацію, проте люблячої людини!

У «Ріголетто» Ігоря Черничка чомусь так і не поєдналися у одне художнє ціле декоративна «шлягерність» загальновідомих фрагментів опери (пісеньки Герцога Мантуанського, арії Джильди, квартету Ріголетто, Джильди, Герцога та Маддалени) із трагедійним контрапунктом долі батька-одинака, пригніченого власними кульгавістю й горбом, котрий випрямлявся в помсті, проте повністю потерпів від власних інтриг. Втім, на щастя М. Коваля як артиста, саме йому в сценічному прочитанні опери було що грати.

Якщо в більш ранніх картинах Ріголетто мав вигляд більш суворого й скупого на ніжність батька, батька-ревнителя честі, то у фіналі спектаклю відкривалася його душа. І скорбота з неї линула настільки субстанційно... як і належить скорботі людини, яка не змогла перемогти рок.

Остання картина спектаклю залишала сюжетно виправдане враження важкої безнадії. Справджувалося страшне прокляття Монтероне. Навіть дерева на галявині біля трактиру ощерювалися проти Ріголетто. Потворні сплетіння гілок на грозовому кобальтовому небі ставали рамкою апокаліптичного орнаменту для картини — розв'язки життя блазня.

Із єдиною думкою — про вендетту — Ріголетто правив свій бенкет смерті. Підходячи до трупа, який у мішку віддавав йому Спарафіучіле, Ріголетто Коваля дивував, бентежив суперечливістю виявлених у пластиці почуттів. Непевні, лихоманливі жести... У рухові водночас і гарячкове прямування, і задкування в містеріальному остраху... «Взгляни на нас, вселенная! Как нас зовут? Его — преступленье, меня же — наказанье». Ріголетто навіть посміхався з-під капелюха похмурим ультрамариновим небесам — то було останнє дорікання за зволікання справедливого суду та хизування власною вигадливістю перед небом. Герой М. Коваля почувався тут переможцем зло-

го року. У відомому аріозо «О радость! О свет! Вот шут презренный, а вот его властитель! Под моей пятою!» він цілком віддавався своїй зловтісі. Коли Ріголетто тягнув мішок із мертвим кривдником, аби скинути його до води, у небі раптом спалахували блискавки. Немов осяяна ними, перед горбанем миттєво поставала істина — у мішку не Герцог, адже он, неподалік із трактиру, знову чується його пісня! Усім корпусом вкладаючи силу у справу з мішком, Ріголетто раптово повертався на цей ненависний для нього голос. Не вірив власним вухам, дослухався, і, нарешті, мов ударений громом, відмахувався від неба непевною, «здивованою» рукою: «Нет! Нет!». Зрозумівши очевидність своєї фатальної помилки, уже суто рефлекторно бажаючи наздогнати й розірвати нахабну жертву свого невдалого замаху, Ріголетто кидався до глухо зачиненої брами й відчайдушно, усім тілом налігши на неї, гупав у двері — аж капелюх злітав із голови — і раптом завмирав від різкого болю. Перед обличчям найстрашнішої біди, під розгніваними на нього небесами Ріголетто залишався з непокритою головою. По-сту-по-во відкриваючи серцем страшну таємницю мішка, обертався батько до цієї поклажі смерті. Отетеріння й заніміння зболілого передчуттями серця, Верді дуже влучно виразив у музиці цього моменту. Мужні, кремезні долоні Ріголетто наче намагалися відсунути біду, рок. Якоїсь миті горбань затуляв собі рота, наче спиняючи крик. Зовсім не «оперними» жестами, багато та інтуїтивно вдаючись до жесту, що зривається, М. Коваль не лише голосом і душею, але й усім тілом безпосередньо проживав із своїм героєм хвилясту кардіограму почуттів. На жалобні такти в музиці Ріголетто йшов, трохи хитаючись, і траурна фарба у його голосі вражала своєю густою насиченістю. Відкриваючи мішка, Ріголетто більше не міг стримувати свого жаху й плачу. Шок!

У жодного зі співаків-іноземців я не чула й не бачила подібного за емоційністю прояву. Зокрема, видатний італійський виконавець Ріголетто Лео Нуччі скрізь у цій ролі відігравав метушливість, дрібнив оцінки. Микола Коваль як артист потужно інтуїтивний видавав у момент катастрофи Ріголетто найбільший сплеск у всій партитурі ролі. Його зойк «Mia figlia! Dio! Mia figlia! Gilda!» («Дочь моя! Боже! Джильда!) змушував глядача здригнутися. Ця страшна остання сцена вистави — сцена прощання — була позначена художником якимось рембрантівським колоритом. Контраст чистоти, променистості янгола та похмурості, екзістенційного каяття, драматичної розбурханості душі замовника його гибелі знову повертав глядача до лейттеми вистави: «злочин та покарання». Ріголетто Миколи Коваля наостанок ставав трагічно прекрасним. Його неможливо було не полюбити за батьківські страждання й за таку несправедливу довічну самотність. Відлюдько, який утратив сенс щасливого життя — такими були й Онєгін, і Грязной, і майбутній Алеко у виконанні М. Коваля. По суті, ця тема й робить такі різні

образи Миколи Коваля приналежними до його масштабної сценічної теми.

Ще в першій рецензії на виконання М. Ковалем партії Ріголетто зазначалося, що «ліричний бік обдарування прекрасно виявляється в сценах, де душа Ріголетто сповнена любові і страждання. Артист співає їх майже на піано. Голос його ніби колисає Джильду, акомпанує голосу співачки, що примушує глядачів вірити і в сценічний вік актора, і в ніжну любов його героя до дочки» [80]. Олена Соболева поділилася відчуттями: «Коля завжди відгукувався. На всі свої акторські емоції за роллю я отримувала від нього партнерські емоції у відповідь. У Миколи органічний імпровізаційний дар. І, зрештою, у цьому плані він був за всі роки в театрі моїм найулюбленішим партнером» [90, с. 2].

У фіналі вистави, здавалося, помирала не лише Джильда, але й Ріголетто. Вид її відходу розбивав йому серце. Слова лунали важко, повільно, неначе з ними по краплині витікала кров... Прощаючись із найдорожчим у житті, Ріголетто наче відтягував неминучу розв'язку, уповільнював хвилини. Його руки ставали найніжнішим, найтурботливішим батьківським прихистком для дитини, немов Джильда знову була маленькою. Коли Джильда наостанок зізнавалася йому, який усе життя присвятив боротьбі та помсті, що вона вмирає за любов, Ріголетто прозрівав: «О боже! Моя месть ее сгубила»! Піаніссімо відтіняв співак прохання Ріголетто до дочки: «Хоть слово мне скажи в утешенье». Коли згодом М. Коваль почав співати Ріголетто італійською, у цьому останньому шматку партії слухачів вражали його тамовані сльози в повторюваному рядку: «Non morir» («Не умирай»)!

Вираз очей Ріголетто впродовж усієї дії бував разюче інакшим. То тьмяним, загадковим, гіпнотичним, який виказував пильнування хижаком своєї жертви, то сповненим болю. Зрештою, раз у раз про такі відтінки можна було здогадуватися з міміки, адже скульптором-творцем очі актора були глибоко сховані в тіні рельєфних надбрівних дуг. От тільки в останні хвилини вистави вираз очей Ріголетто М. Коваля ані побачити, ані вгадати було вже неможливо. Він просто заплющував їх, щоб лише дослухатися до серця доньки, яке завмирало в його обіймах. Уся мізансцена, вибудувана актором із партнерками, вражала образом колискової смерті. І скільки ж у ній було вичерпної правди драматургічного моменту! Та от час щастя разом в купі з донькою уривався назавжди. Тому слухачам здавалося, що коли Ріголетто засвідчував смерть Джильди рефреном: «Quel vecchio maledivami!» — це був смертельний крик уже Ріголетто. Про ефект, який М. Коваль приберіг для слухачів наостанок партії в цій ефектній опері bel canto, він розповів так: «Верді для Ріголетто не написав жодної верхньої ноти, жодної — лише вставні (за бажанням співака): дай боже і так від початку до кінця заспівати й при цьому виявити те, що заклав автор! Це страшний образ. У фіналі опери я вставляю замість фа — ля-бемоль: (співає "Вот где старца проклятье!",

аби вийшов по-справжньому драматичний стрибок, зойк душі» [45, с. 8].

У 1988 році Микола в складі харківської трупи побував на своїй батьківщині: місячними гастролями театру ім. М. Лисенка відкрилася нова будівля Сумського музично-драматичного театру ім. М. Щепкіна (це були далеко не перші гастролі М. Коваля — вже відбулися його виступи перед мешканцями Миколаєва, Донецьку, Полтави та Орла, та й до Сум у складі театру співак приїздив у 1980). Після двомісячних гастролей у Луганську, під час яких трупа порядком психологічно і професійно виснажилася, у гостинних Сумах Микола і його колеги тоді просто таки відпочили душею. «Двадцять чотири дні пролетіли мов один день», — пригадує Микола Коваль. — Розселили нас у готелях і на квартирах (я й додому їздив). Публіка сприймала вистави з піднесенням, радіючи відкриттю нового, цілком сучасно оснащеного міського театру. Я грав і в дитячих виставах, і в новому для мене тоді "Ріголетто". Родичі, знайомі та приятелі — однокласники, колеги по заводу — прийшли до театру саме на оперу Верді. І мій друг, царство йому небесне, Андрюша так розгубився на сцені, винісши мені квіти, що аж хотів руки поцілувати, мов жінці», — з гумором розповідав співак. «До такої міри хвилювалися мої земляки!» [44, с. 7]. Можливо, тема стосунків батька та його улюбленої дитини, — лунала для виконавця тут особливо болісно, адже в минулому, 1987, Микола поховав свого тата. Сестри Миколи Лідія та Раїса пригадують, як на концерті сприймали зі слізьми радості та гордості за брата українські народні та авторські пісні («Чорнобривці», «Пісня про матір»): «Плакали всі, і чоловіки, і жінки, а нас з Косівщини приїхало на концерт ціла вулиця — людей тридцять» [100, с. 5]. Гастролі «земляка-артиста з Харкова» традиційно викликали зацікавленість місцевої преси. Літописець початку творчого життя М. Коваля В. Голубченко ще у 1980 році, коли співак виступав у Сумах вперше, записав для газети його зізнання: «Хочу порадувати земляків, працюю напружено, зайнятий у виставах. Мрію бути достойним великої довіри» [15].

Ріголетто допоміг Миколі Ковалю самовизначитися як митцю. Диригент Я. Скибинський наголошував після виконання ним цієї партії: «Можу засвідчити, що саме образні узагальнення властиві мистецтву цього співака» [87].

Оцінюючи місце образу трагічного горбаня в акторському доробкові М. Коваля, хочеться навести думку актора: «Якщо партія співається роками, якщо її багато разів пережито, тоді співак не просто грає, а *живе* роллю» [9]. Л. Марков прокоментував любов М. Коваля до цієї партії так: «У "Ріголетто" йому цікавий об'єм долі, уміщений у вокально-драматичний матеріал. Тому й співає М. Коваль цю партію стільки років» [68]. У ролях масштабу Ріголетто, уважає Т. Гармаш, співак мимоволі розкриває свою

життєву позицію, тому з виконання ролі можна зрозуміти, якою є душа в цієї людини [11, с. 1].

Галерею вердіївських партій М. Коваля тоді ж поповнив *Родріго ді Поза* з опери *«Дон Карлос»*. Багатофігурна вистава, здійснена В. Лукашевим та Я. Скибинським, затребувала весь творчий склад театру. Тому М. Коваль, призначений на партію ді Пози, в чергу з іншими виконавцями цієї ролі мав співати також партію одного з *Фламандських депутатів* (дуже красивий секстет «рекрутував» просто-таки всі баритональні сили трупи, залишаючи за дужками, ясна річ, недоторканих для «моржових» партій народних і заслужених артистів). Партію ді Пози в його репертуарі можна вважати «комбінованою»: в цілому написана для ліричного баритона, у фіналі вона стає дедалі драматичнішою. А сцена смерті Родріго з експресивною арією «О Карлос, послушай...» вже фактично виходить за рамки категорії ліричної партії. Художником Л. Братченком образи ді Пози та його друга Карлоса (його партію співав О. Шуляк) були промовисто виділені променистими кольорами вбрання на тлі надміру затемнених декорацій, покликаних передати задушливу, мертвотну атмосферу Іспанії часів інквізиції.

Однозначним «хітом» партії Родріго був його водночас бравурний, мелодійно-гнучкий та урочистий дует з Карлосом «Ты, кто посеял в сердцах людей огонь любви». Образ ді Пози накреслював рідкісне у творчому доробку М. Коваля амплуа беззаперечно романтичного, позитивного героя. Лицарем честі, поборником волі виступає ді Поза у великій сцені з королем Філіпом, де лунає його бурхливо-схвильована, пристрасна арія «Мой король, сейчас я из Фландрии». Васальська шляхетність Родріго остаточно стає зрозумілою королю, коли він обеззброює свого кращого друга Карлоса, який здійняв рапіру на батька. Беручи до уваги величезність цієї опери Дж. Верді, лише побіжно згадаю, що партія ді Пози прошиває собою всі її чотири акти, і містить також декілька складних ансамблів, що потребують потужного вердіївського звучання. У фіналі кульмінаційна сцена і арія взагалі вимагають від соліста акумуляції всіх сил голосу та темпераменту. Але ефектному фіналу ролі передує ще й значний діалог ув'язнених друзів: дофіна та благородного, але так само потерпілого від придворних інтриг маркіза. По суті цей діалог і організує останню картину. А царина музично-вокального психологізму була традиційно комфортною, виграшною для М. Коваля. Гадаю, саме в цій сцені вистави актор досягнув би найбільшої переконливості. На превеликий жаль, участь співака у цій масштабній постановці в якості Родріго ді Пози вичерпалася лише багатообіцяючим призначенням на роль та вивченою і зданою диригенту партією.

Причиною того, що Родріго М. Коваля так і не побачив глядач, за спогадом самого Миколи стала саме ситуація з паралельним призначенням його на роль одного з фламандських депутатів. Надміру складна, розлога і така,

що потребувала віртуозної техніки співу, до того ж з найбільш високою тесситурою серед усіх партій, які М. Коваль співав, партія ді Пози вимагала від нього максимальної зосередженості та шліфування. «Перестрибувати» з неї на «моржеву» партію депутата він вважав для себе за шкідливе. Це і призвело до того, що трохи не єдиного разу в три десятирічній співтворчості з В. Лукашевим М. Коваль попросив головного режисера визначитися, в якій якості у виставі він йому потрібніший. Чи то з причин дисциплінарних, чи то у зв'язку з виробничою необхідністю, режисер волів бачити співака надалі у партії депутата. У ролі ж ді Пози впродовж двох наступних десятиріч виступали солісти театру О. Басенко, О. Ткаченко та П. Бойко. Микола прикрасив постановку «Дон Карлоса» своєю епізодичною влучністю в образі красеня-депутата, зодягнутого у короткий пишний плащ на перев'язі через світлий камзол, капелюха з пером та у ботфортах вище колін — викапаний кавалер з картини Дієго Веласкеса! Деякий час він співав у «Дон Карлосі» це просвітлене, шляхетне моління фламандських депутатів до Філіпа «Государь! Тебя народ весь молит,/ спаси его, спаси нашу страну!», вписуючи свій голос до апофеозу ансамблю всіх «світлих» героїв вистави, чия молитва до короля «сир, сжальтесь!» здіймається вгору на тлі похмурих хрестів інквізиції, що загрозливо виструнчились на обрії.

Ще одну партію вердіївського репертуару М. Коваль опанував у виставі *«Трубадур»*. «Худрада театру тоді вже міцно перевела мене на весь репертуар Манойла, — пригадував співак. — Микола Федорович часто був на гастролях і з концертами, тож я ввівся на партію *ді Луни*» [44, с. 7]. Крім того, повчитися культурі виконання цієї ролі М. Коваль міг у Я. Іванова, який в кінці 1980-х, на жаль, вже відходив з репертуарної ниви. Еталонними для співаків покоління М. Коваля були записи партії ді Луни провідних солістів київської опери: улюбленця Миколи Коваля Миколи Кондратюка, який зробив фондовий запис арії графа ді Луни, і Юрія Гуляєва, за участі якого було записано платівку «Трубадур» в постановці київської опери (диригент Володимир Кожухар) ще 1974 року. Звісно ж Микола знав виконання партії ді Луни своїм земляком, столичною зіркою Анатолієм Мокренком. Кіногенічний та по-акторськи виразний Мокренко у 1976 р. увічнився в цьому образі на телебаченні, заспівавши дует з Гізелою Циполою-Леонорою (оркестром керував Стефан Турчак). Щоправда, в Києві опери виконували в українських перекладах лібрето. Знаючи прихильність М. Коваля до старих майстрів італійської школи, слухав він і платівку «Трубадура» з записом Етторе Бастіаніні 1950-х років, звучання якого можна назвати щиро вердіївським, однаково потужним, наповненим як у верхньому, так і у нижньому регістрах.

До недоліків цієї опери Дж. Верді слід віднести надзвичайно заплутане, неприродне лібрето, з якого важко видобути справжній характер, а

звідси й переконливо заграти його на сцені. Красива вердіївська музика в «Трубадурі», на жаль, також часто не має нічого спільного з психологізмом. Краса її декоративна, в дуетах та ансамблях дошкульно надміру багато красивості та повторів лейтмотивів, що вже нічого не додають до характеристики персонажа. В таких запропонованих обставинах Миколі залишалося насолоджуватися виключно красою музичних пристрастей, контрастною динамікою ефектної, але й виснажливої вердіївської партії.

Партію відкриває романтичне аріозо ді Луни. Але куди більш цікавими з точки зору театру є мелодійно інтоновані репліки-врізки гнівного від ревнощів ді Луни на тлі вихідної арії трубадура. До речі, тут намітилася в актора одна з провідних його сценічних тем — тема приниженого коханою жінкою сильного чоловіка, котрий стає вбивцею. Ця тема вже окреслилася в Тоніо з «Паяців», але згодом повною мірою розгорнеться і пролунає у сценічній дилогії М. Коваля за камерними операми С. Рахманінова. Певною мірою ді Луна стане ескізом до досконалого у втіленні Миколи Коваля образу Скарпіа.

Перший акт «Трубадура» увінчувався тріо, в якому ді Луна загрозливо-бравурно співав «Кто ревнив, пощады тот не знает!». Але вже в другій дії опери розливалася розкішною кантиленою арія кохання графа до Леонори «Свет её улыбки ясной», характер якої різко міняється після хору воїнів «Осталось ждать немного». Тут вступає така характерна для репертуару драматичного баритона тема протесту проти неба: «Не отдам тебя я богу, теперь моя навеки ты»! Наступна характеристика героя знову активна, наступальна — у терцеті ді Луни, Манріко і Леонори «Не верю я своим глазам!». У третьому акті, шантажуючи Леонору погрозою страти Манріко, граф ді Луна купляв згоду Леонори на одруження з ним. Тут лунав славетний «концертний» дует «Чей голос? Ты ли?» (партнерками М. Коваля у партії Леонори виступали А. Романовська, Л. Черних, М. Гончаренко). Велику роль в цій виставі грало партнерство Миколи Коваля з виконавицями партії та неабиякої драматичної ролі Азучени (І. Яценко або О. Романенко). По суті саме поміж ними — Азученою, яка єдина знала таємницю розлучених в дитинстві братів ді Луни і Манріко, та графом, що переслідував і стратив власного брата — точився основний конфлікт у виставі. За миттєвою зміною статусу тріумфатора на ницу долю того, хто раптом втратив сенс життя, фінальні вокальні фрази ролі ді Луна в «Трубадурі» нагадують фінал опери «Ріголетто».

Одного разу М. Коваль виступав у партії ді Луни на столичній сцені. За пультом був Іван Гамкало, а сценічні репетиції артист мав з тодішнім головним режисером київської опери Дмитром Гнатюком. «В нас вже тоді зняли цю виставу з репертуару, бо не було тенорів співати Манріко. А в Києві я ще раз заспівав ді Луну замість Мокренка (вдягнув саме його сценіч-

ний костюм). І тоді переконався, що наша харківська вистава, перероблена Черничком, з декораціями Братченка була навіть кращою за постановку Смолича в столиці», — пригадував співак [44, с. 7]. Згадуючи харківського «Трубадура», Микола Коваль і через багато років віддавав належне художньому образу вистави, що, вочевидь, надихав і допомагав акторові краще відчути добу і характер свого героя. Живописний ескіз сценографії до однієї зі сцен та декілька ескізів костюмів у ювілейному альбомі Л. Братченка дозволяють нині бодай доторкнутися до тієї вистави. На жаль, ані повноцінних фото з вистави, ані хоча б аудіо запису від постановки тих часів, коли в ній вже співав М. Коваль, не лишилося.

В декорації Л. Братченка вражає передусім гра тіней і похмурий колорит. Суцільно дотримано суворого романського стилю архітектури замку-фортеці із внутрішнім подвір'ям, у глибокий колодязь якого ведуть круті сходи і падає промінь світла. Контрастні ефекти світлотіні, зубці романського равеліну, важка рустика — все це якнайкраще гармоніювало з музичною потужністю та навіть з вокальною надмірністю цієї опери Дж. Верді.

По фото ді Луни з першого складу (М. Манойло) можна судити про ефектний візуальний образ графа. Один з костюмів був воєнізованим — лати та шолом з явною відсилкою до доби вікінгів. А от другий був замислений Братченком як варіація образу герцога де Манікорна з культового фільму 1960-х «Місто майстрів»: чорний капелюх на прямому довгому темному волоссі, строгий вигаптуваний камзол із зубчатими видовженими обшлагами на рукавах, гостроносе взуття і колготи по світській моді Середньовіччя.

При тому, що О. Романенко згадує роль ді Луни як «пряму партію Коваля» [83, с. 4] (безумовно, акторська природа Миколи вже була натренована на виконання ролей такого плану), є і протилежні думки професіоналів. Мовляв, віртуозна партія, така, що вимагала самої естетичної краси звуку і характерного для вердіївських партій «вібрато», таки не в усьому підкорилася співакові.

Виходить, Микола, вивчивши та виконавши впродовж 1970-1980-х років весь провідний баритональний вердіївський репертуар, зміг зізнатися собі, які з партій дійсно «його», а які надалі не цікаві. То й лишив собі ідеально відповідну до голосу партію царя ефіопів та улюблену надскладну партію вердіївського репертуару і трагедійну роль Ріголетто.

Паралельно з активною творчою зайнятістю у театрі в 1980-х Микола продовжував співпрацювати з оперною студією. Тут ним, серед інших, були виконані партії зі шлягерних творів європейських класиків. Разом з тим, оперета *«Летюча миша»*, де він співав *Фалька*, як і партія *графа Альмавіви* з *«Весілля Фігаро»*, так і лишилися в творчості митця єдиним дотиком до музики короля вальсів Й. Штрауса і «божественого» В.-А. Моцарта.

Обидві постановки здійснив тандем диригента А. Калабухіна та режисера І. Ривіної. У «Летючій миші» М. Коваль грав дотепного і безжурного друга Айзенштайна Фалька в партнерстві з по-акторському виразною сценічною парою фактурних та молодих героїв: Григорій Бабич (Генріх Айзенштайн) і Ольга Кацаєва (Розалінда).

До нового спектаклю «Весілля Фігаро» Миколу Коваля покликали за кілька років після прем'єри. Але вистава саме в той час набула чудового ансамблю: Михайло Маркович (Фігаро), Марина Чиженко (Графіня) та Тамара Гармаш (Сюзанна). При тому, що в цій опері для теситури М. Коваля підходила також і партія самого Фігаро, оперна студія передусім переслідувала мету виховання молодих співаків. Тож Микола заспівав Графа. Сприяла цьому не тільки потрібна постановникам диспропорція поміж юним слугою та його сановним господарем, але й притаманна М. Ковалю шляхетна, нордична манера співу, що так пасувала до характеристики Графа. Вся психофізика актора «заграла» у цій партії. Скажімо, свого часу, роллю Графа захищав диплом консерваторії вчитель Коваля Олексій Костюк, але суто зовні він був невідповідний до ролі красеня-гульвіси. О. Костюк вже замолоду був малоповороткий, крупний, статечний. А от в його учня Граф Альмавіва вийшов комплексним сценічним шедевром: «Коваль-Граф був, перш за все, красенем, а по-друге, повністю внутрішньо відповідав ролі та стилю і жанру музики», — пригадує Тамара Гармаш [11, с. 2]. З великою вокальною партією Графа М. Коваль впорався блискуче. Тим більш, що специфікою моцартівських опер є чергування наповненого вокалу з речитативами, а співак був великим майстром об'ємного фразування. Крім того, згідно з лібрето Л. да Понте за О.-П. Бомарше, Граф ще й рідкісне цікавий на оперній сцені образ-характер. З Сюзанною він підступно-галантний та сластолюбний, з Фігаро пекельно лицемірний. І в арії помсти, і в тріо з Фігаро та Сюзанною («Что я слышу?»), і особливо в яскравій сцені, де Граф прагне довести, що в гардеробі у Графині переховується коханець, актору постійно було що грати «за співом». Легко помітити, що за швидкістю і карколомністю переходів у настроях Графа від ласкавих примх до панської гнівливості, від іронії до «бурі», ця роль була унікальною в репертуарі Миколи Коваля. У «Весіллі Фігаро» велику роль відіграє психологічний двобій поміж розумним і розбещеним паном та його винахідливим гідним слугою. Очевидно, що М. Ковалю було цікаво не тільки працювати над партією, але й імпровізаційно існувати у виставі. Приклад такої імпровізаційної мобільності актора навела Т. Гармаш: «Пригадую, якось я вийшла перед глядачем, забувши реквізит — листа для Графа. Що лишалося робити? Розіграла безпредметний етюд. То М. Коваль навіть не здивувався! Без найменшого коливання чи опертя він переконливо взяв у мене з порожньої руки "листа" і відіграв все так, наче

прочитав його» [11, с. 2]. В той період, коли Микола в оперній студії часто виходив на кін разом зі студентами, була у нього і ще одна важлива риса — небайдужість до творчих доль найбільш обдарованих серед них. Він вмів підбадьорити влучним словом, просто при зустрічі сказавши, приміром, той самій Тамарі замість «Привіт» — «О, талантище!». І у дебютантів розгорталися за спиною крила та віра в своє майбутнє [11, с. 1].

Міркуючи про недореалізованість співака в плані виконання партій з геніальних опер Моцарта, констатую, що, на превеликий жаль, першу в історії харківського оперного постановку «Дон Жуана» В.-А. Моцарта здійснили у той період, коли Миколі вже здалося за віком некоректним претендувати на заголовну партію у виставі. Так і лишився цей моцартівський герой невтіленою М. Ковалем партією і роллю.

З молодих років, коли дебютною в оперній студії стала для Миколи партія Марселя з «Богеми», а згодом вже на сцені оперного театру він заспівав невеличкі партії з «Флорії Тоски» та «Чіо-Чіо-сан», композиторська манера Дж. Пуччіні була добре знайомою та близькою М. Ковалю. У 1986 році пуччінієвський репертуар соліста поповнився партією дипломата *Шарплеза* у виставі оперної студії «*Мадам Батерфляй*». Вистава йшла в оперній студії мало не десятиріччя, і крім М. Коваля до неї з академічної сцени запросили солістів О. Басенка, В. Болдирєва, а на роль Чіо-Чіо-сан — А. Романовську. Партнерами М. Коваля у партії Пінкертона були Г. Бабич, В. Червонюк і В. Луцюк. Вистава оперної студії виконувалася російською мовою. Лірична баритональна партія Шарплеза не створювала для М. Коваля, який вже кілька років співав партії Тоніо та Ріголетто, ніяких складнощів. За винятком розлогої арії, пасіонарних дуету та ансамблів, ця партія великою мірою складається з речитативів.

За характером ролі Шарплез став для Миколи Коваля зрілою варіацією на його образ Онєгіна. Крізь стриманість дипломата час від часу проривається лише добра іронія чи застереження щодо зайвого шалу свого приятеля американського лейтенанта Пінкертона. «А красива ль невеста?», — з іронічним сумнівом, втім не полишаючи загального раціонально-прохолодного тону розмови «за етикетом» запитував Шарплез. І ця сцена безумовно нагадувала знайомство Онєгіна з родиною Ларіних та його кпин на адресу Ольги та Ленського. Характер Шарплеза окреслений лібретистом та композитором рівно настільки, щоб відтінити палку і непостійну вдачу Пінкертона. Напротивагу імпульсивному тенору, баритон розважливий, фундаментальний. Однак з плином дії розкривається, що він є героєм із підвищеними відповідальністю та сумлінням («Дочитать невозможно. Будь проклят этот Пинкертон!» або «Идите, она всю правду узнает от меня»). Разом з тим, стихійно-імпровізаційна композиторська природа Дж. Пуччіні вимагала від М. Коваля дещо відмінної від вердіївської чи корсаківської манери вокального інтонування.

Тож, для Миколи ця красива та мелодійна партія Шарплеза з розкішними, вдумливими та інтонаційно об'ємними речитативами стала підґрунтям або «пробою пера» до головного верістського шедевру його біографії, зустріч з яким чекала на нього вже невдовзі.

У 1989 театр на чолі з іменитим московським диригентом Вольфом Гореліком приступив до створення нової вистави — пуччініївської *«Флорії Тоски»*. Ця вистава виявилася двічі знаменною в історії харківської опери — як перша постановка зарубіжної опери, здійснена мовою оригіналу, і як вистава, якій судилося репетируватися на старій сцені в будівлі на Римарській, а от виконуватися вже у новій будівлі на Сумській. «Навіть декорації робилися "на виріст", — згадує Г. Копелевич, — з урахуванням, що прем'єра може відбутися як ще на старій, так вже і на новій, грандіозній сцені. Беручи до уваги, що проект нового оперного втілювався рівно два десятиріччя, така пересторога була виправданою. Коли ж переїзд все ж таки відбувся, роботи у художника, спеціалістів з театрального світла та монтувальників сцени було настільки багато, що відбувалися навіть нічні технічні репетиції та монтування» [48, с. 2].

Диригента В. Гореліка в творчій долі М. Коваля я схильна поставити в один ряд з найважливішими для співака маестро: «хрещеним батьком» А. Калабухіним, кращим диригентом-співтворцем перших років М. Коваля в театрі В. Мутіним та улюбленим інтерпретатором оперного клавіру І. Шавруком. В. Горелік був наділений рідкісним даром не просто призначати соліста на партію, а розкривати перед ним своєчасні перспективи на долання ще більш складних завдань, торування шляху до справжніх вершин. Про місію Вольфа Гореліка у призначенні М. Коваля на партію царя Бориса ми поговоримо у наступній главі. Зараз — про іншу значну партію світового репертуару, яку диригентом і солістом в процесі постановки було «збудовано» так фундаментально, що Микола Коваль і чверть століття потому ще співав її неперевершено, при цьому фактично курируючи виставу в цілому.

Барон Скарпіа, начальник таємної поліції з «Флорії Тоски» — образ пекельного мерзотника, «упиря», який мервить все, що є навколо, і гине сам. Недаремно на заході цю оперу прозвали «morder oper» (опера вбивств): при всій фантастичній красі мелодій, енергія твору дійсно трагічна, якась безнадійна. Музикознавець назвала вплив опери на слухача «психологічним», і все завдяки «символічно-роковій сфері опери» [92]. Тож, на перший погляд, М. Ковалю належало створити черговий, не досить привабливий «відтиск» партії драматичного баритона — одвічного антигероя і злодія. Але нагадаю, що в основі лібрето Луіджи Іллікі та Джузеппе Джакози — репертуарна п'єса XIX століття, мелодрама Віктор'єна Сарду. А це значить, що з інтригою і мотивацію вчинків персонажів як для опери тут все на рідкість добре і навіть віртуозно.

Опера майже позбавлена ефектних хорових сцен, в ній відсутній балет. Тож, фокус уваги глядача у трикутнику головних діючих осіб: художник Маріо Каварадоссі, поліціант Скарпіа та оперна співачка Флорія Тоска поміж ними. Варто уваги, що на відміну від популярних камерних опер веристів, як «Паяци» Р. Леонкавалло чи «Сільська честь» П. Масканьї, «Флорія Тоска» охоплює в часі три дії. При тому, що місце дії змінюється лише поміж актами, стає зрозумілим, наскільки важливим було не просто музично прочитати оперу, але й здійснити переконливу режисерську постановку. Досвідчений режисер Л. Куколєв саме у той час знаходився у кращій професійній формі і, як здається, зумів змоделювати у «Флорії Тосці» саме концепцію музичного театру — вистава тримала у неослабному напруженні від першої до останньої картини. Оскільки за законами опери лірична пара закоханих героїв є традиційно мало дієвою, пасивною, саме на Скарпіа покладено у виставі активну роль рушія дії, провокатора конфлікту.

Образ Скарпіа став однією зі сценічних візитівок співака. В цій ролі актор магнетизував, вражав глядачів. Разом з тим за безперервним триванням в образі це була чи не найскладніша психологічна роль М. Коваля. Композиція ролі є такою, що перші акти вистави за участі Скарпіа розвиваються за принципом закручування, нарощування енергії, вибухи якої відбуваються в фіналі першої та другої дії. У п'ятдесятихвилинному другому акті артист взагалі не сходив зі сцени. Якщо ж додати, що особливе напруження створювало М. Ковалю тривання не в побутовому, а в «демонічному» образі, то можна сміливо стверджувати, що в постановці «Флорії Тоски» Миколі Ковалю було кинуто сценічний виклик, рівних якому він досі не отримував. Образ одразу «ліг» на індивідуальність актора, але з роками прийшло ще володіння професійними таємницями, завдяки яким Скарпіа перетворився на шедевр майстра.

Серед концептуальних творців вистави відзначу художника-постановника Леоніда Андреєва. Його рішення «Флорії Тоски» вважається дискусійним насамперед через аскетизм, сувору затемненість сцени. Звісно, він міг би відтворити в дзеркалі сцени внутрішню перспективу колосального куполу і живописно-роззолочені фрески кафедрального римського собору, як це, скажімо, відбив у власній концепції «страшного суду» «Тоски» празький сценограф Йозеф Свобода. До речі, у наступній постановці «Флорії Тоски» на харківській сцені (2017) режисер А. Калоян і сценограф Н. Швець вразили публіку саме візуально-ефектними натуралістичними відео інсталяціями. Втім постановка Л. Куколєва та Л. Братченка не була виставою-змаганням художника-ілюзіоніста та солістів. Натомість харківська вистава висвітила значущим світлом артистів, надала можливість глядачам зосередитися на переконливому психологічному проживанні образів акторами.

М. Ковалю пощастило творити роль у сильній команді. Прем'єрним виконавцем партії Скарпіа став О. Басенко. Згодом в роль упевнено увійшов П. Бойко, також співав В. Болдирєв. Таке суперництво підхльостувало, додавало сценічного куражу Миколі. В партії Флорії при постановці брали участь солістки театру А. Романовська, Л. Черних і Т. Жаркіх. Вступивши до трупи на початку 1990-х, увійшла до вистави О. Скворцова. Згодом додалася у партнерки М. Ковалю В. Стеценко. Першим Каварадоссі нової вистави був молодий випускник консерваторії В. Попов, втім він невдовзі поїхав з Харкова, лишивши питання гідного партнера у ролі Каварадоссі для М. Коваля-Скарпіа відкритим. Г. Копелевич згадав про процес репетицій вистави: «На мій погляд, роль у Коваля пішла одразу набагато легше, ніж у Валерія Попова і наших актрис, які співали Тоску» [48, с. 2]. Тим сумніше, що на початку 1990-х, коли стабільно недофінансовувалися культура і міська преса, і без того не чисельні надруковані у газетах відгуки на прем'єру «Флорії Тоски» обійшли увагою М. Коваля, як другого виконавця ролі Скарпіа. Визнання його у цій партії прийде пізніше... В різні роки виконували партію Каварадоссі В. Червонюк, В. Васьков, В. Калініченко і запрошений з Дніпра Е. Срібницький. І, здається, лише з останнім у М. Коваля відбувався на сцені справжній театр.

Говорячи про оркестрову фактуру опери Дж. Пуччіні «Флорія Тоска», стикаємося зі специфічним композиторським мисленням. У Дж. Пуччіні жива, дихаюча, імпровізаційна стихія музики. Вона задає відповідний виконавський стиль: композитором створені певні рамки, характер образів, в яких солісту з диригентом можна вільно і творчо імпровізувати емоціями. Тож партія Скарпіа — партія широкого імпровізаційного дихання, це її наскрізна логіка.

«Флорія Тоска» — складна вистава, там не можна бути очима в партитурі, а треба бути очима зі співаками» [123, с. 2], — розмірковує Юрій Яковенко, диригент, який у 2010-х роках відповідав за виставу. Поміж В. Гореліком та Ю. Яковенком вистава знала багатьох диригентів. Якщо зазвичай в оперному театрі диригент «вводить» нових співаків на партії, в даному випадку можна сказати, що саме Микола Коваль, ідеально знаючи виставу багато років, «вів» її впродовж десятиріч. Саме він «ухвалював» дебют Ю. Яковенка за диригентським пультом у «Флорії Тосці». «Спочатку я здавав Ковалю матеріал в класі, в нас був спільний урок. Я розумів, — пригадує перші кроки у цій виставі диригент, — що його авторитет знавця цього твору надзвичайний. Якщо хтось почне Коваля тут переконувати щодо інших трактувань, то він, м'яко кажучи, може відповісти "повчи дружину борща варити", і буде правий. До речі, Ковалю притаманна влучність, простота та справедливість суджень і присудів, він вміє охарактеризувати ситуацію двома словами. Отже я хвилювався. Але він вислухав і

сказав: "А, ти все знаєш! Молодець!" Потім Микола Петрович до мене придивлявся під час оркестрової репетиції. І вона минула вдало. І в класі, і на сцені в мене була найвища бойова готовність, готувався до "розносу", але раптом з Ковалем виявилося дуже легко. Головне, ми, не змовляючись, «домовилися» про міру імпровізаційності в трактуванні опери та партії, про партнерську зосередженість одне на одному. Оцінивши мене як диригента, Микола Петрович поділився: "Це складна вистава. Я там "їжджу", але ти мене чуєш, за мною йдеш. І мені зручно співати та грати". М. Коваль на сцені може відчути емоцію так, що вона поведе його за собою, призведе до нових нюансів у партії. До прикладу, пам'ятаю перший вихід Скарпіа: прийшов, озирнувся і заспівав трохи повільніше, ніж на репетиції. Чому? Тому що відчув вагомість цієї сценічної миті. Ну, а я відгукнувся і відповідно повів оркестр» [123, с. 2-3].

Знайомлячись зі Скарпіа у цій першій картині, глядач бачив авторитетного розпорядника, сухим та відривчастим реплікам якого підкорюється всі його прислужники. Вже сама поява начальника таємної поліції у храмі, швидкою ходою під звук віддалених гарматних вибухів, одразу викликала ефект мандражу. М. Ковалю було тут не до вокалізування. Характер партії багато в чому мелодекламаційний, з наголосом на осмислене, енергійне слово, на музичними засобами проінтоновану думку. На цьому, до речі, наголошувала і музикознавець К. Спіцина у рецензії на прем'єру: «Партія Скарпіа позбавлена італійської кантилени, з декламацією, виразною у речитативах» [92]. Не тільки характер реплік до Сполетти (С. Владимирський, І. Корнатовський), але й постукування різьбленою тростиною по пальцях виказувало роздратування, активність, ціпкий розум, гнівливість цього хазяїна ситуації.

Так само психологічно обігравав М. Коваль реквізит і в наступній сцені з Тоскою. Розкриваючи перед співачкою віяло, начебто знайдене ним у розписаній Каварадоссі каплиці, Скарпіа гіпнотизував, програмував її, невідворотно дивлячись просто в очі. «Маркіза Аттаванті!» — наче фітіль спалахувала ревнощами жінка. Не в останню чергу проявляла маніпуляційний характер барона кругова мізансцена, широкою траєкторією якої М. Коваль під супровід мірних ударів дзвону обходив свою партнерку. Він то неспішно зникав у лаштунках, а то — виринав з-за них і проходив за чорними колонами прямісінько до портрету Марії Магдалени, так підозріло схожої на Аттаванті... При чому з будь-якої точки сцени артист не припиняв пильнувати партнерку: Скарпіа не зводив очей з жертви. В такий спосіб було унаочнено режисером те ситуаційне мереживо павутиння ревнощів та брехні, яким оплутує Тоску Скарпіа. Тут його коло переслідування Флорії та Маріо ще доволі широке, і співачці (звісно, з його дозволу!) вдасться вислизнути на волю, але це тільки поки...

За контрастом з брутальністю у поводженні з підлеглими, з Тоскою Скарпіа — саме співчуття і розуміння, ґречність та лицарство. Зачерпнувши святої води, він пропонував її вродливій жінці. Але під видом благословення прагнув зустрітися з Тоскою не лише очима, але й руками, аби випробувати енергію її опору.

Наче останній сплеск свободи лунав у оркестрі божественна елегійна тема, коли Скарпіа широким жестом проводжав Тоску із храму. Прослідкувавши за нею довгим поглядом, барон різко обертався на звук набату — і це була вже інша людина. Не було більше маски доброго покровителя, не чути оксамитових обертонів в голосі. Seccо, глухо розженався з речитативу «Tre sbirri una carrozza...» (наказ залишити трьох поліцейських та карету до Шарроне-А. Косинова) гіпнотичний рефрен ключової арії Скарпіа в оркестрі «Va, Tosca!» («Йди, Тоско»! — *тут і надалі в тексті переклад Ю. Щ.*). Інколи М. Коваль співав цю арію з явною, а інколи з присутньою лише в натяку усмішкою. І ця усмішка не віщувала добра, особливо беручи до уваги тьмяний вираз очей, який в цій ролі Миколі Ковалю не здатна була висвітлити навіть потужна театральна рампа. Адже очі Скарпіа наче мертві, зосереджені на його внутрішній ідеї фікс.

З М. Ковалем сцена «Te Deum» — це був не просто потужний фінал першого акту вистави, а метафізична зав'язка трагедії. Скарпіа тут загрозливий і водночас засліплюючий у власній величі — просто очей не відвести! Він не йшов, а наче плив у тон розміреним ударам дзвонів та «хвилям» голосів хору у божій службі. А за ним наче хмари затягували простір храму — і от вже коливалося марево зі свічок в руках у ченців та білих каптурів на головах у божих служниць. Потужний голос, що ніс тут драматургічно потрібну темну, але все одно шляхетну в М. Коваля, енергію, вливався до сонму голосів хористів, помітно домінуючи над ним. Коли барон Скарпіа повільно та урочисто ставав на коліно перед єпископом, а той накладав на нього хресне благословення, то у сріблястому світловому «прострілі» чорний плащ барона, наче крила демона, виблискував на тлі загально пекельного, інфернального освітлення храму. Христос — засліплююче біле розп'яття у височині над сценою — залишався мовчазним та байдужим до цієї наруги над самим змістом молитви. А відбувалося ж фатальне, непоправне... Якщо церква благословляє антихриста в момент його нечестивих «молитов» про Тоску, то сюжет цей неодмінно мав розвинутися у глобальну, всеохоплюючу трагедію!

Скажу одверто, відомі виконавці світового рівня чимало розчаровують у цій партії після знайомства з неперевершено переконливим Скарпіа М. Коваля. Неповторний «рокочущий баритон» Тіто Гоббі видається занадто високим, щоб справити відповідне враження у цій партії. Безумовно, світової слави співак володів легкістю та невимушеністю вокалу, технічно

віртуозно виспівував партію, але чи призвело це до утворення цілісного образу? До того ж, неабиякий актор — південний, розкріпачений, з виразною мімікою — Т. Гоббі свого Скарпіа чимало окарикатурив, наклеївши не горбинку, а цілого оперного горба на носа та спотворивши чарівливе, рухливе лице зі злодійськи вибаньченими очима та «мефістофельською» брів'ю. Жахливо передаючи куті меду мімікою, Т. Гоббі, з його опецькуватою фактурою, в ролі Скарпіа скидається на горобця, що пнеться видати себе за лева. Біда актора і трактування режисера у фільмі з Т. Гоббі 1950-х років в тому, що вони одразу ж «продають» злодійську сутність Скарпіа.

Британський баритон Шеріл Мілнз у фільмі-опері «Тоска» 1976 року (режисура Джанфранко ді Бозіо, диригент Бруно Бартолетті) створив дійсно психологічно переконливий образ Скарпіа. До речі, молодого і привабливого героя, до того ж явного інтелектуала. Але можливо через те, що фільм в цілому вирішено в максимально натуральному середовищі, образ Скарпіа все ж грішить тут побутовою фарбою, в той час, як енергія музики промовляє про інше.

А от Руджеро Раймонді в екранізації «Тоски» Андреа Андермана 1992 розчарував замашками провінційного актора на ролі злодіїв. У виконанні Раймонді начальник поліції — одвертий дрібний злодій, який по-дрібному дратується, нервово залицяється, а в сцені «Te Deum» просто метушиться храмом. Він явний шизофреник та неврастенік з лихоманкою в очах та у краплинах на спітнілому лобі. Скарпіа тут протиставлено Каварадоссі-Пласідо Домінго: Каварадоссі самодостатній, талановитий, широкий, дужий, а отже спроможний закохати у себе блискучу Тоску, а от Скарпіа, такого, яким його грає Р. Раймонді, покохати просто неможливо. І саме тому мета його — згубити Каварадоссі.

У контексті цих виконавців з батьківщини композитора або — ширше — з Європи трактування образу Скарпіа у М. Коваля привертає увагу своєю сміливою оригінальністю. Цілком очевидно, що ані М. Манойло, зі своєю грубою фактурою, зичністю та потужним сценічним темпераментом, ані так само немолодий, але в акторському сенсі значно обмеженіший Я. Іванов, з якими М. Коваль виходив на сцену у старій постановці «Флорії Тоски», не могли дати Миколі підказки — яким бути його барону. До порівняння, Скарпіа не вийшов «етапним» у П. Бойка. А от у М. Коваля в цій ролі стався акторський прорив.

При створенні образу Скарпіа в М. Ковалю розговорився прихований естет. Л. Андрєєву вдалося намалювати не просто ескіз костюму Скарпіа, а багатошаровий психологічний портрет. По мірі того, як змінюється ситуація, Скарпіа постає перед нами спочатку застебнутим на всі ґудзики та у монументальному плащі начальником поліції (та ще й таємної!). Згодом — у кабінетній атмосфері п'є вино, лишившись у світському роззолоченому

камзолі. Коли ж барон опиняється сам на сам із Флорією, багато що про його наміри «договорює» панська білизна крохмальної сорочки — він наче весь розчохлився, відкрився перед нею зі своїм прагненням. Це вже не машина імперії, а дужий чоловік зі своєю сферою своєрідних, але почуттів... Якось мені пощастило спостерігати «облачение» — не в костюм — а саме в образ Скарпіа. Це був процес поступового, розважливого і майже медитативного занурення М. Коваля у психофізику підступного мерзотника у гаптованому золотим шитвом камзолі та у пудреній французькій перуці. Здалося, я була присутня при ритуалі: застібання кожного ґудзика на білому жилеті зверху білосніжної сорочки з пінними манжетами та жабо, перевірка досконалої, не зморшкуватої лінії панчіх (на відміну від деяких інших «розхристаних» солістів Микола Коваль ніколи не дозволяв собі вийти на сцену в не ідеальному вигляді), чорні ботфорти у першій дії та туфлі з пряжками у другій, реквізит: важка тростина барона, перчатки... Все це буде обігруватися у виставі, кожна деталь промовлятиме про зміну настрою героя, виказуватиме якусь грань темного, нерозгаданого до кінця характеру.

У перші часи М. Коваль виконував роль Скарпіа за ескізом Л. Андреєва у звичайній чорній «міській» перуці, зібраній на потилиці у косичку з бантом. В цій деталі образу за модою початку XIX століття проглядала нелюдська сутність Скарпіа — похмурого, загрозливого хижака. Згодом оригінальна перука якось сама-собою замінилася на стандартну французьку білу, що зробило Скарпіа прикро схожим на вже прописаного в портретній галереї М. Коваля Томського. Проте не можна не погодитись, що у строгому чорному кабінеті цієї вистави «піна» мережив коміра і французької перуки «перегукуються» між собою, надаючи образу своєрідної строгості та краси.

Спостерігаючи за Миколою Ковалем у виставі «Флорія Тоска», можна було пересвідчитись, як любила актора сцена! Як проявляла вона в ньому ті високородні риси, шляхетність фактури, дібрані манери, харизму, що в буденному спілкуванні з актором не були очевидними. В житті він навпаки не любив «артистизму», ніколи і нікому не «пускав пил до очей». Виходить, в актора М. Коваля був не лише сценічний хист, але й талант сценічності!

В образі Скарпіа Микола Коваль був господарем сцени. Навіть коли він був на самоті, як на початку арії з першого акту, або під час пасіонарного аріозо на початку другої дії, цю холодну, необжиту художником сцену-каземат він здатен був заповнювати достоту. На чорній «траурній» сцені актор силою своєї гри створював відчуття буквальної присутності Нечистого.

У другій дії Скарпіа починав провадити свої моральні тортури над Каварадоссі. Не досягнувши зізнання революціонера «добром», він виганяв Маріо зі своїх покоїв, наче гнівний Саваоф Адама з раю. У наступній сцені з Тоскою Скарпіа спочатку дотримувався тактики ввічливості, але його ставлення до Каварадоссі все ж проривалося з кожним словом все пекучіше і

шаленіше. Це було просто виверження ненависті. І водночас скидання маски — перед Тоскою її ворог. «Демон!» — здогадувалася емоційна співачка. гніві Скарпіа заносив руку для наказу, але трохи коливався, використовуючи цю мить граничного напруження з метою розговорити афектовану жінку. Не дочекавшись бажаного і тут, гордий і мстивий Скарпіа віддавав-таки наказ про застосування тортур проти Маріо.

По суті вся друга дія вистави — це суцільні душевні тортури Тоски, режисером яких виступає Скарпіа. Це психологічний двобій поміж Скарпіа та Флорією — двобій пристрасті та ненависті, зла і правди. І саме М. Коваль вів цей двобій, при тому, що рівних собі партнерок у виставі він часто не мав. Вів так неослабно, що змушував глядачів цокотіти зубами від драматичної напруги.

Віддаючи наказ форсувати знущання, Скарпіа одверто саркастично реготав (але і в цьому артист залишався в межах культурного тону). Не відводячи від Тоски очей, він більше не вмовляв, не спокушав, не провокував — ні, тепер він вимагав від неї зізнання, де Маріо переховує політичного в'язня-втікача консула Римської Республіки.

Досягнувши бажаного, Скарпіа одразу заспокоювався. Тепер можна і вина випити — промовляла вся його поза за столом біля вікна. Влаштувавши «очну ставку» Каварадоссі та Флорії, Скарпіа спостерігав їх, як Змій міг би спостерігати за стосунками Єви та Адама в Раю. На його губах грала ледь помітна посмішка. Аж раптом з азартом, твердо і нахабно Скарпіа переривав їх бесіду, виголошуючи тепер вже відому йому таємницю. Дивлячись на раптово заскочених, спантеличених героїв, Скарпіа святкував перемогу, посмішка його розпливалася, він реготав. І знову зрізка: віддаючи категоричний наказ брутально, насильно, вивести Каварадоссі, начальник таємної поліції тут же ж з галантним нахабством приносив Флорії свої вибачення і навіть пропонував вина. Розкішно-«акторським», презирливо-зверхнім лунало в М. Коваля перепитування «quanti?» («скільки»?). Ні, в їх стосунках йдеться не про гроші. Говорячи про це, Скарпіа мружився, як належить котові, що вже спіймав мишку, але ще бавиться нею, перед тим, як зжерти. Його очі та посмішка були трохи сп'янілі, але не від вина, а пластика помітно розслаблена через відчуття близької перемоги над Флорією.

М. Коваль у ролі Скарпіа безперервно тривав у віртуозно-мінливому ритмі. Відповідно до вокальної свободи та імпровізації в пуччініївській стихії він так само імпровізував сценічними ритмами — то вдасться до «пластики і погляду удава» (вислів Ю. Яковенка) [123, с. 3], то максимально закрутить темпоритм, підвищивши градус до трагічного накалу, а то візьме і «відпустить» себе. Надзвичайну природність поведінки на сцені, покладену на психологічний малюнок образу, демонстрував М. Коваль і у виважено уповільнених реакціях Скарпіа і навіть в наповнених оцінкою паузах. При-

міром, та багатозначна уповільненість, з якою барон не квапився зачинити вікно. Ним наче опанували чи то фатальна втома, чи то свинцева важкість передчуття свого кінця… Наче щось шепотіло Скарпіа: не поспішай, тут на всіх чекає однакова розв'язка! Скарпіа обома руками тримався за стулки вікна, завмираючи перед тим, як остаточно зачинити його. Він вагався. В ці секунди «грала» навіть спина актора. Зрештою, зчинивши вікно, барон підходив до столу і сідав так само повільно, наче все ще перебуваючи в полоні своїх важких думок. Вся ця емоційно-психологічна партитура була «відчитана» Миколою Ковалем у музиці. Подібні маніпуляції глядацькою увагою — породження колосальної музичної та сценічної інтуїції актора.

«Лише під час своєрідного освічення посмішка Скарпіа зникла, а при погляді на Тоску, яка плаче, Скарпіа раптом пережив щось подібне до страху і нерішуче завмер», — писала про один з передостанніх епізодів другого акту вистави рецензент. — «Цей штрих додав неочікувану грань до характеру злодія» [32]. Так, Скарпіа дійсно раптом на мить відступався від Флорії, здригнувшись перед гарячим відчаєм її молитви до бога, і в голосі його прослизнули вже наче не наказові, а благальні інтонації. Але от на його лиці знову з'являлася неявна посмішка — це знак того, про що насправді думає Скарпіа, підписуючи наказ на звільнення Каварадоссі, печатка цинічного обману, ціною якого він все ж таки купляє її близькість.

Не скажу, що сцену загибелі Скарпіа Микола Коваль грав щоразу однаково. Коли «веде» така потужна емоція, як в музиці Дж. Пуччіні на цьому віражі вистави, це просто неможливо. Але ніколи не дозволяв собі актор мелодраматичних «осічок», цілковито лишаючись у межах обраного тону психологічної драми. Підступаючись до Тоски, Скарпіа несподівано для себе напорювався на вигостреного ножа в її руці. Та так «вдало», що усього кілька вигуків про порятунок — і сильний, здоровий і дуже небезпечний чоловік, який щойно думав про утіхи, стихав назавжди, неприродно випроставшись у кріслі. М. Коваль грав агонію Скарпіа з великим почуттям міри. В тій економії, з якою герой намагався дістатися до крісла, стискаючи пальці на рані, з-під якої, здається, вже юшить кров на білосніжну манішку, відчувалося знання рефлексів людини при больовому шоку. У тому, як без метушні та гримас помирав Скарпіа — останній сплеск не прокурорського, а адвокатського ставлення М. Коваля до свого персонажу. Його смерть була естетичною. Правдиво, театрально і до моторошності ефектно вирішував актор момент переходу Скарпіа в інше буття. З його вуст виривався глухий стогін у купі з останнім подихом. В. Куценко, який впродовж багатьох років диригував цією виставою, зауважив щодо використання М. Ковалем всіх градацій звуку: «Микола вміє там де це потрібно прошепотіти так, що чує вся глядацька зала, або вичавити з себе слово через несилу — це справляє колосальне враження. Як майстер він спростовує думку щодо динаміч-

ного балансу в оперному театрі: це, мовляв, вам не драма, тут шепотіти не можна, треба звучати на повну. М. Коваль вміє і прошепотіти так, що глядач здригнеться» [60, с. 3]. З останніми тактами музики (у Дж. Пуччіні тут лунає дріб барабанів) наповзала завіса, і весь час до того глядачі не могли відірвати погляду від магніту позеленілого в світлі прожектора мерця, що лежав у кріслі. Мені важко охарактеризувати при цьому свої відчуття: це і жаль, що в цій виставі надалі не діятиме цей досконалий та загадковий маестро злодійських церемоній; і острах, що Скарпіа насправді лише прикидається — і ось зараз рвонеться наздоганяти Тоску (з нього станеться!); і тваринний страх від факту присутності серед нас смерті — і в цьому позеленілому лиці, і в останніх моторошних «кроках» музики...

Важливою є думка А. Калабухіна про те, що драматичні партії Грязного, Тоніо, Ріголетто, Амонасро, Скарпіа, а згодом і Бориса, які Микола Коваль співав впродовж декількох десятиріч — це партії та ролі найвищого пілотажу. Власне вони і формували, виточували голос та акторську індивідуальність Миколи Коваля в цілому: «З роками у своїх коронних ролях Микола “розподілився” якнайкраще, пізнав свої в них можливості, та й тембр, якість баритону його вже давно не такі, якими вони були, коли він робив “проби голосу”. Подібно до того, як голос Коваля з роками загартувався, став більш міцним та насиченим, і сам він — мистецька особистість — сформувався як повна протилежність до “душки-тенора”. Адже сам його репертуар — потужний, трагічний, сповнений психологічних суперечливостей — постійно тримає Миколу Коваля в напруженні, відшліфовує його» [28, с. 4].

І на завершення цього важливого розділу — етапу професійного розвитку співака та актора М. Коваля нехай «пролунає» без усілякої коректури емоційно-настрієвий «акорд» роздумів диригента Ю. Яковенка: «Голос незабутній у Миколи Петровича. Він душею співає і проникає до душі слухача. Його голос... Є такі речі, які важко проаналізувати. І не треба цього робити. Тут можна зайти в закут. М. Коваль співає потужно, переконливо, сильно. І разом з тим просто. Він володіє таємницями професії. Але й на диво обдарований природою. Він унікальний. Недаремно ж оперні співаки — це рідкісна професія. У драматичному репертуарі, який співає М. Коваль, важливим є як голос, так і вміння подати образ, вміння не тільки виконувати завдання постановника, а ще й зробити образ. Микола Петрович — Артист» [123, с. 5].

V
«Достиг я высшей власти!»

З 1990-х є сенс відраховувати період творчої зрілості Миколи Коваля. Адже у сорок один рік провідний соліст харківської опери був відзначений почесним званням «Заслужений артист України». Наведу тут оцінку В. Лукашевим цього переламного моменту в житті співака: «Важливим є, що М. Коваль ніколи не зупиняється. Багато артистів, які мають звання, рано заспокоюються. Він бо — з тих, хто продовжує набирати висоту, і надалі так само дивує новизною. У Колі не має зупинок у професійному зростанні. Досягнувши певної мети, він рушить далі» [66, с. 10].



Останнє десятиліття сторіччя відкрило в співакові нові грані артистизму. До 50-річчя заснування оперної студії Харківського інституту мистецтв було здійснено постановку програмної опери світового авангарду XX століття *«Любов до трьох помаранчів»* С. Прокоф'єва.

Постановники А. Калабухін та І. Ривіна працювали із виконавцями над нетиповими партіями та сценічними завданнями. Вперше виконана в Чикаго 1921 року, ця опера вимагала від харківських солістів сімдесят років потому випрацювання характерної для прокоф'євського клавіру манери співу, а також неабияких лицедійських вмінь, адже в основі лібрето — дель артівська казка К. Гоц-

ці. Оформити відповідальну роботу оперної студії було покликано головну художницю Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка Тетяну Медвідь. Вона, звісно, заримувала в сценографії та костюмах символіку карт.

За сумісництвом працюючи в оперній студії, Микола Коваль увійшов до вистави на партію підступного першого міністра, трефового валета *Леандра* вже після прем'єри. Прикметним є факт, що у постановці Большого театру 1997 року на партію Леандра був запрошений соліст Московського театру оперети Ю. Вєдєнеєв. Адже акторські вимоги у цій опері значно вищі, ніж зазвичай в оперній постановці. Поруч з Миколою торувати складнощі авангардної опери на кін вийшли В. Ломакін (Король Треф), Г. Бабич (принц), В. Уборцев (маг Челій), М. Чиженко, І. Осипова, О. Стратьєва (Фата Моргана). Для вокальних партій Прокоф'єва є характерними нові співвідношення співу та мовлення. Партія Леандра не містила улюблених Миколою Ковалем кантиленних фрагментів, натомість потребувала максимально дієвого вокального слова. Прокоф'євський Леандр — пародія на штамп оперного злодія. За жанром ця опера — казка. У невеликій партії міністра є місце як містичним спалахам, так і фрагментам одвертої вокальної буфонади. Роль стала єдиною у біографії М. Коваля роботою в стилі італійської комедії масок.

Початок 1990-х приніс нову державну ідеологію і... дестабілізацію старого укладу культури. Тогочасне керівництво Харківського театру опери та балету скоріше силувано, ніж з ідейних міркувань, зробило спробу звести в оперному (лише!) репертуарі підмурок нових цінностей Незалежної України — і те, у 1999 році. До того ж, у єдиному програмному в цьому напрямку спектаклю «Тарас Бульба» М. Лисенка Микола Коваль задіяний не був.

Проте в рік набуття Україною статусу незалежної держави М. Коваль заспівав партію Голови у постановці *«Утоплена»* М. Лисенка в оперній студії консерваторії. Спектакль в жанрі лірико-фантастичної опери за лібрето М. Старицького диригент А. Калабухін та режисер В. Корнієнко здійснили ще роком раніше. Проте, як це часто траплялося з виставами оперної студії в долі Миколи Коваля, його попросили увійти до вже готової постановки. В 1991 році «Утопленою» диригував В. Куценко. Партнерами М. Коваля по виставі були М. Чиженко (Галя або Панночка), О. Дурсеньова (Горпина), М. Олійник (Каленик), О. Бурлакова (Панночка).

На одній з Миколою партії *Голови* був відомий своїм фарсовим акторським обдаруванням А. Євлампієв. Так що навіть беручи до уваги, що М. Коваль нещодавно уславився в ролі Шельменка, така відверто «шароварна», побутова вікова та ще й характерна роль була абсолютно поодинокою в репертуарі провідного драматичного баритона трупи й одного з небагатьох трагедійних акторів в оперному жанрі. Опера М. Лисенка в редакції

М. Вериківського не поставила перед солістом складних завдань. Зі сценічного боку в «Утопленій» М. Коваль створив тип батька-узурпатора, суперника свого сина Левка (Г. Бабич) у коханні. Причина самодурства грізного, старого і скаліченого вдівця Голови у тому, що він втомився від стосунків із свояченицею, ревнивою грім-бабою Горпиною та накинув одним своїм оком на гарненьку селянку Галю. Притаманний йому гумор артист зміг розкрити у сценах Голови з Писарем (цю партію співали М. Маркович та Є. Лисицький). Адже Писар підбурював Голову проти сільських парубків-бешкетників, мовляв, ті збираються здійняти заколот проти нього. Голова віддавав наказ спіймати всіх хлопців. Але сам надалі своєрідно вивертався з тенет інтриги Писаря. Коли той озвучував «високого» листа від комісара з неприємними для Голови реляціями, той просто вдавав глухого дурня. Так, завдяки постановці «Утопленої» з'явилася у репертуарі Миколи Коваля п'ята «українська» партія — лицеміра, брутала, «важкого кулака» Голови, яка дуже відрізнялась від уже створених Ковалем національних образів Султана, Петра, Шевченка та Шельменка. Цей персонаж став першим з двох вокально-сценічних образів на життєвому шляху артиста, що ним були створені в оперних виставах за мотивами романтичних повістей М. Гоголя. Другим став Ясновельможний у виставі «Черевички» П. Чайковського, але аж двадцять років потому.

У 1990-х роках важкому, величезному і неповороткому академічному театру опери і балету актуальне оновлення репертуару в умовах ринкової економіки, що лише зароджувалася, давалося значно скрутніше, ніж тій самій оперній студії. Зеніт професійних сил та досвіду М. Коваля збігся з економічною стагнацією рідного театру. Замість чотирьох великих прем'єр, які щороку випускалися театром — одиниці нових партій за ціле десятиріччя. Врятуватися від розпачу артистові допомогли нові вистави за класикою (опери М. Мусоргського, С. Рахманінова, К. Сен-Санса) та зарубіжні гастролі, про які йтиметься у наступній главі книги.

В цілому десятиріччя 90-х у біографії Миколи Коваля можна сміливо назвати «пушкінським». Формально двохсотрічний ювілей геніального поета святкували у 1999 році, втім М. Коваль прямував до цього ювілею з найкращою партією Томського з «Пікової дами» та новими і знаменними для нього образами пушкінських Бориса Годунова та Алеко.

Вершинною партією Коваля у 1990-х стала партія головного образа опери *«Борис Годунов»* М. Мусоргського. Якось на репетиції вистави «Флорія Тоска» Вольф Горелік запропонував Миколі Ковалю спробувати себе в партії Годунова. «Ти що, хочеш, щоб я голос втратив?! Я ж не бас», — обурено відмахнувся від маестро соліст. «А ти спробуй, це твоя партія» [45, с. 9], — зі знанням справи заінтригував його диригент. І артист, як не буркотів, а до клавіру все ж зазирнув...

В. Болдирєв розповів про передісторію призначення М. Коваля на партію Годунова. Адже доленосне для Миколи Коваля рішення диригента Вольфа Гореліка відбулося саме після розмови із Володимиром Болдирєвим. Перебуваючи у творчих справах у Москві, В. Болдирєв відповів на запитання маестро, який саме мав думку ставити «Бориса Годунова» в Харкові, хто з колективу, на його розсуд, зміг би потягнути цю партію. У їх бесіді тоді спливло прізвище баса Віктора Ткаченка. Адже не знати було тоді, що провідний соліст трупи, який співав Базіліо в «Севільському цирульнику», Греміна в «Євгенії Онєгіні», Філіпа II в «Дон Карлосі», невдовзі раптово помре. Утім, в тій розмові Володимир Болдирєв озвучив Вольфу Гореліку і кандидатуру Миколи Коваля, який, за його оцінкою, мав достатньо міцний баритон, щоб заспівати басову партію Годунова, та й артистично упевнено впорався б із цим складним образом [4, с. 10].

На жаль, В. Гореліку, якого покликали «реанімувати» харківський театр опери і балету, і з яким до великої зали нового ХАТОБу дійсно прийшов глядач, занадто швидко стало зрозумілим, як багато залаштункових чвар і наклепів йому доведеться розбирати щодня. Отже тоді російський диригент, особистість безкомпромісно творча, просто перегорнув харківську сторінку біографії. А для втілення задуму «Бориса Годунова» театр покликав іншого, на щастя, також талановитого маестро.

Незадовго до харківської прем'єри «Бориса Годунова» на студії «Укртелефільм» вийшла кіноверсія опери М. Мусоргського (1987, реж. Б. Небієридзе). На той час вже народний артист СРСР Анатолій Кочерга був, на противагу усталеним сценічним традиціям, відносно молодим Годуновим. Він зіграв цю роль в опері на екрані п'ятдесятирічним чорнявим красенем. Трохи молодшим, але так само сповненим енергії — засмаглим, атлетичним, з виразними карими очима і смоляними бровами — був, коли отримав скіпетр та державу Бориса, й М. Коваль. До речі, ці самі символи влади для харківського Годунова замовляли в бутафорських майстернях Ленінграду. Так само на відповідній фабриці шили та інкрустували коронаційне вбрання Бориса і шапку Мономаха, а також ризи бояр — все це історичне обмундирування обійшлося театру в колосальні гроші!

Постановником першої версії опери «Борис Годунов» на харківській сцені в період Незалежної України виступив Л. Куколєв. Диригентом-постановником був спеціально запрошений з Одеського театру опери та балету Ігор Шаврук. Репутація І. Шаврука серед диригентів, з якими співпрацював Микола Коваль, є винятковою. Закінчивши легендарну школу ім. П. Столярського та одеську консерваторію, цей талановитий музикант в СРСР очолював музичні театри, філармонії і диригував спектаклями як постановник від Красноярська до Одеси. Колосальний міжнародний досвід музикантові принесли тривале співробітництво із оркестром Національно-

го балету в Лондоні, оркестрами Будапештської опери та опери Брно, радіо Ірландії, а також діяльність в якості головного диригента «Москоу Сіті балету». Саме Ігорю Шавруку було накреслено долею відкрити Миколі Ковалю серце та очі на клавір «Бориса Годунова» М. Мусоргського в авторській редакції. У цій главі я буду часто вдаватися до спогадів І. Шаврука. По-перше, тому що Микола Коваль сам дуже високо оцінював роль Маестро в своїй долі та лише до нього (серед усіх диригентів!) сам запропонував звернутися по коментарі для книги. По-друге, спогади І. Шаврука про спільну постановку і виконання Бориса М. Ковалем характеризують глибокий та комплексний, я б сказала, мистецтвознавчий підхід. Диригент розкрив таємниці багатосходинкової задачі, яку розв'язував у спектаклі Микола Коваль, дав переконливу оцінку небуденній творчій висоті, на яку здійнявся співак у цій новаторській роботі.

Аналізуючи образ Бориса Годунова, що має колосальну сценічну історію на оперній сцені, не обійтися без розмови про попередників Миколи Коваля. Будуючи з диригентом- і режисером-постановниками власний вокально-сценічний образ царя, М. Коваль нікого не копіював. «Це я вже перевірив на собі», — розмірковував співак в розмові з журналістом. — «Ми помиляємося, комусь наслідуємо, а треба чути свій голос із зовні. Я своїм студентам кажу: "Запиши свій голос, ти мусиш його усвідомити". Коли ти відкриваєш рота, тобі здається, що ти Маріо Ланца, та ти краще! А насправді?» [9].

Разом з тим, співак, звісно, не обминув вдумливого знайомства з еталонними версіями Бориса майстрів російської та української вокальних шкіл. «Шаляпіна послухав — мені й не могло сподобатися, адже він в редакції Римського-Корсакова співав Годунова» [46, с. 1], — уточнив Микола Коваль. У більш ранньому за часом інтерв'ю М. Коваль висловив міркування, що сам по собі голос геніального російського баса не вражає своєю унікальністю, коштовністю. Близькість до нього Микола відчув, коли осягнув, першочерговість театрального образу у співі. І поважати Ф. Шаляпіна-Бориса став з роками, «за вміння дивувати, робити те, що не роблять інші співаки» [46, с. 1]. Вступивши до харківської консерваторії на початку 1970-х, видатного харківського співака Євгена Червонюка у попередній постановці «Борис Годунов» М. Коваль вже не побачив. Хоча в театрі, ясна річ, пам'ятали якого (справді гідного Ф. Шаляпіна!) сценічного враження поранений на фронті артист досягав у сцені смерті царя. Згідно напрочуд ризикованої мізансцени Є. Червонюк котився по сходах згори на авансцену! В той самий час, спілкуючись із близьким йому по духу баритоном харківської трупи Ярославом Івановим, М. Коваль знав від того про вершинну і в його біографії партію Бориса. Щоправда, співати її Я. Іванову пощастило лише в до харківський період творчості. Отже, Миколі випала честь не про-

сто створити складний центральний образ у класичній опері, а пропустити через себе роль-легенду. Улюблений співак М. Коваля у Большому театрі Іван Петров був широко відомий своєю трактовкою образу з опери М. Мусоргського завдяки телевізійним записам окремих сцен з вистави та грамплатівці. Проте нині, порівнюючи спів інтелігентного книжника І. Петрова з виконанням тієї ж партії М. Ковалем, пальму першості ризикну віддати українському співакові. Очевидно дається взнаки відстань у часі, але Борис І. Петрова і диригента О. Мелік-Пашаєва, записаний на грамплатівку в 1962 році, нині сприймається як астрономічно досконалий і... далекий. Своєрідним «радянським ампіром» виглядає і трактування Годунова визнаним наступником І. Петрова на московській сцені інтелектуалом Євгеном Нестеренком (диригент М. Ермлер) у 1970-х роках. Скільки красивості, виваженої, мов у класицистичного виконавця, пози у стражданнях його вінценосного Бориса! А в М. Коваля у цій партії відчувалися тепло, гнівливість, стримані страждання, сумніви, молитви живої людської душі. Безумовно, основна причина відмінності у їх сприйнятті нині — принципово відмінний погляд на трагедію царя Бориса у помпезній, імперській редакції опери М. Римського-Корсакова та в авторській редакції опери М. Мусоргського.

«“Борис Годунов” — геніальна опера, тому що у Мусоргського розмову відтворено так природно, от як ми розмовляємо з тобою», — спілкувався із журналістом К. Гарєєвим М. Коваль. — Я, коли “Бориса” в редакції Римського-Корсакова вчив, то не зміг співати, тому що в нього нема цієї природності, хоча мелодист він чудовий. От у Мусоргського початок, бесіда Бориса із дочкою: *(співає)* “Что, Ксения, что, милая моя... ” — природна інтонація! Геніально!» [9]. Колега співка Олена Романенко спостерегла: «Бориса М. Коваль співав якось особливо. Варіант клавіру “Бориса Годунова” в редакції Д. Шостаковича є більш камерним. В нього Борис — це страдницька постать, трагедійний образ. Це підкреслено купюрами польських актів. Відчувається безперервність теми Годунова як головного героя. М. Коваль блискуче відчував цей музичний образ, він увесь, від першої до останньої нот, був просякнутий стражданням» [83, с. 5].

Повертаючись до моменту розподілу партій у виставі Л. Куколєва та І. Шаврука, відзначу, що «експериментальний» в образі Бориса Микола Коваль на момент постановки дублерів не мав! Про виняткові вокально-сценічні дані артиста, що не дозволили дати йому в ролі дублера навіть для підстрахування, розповів Ігор Шаврук. «З вокалом у Коваля все було гаразд, він володар чудового голосу, але при цьому Микола ще й виділявся серед сильної харківської трупи акторським хистом. І це стало його відмінністю від оперних виконавців на заході. Як співак він ставив незвичні запитання диригенту. Він мені видався норовливим, адже що б я не пропонував в плані прочитання партії, Микола все мав «перетравити» сам, і завжди ми доходи-

ли згоди на тому варіанті, який обирав він. Це не були радикальні розбіжності. Просто М. Коваль знаходив свій, власний, спосіб у розв'язанні творчих задач, які я ставив. Він йшов від себе. Ковалю не треба було багато говорити, він дієвий. Йому необхідно було співати і діяти. Така він людина... Вперта. Я маю з ким порівнювати, бо знав інших виконавців образу Бориса. Мені здається, що у Коваля був інтелектуальний підхід до ролі, його цар був вдумливим та цілеспрямованим. М. Коваль тоді грав Годунова один. Ми його берегли. Якось після репетиції, пригадую, ми з Куколєвим лишилися обговорити робочі моменти, сиділи і випивали. Як зараз пам'ятаю, розмова зайшла про те, що Колю треба берегти, аби він не з'їхав з глузду через Бориса. М. Коваль надто реалістично сприймав сценічне життя... В картині "Чур! Чур, дитя!" цей його погляд, в себе перекинутий... наче його зараз кондрашка схопить» [116, с. 1-2]!

Автор статті про виставу композитор В. Лапко захоплено назвав «Бориса Годунова» виставою Л. Куколєва-М. Коваля, яка «показала несподівану грань Мусоргського, як тонкого психолога в оперній драматургії. При тому, що традиційно автором номер один оперної вистави є диригент. То з чим пов'язаний такий зсув? Співчуття до царя вбивці. Його правда. А М. Коваль був та лишається донині у трупі єдиним, кому достатньо сил передати суперечливий образ так переконливо, що його любитимуть не завдяки, а попри» [63].

Не так багато в оперному репертуарі ролей, які передбачають трактовку. Це, передусім, ролі в інтерпретаціях геніальних творів О. Пушкіна, Данте, В. Шекспіра, Й. Гете. За всю сорокап'ятирічну творчу біографію таких образів з трактовками в М. Коваля було не так вже і багато: Онєгін, Алеко, Ріголетто, Годунов, Яго, Князь Ігор...

Трактовка постановника опери М. Мусоргського в Харкові І. Шаврука відрізнялася глибиною історичного та психологічного аналізу, новизною підходу до матеріалу. «До цієї постановки я йшов десять років, я постійно думав про цю оперу, збирав матеріали, співставляв версії» [116, с. 1], — розкрив свою історію концепції диригент. — Наш Борис дуже відрізнявся від того, яким його бачили на сцені до того — традиційним персонажем опери в манері XIX століття. В нас він був людиною, яка зболіла думкою, живою людиною. Інтелектуалізм образу, який імпонував Ковалю, збігся з моїм баченням трагедії Годунова в опері: ця людина страждала і померла в муках сумління за замислений, проте не скоєний злочин. Пам'ятаєте, в Біблії: "Да не преступи ты в мыслях своих". Борис Коваля вбив царевича не в реальності, а віртуально, він лише одного разу припустив такий перебіг подій. Саме в його свідомості й причина, і наслідок трагедії. Звісно ж, він не вбивав нащадка трону, звісно ж і не віддавав наказу вбити, проте він міг висловитися в дусі: "от, якби хлопчик якось загинув..." А хтось з наближених до нього

вельмож почув це і втілив. Якось після прем'єри на зустрічі із глядачами я запитав їх: ви бачили колись де ніде персонажа опери або драми, який помер від докорів сумління за злочин, якого не було? Те, що Бориса замучило сумління за те, що він припустив лише в своїй свідомості, свідчить про дуже тонку психологію цього героя. І про відповідальність за думки, адже він правитель.

Аналізуючи образ головного героя, ми з Миколою домовлялися, що Борис дуже виділявся серед царів до і після нього. Для Росії він зробив дуже багато (що Пушкін і перелічив у його монологу), проте був вбитий поговором. По тих часах Борис був дійсно передовим правителем, який прагнув кращого, а вийшло ще гірше за попередні часи. Говорили ми і про те, що Мусоргського ніхто не розумів, не кохав, він і сам був не подарунок, але був дуже вразливою людиною. Захистом для нього була його лексика, його тон... Мусоргський, звісно, найбільш «російський» з усіх композиторів. І найтрагічніший. Мене вразив його портрет в Трет'яковці. Як і всі я знав, що видатний композитор був алкоголіком, але в його очах стільки болю інтелігента! Я не міг повірити в те, що Мусоргський помер від вульгарного алкоголізму. Його вбили власна самотність і нерозуміння тими, хто його оточував.

Куколєв запросив мене поставити оперу. Черговим диригентом на "Борисі Годунові" тоді був Льоня Джурмій, який, на мою думку, просто пречудово диригував» [116, с. 1]. Побіжно прокоментую вплив Л. Джурмія на покоління артистів, до якого належав М. Коваль, цитатою із розмови з Т. Гармаш: «Джурмій дотримувався чистоти інтонування до такої міри, що варто було лише трохи збитися, він просто виганяв з оркестрової репетиції. Всі артисти того покоління співали чисто» [11, с. 2].

І. Шаврук продовжив розповідати про роботу над «Борисом Годуновим»: «Постановка розпочалася з попереднього заїзду, коли було викладено концепцію, розставлено перед музикантами та вокалістами завдання. А потім були два місяці безперервних репетицій, в тому числі і по дві на день. Після прем'єри я два роки ще регулярно приїздив диригувати спектаклем. Пригадую, якось я прилетів просто в день вистави, в січні, бо були шалені заметілі. Ми змушені були грати виставу без попередньої співанки, але яка ж чудова склалася вистава того разу! Попри мої очікування.

З Куколєвим ми будували спектакль в Харкові не як драму народну, а як трагедію особистості. На мій погляд, перший імпульс творця завжди вірний. У Мусоргського була сцена біля Кремля і храму Василя Блаженого, хори були не вражаючими, а лічені голоси співали — з-під палки кличуть Бориса на царювання. Ніяких розгорнутих фуг, як у Римського-Корсакова. Це вже потім композитору почали нав'язувати створити жіночий образ, написати сцени народного обурення, повстання — Кроми ("Кроми" були написані Мусоргським з цензурних міркувань замість критичної по відно-

шенню до влади сцени біля Василя Блаженного, це вже було втручання ідеології до концепції митця). Зберігати в одній постановці "Бориса Годунова" і сцену біля Кремля, і Кроми — це значить не визначитися із трактовкою.

Як вважав Шостакович, Мусоргський — це єдиний композитор, який як ніхто розумів і відчував слово. Та ніхто ж не пам'ятає, що всі лібрето до своїх опер писав сам Мусоргський. І от це місце... "Скорбит душа, какой-то страх невольный..." Цього ж у Пушкіна нема. І в Пушкіна "мальчики кровавые в глазах", а в опері "Дитя окровавленное встает". Слово, література у Мусоргського вражають! Він свідомо заклав і відповідну вокальну манеру — не вокалізування, а речитативний спів. А Римський-Корсаков це просто знищив у власній редакції. Він зробив зміну розміру, модуляції. З іншого боку, у Мусоргського кожна інтонація є настільки виваженою, продуманою та органічною, що забивати це плетиво оркестровкою Шостаковича — теж невірно. От, коли я ставив спектакль у Харкові, тут навіть не знали, що існує оригінал рукописної партитури Мусоргського. Якось я цілий день просидів у петербурзькій театральній бібліотеці на вулиці Зодчого Россі, гортав цю партитуру і не міг відірватися. Він не піклувався про красу оркестрування, як Римський. У Мусоргського все по мікронах, дуже характеристично. Почерк Мусоргського — це досконала графіка, витвір мистецтва! Англійський музикознавець Ллойд Джордж видав цей оригінал, але в ті часи ніхто не хотів його ставити в театрі. Він бо не такий ефектний, як редакція Римського-Корсакова! В Європі ж ставлять лише канонічний клавір Мусоргського. Бо він є глибоким. Тональні зсуви, гармонія «Бориса Годунова» у Мусоргського — це вже естетика XX століття. Коли я вперше побачив партитуру "Воццека" Л. Берга, вона в мене одразу викликала асоціацію з партитурою Мусоргського. Така прозорість... Це дійсно відчувається, проте не кожен диригент це розкриває. Тому я несамовито відстоював цю редакцію у Харкові, і в нас вийшла таки послідовна і принципова постановка. В Харкові вийшла психологічна оперна вистава, і спричинилося на тому саме те, що на просторах колишнього СРСР тоді ще мало хто брався за цю редакцію опери. Цю свою концепцію "Бориса Годунова" я ніколи не повторював. В Одесі, зокрема, він був у мене іншим: люблячий Борис в центрі безталанної родини. Там важливою була лінія Феодора, і монолог Ксенії до кульмінаційної арії Бориса» [116, с. 1].

У 2014 році на моє запитання до Миколи Петровича, ким він сам вважає Бориса, якого грає стільки років, артист відповів так: «Співаючи партію героя, прототипом якої є історична персона, треба навіть не стільки співати, скільки грати. Потрібен синтез. Мені цікавий Борис не як цар, а як особистість. Він правив країною в такий переломний момент, майже як у нас от зараз. В ті часи рідних нащадків трону буквально труїли, вбивали. І сам Годунов теж був такий. Виявляється, він і сестру власну отруїв. Але ж з історії відомо: щойно Борис вмер, і його дітей одразу ж було порізано

на шматки! Все це є і в Пушкіна. Розумію, що не за Годунова така ситуація на Русі розпочалася. До нього Іван Грозний був безжальним до кожного. Страшний був час. Шуйський та інші — такі ж страшні нелюди, "апаратчики", як і Малюта з "Царевої нареченої" — те ж саме КДБ, що в нас у XX столітті вбивало людей нізащо.

Та все ж Мусоргський писав Бориса не маніяком якимось, а героєм із зболілою душею, з людяною натурою. От Борис — неосвічений, а вийшов найрозумніший цар на Русі! І народ його обрав, підтримав, за нього якийсь час був щасливий, але недовго все це тривало… Тому всі перипетії його долі мені з Борисом на сцені треба пережити» [46, с. 1]. На відміну від оцінки співпраці з диригентом І. Шаврука, про роботу над образом з режисером М. Коваль висловився гранично критично: «Як і Лукашев, Куколєв провокував мене на те, щоб я доводив власну спроможність створити переконливий образ. Як я йшов до Бориса? Сам читав Пушкіна, до музики прислухався, почав співати партію, самотужки вибудовуючи роль. Куколєв тим часом казав так: "Ну, давай, показуй, що придумав. А я збоку на тебе подивлюся". Так виглядає, наче я погано відгукуюся про грамотного фахового режисера, який поставив багато непоганих спектаклів, проте, як на мене, він сам нічого вигадати не міг, все передирав у режисерів зі столиць» [46, с. 1].

Л. Куколєв зводив виставу «Борис Годунов» амбітно і колосально, наче фараон піраміду. Себе він підстрахував командою кращих постановників з усієї до нещодавна величезної країни. В якості сценографа було запрошено народного художника Росії Вячеслава Окунєва. Беручи до уваги резонанс творчої особистості Окунєва в просторі світових оперних театрів, нагадаю, що він, випускник кафедри сценографії у нині Санкт-Петербурзькій академії театрального мистецтва, впродовж десятиліть оформлював спектаклі Маріїнського та Михайлівського театрів у рідному місті. Крім того, В. Окунєв співробітничав з театрами Ла Скала, Арена ді Верона в Італії, Вельки опера у Польщі, Королівською оперою в Глазго (Британія), театрами Сеула (Корея) і Токіо (Японія). Втім, розмовляючи з Миколою Ковалем про постановку, я наразилася на його місцями категоричне нерозуміння величного і масштабного (відповідно до пропорцій великої сцени нового театру) задуму художника. Приміром, висловивши комплемент режисеру і художнику: «Але ж фінал-бо в Борисі Годунові розкішний!», я у відповідь почула: «Та який там розкішний»! Микола Петрович і не збирався дотримуватися дипломатичного тону розмови. «Я Куколєва відмовляв, а він на все відповідав: "я так бачу". Ну що за маячня?! У палатах Бориса раптом повзають жебраки, перетворюються на могильні пагорби із хрестами! Як це взагалі може бути! Це ж не якась умовна комічна опера, як "Севільський цирульник". "Борис Годунов" — це історична вистава. Відтворювати час і дію у ній треба, як композитором і поетом замислено, і в декораціях, і в костюмах»

[46, с. 2]. Як бачимо, М. Коваль був талановитим співаком, видатним оперним артистом, проте у поглядах на межі режисерської юрисдикції в опері відрізнявся прикрою консервативністю. Безсумнівно, Микола Коваль зі студентських років формувався особистістю з великим пієтетом перед реалістичним образотворчим, візуальним виміром мистецтва. Складні концепції та режисерсько-сценографічний мінімалізм на оперному кону були не для нього. Театральну умовність він дарував режисерам лише в комедіях.

Не довіряючи художникам перетворювати власну фактуру на сценічний образ, Микола Коваль гримувався сам. Гример та пастижер театру Валентина Полякова розповіла про творчий розпорядок артиста перед кожною виставою: «Ми завжди в своєму цеху готуємося до вистави Миколи Петровича як до свята — перуки приготуємо, і зустрічаємо, мов головнокомандувача. Головне, щоб йому сподобалося! Надзвичайно відповідальний, за дві-три години до вистави М. Коваль вже у гримерці. Розспівується, психологічно налаштовується, а потім кличе нас. Ми з помічницею Іриною приносимо йому до гримерки перуку, борідки, вуса, тоді він обирає свій варіант (відповідно до нинішнього настрою), прикладає, дивиться, обирає. Далі ми вдягаємо на нього перуку і починаємо "ваять"... Аж тоді Микола Петрович лишався вдягатися у сценічне вбрання. Такий цикл входження в образ є нестандартним. Так зручно саме Миколі Ковалю. Це його власна послідовність. Перед виставою він зазвичай дуже зібраний, із зайвими розмовами і запитаннями до нього не підходь, бо він вже весь в ролі, і тільки щодо неї йому можна ставити питання» [78, с. 1].

В. Полякова уточнила вагому роль артиста у створенні свого візуального портрету на виставі в якості художника: «Коваль може нас попросити лишити його зачіску не до кінця сформованою. Він сам себе за стільки років роботи знає настільки, що гримується власноруч, і лише потім ми з Ірішею приходимо і його корегуємо. Так само і з бородою та вусами, якщо їх вимагав образ. М. Коваль каже: "Валентино Григорівно, покладіть отут мені на стіл". Микола Петрович має спеціальні ножиці. За якийсь час повертаємося, він вже собі борідку, вуса підстриг — все по-своєму зробив, все вже удосконалив! Ми не заперечуємо проти його бачення, адже кожна людина себе якось уявляє. Це ж співаку на сцену виходити, і значить він має бути в собі впевненим. Але бувало й таке — натішив свою художню фантазію, а далі нам і каже: "Ні, давайте, мабуть повернемо те, що ви запропонували". Бувало, що і з художником вистави М. Коваль сперечався через це. Міг і художнику-постановнику висловити, що йому так не зручно, так не пасує. "А я хочу так", і художник посувається, бо Микола Коваль інакше чує образ із середини. Коли образ в ньому народжується, вимагає втілення, то артист усуває на своєму шляху всіх, хто з цим образом "фонить". В усьому, що стосується образу, М. Коваль надзвичайно вимогливий та прискіпливий» [78, с. 1].

У «Борисі Годунові» кожен вихід М. Коваля на сцену справляв несподіване враження, був несхожий на появу в іншому епізоді. Таким був, зокрема, і перший його вихід. На мою думку, Л. Куколєв дуже влучно розвів музично сцену презентації новообраного царя своєму народу. На відміну від вистави Большого театру, де співав Іван Петров, Микола Коваль виходив на мізансцену в момент, коли інавгураційний благовіст та тутті в оркестрі вже вщухав. Всією відмінною від метушні тональністю монологу і самою аскетично стриманою манерою поведінки Борис одразу дисонував із велелюдною юрбою, пишними ризами та хоругвами церковників. Зі скіпетром та державою, у шапці Мономаха він був геть самотній серед натовпу.

З першої ноти голосу Миколи Коваля у цій партії, з одного лише погляду на нього ставало очевидним, наскільки цей Борис шляхетно стриманий та розумний. Краса Бориса-М. Коваля була красою змістовною, яка походила від пережитого ним у цій ролі. Тому від скорботності блідого, із смоляними бровами обличчя та глибоким поглядом далі вже було просто не відвести очей. В такому Борисі геть не було східних хитрощів, прагнення уникнути розплати за свої гріхи. Цінними спогадами про трактування монологу М. Ковалем поділився І. Шаврук: «Микола здорово, пригадую, співав свій перший монолог, коронаційну арію “Скорбит душа...”. Він так переконливо проводив ці перші фрази, особливо в тому місці, де сходив на м’яке, одухотворене звучання на рядках “О праведник, о мой отец державный, воззри с небес...”. В такий спосіб М. Коваль давав нам почути внутрішній голос свого героя, а це мало кому вдавалося. Зазвичай Бориса співають баси, а для них це місце є зависоким. У Миколи ж в цьому місці монологу відбулося свого роду відкриття. Як же ж цікаво було тоді творити разом!» [116, с. 3].

З першої появи на кону артистом був явлений трагічний герой. У Миколи Коваля до цього свого персонажа була не показна, а глибинна любов. І саме завдяки такому чесному ставленню до образу-шедевра драматургії його Борис не «подобався», а вражав.

Як постановник І. Шаврук вболівав за тему, багатоаспектно виявлену в другому акті опери: «Особиста психологічна трагедія Бориса, розвал держави, ворожнеча поміж боярами, трагедія кохання дочки. Тому мені видавалася дуже важливою лінія Бориса та Феодора — лише в нього цар вклав усі свої сподівання на майбутнє, рятував чистоту його душі від того, що зробило власне життя пеклом» [116, с. 3]. В першому сезоні Феодора співала Н. Мигович, яка не затрималася в театрі. А от Вікторія Стеценко на всі роки стала партнеркою М. Коваля в образі сина Бориса. На відміну від постановки «Флорія Тоска», де вона також була його партнеркою, в «Борисі Годунові» їх тандем виглядав художньо переконливим. По-хлопчачому стрункa, з дзвінким голосом мецо-сопрано, поривчаста у рухах, солістка, здається, щиро співчувала і своєму юному героєві-правдошукачеві, і гріш-

ному сценічному батькові. Їх сцени були позначені теплом без сентиментальності. Адже Микола Коваль вміло наголошував ставлення свого героя до улюбленого нащадка, як до майбутнього воїна та стратега. З непідробним зацікавленням вислуховував цар у сина імпровізаційний урок географії, підбадьорював та схвалював підлітка. У Бориса М. Коваль перевтілювався до самозабуття. «Учись, мой сын», — останнє слово відлунювало в його голосі та душі болем. «Когда нибудь, и скоро, может быть, тебе все это царство достанется», — видихав на коді, наче з полегшенням, що позбудеться нарешті тернового вінця влади, Борис-М. Коваль.

У ролі царівни Ксенії партнерками М. Коваля були відпочатку Галина Войкова та Олена Соболева. Згодом увійшла до вистави Марина Чиженко. Сцена Бориса і Ксенії також була для М. Коваля не прохідною. З'являючись на жалібний лемент Ксенії у її палатах, Борис ступав важко, наче через неможливість, немов вторячи мірним акордам акомпанементу арії царівни. Образ царя одразу зчитувався тут як образ зацькованого, підраненого хижака. Доповнювало такий образ домашнє вбрання Годунова: шовкові зелено-лілові строї, оторочені хутром (костюми до вистави створила І. Пресс). Співчуття до «в невестах уж печальной вдовицы» М. Коваль висловлював гранично тепло та ніжно. Конкретної партитури жестів в нього тут не було, як і майже усюди в цій виставі, проте на телевізійному запису «Бориса Годунова» він інтуїтивно влучно погладив Ксенію-М. Чиженко по волоссю, обвівши долонями її обличчя, а потім притис до грудей, поцілувавши. О. Соболева згадувала про те, як артист поступово нарощував оберти драматизму і відтінки батьківських почуттів до своєї сценічної доньки Ксенії: «Він безумовно мінявся, з часом стали з'являтися теплі нотки батьківської любові, ніжності. В рамках цього колосального пушкінського образу М. Коваль не обмежений у палітрі почуттів» [90, с. 6]. Опікаючи своїх дітей, пригортаючи їх до себе, аби прихистити від нинішньої або майбутньої недолі, Годунов наче прозрівав недовгий вік своїх нащадків, йому вже увижалася їх страшна загибель. Наскрізною лінією партії в Миколи Коваля лунала інтонація глибоко людяного страждання, інтонація стримано шляхетна. Аспект царя деспота артиста зовсім не цікавив. Та й мелодраматичною жертвою інтриг Шуйського його розумного Бориса ніяк не назвеш. Місцями осмислене вокальне фразування М. Коваля влучно виказувало сумніви у правоті та справедливості бога по відношенню до найкращого з російських царів — Годунова.

Другим монологом Бориса є арія «Достиг я высшей власти». Музикознавець Л. Геніна лишила цінну своїм безпосереднім проживанням тут і зараз думку: «<...> я намагалась зрозуміти, чому його герой такий спокійний, коли промовляє: "Но счастья нет в моей измученной душе". Цей Борис давно зрозумів, що він злочинець, і гідно несе свій хрест. Гідно, втім у муках. І що дуже важливо, виконавець доносить все це в звуку, у співі» [14]. Про

цей самий монолог згадав і диригент-постановник: «Ми прагнули розвинути декламаційність. Тому в нас не було двох тактів в одному темпі. Ми шукали розмовну інтонацію. Це, між іншим, дуже складно — десь розширити звук, склад, а десь звузити. Так ми з Миколою крок за кроком аналізували оригінал партитури Мусоргського, і, що в ньому особливо є цінним, відтінки інтонації героя. На словах "И славы безмятееежноой" уповільнення, обважніння на три чверті народжувало своєрідну гірку іронію. Така важкість у слові "безмятежной". Ну, от так приблизно ми по кожній позиції і працювали» [116, с. 3].

Головного опозиціонера Годунова Шуйського в першому сезоні співав Андрій Дубінін. Проте багато років партнером актора в цій виставі був Олександр Шуляк, колишній провідний соліст, драматичний тенор, його Шуйський відмінно дратував різким тембром голосу не лише Бориса, але й слухачів, оперний соліст дивував відповідною до ролі підступного царедворця плазунською пластикою. У Шуйському-О. Шуляку були відчутними то мстивість, то відчайдушне, вульгарне нахабство. У згадуваній сцені соліст вміло «вмикав» в голосі регістр пили, яка «пилила» і без того зболіле сумління царя. Був період, коли у роль Шуйського був введений виконавець невеликих характерних партій Ігор Корнатовський. У музичному і вокальному плані його Шуйський виявився більш нюансованим, з інтелігентною вокальною манерою, до того ж таким персонажем, який не розкривав свою сутність одразу, одним словом, інтелектуальним ворогом Бориса. Отримавши рідкісну можливість співати відповідальну партію у значному оперному матеріалі, І. Корнатовський виявився більш відповідним у ансамблі з М. Ковалем, ніж один з прем'єрних виконавців О. Шуляк. Шкода, що їх тандем не закріпився у виставі. Лише багато років потому, І. Корнатовський знову якось одного разу заспівав Шуйського.

На важливості партнерських взаємин виконавців Годунова і Шуйського опосередковано наголошував Ігор Шаврук: «Згадайте сцену, коли Шуйський розповідає йому про вбивство царевича. Борис понад усе прагне вірити, що дитина лишилася живою. Він сподівається: "Жив, жив малютка". Ось на цьому грунті Борис і збожеволів» [116, с. 2]. Чим дошкульніше, уїдливіше, з одвертою насолодою садиста провадив Шуйський свій псевдоспогад про подробиці вбивства та тліну царевича, тим збентеженішим, шаленішим, з неприборканими емоціями ставав Годунов. М. Коваль відтворював значний спектр почуттів: богобоязкість, забобонність царя було видно в тому, як він захитався і відступався від Шуйського. Його фатальний діагноз можна було зчитати в тому, як Борис рукою намацував комір, щоб розстебнути і полегшити дихання (перший дзвоник апоплексичного нападу, від якого згодом помре Борис). А факт з кожною хвилиною чимдужчої нестерпності для Годунова перебування в одному вимірі з Шуйським пе-

редавали раптова уривчастість його слів. Там, де у виконанні А. Кочерги Борис провадив свою думку кантиленно, легато, у Миколи Коваля рясніли суцільні нестійкі три крапки: «Как отрок тот... Как отрок тот лишился... как-то... жизни...». Так з муками добираючи та перевіряючи на болісність відгуку в серці кожне слово, Борис наче наживо мислив просто тут і зараз перед глядачами. Пульсація живої думки провокувала залу на максимальну довіру до героя в патових запропонованих обставинах.

Емоційно-настрієвий діапазон створеного і прожитого М. Ковалем образу в одному лише акті вистави вражає: ніжно-турботлива сцена з дітьми, трагічний філософський монолог, а потім гнів, обурення у сцені з Шуйським та, зрештою, транс і видіння після неї.

Остання сцена — видіння грішника Бориса — є всесвітньо відомою візитівкою цього оперного твору. Саме її мають на увазі навіть ті, хто зовсім не уявляють, звідки цитують «и мальчики кровавые в глазах». Свого часу саме в цій сцені Федір Шаляпін досягнув колосального успіху на гастролях в Парижі, продемонструвавши силу драматичної гри на оперній сцені. Розпочинав третій монолог («Ух, тяжело, дай дух переведу») М. Коваль з інтонації роздумів, що переходила у напрочуд ядучу сповідь: «Ежели в тебе/ пятно единое случайно завелося, /Душа сгорит, нальётся сердце ядом,/ и тяжко, тяжко станет,/ что молотом стучит в ушах/ упрёком и проклятьем.../ И душит что-то... Душит...» Не було у всьому спектаклю місця більшої відчайдушності Бориса-М. Коваля. Поступово його цар втрачав здатність прямо ходити, він обіймав трон, ховався за ним, ховав обличчя від світла істини, плазував перед богом, простягаючи угору руку по порятунок. Деталізована «мікроміміка» рук видавала найменші відтінки хвилювання Годунова. Щоразу по-новому відчував і передавав Микола Коваль декламаційну кульмінацію монологу «Вон... вон там, что там?/ Там, в углу.../ Колышется, растёт.../ Близится, дрожит и стонет.../ Чур, чур.../ Не я... не я твой лиходей.../ Чур, чур, дитя!/ Не я... не я.../ Воля народа!». Але щоразу це був театр одного актора! Як зазначала про подібні випадки солістка театру Тамара Гармаш: «Коваль володіє мелодекламаційною мовою. Щоб слово озвучити, інколи його треба заспівати, а іноді й вичавити з себе із серцем» [11, с. 1].

Зрештою, повержений цар закінчував своє моління на підлозі, у позі своєрідного розп'яття на власному троні: «Боже!/ Ты не хочешь смерти грешника,/ помилуй душу преступного царя Бориса!» От тільки навкруги, мов уособлення жертв доби його правління, з'являлися мовчазні сірі постаті селян, які лягали на землю і перетворювалися на могильні пагорби. В жодній іншій ролі очі артиста не були настільки промовистими, як у ролі Годунова. В цій картині очі Миколи Коваля були й з молінням в погляді, й зболілі повсякчасною думкою, а загалом такі, що відбивали не побутовий переляк, а містеріальний жах Страшного суду.

Про підхід, зокрема, до цієї сцени М. Коваль розповів в інтерв'ю: «Я раніше через інтуїцію говорив, що треба вивчити матеріал і все, виходь і співай. Зараз я зрозумів, щоб підійти до ролі по-справжньому, звісно, треба знати історію: як люди тоді ходили, вклонялися, віталися, які носили бороди, вбрання. Адже не можуть Борис Годунов та Онєгін ходити однаковою ходою, чи не так? Тому, аби підготуватися до будь якого спектаклю, треба знати манери, жести, увійти до того історичного часу, осягнути задум композитора, обрати манеру співу, що відповідає стилю твору. І найголовніше: треба знати, *кого* ти граєш. А ці знання ти доповнюєш власною фантазією, власною майстерністю акторською. І жоден режисер не навчить: "Ти тут руку підійми, там три метри пройди…". На кожному спектаклі я не знаю, в якому місці сцени опинюся тієї чи іншої миті. Я йшов колись в "Борисі", у сцені божевілля "Чур! Чур, дитя!" — перечепився і впав! А потім мені казали, що це було настільки природно, наче так і мало бути. Аби щось робити на сцені усвідомлено, треба в музиці купатися, добре її відчувати» [9].

В наступній для виконавця Бориса локальній картині з Юродивим на паперті собору Василя Блаженого герой М. Коваля з'являвся несподівано траурною ходою. Ця сцена була найвиграшнішою у виставі в плані тембральних контрастів сріблястого тенора жебрака-людини Божої і глухого, терпкого тембру царя-грішника. Так само вона була цікавою драматичним дисонансом світло-кольорових сфер кожного з персонажів: мертвотна, притчова світлова гама образу Юродивого, якого наче на хресті розіп'яли, і криваво полум'яна гама Бориса у виблискуючому коштовним камінням царському вбранні. У цілій постановці ця сцена, на рівні лише з епілогом, була стильово окремою, наче сюрреалістичною. На початку життя вистави Юродивого грав В. Журавльов. А от найдовше М. Коваль співпрацював у «Борисі Годунові» з Юродивим-С. Шадріним. Вже наприкінці 2000-х до цієї вистави увійшов Сергій Леденьов. Втім для М. Коваля-Бориса кращим Юродивим лишився С. Шадрін. Пам'ятаю, як пишався Микола Петрович тим, що в 1990 році був серед тих, хто прослуховував співака до харківського театру: «Як ми раділи тоді, такий лемешевський тембр, абсолютно та ж сама природа голосу!» [46, с. 3]. Росіянин за походженням, вихованець Саратівської консерваторії, С. Шадрін найкраще розкривав власну обдарованість у цій партії. Таку відповідальну для розкодування концепції вистави, хоча й найлаконічнішу в опері сцену з Юродивим М. Коваль та С. Шадрін проводили вокально віртуозно. Музично-драматургічно її можна визначити як кульмінацію, в якій все вирішується остаточно. «Вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича», — під видом прохання позбавити його від набридливих вуличних хлопчаків, що дражнять та ображають, чіпляє за незагоєну рану Бориса Юродивий. У М. Коваля в цій картині було обмаль вокального матеріалу, проте він зосереджувався на драматичних

оцінках слів Юродивого. Глядацька зала буквально затамовувала подих в сцені максимального напруження поміж правдоборцем та тираном, коли опрічники кидалися фізично розправитися з Юродивим, який негідно розмовляє з царем. Витримуючи виснажливу для нервів глядачів паузу, якої, втім, потребував неквапливий церемоніал, Борис одним характерним жестом відпускав Юродивого на волю. В цій оціночній паузі поміж вироком стратити зухвалого жебрака або дарувати йому його жорстоке блазнювання, була прихована внутрішня боротьба Годунова-володаря і Бориса-грішника, який прагне індульгенції своїх гріхів. Дослухаючись до слів блаженного, який не пробачав Годунову «політичного» вбивства дитини («Нет, Борис, нельзя, Борис. Нельзя молиться за царя Ирода. Богородица не велит»), Годунов буквально фізично холоднішав — сам Бог говорить вустами Юродивого. Віднині в божому світі цар оголошений поза законом. І важко лягала на груди увінчана перснями рука Бориса, у передчутті страшного кінця. Коли в абсолютній тиші на сцені та в залі було чути лише шурхотіння важкої театральної завіси, що зазначала фінал картини, у серці лишалася якась трагічна безнадія.

В сцені у Грановитих палатах М. Коваль не раз дивував, викликав глядацький переляк появою свого Бориса. Неначе якась стихійна сила вносила його до палат посеред чинної бесіди бояр, розхристаного, в нижній сорочці до п'ят та недбало накинутому на плече золотому халаті. В своєрідному стані сомнамбулізму після важкого потрясіння попереднього епізоду Борис шугав посеред отетерілих підлеглих. Вигуки «Чур! Чур!!», якими розряджав раптову тишу в Думі Борис, утворювали безперервний ланцюжок внутрішнього стану героя впродовж трьох картин опери. «Стан, в якому Годунов з'являвся перед боярами, — пригадує І. Шаврук, — щоразу проживався Ковалем по-новому. Артиста там якось інтуїтивно пластично "водило"... І навіть нас, постановників, там він щоразу лякав (сміється — *прим. Ю.Щ.*). Ми за психіку Коваля побоювалися» [116, с. 4].

Переламною для виходу з цього стану була фраза Шуйського: «Благодать господня над тобой». Отямившись, наче щойно прокинувся, Борис звертався до бояр за вимушеною порадою зі стриманим болем в голосі: «Я созвал вас, бояре, на вашу мудрость полагаюсь». І знову його виводили з нетривалої психічної рівноваги поява та жахлива промова Пімена (його довгий час співав соліст театру володар рідкісного басу Володимир Гращенко). Намовлений Шуйським провокатор доводив таки бідолашного правителя до апоплексичного удару. М. Коваль дивовижно влучно передавав стан, коли його герой рвучко збирався силами і всі їх вкладав у конвульсивний рух угору (до Бога) і назустріч ченцю Пімену. Але ці використані сили виявлялися останніми. Борис важко валився з трону на руки бояр, які хутко відносили його на лаву.

В самій білій сорочці на червоному планшеті сцени-історії Борис наводив тут на асоціацію з душею на розпеченій пательні пекла. До кінця лишалася ще одна сцена. Моральний заповіт, благословення на трон сина. М. Коваль не був в цьому епізоді статичним, хоча мізансценою йому було відведено лише, сидячи, пригортати до себе виконавицю ролі Феодора. Проте яким динамічним був цей важливий епізод в його інтерпретації! Вражала партитура рук Бориса, які то ніжно гладили плечі, притискали до грудей голову сина, то вмить ставали «хижими», з останніх сил чіплялися за життя, аби дати ще пожити своїм дітям. До речі, не знаю, якими шаманськими засобами, але під кінець трагедії життя Бориса пальці М. Коваля вигострювалися, наче перед смертю. Драматичний зміст епізоду передавав і голос — в інтонаціях послідовно були відчутні то моління, то благословення, то сповідь, а то погроза. Було щось надпереконливе у виконанні народного артиста в мить останнього потужного передсмертного реваншу Годунова: «Повремени, я царь еще!» На відміну від згадуваного вже А. Кочерги, М. Коваль співав цю останню сцену не зичним, однаково наповненим голосом, а так, як лише і міг лунати голос людини, яка помирає від апоплексичного удару. Сцену смерті Бориса М. Коваль з кожним роком грав все потужніше. Безумовно, артист колосальної енергетики працював у цьому спектаклю в цілому як медіум, гіпнотизував увагу глядача. І. Шаврук пригадав: «Сцена смерті була у Миколи такою виразною та натуральною, при тому, що він ніколи не форсував ані звук, ані ставлення до партнера і не перебільшував емоцію. Ефекту укрупненого плану він досягав зосередженістю, влучністю відтворення ситуації. В Ковалю була енергетика, сценічна заразливість, яка концентрує на ньому увагу. Він — цікаве явище. Можна скільки завгодно займатися акторською майстерністю, та душу, яка дана Ковалю, не імплантуєш. Тому він неповторний» [116, с. 4].

Фінал постановки вражав образністю засобів. Борис падав замертво, і глядачам якийсь час було видно на тлі жахливої заграви звільненої від усіх декорацій сцени його трагічно вигострений профіль, який тепер належав вже не людині, а історії. У супроводі тоскного монотону-акомпанементу голосив Юродивий. У режисерському епілогу клуби білого диму, чи то туману-передмість Раю, чи то пожеж усобіц на Русі, огортали авансцену, в той час як на розчохленій вглиб колосальній ар'єрсцені з'являлася постать у білій довгополій сорочці — душа Бориса. А поруч з ним вбитий царевич Дімитрій, хлопчик-поводир царя — без вини убивці — у потойбічному світі. Приємно було почути від диригента-постановника І. Шаврука найвищу оцінку такого фіналу: «Зокрема, цей хлопчик, який уводив Бориса у туманну далечінь, це було дещо! Ком у горлі...» [116, с. 4]. Дійсно, команда талановитих постановників віднайшла образне вирішення концептуального фіналу трагедії свого Бориса Годунова. Після стоклятих земних мук зви-

нувачений у дітовбивстві Борис віднаходив злагоду в товаристві приписаної йому народним поговором жертви. Цю мізансцену можна було сприймати як цитату з «Майстра і Маргарити», за аналогією з Пілатом та Ієшуа, які віднайшли гармонію взаємин лише дві тисячі років потому після фатального для прокуратора наказу стратити філософа.

Не одного героя Миколи Коваля «вбивали» на сцені. Зокрема, щоразу гинув він у «Флорії Тосці». Проте лише в Борисі Годунові артист щоразу «вмирав» на кону до такої міри натурально, та атмосфера трагічного кінця була настільки згущеною, що, пам'ятаю, після чергового пережитого на виставі потрясіння, коли душа зболілася від калатань за Бориса, я взагалі заборонила собі ходити далі на цей спектакль. А Микола Коваль бо заборонити собі того не міг! І оживляти мученика Бориса, і знов і знов «вмирати» із ним йому доводилося не менше, ніж тричі на театральний сезон.

Як вважає Л. Кутіщева, «безумовно, Борис і Грязной — це велетенські титанічні російські характери, глибинні та всеохоплюючі. А в Коваля, до того ж, є отой магнетизм, який притягує до нього увагу і партнерів, і музикантів оркестру, і глядачів. Стовідсотково про Миколу Петровича — глядач ходить до театру не на назву, а на трактовку видатного артиста. Багато хто ходить на конкретного виконавця. От на Коваля в партії Бориса точно так приходять, і не по одному разу» [60, с. 5].

На початку 1990-х короткий час співав Бориса ще один соліст театру. Це підтверджують як відгук на виступ Віталія Ломакіна у «Борисі Годунові» у газетній статті [67], так і спогади Генадія Копелевича про цей період життя вистави: «Віталік Ломакін недовго співав Бориса. Годунов був йому не за вдачею. А в Коваля навпаки — роль, наче на нього шита» [48, с. 4].

Підсумовуючи неабияке значення образу Бориса Годунова в мистецькій біографії Миколи Коваля, надам можливість пролунати прямій мові колег співака. Диригент-постановник вистави Ігор Шаврук і досі називає М. Коваля найінтелектуальнішим Годуновим: «Його трагедія в тому, що Борис свідомо спокутує провину, якої не здійснив насправді. Він судить себе найвищим судом за одне те, що виявився здатним припустити вбивство царевича в своїх думках» [116, с. 4]. Віталій Куценко наголосив на єдиному правильному виборі виконавця, який було зроблено постановником: «Бориса М. Коваль співає понад двадцять років. Вважаю, слушний вибір зробив режисер вистави Куколєв, зорієнтувавши постановку на Миколу. Адже він унікальний: володар дивовижного голосу, досвідчений артист з драматичним хистом» [61, с. 5]. Анатолій Калабухін міркував про вокальну специфіку Миколи Коваля в опері Мусоргського: «Я чув багато виконань Годунова, тому спробую — хоча це і складно — сформулювати особливість Бориса у Коваля. Передусім це наявність абсолютно виправданої інтонаційної частини партії. Він не просто співає текст за нотами, М. Коваль дає відчути підтекст за текстом. Відповід-

но і виходить образ переконливий. Хоча публіці нема діла де текст, де підтекст, проте вона відчуває, коли співак обмальовує образ вже одним тільки голосом. Навіть мізансцени та зовнішній вигляд героя — все це тоді "відчитується" в голосі. Ще одна особливість виконання партії Бориса Миколою — це те, що він баритон, а не бас. У Мусоргського це партія перехідна (співають як баси, так і баритони). І М. Коваль впорався із цим завданням чудово. Він має саме такий насичений обертонами голос, що слухачі взагалі не звертають увагу на те, що співає не бас» [28, с. 3].

Про унікальне місце ролі Годунова у великому репертуарі Миколи Коваля залишили думки його колеги. Перша скрипка оркестру театру Григорій Куперман зауважив: «Взагалі-то Микола у житті чоловік простий. А в ролі Бориса — мислитель. Для мене це його найкраща, найгрунтовніша роль, найзначніша. Тут і голос багатий, красивий надзвичайно, і аристократична фактура, і проживання кожної ноти, як лише М. Коваль вміє. От, приміром, партію Ріголетто він співає красиво, а все ж його Борис мене більше хвилює. Просто вражає. Бентежить. Щоразу!» [59]. Важко не погодитися із Генадієм Копелевичем: «Борис — це вражаючий образ Коваля, це роль — доля. Я щоразу з-за лаштунків бачив, як ця доля героя проходила крізь Миколу Петровича. Сказати, що після цієї вистави він був висмоктаний або "ніякий" — це нічого не сказати! Він просто весь сходив нанівець. Після таких вистав, як "Борис Годунов" або "Царева наречена" Микола Петрович день або два завжди "невиїздний". Якщо виписана репетиція у театрі, то його на ній апріорі не буде. Та минають оті два дні, М. Коваль збирається силами, оговтується, відновлюється, і тоді знову приходить до театру» [48, с. 5].

Піднесення національного духу початку 1990-х спричинилося на ініціюванні митцями міста нових заходів та форумів. Зокрема, у рідному для М. Коваля інституті мистецтв у 1991 році було започатковано єдиний в Україні міжнародний фестиваль класичної музики «Харківські асамблеї». Співак неодноразово брав у ньому участь, співаючи оперні арії.

Окремо слід відзначити створення М. Ковалем образу головного героя опери «Борис Годунов» у головному в історії Харкова XX ст. Першому українському міжнародному театральному фестивалі «Березіль — 1993». Масштабний фестиваль тривав з 31 березня по 10 квітня і його учасниками стали: американський експериментальний театр «Ля мама» із виставою «Сліпий зір», театр птахів Романа Паски (Нью-Йорк), Тель-Авівська Зів-Айль група, Пекінський національний театр, мім Деніс Стоклас (Бразилія), Народний театр «Ля Баррака» (Мадрід), Віденський театр Крістофа Богданського, запрошені з Московського академічного Художнього театру народні артисти СРСР Олег Єфремов та Інокентій Смоктуновський, і Донатас Банионіс із Паневежського драматичного театру (Литва), Московський театр «У

Никитских ворот», Краківський Старий театр, Вроцлавський театр ляльок із виставою «Процес» за Ф. Кафкою, Мінський академічний театр ім. Я. Купали із постановкою «Записки божевільного», Санкт-Петербурзький Малий драматичний театр з легендарною виставою Л. Додіна «Брати і сестри», Санкт-Петербурзький театр «Комік-трест», Київський національний театр ім. І. Франка з постановкою «Тев'є-Тевель» С. Данченка (із Б. Ступкою у головній ролі), вистава Л. Кадирової «Фрески», Львівський національний театр ім. М. Заньковецької з виставою «Наталка Полтавка» та Молодіжний театр ім. Леся Курбаса зі спектаклем «Благодарний Еродій», Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка аж із десятьма (!) постановками («Украдене щастя», «Мина Мазайло», «Маклена Граса», «Таємниця», «Чорна Пантера та Білий Медвідь», «Горбань» та ін.), вистави Київського інституту театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, Ярославського театрального училища, Мінської академії театрального мистецтва і Московського вищого театрального училища ім. Б. Щукіна, а також майстер-класи викладачів Санкт-Петербурзького інституту театру, музики, кінематографії ім. М. Черкасова. Крім того, у фестивалю брали участь вистави багатьох інших українських державних і приватних театрів. «Березіль-1993» став унікальним для Харкова випадком, коли виставу традиційно консервативного оперного театру було включено до фестивальної програми престижного міжнародного фестивалю. Адже, за оцінкою диригента-постановника вистави Ігоря Шаврука, «Борис Годунов» відповідав вимогам режисерського музичного театру: «По тих часах те, що робив Л. Куколєв, було новаторством. Він прагнув до символізму, умовності. Режисера цікавив саме музичний театр. Якщо в Одесі я тоді диригував приземленою, етнографічною постановкою "Бориса Годунова", то в Харкові мав щастя диригувати оперою М. Мусоргського, вирішеною в метафізичному ключі» [116, с. 4].

В опері М. Мусоргського М. Коваль якнайвдаліше розкрив свою сповідальну, темпераментну акторську манеру і віднайшов вдумливо варіативну психологічну інтерпретацію декламаційно-наспівного характеру партії царя. Особливі сценічні чари відбились і в тембрі голосу М. Коваля — страдницькому, матовому, шляхетному, наче нетутешньому.

У 1990-і Микола Коваль продовжував удосконалювати свою майстерність через російську оперну класику. Оперу С. Рахманінова *«Алеко»* вважають радше концертною, ніж сценічно принадною. Направду, каватина Алеко була впродовж всього XX століття і залишається нині популярною концертною арією. В різні десятиліття її співали Ф. Шаляпін, Н. Гяуров, Є. Нестеренко, Д. Хворостовський і особливо близькі М. Ковалю Ю. Гуляєв та Д. Гнатюк.

Проте саме в постановці цієї опери Миколі Ковалю поталанило створити цілісний, сценічно досконалий та безумовно харизматичний образ.

Спектакль-мініатюру було поставлено диригентом Л. Джурмієм та режисером Л. Куколєвим до 120-річчя від народження композитора. Незрозумілим та несправедливим здається, що впродовж понад двох десятків років блискучого виконання М. Ковалем цієї заголовної партії, жоден рецензент не приділив цьому спектаклю окремої статті. Навіть експерт зсередини театру у прем'єрній презентації «Алеко» (публікація 1993 року) відбувся від аналізу акторського ансамблю вистави кількома загальними словами: «Виконавці опери М. Коваль, О. Скворцова, Ч. Білаонов, С. Шадрін, О. Дурсеньова разом з постановниками долали давню репутацію опери як суто «концертного» твору...» [106].

Натомість зауважу, що саме «концертності» у постановці «Алеко» сприяло багато що: і експресивна, запальна циганська сюїта у виконанні балету театру (головний балетмейстер Ашот Асатурян), і участь запрошеного з драми читця. Йдеться про те, що на перших порах Л. Куколєв залучив до оперної вистави провідного драматичного актора російського академічного драматичного театру ім. О. Пушкіна Володимира Угольникова, який читав авторський текст. Ця новація на оперній сцені не прижилася. Сам же спектакль прожив довго.

А от виконання в першому десятилітті після прем'єри трьох провідних партій опери Миколою Ковалем, Мариною Чиженко та Григорієм Бабичем справді перетворювало концертну оперу на музичний театр! Не маючи на меті приниження вокальних здібностей О. Скворцової та Т. Жаркіх (співачка увійшла до вистави 3 березня 2002 року), які теж співали партію зрадливої та легковажної дружини Алеко Земфіри, зауважу, що найвдаліший комплекс зовнішніх, вокальних та ігрових даних був саме у Марини Чиженко. Навіть притаманна її тембру дзвінка різкість викликала у відповідний момент дії необхідну тут емоцію глядача. Щодо ролі Молодого цигана, вона не є настільки ж цікавою в драматичному плані, як Алеко та Земфіра, проте її виконавець, безумовно, має володіти комплексом даних, завдяки яким можна повірити в те, що Земфіра покинула задля такого цигана самого Алеко! На відміну від С. Шадріна та В. Васькова (який співав цю партію лише у середині 1990-х), у Г. Бабича такі дані були. В наявність любовного трикутника можна було повірити, щойно на кону навпроти похмурого, немолодого басовитого «мачо» Алеко з'являвся по-юнацькому палкий та безоглядно щирий кароокий циган-суперник з голосом безмежним та ліричним.

Музика С. Рахманінова у поєднанні з логікою художнього образу О. Пушкіна (лібрето до опери створено за його поемою «Цигани») надали М. Ковалю об'ємний матеріал для проживання.

Роль Алеко є складною тим, що композитор з лібретистом лишили поза рамками сюжету історію щасливого кохання чужинця і красуні ци-

ганки. Презентація заголовного героя опери у постановці Л. Куколєва відбувалася в ту мить, коли він з'являвся з шатра на голос батька Земфіри, який саме оповідав про зрадницю Маріулу — мати їх дочки. Довго і мовчазно слухав герой цю оповідь, вже передчуваючи, що ці спогади стануть прелюдією його власної драми. Режисер та артист давали глядачам час оцінити головного героя в статиці. Атлетична постать у вузьких, заправлених у ботфорти чорних штанях, романтична білосніжна сорочка з широко вирізаним коміром та єдина яскрава деталь — циганський інкрустований пасок. Пишне волосся брюнета видовжило і без того вузьке обличчя, акцентовано сиве пасмо упало на гордовитий, оповитий степовим вітром засмаглий профіль. В усій зовнішності Алеко прочитувався великий людський досвід і смуток багатьох знань. Руки Алеко у цій першій картині були схрещеними на грудях — наче всі пристрасті, гнів, обурення, що вирували в ньому, герой прагнув тримати під замком, немов він заперечував прагнення мінливого жорстокого світу впливати на нього будь-яким чином. М. Коваль ніде у постановках більше не вдавався до такої пози, це був свідомо відібраний психологічний жест саме для улюбленої ним ролі Алеко. Микола Коваль давав відчути у своєму героєві гординю своєрідного ґатунку. Алеко вважає своє, і лише своє розуміння справедливості та моралі мірилом всіх речей. Він — характер цілісний, «річ у собі». Одразу заявляючи свою непримиренну позицію щодо зради дружини, Алеко силоміць приховує від інших свої суперечливі почуття. В музиці лунає передчуття його трагедії, а рука героя інстинктивно намацує пришвидшене серцебиття. Жест, ймовірно позичений молодшим Алеко у свого старшого «брата» Бориса...

Постановка Л. Куколєва тішила справжніми драматичними «зціпками» поміж оперними артистами. Чого тільки вартий обмін поглядами Алеко та Земфіри після її нічної прогулянки з циганом! М. Коваль виразно уповільнювався, виходячи з-під відкинутого пологу шатра. Цей жест, що зривається, і оціночний погляд та — зрештою — рішучий вихід Алеко у нічний степ були подібні до оціночної люфтпаузи на початку монологу. Не знаючи куди подітися від некликаної біди, герой тримався холодно та псевдо байдуже. Таким він лишався, навіть зачувши одверто глузливу пісню-закид Земфіри у свій бік. Проте натура хижака, яку Алеко не зміг викорінити ні освітою, ні цивілізованістю манер, вже здіймалася на захист пораненого честолюбства бездоганного сім'янина. У супроводі оркестрового прелюду до майбутнього монологу Алеко, який асоціювався із затьмаренням сонця кохання, народжувався не тривожний а епічно-масштабний у артиста вокальний рядок «Душа томится грустью тайной...». Душевні страждання виказувала промовисто романтична скульптурність пози: Алеко рукою нахрест стискав плече, немов тамуючи чорний гнів своєї душі. Здавалося, ми бачили, як його скам'яніле сер-

це підточував біль зради. Так, до часу він витримає ці моральні тортури, проте точка біди в заспіві славетної каватини братиме початок саме звідси. Немов страшний стримуваний біль раптом прорвався і заговорив голосом похмурого, гордого і самотнього Духа. Грамотна музична розводка мізансцени, яка передувала славетній каватині, робила саму появу цього «номеру» невимушеною, природною. На останніх тактах дратівливо-образливої пісні Земфіри Алеко припускався за дружиною. Сама лінія пандусу, якою — вгору! — мав долати відстань-прірву поміж чоловіком та зрадницею виконавець, символізувала нерівність статусів Алеко та Земфіри у родині та таборі. М. Коваль завжди догравав траєкторію мізансцени до останку, він ніколи не дозволяв собі просто зазначити долання «висоти», з чим частіше за все зустрічаємось у сценічній практиці оперних співаків. Лише внутрішній голос, який підказував: «запізно», спиняв його Алеко на півдорозі. І саме від цього жесту, що зривається, від цього знекриленого стрибка навздогін щастю народжувалися у постановці харківського театру високий смуток самотньої людини та божественної краси кохання, яке виявилося неоціненим, потоптаним жінкою настільки ж жаданою, наскільки й легковажною.

Сценографія О. Сибірцевої та Н. Швець в буквальному сенсі слова висвітлювала цю романтичну трагедію Самотнього. Немов небо впало на плечі Алеко із звісткою про цинічну привселюдну зраду — то важко опускалася на сцену позаду співака підвішена до колосників велетенська циганська хустка. Аплікаційна техніка її візерунків дозволяла вгадати на нічному небі місяць поміж хмарами, а довгі китиці шалі зміїлися долі, наче цівки крові, що неодмінно має пролитися. Це жалобне вітрило символізувало настання глибокої ночі і таких самих глибоких присмерків у серці Алеко.

Безсумнівно, в цій партії нерозривно злилися у єдине ціле слова О. Пушкіна, мелодизм С. Рахманінова і коштовні тембральні особливості голосу вокаліста. У славетній каватині М. Коваль розкривав глядачам душу свого героя поступово. Практично акапельно лунали і з кожним словом западали в душу перші рядки каватини: «Весь табор спит,/ луна над ним /полночной красотою блещет...» Співак володів таємницею образного фразування, і тим популяризував оперу серед своїх не завжди обізнаних на тонкощах її лібрето слухачів. Мабуть так у минулих століттях буквально з першого перегляду вистав западали у душу та пам'ять глядачів слова віршованих трагедій, промовлені О. Яковлєвим, В. Каратигіним, П. Мочаловим. Коли оперний соліст виходив на головну тему каватини: «Земфира, как она любила.../ Как нежно, прислонясь ко мне...», здавалося, наче дихаєш на повні груди гірським повітрям — такої широти видноколо відкривалося з висот музичного піднесення та натхнення. Теситурно партія Алеко була однією з найвлучніших в репертуарі М. Коваля. Його баритон перели-

вався і перетікав у ній, наче густий темний мед із гірчинкою... Та Микола ніколи не забував, що служить в театрі. Чар голосу об'ємно доповнювався в нього пластичною ворожбою. Наче покликані музичними пасажами, підносилися його руки, творили у просторі малюнок молитовної відозви. Але якими ж сумними були ці моління! Мов сповнені поетичної краси білі крила романтичної сорочки Алеко у чорнильній ночі сцени... Тут починалася найпристрасніша частина каватини — душевної сповіді героя. На коду останнього рядка каватини: «Моя Земфира охладела» співак тримав ноту так довго, скільки, здавалося, тримати було неможливо — мало розірватися серце! Микола Коваль усвідомлював, що в цій простертій у зоряне південне небо безкрайніх степів ноті самотності та болю — «коронка» як всієї партії, так і його як артиста. До того ж, він саме тут зачудовував глядачів синтезом засобів виразності оперного виконавця. Співаючи такий виснажливий фінал каватини, він розгортався та йшов геть від глядача вгору пандусом. Але як догравала при цьому спина Алеко, який рушав на схід сонця! Як багато договорювала його важка хода… Це було виявлене в пластиці поривання Алеко назустріч світанку останнього вільного для нього дня. Дня, коли, попри суперечливі почуття, він здійснить те, що мусить. Перед лицем сонця Алеко застигав у контражурному освітленні, перетворюючись на символ самоти. Ця психологічна партитура рухів та жестів, покладена на крещендо музичної кульмінації, завжди викликала в залі шалено емоційний відгук. В «Алеко» М. Коваль цілком «диригував» емоціями та увагою глядачів. Фантастично обдарований енергетично артист акумулював силу музики в жесті, в пластиці, у стриманій міміці. Згадуючи про виконання артистом Алеко, диригент Віталій Куценко розповів: «Коваль ані на секунду не відволікається на сцені, він і в образі продовжує слухати партнера, оркестрові фрагменти. На каватину в його виконанні завжди однакова реакція залу — вибухові оплески. Тому що Микола не просто її співає, він дограє пластикою, пориванням, ракурсом. Він доносить сенс образу. Бо як артист він особистість. Я не люблю слово «геніальний», це категорія небезпечна. М. Коваль — високо талановитий професіонал» [61, с. 4].

В одноактній опері розв'язка наставала швидко. Проти ночі насамотині у шатрі Алеко чекав на Земфіру після побачення з його молодим суперником. Непомітний для закоханих він підслухав їх прощання. Втім на кокетливу репліку дружини: «А если без меня проснется муж?» Алеко М. Коваля не міг не відреагувати. «Проснулся он. Стойте! Куда вы? Стойте!», — просто з намету вибігав він за ними. В інтонації запитання до Земфіри: «Где ж твоя любовь?» у Миколи Коваля не було чути ані моління, ані самопринижения Алеко. Самі почуття ураженої гідності та гніву.

В кульмінаційному мелодраматичному моменті опери артист досягав ефекту максимальної достовірності. Не встигав глядач відчути присмаку

небезпеки, як влучним (у застосуванні до М. Коваля так і хочеться вжити слово «спортивним») рухом Алеко вихоплював захалявного кинджала та зі словами «Куда, постой! Куда? Красавец молодой, умри!», вбивав молодого цигана. При тому, що консультанта зі сценруху в постановці не було, М. Коваль в тандемі із Г. Бабичем відрепетирували цю сцену до ефекту блискавичного враження. Очевидно далися взнаки і перший фах актора драми та кіно Григорія Бабича, і спортсменське вміння згрупуватися і нанести удар, м'язова натренованість тіла Миколи Коваля. «Дыши теперь его любовью!», — вдивляючись в обличчя Земфіри, яка голосила над тілом коханого, саркастично проголошував Алеко. У всій поведінці героя М. Коваля в ці моменти відчитувалася мстива радість перемоги. Алеко не міг навіть припустити думки, що Земфіра одразу ж не повернеться до нього. Побіжно відзначу, що в романтичній опері артист багато користався романтичними широкими жестами та виразною статурністю поз. Все б це могло справити враження штампу, якби не правда почуттів у погляді, який М. Коваль не відводив від партнерки. Лише здогадавшись, що тепер дружина втрачена для нього назавжди, Алеко у стані афекту вбивав свою Земфіру. Цей стан чоловіка Микола Коваль відтворював кількома влучними жестами, виразом обличчя, поглядом, але ніколи не вдавався до метушливості.

Ціла безодня трагічного прозріння відчувалася в одному його — самотнього, строгого — вигуку із строкатої циганської зграї, яка оплакувала своїх пташенят: «Земфира! Земфира! /Взгляни пред собой на злодея,/ за миг твоей радостной жизни /свою я отдам, не жалея»! Смерть Земфіри змушувала змінитися гордого іновірця. Навколішках стояв Алеко перед вбитою дружиною, наче його заціпило. Уперто сподівався, що вона ще прийде до тями. Зона мовчазного внутрішнього монологу була тут для М. Коваля максимально привільною. Коли Земфіру підійняли і, за звичаєм, уносили на плечах, щоб забрати в Алеко назавжди, він відступався, аби дати циганам справити звичай. Проте і сам, попри очевидну логіку, рушав за нею, мов пес, який загубив господаря. Лише прокльон довічною самотністю від корифея табору витверезував свідомість Алеко. Так, наче під акомпанемент сонячного рондо: захід — світанок — захід, було розіграно в оперній виставі перед очима глядачів всю драму життя і кохання гордого чужинця Алеко. У фіналі романтичного героя було виразно мізансценічно протиставлено юрбі. Невимовно довгий час скорботи Алеко давали відчути і ланцюг циган, що понуро тягнувся за обрій, і сонце, що встигало згаснути. Коли табір остаточно зникав за обрієм, герой лишався сидіти у степу. «О горе, о тоска! / Опять один», — не ридав, але вражав драматизмом останній сплеск голосу співака у цій опері. Якимось характерним для М. Коваля ментальним жестом виразних рук він стискав голову, наче фізично стримуючи божевілля свого Алеко.

Не відзначена думками професійної критики оперна вистава «Алеко» усі роки, втім, була позначена популярністю у пересічного глядача. Крім харків'ян виставу мали можливість оцінити любителі міста Курськ. Солісти концертно виконали її на малих гастролях у тамтешній філармонії. Виїзд «Алеко» до прикордонного російського міста у другій половині «голодних 90-х» дав співакам своєчасну можливість підзаробітку.

Тоді ж Миколі Ковалю пощастило зустрітися з матеріалом іншої опери *С. Рахманінова*, яка має дефіцит сценічної історії — *«Франческа да Ріміні»*. Спиратися на будь-який досвід попередників артистові тут не довелося. Уперше меломани мали можливість почути цю оперу в 1906 році, коли її було виставлено у Большому театрі. Лібрето опери було створено М. Чайковським за мотивами фрагменту V пісні «Божественої комедії» Д. Аліг'єрі та містить історію, почасти схожу на трагедію кохання Ромео і Джульєтти, яка є завжди актуальною для молодих. В СРСР ця опера пролунала аж у часи «відлиги». Невипадково видатні режисер музичного театру Б. Покровський та диригент О. Мелік-Пашаєв здійснили прочитання «Франчески да Ріміні» на сцені филиалу Большого театру із молодим складом виконавців. Проте тій виставі судилося прожити лише три роки. Наступна спроба відродження блискучого оперного матеріалу на кону так само не витримала перевірку часом. Це відновлення «Франчески да Ріміні» 1973 року було присвячено до 100 річчя від дня народження Рахманінова. У постановці співали Г. Вишневська, А. Масленніков та Є. Нестеренко, а за диригентським пультом стояв М. Ермлер! На великій сцені Большого театру «Франческу да Ріміні» показали тоді лише шість раз. Скоріше за все можна пояснити проблематичність утримання цієї назви в репертуарі радянського театру «есхатологічністю» та містицизмом матеріалу опери.

Проте в нових умовах Незалежної України, до 120 річчя від народження С. Рахманінова, постановку тієї ж опери здійснили зі студентами Харківського інституту мистецтв диригент А. Калабухін та режисер І. Ривіна. І партію трагічного закоханого тирана *Ланчотто Малаттести* Микола Коваль підготував та виконав вперше саме у виставі оперної студії консерваторії.

Оформлення до постановки створив художник Андрій Романченко, який прагнув візуалізувати музику, її напівтони, в живописних декораціях. В ескізах костюмів до опери «Франческа да Ріміні» А. Романченко завершені характеристики персонажів подав гострим малюнком, історично точно і правдиво, починаючи від загального вигляду і закінчуючи найдрібнішими деталями, живописно-кольоровими відмінностями, що гармонійно включалися у цілісну кольорову композицію тієї чи іншої сцени.

В партії Франчески постали М. Гайсинська і Л. Кравченко (згодом увійшла до вистави Г. Давидян). Тенорову партію ліричного героя Паоло у груд-

невій прем'єрі 1992 року співав тоді ще провідний соліст театру музичної комедії Григорій Бабич. В другому ж складі — студент І. Булашенко. Згідно з програмкою вистави у прем'єрі партію Ланчотто виконував студент Віталій Уборцев. Та в дубль до нього було залучено Миколу Коваля (ймовірно, виступив у другій виставі 22 лютого 1993 року). Мета оперної студії — вокально-сценічна практика студентів дипломних курсів. Але, безумовно, саме досвідчений і вдвічі старший за віком від своїх партнерів по виставі М. Коваль виглядав переконливим та значущим у ролі Ланчотто Малаттеста.

Цікаво, що і наступна постановка цієї опери С. Рахманінова, в якій взяв участь М. Коваль (шість років потому), була пов'язана із студентською ініціативою. В даному випадку йшлося про дипломну роботу студентки кафедри режисури театрального факультету інституту мистецтв Вікторії Возної. У керівництва театру виникла тоді ідея доповнити наявний вже одноактний спектакль «Алеко» іншою камерною оперою С. Рахманінова, аби створити в репертуарі такий собі «вечір одноактівок Рахманінова». Згадує В. Возна: «Коли Микола сказав, що сам просив Селіхова аби дві опери Рахманінова йшли в один вечір, я здивувалася: і не важко йому дві такі потужні мініатюри грати поспіль!» [7, с. 1]. В рамках ІІ Міжнародного фестивалю «Рахманінов та українська культура» лише одного разу було виконано одразу «Алеко» Л. Куколєва і «Франческу да Ріміні» В. Возної.

Сам Микола Коваль про втілений ним вельми складний у світовому баритональному репертуарі образ Ланчотто згадав у інтерв'ю з автором цієї книги лише побіжно та навіть сплутав диригентів обох постановок, очевидно, недооцінюючи цю свою роботу [45, с. 10].

Режисер визначила жанр вистави як опера-містерія. Диригентом спектаклю на великій сцені ХАТОБу був тоді Юрій Янко, якому ще не виповнилося і сорока років. В інтерв'ю Н. Дрозд диригент зауважив: «Здається, це найскладніший твір з тих, якими я диригував. Складно і для вокалістів, тому робота над постановкою йшла достатньо напружено» [23].

Вистава здійснювалася з розмахом — у два склади. Про особливості підходу двох виконавців партії Малаттести до репетицій пригадує режисер: «Петро Бойко намірювався грати Ланчотто трохи напівжартома. Оскільки Петро Васильович, з притаманним йому почуттям гумору, завжди блазнював, то це він привносив і до репетицій, а мені зовсім іншого хотілося, відповідно до матеріалу трагедійного напруження. Потім Бойко взагалі поїхав у турне закордон. А М. Коваль мав внутрішню суголосність з образом, в нього від початку була енергетика Ланчотто. Так відчув цю роль, наче усе життя до неї готувався. Для мене Микола Петрович одразу йшов "першим складом". До того ж він дійсно ідеально партнерські відчував Тамару Гармаш, отже, йому не треба було багато чого пояснювати» [7, с. 2]. Згодом у спектакль мали увійти також молода солістка опери Олена Старікова та вже

задіяний у іншому рахманінівському спектаклю Григорій Бабич. На думку В. Возної, і зовні, і по-акторськи Г. Бабич більш відповідав сценічним образу та завданням, проте йому бракувало потужного оперного звучання, яке в умовах тодішнього харківського оркестру-«гучномовця», було вкрай необхідним [7, с. 2]. Партнером М. Коваля і Т. Гармаш у ролі Паоло в єдиному зіграному спектаклю виступив Сергій Шадрін.

За умови участі в обох постановках М. Коваля та Г. Бабича накреслювалося ідеальне з точки зору стилістично єдиної концепції вечора камерних опер С. Рахманінова дзеркальне подвоєння виконавських складів. На жаль, після прем'єри вистави 1 липня 1999 року, другий, вже анонсований показ, так і не відбувся.

Спектакль вразив інноваційністю візуально-просторового рішення. Фінальна сцена Пекла запам'ятовувалася ефектами світложивопису (її світлову партитуру розробили представники діючого в місті театру світложивопису Наталія Крюковська та Олександр Гук). Подібних за ефектністю та синтетизмом засобів вистав у Харкові на початку 1990-х більше не було, та й двадцять років потому все ще не буде. Костюми та сценографію до «Франчески да Ріміні» на великій сцені ХАТОБу також створила Надія Швець. Миколі вона вигадала лицарське вбрання, в якому відчитувалася аналогія з яструбом. Виблискуюче металеве пір'я лат і кульгавість (це вже за текстом Данте) створювали образ скаліченого птаха-хижака. «Шрам ми вигадали самі», — свідчить режисер. Цей штрих став акцентом трагічного зламу образу» [7, с. 3].

Вистава студентки-дипломниці не одразу захопила увагу М. Коваля. «Пам'ятаю, — поділилася спогадами В. Возна, — спочатку Микола Петрович приходив на репетицію з ключами від автівки, які дещо демонстративно крутив поміж пальцях. Мовляв, "ну, що вам тут треба заспівати? Зараз я тут швиденько заспіваю та поїду по справах". Його не дуже тоді цікавила ця роль, от він і демонстрував своє легке ставлення до вистави» [7, с. 2]. Втім, геніальна музична стихія образу Ланчотто, як і добре зрозумілий співакові сценічний тип героя зробили свою справу: роль у нього пішла значно далі за виробничу необхідність. «На моїх очах М. Коваль змінився, з'явилася глибина наповнення образу. Тож, у нас з Миколою Ковалем не було необхідності "застільного періоду". Він сам відчув що треба для ролі», — ділиться спогадами режисер. — «Ну що тут скажеш? "Когда б вы знали, из какого сора..."» [7, с. 2]. Цікаво, що, не будучи навіть знайомими одне з одним, Вікторія Возна та Ігор Шаврук збіглися в оцінці творчої самостійності та ініціативності Миколи Коваля в роботі над сценічним образом. На відміну від його колеги Олени Романенко, яка віддала належне накопиченню знань та образного матеріалу в період великої застільної роботи над виставами з В. Лукашевим, для М. Коваля цей етап роботи над виставою ніколи не був принципово важливим.

Виконавиця партії Франчески Тамара Гармаш згадує постановку як роботу пошукову, цікаву свіжістю засобів створення художньої образності на консервативній оперній сцені: «Навіть іноваційне застосування світложивопису було на користь змісту вистави. Режисер вимагала від акторів драматичної виразності. Ми з Ковалем і за віком були відповідні до наших персонажів. З Шадріним — не лише співали, але й читали у спектаклю дантівські вірші. І всі втрьох, разом з Миколою, багато часу приділяли роботі над сценічним рухом, пластикою образів» [11, с. 6].

В опері С. Рахманінова лейтмотив Ланчотто передано похмурим мінорним, наче потойбічним, соло кларнета. Ця тема не лине, не лунає, а наче наповзає, поширюється, заповнює всі куточки мозку та серця невимовним сумом передчуття лихої розв'язки. Часом здається, що саме цей глухий голос бас-кларнету — внутрішній голос Ланчотто, або голос року в долях юних закоханих Франчески та Паоло. Микола Коваль споріднився із цією глибоко психологічною композиторською характеристикою образу, і, здається, саме з неї черпав всю рефлексологію поведінки героя.

Центральною для М. Коваля сценою опери був діалог Франчески та Ланчотто (дует для них принципово неможливий!), в якому лунає владне, гіпнотичної краси аріозо відринутого чоловіка:

«О, снизойди, спустись с высот твоих,/ Звезда моя! Покинь эфирные селения,/ Где спит, не зная вожделения,/ Краса твоя! Хоть раз, блестя лучом заката,/ Любовным пламенем объята, Пади на грудь!/ Огнем страстей земных согрета,/ В сверкании радостного света/ Дай потонуть!».

У порівнянні із відомими виконавцями партії Ланчотто М. Коваль, на мою думку, значно обійшов Євгена Нестеренка. Співак-бас у баритональній партії полишає враження тембрально «глухого» звуку, пафосу без нерву, а по лінії трактування його Ланчотто як для полководця занадто схильний до меланхолії. Разом з тим, в плані вокальної розробки образу Микола Коваль однозначно поступився Сергію Лейферкусу, з притаманним тому філігранним інтонаційним та дикційним фразуванням, що виказувало злий геній Ланчотто. Петербурзькому колезі Миколи поталанило співати Малаттесту із Гетеборгським симфонічним оркестром (на чолі з диригентом світового масштабу Неемі Ярві) та увічнити своє виконання Ланчотто у фондовому запису Російського симфонічного оркестру під орудою Михайла Плетньова — навіть у відеозапису трактування партії видатними російськими музикантами буквально заворожує. От, мабуть, чому на запитання щодо грубуватості виконання М. Ковалем цього проникливого аріозо у виставі режисер відповіла: «Через авральні темпи підготовки прем'єри Ю. Янко багато що в музичному матеріалі вирішив поверхово. От і в аріозо Малаттести він міг би десь рубато зробити, десь уповільнити оркестр, зробити цезуру, акцент. Але не встиг» [7, с. 4]. Шкода, що тембр співака, який відомий білоруський та український

диригент Віктор Плоскіна порівняв із стиглою вишнею, виявився не здатний розкрити всі чари рахманінівського пасіонарного аріозо. Пришвидшений Юрієм Янко темп прирік артиста на створення вокальної характеристики гнівливо-нетерплячого нелюбого чоловіка, в той час, як у С. Лейферкуса та М. Плетньова в цьому ж аріозо лунав епічний стогін змученої болем шляхетної душі. Про те, що Ланчотто не типовий оперний злодій, а воїн, мужня людина, договорювало і суворо трагічне забарвлення оркестрової теми його полум'яного висновку: «Проклятье! Ты меня любить мне можешь!»

Проте по-акторськи ця сцена у М. Коваля запам'ятовувалася глядачам назавжди. Приречене кохання примушувало двічі незламного (кульгавого та гордого) Малаттесту навіть ставати на коліно перед своєю мадонною. Втім замість гарячих обіймів в його руках лишався самісінький холодний білосніжний покров з її голови, мов привид їх ненародженої любові.

«В роботі з Ковалем у мене народжувалися не роблені, а органічні, що йдуть від серця мізансцени», — розповіла Т. Гармаш. — Не могла не віддячити відповідною емоцією на той посил, який Микола давав мені як партнер. З першої зустрічі на сцені з Ковалем мені дуже легко працювалося. А в Ланчотто він як актор був просто самозречений! Це при його-бо красі зробити себе в цій ролі таким жалюгідним, кульгавим, із шрамом через щоку! Ланчотто Коваля був не стільки скалічений у середньовічних війнах і лицарських звитягах, скільки спотворений усвідомленням, що дружина його не кохає. І такий він викликав співчуття до свого героя, адже Ланчотто Франческу справді кохав!» [11, с. 6].

Співпостановником режисера з пластики та сценічного руху став чоловік В. Возної, професійний танцівник балету Валерій Петренко. «Під час репетицій в нас була настільною товста книга "Стильова поведінка лицарських часів", — пригадує Возна. — Усі точки, в тому числі, де Ланчотто стає на коліно, були чітко вибудовані та відпрацьовані артистом із Валерієм» [7, с. 4]. Режисер і багато років потому виокремлює як виняткову акторську рису оперного співака М. Коваля його фізичну підготовку, що дозволяла йому легко виконувати експресивну партитуру рухів у фіналі спектаклю: «Цей його несамовитий політ-поривання з канделябрами, а потім з фатою!» [7, с. 4]. І справді, фінал «Франчески да Ріміні» вражав масштабністю образних «перетворень». В. Возна воліла не прямого відтворення на оперній сцені вбивства ревнивим Ланчотто дружини та свого молодшого брата, а втілення цього вчинку символічними засобами. Сам меч Малаттести опускався на закоханих (мізансцена у глибині сцени), в той час як його власник спостерігав за цим ззовні (М. Коваль на авансцені).

Божеволіючи від болю ревнощів та непоправної втрати, Ланчотто плутався у тенетах фати-фатаморгани вбитої дружини, намагався скинути її зі свого обличчя, тікав від спогаду і усюди, усюди навкруги натикався лише на неї!

Ефект фізичного відчуття потужної трагедії у фіналі вистави В. Возна прокоментувала таким спогадом: «На репетиції перед прем'єрою Барсегян настільки злякався — вся сцена Пекла енергетично-сценічно справила на нього таке враження! — що він навіть впав у залі. Він вигукнув тоді: «Боже мій»! Все це його суб'єктивно дуже налаштувало проти вистави. Насправді він просто злякався містичної енергії цієї роботи» [7, с. 1].

Причини, через які «Франческа да Ріміні» не залишилася в репертуарі академічного театру, режисер вистави Вікторія Возна прокоментувала таким чином: «Очільник театру Г. Селіхов і керівник іншого поважного театру в місті, мій педагог з режисури О. Барсегян були люди забобонні, люди радянського матеріалістичного виховання. Барсегян панічно ненавидів на сцені містику, а Селіхов особисто сказав мені "я б зробив інакше, бо матеріал цей бачу іншим чином" [7, с. 1].

Крім світоглядних міркувань була й ще одна, вельми прагматична причина, через яку директор театру не бажав утримувати виставу в репертуарі. «Хору дуже важко було співати рахманінівські партії», — свідчить В. Возна. — Ці голоси пекла шалено важкі, амортизація голосового апарату йде колосальна. Тому за участь у цій виставі працівники хору вимагали додаткової платні. Селіхов відмовився» [7, 4].

Залишається лише шкодувати, що один з найпереконливіших сценічних образів Миколи Коваля в елітарній класичній опері, так і лишився епізодом без продовження. Прикро, що керівники театрального процесу з радянським вихованням та породженою кліше своєї доби свідомістю вже в часи незалежної доби України так драматично вкоротили віку одній з кращих акторських робіт М. Коваля. Ролі, у якій сповна вдалося втілити притаманний артистові у розквіті сил та вмінь комплекс енергетики, пластичності й драматичної гри.

Від виконання Миколою Ковалем партії Ланчотто у виставі оперної студії, на жаль, не лишилося навіть фото. Натомість єдиний спектакль «Франческа да Ріміні» на великій сцені увічнений у відеозапису і залишається прикладом еталонного проживання вокально-драматичного образу оперним співаком.

Згадуючи про той єдиний вечір виконання «Франчески да Ріміні» на великій сцені харківського театру, не можливо не проникнутися особливим статусом Миколи Коваля в уславленому колективі. Хто ще зі співаків міг похвалитися такою витривалістю, таким творчим максималізмом, щоб заспівати у першому відділенні вечора особливо виснажливу партію Ланчотто та зіграти надзвичайно складну як для оперного артиста пластично-енергетичну роль, а в другому відділенні вечора втілити так само гранично темпераментний, такий, що потребував вокальної досконалості образ Алеко!

Дві рахманінівські камерні опери в біографії М. Коваля, одразу після виконаного ним епічного пушкінського «Бориса Годунова» можна дорівняти до «маленьких трагедій». Йдеться про сконцентровану в одну дію кульмінаційність образів та конфліктів між ними. Така специфіка вимагала від Миколи Коваля принципово нового підходу, схожого на спринт.

Рахманінівські одноактівки споріднені лейтмотивами типів та доль головних героїв. «А ныне, где ты прежний пыл ... Франческа! Что ты сделала со мной?» — співав М. Коваль від імені Малаттести. Алеко ж вторив йому: «Земфира, как она любила...». Обох героїв артиста зробило вбивцями кохання. Обоє — без вини винні. Як і Годунов у втіленні артиста. Таким самим по суті був і Грязной у Миколиному виконанні. Саме спільною темою всі ці образи заслужили право вважатися кращими у артиста, «ролями Коваля». Тільки він вмів так зіграти сцену вбивства через засліплення ревнощами, так широко відтворити на сцені весь оперний романтизм, щоб у підсумку глядач пережив глибоко психологічне потрясіння від його гри та співу.

Микола Коваль не був єдиним Борисом Годуновим на харківській сцені. Проте в плані трактовки і рівня проживання став унікальним. Стосовно ж Ланчотто і Алеко — без сумніву, М. Коваль вписав своє ім'я в історію «рахманініани» ХНАТОБа як єдиний виконавець цих партій.

Завершуючи тему вокальної музики М. Мусоргського і С. Рахманінова в мистецькій біографії Миколи Коваля, зазначу, що співак також виконував романси російських класиків. У 2000-х роках на ювілейному концерті та на харківському телебаченні Микола Коваль разом із Тетяною Кондратьєвою (партія фортепіано) виконав такі різні романси як «Мельник», «Мне грустно» Олександра Даргомижського, «Перед воеводой» А. Рубінштейна, «Христос воскрес», «Все отнял у меня», «Над свежей могилой» Сергія Рахманінова. Всі їх об'єднує висока поезія, на основі якої композитори написали свої вокальні мікроновели.

Для телевізійної студії М. Коваль обрав яскраво протилежні твори. У «Мельнику» О. Даргомижського на слова О. Пушкіна Микола Петрович створив інтелектуальну гумореску. Здивування ошуканого грайливою дружиною млинаря з приводу того, що «не видал до этих пор я на ведрах медных шпор», було в нього спостереженням не бовдура, а іронічного сільського парадоксаліста. Романс зовсім коротенький, а проте М. Коваль виразно окреслив в ньому і наступальний характер жінки, і своєрідну філософію її чоловіка напідпитку. Інша грань романсового репертуару Миколи Коваля — глибоко драматична, сповідальна для чоловіка, який прожив яскраве життя в світлі софітів, яким захоплювалися і у кого закохувалися. Свій романс-мініатюру О. Даргомижський поклав на вірш М. Лермонтова «Мне грустно». В цьому творі неповторний голос М. Коваля давав відчути неприхований біль душі,

співчуття і відповідальність за безоглядне почуття юного створіння, але, водночас, і надзвичайно сильне прагнення забороненого щастя. Виконання співака полишало терпкий із гірчинкою післясмак справжнього почуття, пронесеного через життя. А от романс «Христос воскрес» на музику С. Рахманінова і слова Д. Мережковського не видався таким, що пасував би голосу та індивідуальності М. Коваля. Емоційно-звукова атака, яка увінчує собою цю гнівливу мініатюру-застереження людству, притаманний рахманінівським романсам пафос потребували ювелірних відтінків та рефлексів. На них були багаті сценічні образи у виконанні Миколи Коваля, проте у вокальній музиці він прагнув задати тональність образу всю і одразу.

Ризикну висловити думку, що мелос творів російських оперних композиторів найбільш пасував голосу та вокальній школі М. Коваля. Йому вдало давалися самі уповільнені, розлогі темпи, наспівність, близькість фразування до інтонації роздумів, на відміну від карколомних темпів та bel canto, скажімо, в операх Дж. Верді або Дж. Россіні. Тому що Микола почував себе в російській класиці найбільш впевнено є і ще одне пояснення — її близькість до пісенності. Адже колись і сама мрія бути вокалістом зажевріла в душі Миколи завдяки любові до пісень.

VI
«Тореадор, смелее в бой!»

Після прем'єри «Бориса Годунова» харківському театру опери та балету наче передався дух «смутного часу». У 1992 році скандал у колективі сколихнув демократичну пресу, ХАТОБ «лихоманило». Подібно до руїни в економіці країни, розпочався довгий фінансовий дефолт і в середині театру. Керівництву все важче було забезпечувати беззупинну роботу оперного, балетного і решти творчих та технічних цехів в умовах, коли, точно у відповідності до «Собачого серця» М. Булгакова, щоденно «акуратно» згасало світло, не було грошей на опалення колосальних площ нової будівлі театру в холодну пору року, затримувалася виплата зарплатні. Все це спричинило війну колективу з директором. Багато енергії творчих працівників поглинали збір підписів «за» і «проти», судові позиви та збори. Миколи Коваля це стосувалося опосередковано. Як зауважила Олена Соболева, він ні за якої влади не втручався у внутрішньо театральні чвари, займався у театрі лише мистецтвом [90, с. 6].



Проте така атмосфера впливала на творче життя М. Коваля, і саме на цій хвилі розбрату та хаосу підвівся на кону театру старозавітній сюжет про дужого і щирого Самсона, якого занапастила підступна чарівниця Даліла.

Час першої в житті Миколи Коваля партії французькою мовою настав у 1993 році.

Тоді багато що в його театрі відбувалося вперше: ексклюзивна постановка запрошених із Франції режисера Мішеля Жієса та художниці Каміли Бюрент, перше від 1920-х років на харківській сцені прочитання опери К. Сен-Санса *«Самсон і Даліла»*, безпрецедентна досі для Коваля робота в «осучасненій» постановці класики. Уперше Миколі довелося готувати партію (*Верховного Жерця*) із консультантом з вимови. Точніше, під керівництвом головного консультанта з французької мови Фредеріка Беллідо з солістами та артистами хору працювали також харківські фахівці з французької. Тоді ж ХАТОБ опановував черговою в своїй історії, проте відносно «Самсона і Даліли» традиційною версією «Травіати», яку в тандемі з харківською художницею Надією Швець ставив також запрошений з Франції режисер Мішель Волковіцький. Ці постановки здійснювали за сприяння Французького культурного центру в Україні.

«Самсона і Далілу» французи прагнули максимально наблизити до сучасного глядача. Політичні алюзії на конфлікт на Ближньому Сході і тема виборювання країнами третього світу (до них, на жаль, належала й Україна) своєї незалежності, виявилися як у мінімалістичному і конструктивному сценографічному вирішенні вистави, так і в сучасних костюмах колективу хору. За спогадами Г. Копелевича, хід режисера був таким: «Старий іудей розповідав молодому історію Самсона і Даліли. Цим було виправдано, чому деякі персонажі були в сучасному вбранні, а решта в стилізовано історичному» [48, с. 3]. Оперні «філістимляни» походжали харківською сценою і молилися своїм богам у... джинсах та футболках. Про труднощі новаційної роботи над «Самсоном і Далілою», яка не мала аналогів у тодішній країні, згадав диригент-постановник опери А. Калабухін: «Склалася дуже відповідальна для мене ситуація, оскільки корейський диригент, якого чекали на постановку, через особисті обставини не зміг приїхати. В той самий час, лишався усього місяць перебування на постановці режисера та художника з Франції. Далі в них закінчувався контракт, тому відкласти анонсовану прем'єру можливості не було. І тоді директор театру запросив мене здійснити постановку. Партитуру та оркестрові партії мав привезти диригент з Кореї. Тоді наш театр через амбасаду Франції у Києві дістав ноти з Парижа. Нам допомогла відома французька фірма "Дюран". От за місяць до прем'єри я й почав працювати з солістами і оркестром над цим надзвичайно складним матеріалом» [28, с. 4].

«Самсон і Даліла» — триактна опера з рекордно малою кількістю діючих осіб. Крім епізодичних персонажів Старого Іудея, першого та другого філістимлян, посланця та Абімелеха, героїв як таких в опері усього троє. Тож, перед диригентом стояло завдання заручитися підтримкою добре вже знаних йому солістів та нещодавнього свого учня по оперній студії консерваторії Валерія Попова (він співав Самсона). На Миколу Коваля поклада-

лася колосальна відповідальність. Адже його герой має велику сцену в першій дії, ансамбль в третьому акті та значну сцену із Далілою в другому акті опери. Виходить, що часу на вивчення великої партії французькою мовою у Миколи було вкрай обмаль. На відміну від більшості партій свого репертуару, виконуючи роль Верховного Жерця Микола Коваль не мав близького за часом прикладу, на який можна було б орієнтуватися. Випуск прем'єри був надзвичайно виснажливим, ризиковим та нервовим. Знову звернуся до спогадів А. Калабухіна: «Вокальні уроки, співанки в класі та на сцені, репетиції — робота йшла і вранці, і вдень і ввечері. Від цього напруження, пригадую, ми з Миколою "зціпилися" з приводу темпів. Він прагнув співати повільніше, стриманіше. А я задавав більш посунутий темп. Зрештою, ми дійшли до спільного знаменника. Це нормальна суперечка серед професіоналів» [28, с. 4]. Помічник режисера Геннадій Копелевич розповів про роботу М. Коваля над образом Верховного Жреця: «Микола Петрович мав у тій виставі яскраву акторську та вокальну роботу. Чи то з нашими, чи то з французами М. Коваль спрацьовувався легко. Якщо він розумів, що треба робити за характером персонажа та ситуації, то сам одразу робив. Якщо не розумів, то йому треба було пояснити. І він знову продовжував рухатися далі» [48, с. 3].

Партнеркою Миколи Коваля у прем'єрі була титульне мецо-сопрано трупи Ірина Яценко, а в наступних виставах — молода, драматично обдарована та ефектна солістка театру Лілія Кутіщева. Після прем'єри журналістка зауважила, що Валерій Попов у ролі Самсона показався на висоті, а от Ірина Яценко-Даліла переконувала лише вокально [70]. Крім М. Коваля партію Верховного Жерця співав також Володимир Болдирєв, чиї голосові дані винятково пасували до цієї технічно складної та віртуозної, теситурної партії. Чи розумів Микола Коваль, що у вокальному сенсі молодший колега дасть йому в цій партії фору? Чи здогадувався, що його Жрець є сповна переконливим лише у сценічному об'ємі дії? Одне можна стверджувати точно: у 1990-х В. Болдирєв блискучо виконував дует Жерця із Далілою-О. Романенко в концерті, а от володар більш густого, насиченого, а значить менш маневреного баритону М. Коваль ніколи не виокремлював вокальну складову цього образу для концертів.

Про мізансценічне рішення вистави зберіг спогади помічник режисера Геннадій Копелевич: «Французька постановка мені дуже подобалася. Вона була от саме добре зроблена! Оскільки частина мізансцен була на ар'єрсцені, просто в самісінькій глибині, то над нею ми підвішували мікрофони. Звідти виходили всі персонажі (нарешті французька режисура подолала на донедавна радянській оперній сцені кліше мізансцен за траєкторією «із лаштунків в лаштунки»! — *прим. Ю.Щ.*). Головні (дуетні) сцени розігрувалися на авансцені. А сам планшет сцени був із підвищенням, на кшталт ярусу» [48, с. 3].

Осягнути логіку свого героя М. Ковалю складно не було. Занадто вже часто грав він мерзотників-провокаторів, наділених владою над іншими. Разом з тим, відмінність від ді Луна або Скарпіа все ж була. Найближчим попередником Верховного Жерця був для Миколи Коваля інший «язичник» — Амонасро. Проте Жрець не був закоханий у героїню опери, як антигерої опер «Трубадур» і «Флорія Тоска», і не картався сумлінням через те, що штовхав доньку на зраду кохання задля батьківщини, як це робив вердіївський ефіопський цар. Він просто використовував Далілу в своїх політичних цілях, намагаючись або підкупити її золотом, або запропонувати їй будь що, що вона забажає. Але Жрець і сподіватися не міг, що можна досягнути дискредитації та обеззброєння Самсона без усього цього. Навіть він (бувалий функціонер старозавітного світу) здивувався, побачивши, на яке лихо здатне жіноче серце, коли в ньому клекоче ураженість відсутністю взаємності та горда мстивість фатальної красуні. У фіналі опери всіх трьох — і замовника любовної інтриги з політичним змістом, і її віртуозну виконавицю, а також засліплену жертву — чекала однакова загибель під руїнами храму, колони якого Самсон обрушив під час урочистої подяки Жерця богам за перемогу над ворогом.

Костюм Верховного Жерця вигідно підкреслив атлетичну статуру Миколи Коваля. Багатошарова темна туніка із плащем виблискували фактурою темної шкіри і сяючої платини. Нагрудна прикраса Жерця зчитувалася як золота пектораль. Хоча насправді вбрання це було легким та зручним, адже солістів опери М. Жієс «навантажив» пластичною партитурою дії. Ця деталь знайшла відображення у статті Н. Мішустіної, яка зазначила: «Пластика у цій постановці стає головною пружиною сценічної дії, і не дивно, що таке вирішення затребувало великої напруги від харківських артистів. Особливо від оперних співаків, оскільки їм доводилося сполучати пластичний ритм вистави із вокалом» [70].

А от шолом Жерця був дійсно концептуальним: симбіоз звичної для нашої ментальності барміци з шоломів князівської Русі з «арафаткою» (конкретний жест режисера в бік війн на Близькому Сході), а на лобній частині довгий вигнутий ріг. У поєднанні з виразною скульптурною ліпкою обличчя М. Коваля портрет Жерця вимальовувався вельми переконливий. Постійний глядач театру Е. Арнольді писав про виконання артистом образу: «Скупими пластичними засобами “ліпить” роль Верховного жерця Дагона засл. арт. України Микола Коваль. Тим більше переконує вокальна характеристика його персонажу» [1].

Оскільки вистава жила декілька років, а В. Попов одразу покинув харківську сцену, то М. Коваль згодом зустрівся у «Самсоні і Далілі» із драматично обдарованим і вокально переконливим Е. Срібницьким, якого в 1990-2000-і часто запрошували виступати з Дніпра. Зі старшим за віком

досвідченим співаком протистояння ідей підступного Верховного Жерця і патріота іудеїв Самсона у третій дії опери проявилося більш драматично.

Як постановник А. Калабухін дав «Самсону і Далілі» високу оцінку: «Вистава перевершила всі очікування, мала величезний успіх. Всі троє виконавців головних партій були на найвищому рівні і повністю подолали ті труднощі, які постали у зв'язку із форс мажорним випуском прем'єри» [28, с. 4]. А от незалежний журналіст Р. Логачева, хоч і назвала «Самсона і Далілу» «масштабною подією в культурному житті нашого міста» [65], все ж зробила й критичне спостереження: «Багато було різних думок серед глядачів у день прем'єри. Одні висловлювали бурхливе захоплення, інші — категоричну незгоду із відступом від класичної трактовки. Сходилися в одному — вистава цікава. Творчий колектив театру пішов на сміливий експеримент, і це тішить» [65].

Наступна прем'єра М. Коваля теж відбулася під французькими знаменами. Цього разу йшлося про нову постановку опери *«Кармен»* Ж. Бізе. Спектакль ставив Володимир Лукашев, за роботою з яким Микола вже встиг скучити. Від 1989 року В. Лукашев перейшов з театру на викладацьку роботу до Харківського державного інституту культури, і «Кармен» стала його останньою прем'єрою напередодні переїзду до столиці, де у 1996 році В. Лукашева попросили очолити Національну філармонію України. Диригент-постановник також був з місцевих — Віталій Куценко. Проте у Харкові вперше після багатьох років виконання «Кармен» російською заспівали її французькою. Оскільки з 1990 року М. Коваль наново вчив старі та готував нові партії з класичних опер італійською та французькою мовами, доречно буде дати пролунати його власним роздумам з приводу цього процесу: «Якщо глядач не розуміє, про що співають, то цікавість вщухає. Я ж співав російською усі вистави, тому зараз в італійських операх розумію кожне слово. І хочеться заспівати російською, адже своя мова все ж ближче: більше вражень для глядачів і виразніше для мене. Але щоб їздити з гастролями на Захід, треба вчити кожен твір в оригіналі. Співати ж партії двома мовами одночасно дуже важко, тому що як-ніяк це ж не одну арію заспівати, а понад годину чистого співу. Якщо, наприклад, взяти в цілому партію Ріголетто. Тому, перш, ніж вийти на сцену, я щонайменше тиждень повторюю партії, щоб не відволікатися на текст: на сцені ніколи про нього думати, там треба грати» [9].

Четверта в історії ХАТОБу постановка «Кармен» завдяки старанням сценографа і художника по костюмах Надії Швець та образним мізансценам В. Лукашева, полюбилася глядачам своєю мальовничістю, урочистістю та театральністю сцен за участі тореро і циган. Від початку розрахована на гастрольні виїзди до Європи ця «Кармен» мала відчутний присмак бризків шампанського. «Опера Бізе в ХАТОБі, поставлена В. Лукашевим, — писав Д. Коробов, — то завжди свято» [52].

Сцену балетного дивертисменту, яку М. Коваль дивився на сцені щойно відспівавши славетні куплети тореадора з другої дії, було поставлено балетмейстером Ашотом Асатуряном. Він вже втілював «циганські мотиви» мовою танцю у нещодавній постановці театру «Алеко». Оскільки *Ескамільйо* мав у пластиці відтворювати характер тореро, а також змагатися за Кармен із Хозе у третій дії вистави, Микола не розминувся у роботі над образом із постановником сценічних руху та бою Леонідом Бажевичем.

Середина 1990-х в ХАТОБі була зоряним часом баритонів. Микола Коваль та молодші Володимир Болдирєв і Петро Бойко впевнено йшли у класичному репертуарі пліч о пліч. В прем'єрі «Кармен» 24 червня 1994 тореадора співав В. Болдирєв. Не всім в залі був до вподоби, як зазначила в рецензії у рідкісному жанрі фейлетону авторка під псевдонімом Ундіна Ремарк, тореадор із «обличчям досвідченого працівника міськвиконкому» [82]. Проте вибір постановників на користь провідного соліста театру, відзначеного лауреатствами престижних конкурсу ім. М. Глінки та кубку Мін-Он в Японії, пояснювався його без перебільшення еталонним звучанням в партії Ескамільйо. Голос Володимира Болдирєва у знаменитих куплетах тореро промовляв про життя і ризик, свободу та кохання, переливався усіма барвами обертонів. В. Болдирєв до того ж, чудово перейняв від французів їх вимову, вона лунала в співака із притаманним французькій опері шармом.

А те, що час Олександра Басенка в цій постановці вже минув, засвідчив Д. Коробов: «Ескамільйо виконував О. Басенко. Дивлячись на непоказного, не дуже переконливого вокально тореро, я сумував за таким представницьким та таким «соковитим» в цій партії М. Ковалем» [52]. Теж у чергу з М. Ковалем кілька років партію співав Олександр Багмат — молодий, стрункий, з гарним лірико-драматичним баритоном, проте на сцені формальний, без необхідного для ролі Ескамільйо типу темпераменту. Виробнича необхідність змусила влітку 2001 року ввести до вистави Петра Бойка, якому теж, мою думку, бракувало не лише лоску, але й самого характеру тореадора як в куплетах, так і в драматичній іпостасі образу. Щодо Миколи Коваля, хоча прем'єрною виставою він і поступився сильнішому, його трактування тореро стало улюбленим не лише для Д. Коробова.

У «Кармен» партнерками М. Коваля, як і в нещодавній виставі «Самсон і Даліла», знову стали мецо-сопрано Лілія Кутіщева (прем'єрна виконавиця 1994 року) та Ірина Яценко. Також співали партію красуні-циганки Олена Романенко, з якою Микола вже партнерствував у попередній постановці «Кармен», та Тетяна Жукова. Сержантом Хозе, суперником Ескамільйо за сюжетом, були прем'єрний виконавець з Дніпра Е. Срібницький та менш відповідні до образу солісти-харків'яни О. Шуляк і — після 1996 року — В. Калініченко. Непогано суто фактурно виглядало у «Кармен» су-

перництво героїв М. Коваля та В. Червонюка. В 1990-2000-і роки їх дует був сценічно прийнятний і ще в одній виставі — «Флорії Тосці». У 1996 році до Харкова приїздив співати Хозе В. Паладейчук (так само з Дніпра), і М. Коваль зустрівся з ним на кону.

Та лише з Е. Срібницьким у М. Коваля знову утворився знаменний для чергової прем'єри тандем харизматичних антиподів. Запальний, темпераментний Хозе із сум'яттям почуттів до двох таких різних жінок — Мікаели (О. Соболева, А. Романовська) та Кармен, контрастував із впевненим у своїй досконалості, у блиску зрілої слави Ескамільйо.

Здавалося б, візитівкою будь-якого виконавця Ескамільйо є саме куплети тореадора. І коли тореро М. Коваля на самісінькому гребінці оркестрового вступу до куплетів виринав над натовпом у таверні, на одному лікті тримаючи мулету, а в іншій руці здіймаючи келих, то подих дійсно перехоплювало! Ця мізансцена режисера вичерпно характеризувала музичний образ героя, а її виконавець — стрункий, атлетичний, у парадному, кольору насиченого вина із золотим шитвом костюмі тореадора, одразу знімав усі питання стосовно начебто обов'язкової в оперній виставі умовності фактури та віку соліста. «Toréador, en garde! Toréador, Toréador»! («Тореадоре, сміливіше до бою!..») — заспівував М. Коваль, і в такт наголошено ритмічним куплетам похитувалися на сцені підкорені Ескамільйо слухачі. Перші серед яких циганки Фраскіта та Мерседес, які були не проти закрутити із тореадором інтрижку. Партія, написана для голосу, виразного у нижньому регістрі, з міцною теситурою, загалом відповідала драматичному баритону М. Коваля. У перші роки соліст проводив цю сцену із Тетяною Махтіною, з якою вже виступав у попередній постановці «Кармен» і новою для нього партнеркою Тамарою Гармаш. Згодом багатьма фахівцями класичним у харківській постановці буде вважатися дует Фраскіти та Мерседес у виконанні Т. Гармаш і Т. Жаркіх. Голоси колоратурного і мецо сопрано тембрально зливалися винятково музично! А в ансамблі їх чудово доповнював мужній, насичений та густий тембр М. Коваля: «L'amour...» - «L'amour!». Притаманне Миколі Ковалю почуття гумору в цій жанровій сцені, де він дозволяв собі «бавитися» у руладах, підкреслила в розмові про цю його партію Тамара Гармаш [11, с. 5]. Навіть зустріч із Кармен не виводила Ескамільйо з притаманної йому рівноваги. Жанр сцени Микола витримував в усьому, навіть у тому, як стрімко, під оркестрову тему своїх куплетів уходив тореадор угору по сходах, не забувши прихопити із собою... циганок-танцівниць у піні воланів суконь!

І все ж, ризикну зауважити, що хоч в акторському сенсі сцена вихідних куплетів тореадора була в М. Коваля виграшною, все ж вокально він вигідніше розкривався вже у наступних двох актах. Для цього концертного хіту голосу співака бракувало мобільності. Його красивий задумливий го-

лос, природа якого багато про що договорювала серцю слухача в мінорних драматичних аріях, у цих бравурних куплетах, що потребували гедоністичної фарби, сприймався трохи монотонно. Якщо Ескамільйо В. Болдирєва завдяки голосовим даним сприймався як особистість артистична, то Ескамільйо М. Коваля був у першу чергу мужнім чоловіком, який щодня йшов на ризик.

Володарював музично-вокальною стихією образу Микола Коваль у третьому акті. У картині зустрічі з контрабандистами в скелях, яку було вирішено в приглушених тонах, стиглий оксамитовий баритон М. Коваля малював образ іронічного стосовно будь-якого суперника тореро. Артист виходив повним переможцем і в нюансованому речитативі нищівної відмови Хозе, і в залаштунковому заспіві, і в стихійному двобою з нахабним сержантом. Дуже влучно було знайдено М. Ковалем разом з Л. Бажевичем та В. Лукашевим пластичний еквівалент бравурній музиці двобою: тореадор тут дражнив Хозе мулетою, наче бика на арені.

Цей образ давався М. Ковалю легко, тореадором він не «хворів», як образами Бориса, Грязного чи Ріголетто. Побудована на зовнішніх ефектах, ця роль не містила ані другого плану, ані долі людини. У четвертій дії тореадор, який розстилав перед красунею-героїнею свій плащ, ставав на коліно і дарував їй квіти, сприймався не як живий характер, а як тип, уособлення жіночої мрії про ідеального чоловіка. М. Ковалю по суті нічого вже не потрібно було грати — його чорний оксамитовий костюм із срібним шитвом, білі панчохи та білизна сорочки робили за артиста пів справи. Цей костюм, вочевидь, і Н. Швець вважала своєю напрочуд вдалою роботою, адже його експонували в кількох виставках театрального костюму. Окремий костюм для четвертого акту носив у цій ролі лише один М. Коваль. «Ну, він тореадор! І заради такого чоловіка Кармен просто не могла не покинути Хозе. До такої міри Ескамільйо Коваля переконливий, вродливий, просто очей не відвести! А в парадному вбранні тореадора — це просто бомба!» [60, с. 5], — емоційно поділилася своїм ставленням до партнера одна з виконавиць партії Кармен Л. Кутіщева. Суголосно із нею висловилася і Т. Гармаш: «Окрім голосу в цій ролі для мене дуже важливо було, що у Коваля наявний весь комплекс даних: фактура і вміння її подати, лоск!» [11, с. 5]. Другу половину ефекту справляв голос Миколи Коваля, який саме в цьому дуеті з партнеркою розливався коштовними обертонами. Ескамільйо уходив на бій з биком, освідчуючись Кармен у коханні і повертався до неї переможцем. Але запізно, і квіти, що він ніс Кармен, мов трофей, мелодраматично падали на землю. Попри, таку драматургію образу, в останньому акті опери героєм був все ж не Ескамільйо. Не його, а Кармен і Хозе трагедія розгорталася на очах у глядачів. Тому й музика, яку Ж. Бізе дав тореадорові у сцені останнього прощання-освідчення, не народжувала у Миколи мізансцени або хоча

б жеста-одкровення, як це було в нього із музичними «підказками» М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, Дж. Верді.

У 1994 році диригував «Кармен» також новий головний диригент театру, вперше в історії колективу громадянин західноєвропейської країни норвежець Арільд Ріммерайт. Молодий, із зовнішністю кіноактора випускник Віденської консерваторії підписав контракт із керівництвом ХАТОБу після того, як проявив себе на відкритті Міжнародного фестивалю «Харківські асамблеї» в інституті мистецтв. М. Коваль познайомився з А. Ріммерайтом підчас спільного виконання «Царевої нареченої», яку диригент обрав для дебюту. Однією з перших вистав Арільда стала і «Кармен». Рік потому Д. Коробов сумував за вже відсутнім у театрі диригентом-варягом, зауважуючи у статті про «Кармен», що у В. Куценка хор хлопчиків звучить зовсім не так поетично [52]. На жаль, мрії диригента з цивілізованої Європи щодо студіювання на практиці геніальної російської опери, не справдилися у Харкові. Не обійшлося навіть без міжнародного скандалу. Іноземець мешкав у кімнаті при театрі. Якось в усій будівлі розміром з квартал вкотре згасло світло. Тоді молодий диригент вирішив піти на прогулянку вечірнім Харковом. Але «пильні» вахтери не дали йому вийти з будівлі, викликавши наряд міліції. Той вечір емоційно вразливий маестро, шановний гість України, несподівано закінчив у кайданках. Вирішувати цю недипломатичну ситуацію довелося вже працівникам амбасади Норвегії в Україні.

І все ж зарубіжні зв'язки Арільда Ріммерайта прислужилися першим після розпаду СРСР гастролям Миколи Коваля в складі міжнародних оперних антреприз. Ця поїздка відбулася наприкінці 1994 — на початку 1995 років. Виставу для гастролей обрав імпресаріо Майкл Дієтц, який впродовж чотирнадцяти років співпрацював із Рудольфом Нурієвим, танцював у балеті сам, а на той час ще й заспівав в опері, особливо вподобавши для свого голосу партію Каварадоссі з «Тоски» Дж. Пуччіні (на Заході ця славетна опера носить саме таку назву). Як зазначив харківський журналіст у статті «Співали під маркою «Ла Скала», глядачам не пояснювали, хто італієць, а хто *росіянин* (обмовка Д. Коробова, звісно, українець — *прим. Ю. Щ.*)» [50]. Співати центральну партію у виставі поїхали солістки ХАТОБу А. Романовська та Л. Черних. Диригувати мав Арільд Ріммерайт. Але для страховки в подорож взяли Юрія Янка. Всі переїзди з міста у місто — в міжнародному двоповерховому автобусі класу «мерседес». По тих часах розкіш для наших людей знакова — марка Європи! Усього за п'ятдесят п'ять днів (гастролі розпочалися у другій половині грудня, а завершилися у лютому) було виконано тридцять чотири вистави. За спогадами М. Коваля, «від шаленого темпу щоденних виступів Ріммерайт "впав"». І Янко продиригував декількома виставами» [45, с. 10]. Д. Коробов уточнив: «Янко став за пульт — і без репетицій про-

диригував трьома «Тосками» поспіль» [50]. Такі «дива» у досконально обізнаній на опері Європі стали можливими не лише завдяки професіоналізму дібраної імпресаріо творчої команди, але й через те, що оркестру до подорожі взяли у скороченому форматі. Музиканти заміняли одне одного. Сам Микола Коваль був запрошений на «моржову» партію Шароне, оскільки виконавці Скарпіа були від «Ла Скала», а також на цю партію узяли вочевидь вокально переконливішого Олександра Басенка. В умовах безгрошів'я та тотальної професійної недореалізованості наших артистів того часу і від такої пропозиції М. Коваль не відмовився. Проте в процесі гастрольного туру, усвідомивши, яким Скарпіа може бути Микола, йому теж запропонували заспівати цю партію. В Любеку харківських артистів зачудувала тиша і чистота моря. А от що писав Д. Коробов про незабутню зустріч Миколою Ковалем та його колегами нового 1995 року: «Швейцарія. Цюріх. Новий рік у розкішному готелю «Нова-Парк» в центрі міста. Китайці, канадійці, американці, поляки... І тут же — наші земляки, солісти і музиканти Харківського театру опери і балету. Спільне гуляння. Офіціанти — сама поштивість! — попереджають, що зараз буде подано найкраще шампанське, яке можна знайти у Цюріху. Наші завмирають від здивування, коли виносять... червоне кримське! О 23.15 харківські артисти дають невеликий концерт: співають Ліна Черних та Микола Коваль» [50]. Завершився вечір джазовими імпровізаціями менеджера поїздки В. Солянікова за роялем «Стенвей»: для іноземців лунали польки, вальси, «калинка» і гопак.

Після гастролей у «Тосці» харківські солісти одразу отримали пропозицію приєднатися до гастрольного туру «Аїди». Отже, перед ними постала необхідність вивчити оперу італійською. Невдовзі на харківській сцені єгипетсько-ефіопські страсті розпалилися вже мовою композитора.

У липні та червні того ж року відбулися наступні гастролі М. Коваля в складі трупи харків'ян. Сам Микола Коваль був дуже вдячний долі за можливість працювати під началом ще одного представника європейського музичного театру — цього разу — італійської сцени. Диригент Т. Мартіні диригував концертами за участі М. Коваля у гастрольному турне. От як згадував про італійського маестро концертмейстер симфонічного оркестру, перша скрипка ХНАТОБу Григорій Куперман: «Мартіні був диригентом італійської школи, не молодий, проте дуже професійний та талановитий диригент. На жаль, його вже нема серед живих. Це був артист із великим даром сценічних чар. Під час вистави міг дуже невимушено спілкуватися із тими, хто на сцені, і навіть із залою!» [59]. Микола Коваль запам'ятав з біографії Т. Мартіні, що він був колишнім інспектором якогось італійського оркестру, але згодом сам почав диригувати, до Харкова приїздив набирати команду для гастролей Європою [45, с. 10].

Взагалі-то доводилося мені чути від Миколи Петровича навіть дошкульного анекдота на адресу диригентів. Анекдот розпочинався шокуючими словами «Пливуть річкою пишна труна і труна задрипана. А в них — диригенти». А закінчував цього потойбічного анекдота розчарований у колегах-музикантах досвідчений соліст із недобрим блиском в очах: «Та хіба ж то диригент?». Та от свого захоплення постаттю маестро Т. Мартіні М. Коваль не приховував: «Він знав усі партитури на пам'ять, замість нот в нього на пюпітрі лежали квіти. Це був диригент, який зі мною проспівував твір під час виступу, він і слова міг підказати, оскільки я лише тоді заспівав сцену смерті Родріго з "Дон Карлоса" італійською. Це була, ймовірно, найвища за діапазоном річ у моєму репертуарі. Крім цієї арії для збірного концерту за творами Верді та Пуччіні я підготував першу арію Жермона з "Травіати" ("Di provenza il mare") і співав арію Ріголетто з другої дії ("Cortigiani, vil razza, dannata…"), яку вже виконував італійською в театрі. І от, пригадую, ми репетирували з Мартіні та нашим оркестром "Куртізани… " Доходимо до початку другої частини арії. І троє наших музикантів не можуть вступити одночасно і чисто. Це той фрагмент, де, колись російською я співав: "Господа, сжальтесь вы надо мною…" У мене там доля, а скрипка і віолончель не можуть зробити тріоль. Мартіні три рази зупиняв оркестр, знову і знову пропонуючи музикантам вступити злагоджено. Інші ж, наші, диригенти навіть і не зважали на те, що музиканти там не виконували написане у партитурі. Мартіні ж зупинив оркестр і каже: "Коля (він мене називав з наголосом на останній склад), п'яно-п'яно, а ви (до музикантів) — зіграйте. Навіщо там тріоль в оркестрі? Вона ж підкреслює сльози в голосі Ріголетто". Вони зіграти не змогли. І тоді Мартіні подивився на музикантів із значенням, розсміявся і каже: "grazie, йдіть…". А Куперман хутко своїх зібрав і каже: "Та що ж це таке!? Невже ж ми й зіграти йому це не здатні?" А вони йому: "Так ми й не звертали уваги на це…".

Із Мартіні ми заспівали за два місяці в Європі близька сорока концертів. Виступали навіть в опері Амстердама. Як в Мартіні оркестр лунав! Коли ми, їдучи в автобусі на гастролях, послухали запис оркестру ХАТОБу (увертюра до "Набукко") під орудою Мартіні, то я подумав: "Невже це наші оркестранти так грають? От же, можуть!" Завдяки прискіпливій роботі із оркестром, увазі до солістів Мартіні — це один з найулюбленіших моїх диригентів по життю» [45, с. 9].

Підсумок і оцінку статусу М. Коваля в плеяді видатних співаків України підвів у статті в загальнонаціональному фаховому виданні «Культура і життя» В. Субота: «Для декого стало відкриттям повідомлення про закордонні гастролі трупи театру опери і балету. А при наявності таких чудових солістів, як А. Романовська, О. Романенко, В. Болдирєв, М. Коваль, відверто кажучи, нічого дивного у тому не має: це митці європейського рівня»

[94].

Наступні — півторамісячні, у щільному графіку — гастролі Миколи Коваля за кордон відбулися вже в прем'єрі театру «Кармен» (у декораціях та костюмах харківської постановки, проте за масової участі запрошених на центральні партії солістів інших українських і російських театрів) та в оновленій постановці «Аїда».

Гадаю, Миколі важливо було побувати в Іспанії знову і саме з виставою «Кармен». Тим паче, що у 1980-х роках під час виступів у Мадриді він так і не осягнув колориту півдня цієї країни. Давно граючи Ескамільйо в опері, полюбляючи співати пісню «Гранада», М. Коваль, безумовно, був щасливий відчути себе хоч на трохи мешканцем цієї південної європейської країни та відчути безпосередню емоційну підтримку глядачів, національного героя яких йому випала честь втілювати! Харків'янин виступив у восьми містах Іспанії, найбільшими з яких були Севілья, Кадіс, Вальядолід, Уельва. Як зазначала в репортажі Т. Чубенко: «...все ж вдалося поплавати і в Атлантичному океані, і в Середземному морі, і навіть побачити через пролив Африку» [115]. Пора року, коли М. Коваль опинився в Іспанії, співпала із традиційною фієстою. Корріди, феєрверки, фламенко та карнавали — саме в таку атмосферу свята занурився співак та його колеги. Скрізь по містах рясніло від святкової символіки та ефектно, строкато вдягнутих місцевих мешканців. Виступати перед емоційною публікою довелося не в театрах, а на відкритих майданах, вписаних до природного ландшафту, а інколи просто на аренах для кориди, де на трибунах — вісім-дев'ять тисяч глядачів! М. Коваль співав Ескамільйо в чергу з В. Болдирєвим. Він сам аж п'ятнадцять разів виходив на різні сцени Іспанії в образі тореро. Партнерками Миколи в ролі Кармен на гастролях були Лілія Кутіщева та досі незнайома співакові солістка львівського оперного театру Наталія Величко. У сцені в горах Ескамільйо Миколи Коваля сходився у двобою із Хозе-Віктором Червонюком та тенором з московського театру «Гелікон-опера» Вадимом Заплечним. Диригент Віталій Куценко згадував про те, як легко було співпрацювати із М. Ковалем в умовах контрактного туру: «В Іспанії автобусні переїзди більші, ніж будь де, де ми бували в Європі. Але людина до всього адаптується. Харчувався Микола сам. Там, де нас годували централізовано, із нами не обідав. Він собі засмажить шматок м'яса і задоволений. Особливо запам'яталася мені наша вистава "Кармен" у Пласа ді Торро. Нам замість гримерок дали кімнати тореадорів. Там вони одягаються, налаштовуються перед виходом на арену. От тоді Микола остаточно зрозумів, як треба грати Ескамільйо — як побачив, що в тореадора на одній стіні образ святий, а на сусідній — крапельниця, поруч усілякі медичні препарати про всяк випадок, і "каталка" тут же стоїть під білим укривалом. Це все щоденні атрибути тореадора, щоб пам'ятав, на що йде, чим все може скінчитися»

[61, с. 4]. Успіх харківської постановки «Кармен», як і персональний успіх М. Коваля-Ескамільйо був шаленим. Збереглося фото артиста за лаштунками одного з театрів перед виходом у четвертій дії «Кармен»: ідеально стрункий, артистичний, із південною чи то східною вродою, випромінюючий впевненість у собі, чоловік-зірка! Такий не міг не підкорити іспанців. «Лунали овації, — писала Т. Чубенко. — Іспанці, до речі, аплодують не так, як заведено в нас. Їх оплески наче зливаються в одну ритмічну мелодію. Це — хота, фанданго або сарабанда. У цих ритмах виявлено особливий динамізм характеру іспанського народу» [115].

На іспанській афіші вердіївської опери, що тривалий час висіла в гримерці Миколи Коваля, значиться — 130 артистів на сцені, а солістів виокремлено лише чотирьох: Аїда — А. Романовська, Радамес — А. Капустін (Одеський театр опери і балету), Амнеріс — Л. Кутіщева, Амонасро — М. Коваль. У 1997 році в турі по Іспанії Микола заспівав Амонасро у шести показах «Аїди». За кілька років після постановки «Бориса Годунова» саме на гастролях «Аїди» Микола Коваль знову зустрівся в роботі із диригентом, якого дуже шанував, Ігорем Шавруком. Харківський диригент В. Куценко розповів: «Одного разу, пам'ятаю, співали "Аїду" на березі дивовижно красивого озера. Там багато риби, пальми — краса! Виконували оперу просто неба, без мікрофонів. І чи то від вогкості, чи то від чого, в Миколи став "подседать" голос. Я змушений був дати йому перед другим актом чарочку коньяку — заспівав! Слава богу, далі було два дні на перепочинок! Так от, Микола з тих професіоналів, хто співає у будь-якому стані. Він і хворіє зрідка. Ніколи себе не підставляє. Якщо попереду виснажлива відповідальна вистава, то М. Коваль заздалегідь готується і не лише в плані вокалу або морально, а головне, фізично. Дбає про режим, слідкує, щоб ніде не протягло. Наприклад, в Ля Корунья грали в залі на дві з половиною тисячі місць, акустика така — шепіт чути! У Сан Себастьяні теж розкішні зала і сцена. Але виступали і в маленьких залах (на кшталт наших будинків культури), де оркестр не міг у ямі розташуватися. Я диригував, стоячи просто перед першим рядом» [61, с. 4]. Г. Копелевич уточнив: «Навіть у поїздках до маленьких європейських міст Микола Петрович завжди доброзичливо, без будь-яких проблем, вбудовувався у мізансцени в непристосованому сценічному просторі, легко адаптувався до будь-якого майданчику. Я вже не кажу про виступи в Харкові, на стаціонарі. Працювати із Миколою Ковалем завжди комфортно. Він ніколи не спізнюється на свій вихід, знає всі відповідальні музичні та партнерські репліки. Плюс, коли б я не зайшов до нього перед виставою, Микола Петрович вже в образі! М. Коваль — повна протилежність нинішнім артистам, які прибігають за три хвилини до виходу на сцену» [48, с. 4].

Про невибагливість М. Коваля у побуті на гастролях згадували й інші колеги співака. А. Калюжний розповів, як під час виступів у Німеччині,

Франції, Іспанії часто мешкав із Миколою Петровичем в одному готельному номері: «Коваль прокидався рано, ми з ним обоє — ранні пташки. Я зроблю чай на себе та на нього. А він мені потім так само власного приготування супчиком або бульйоном якимось почастує. Хоч номер був і великий, а все ж я перед виставою, у якій М. Коваль співав велику партію, завжди уходив кудись прогулятися, години так на дві. Аби Петрович полежав із заплющеними очима, зосередився, налаштувався, щоб не миготіти в нього перед очима. У нас із Ковалем сама-собою склалася така взаємна тактовність, адже ми обоє добре знали, як це відповідально — зосередитися, розподілити сили за кілька годин до виступу» [31, с. 2]. Олена Романенко додала свої штрихи до портрету М. Коваля на гастролях: «Попри те, що Микола вийшов з простої родини, він — естет. І це стосується не лише якості голосу. Адже, ось всі ми люди цивілізовані, проте саме М. Коваль завжди у чистому комірці, взуття його завжди начищене до блиску. Він слідкує за своїм зовнішнім виглядом. Так само, і на гастролях. А ще в подорожах він традиційно естетично сервірував стіл. Запрошував нас після вистав до себе у гримерку. Вмів і смачно приготувати, і гарно подати — в усьому присутній творчий підхід» [83, с. 4].

Якщо ці спогади А. Калюжного та О. Романенко зворушують атмосферою театру-родини на гастролях, яку вмів створити Микола Коваль, то у спогаді Л. Кутіщевої закарбувався М. Коваль-гуморист: «На гастролях в нас зазвичай пекельно завантажені пастижери та костюмери. Вони фізично не встигають доводити до ладу усі перуки. І от поступово, від вистави до вистави “Аїда” перуки стають все більш і більш розкуйовдженими. Проте М. Коваль ставився до цієї ситуації із стоїчним гумором. Спочатку каже: “Я все більше стаю схожим на дикуна ефіопа!” А за декілька вистав міркує до себе так філософічно: “Я стаю все страшнішим і страшнішим...”. Він мені тоді нагадав П’єра Рішара в комедії, де його перуку переїхала автівка, а він потім цю перуку вдягнув» [60, с. 5]. Продовжуючи тему виступів за кордоном, В. Куценко додав: «Поїздили ми з Миколою добряче... і побачили багато, і в різних обставинах були. М. Коваль це сприймав із філософським гумором. Пригадую, їдемо в автобусі, а Микола так до себе звертається гучно і наголошено на кожному складі: “Колю, куди ти їдеш?!” А бувало, і часто, щоб не занудитися у переїздах, різався у карти зі Старіковою, Крамарєвою та Німенською» [61, с. 4]. Безумовно, закордонні виступи зблизили Миколу із молодшим поколінням солістів харківської опери. Після «банку» в автобусі із колоратурним сопрано и О. Старіковою та мецо Ж. Німенською Миколиному Ескамільйо органічніше було жартувати та залицятися до їх Фраскіти та Мерседес на сцені. Так гастролі, певною мірою, сприяли утворенню ансамблевості у поточному репертуарі.

Полюбляючи анекдоти, гумор для «розрядки» в репетиціях, на сцені несподіванок Микола Коваль не любив. А. Калюжний розповів про реакцію

М. Коваля на спробу «розколоти» його на сцені. «Якось на гастролях наші артисти хору вирішили зробити “зелену” виставу “Кармен”. Але переймалися, як сприйме цю витівку М. Коваль. Тому запитали в мене: “Як гадаєш, що Петрович скаже, якщо ми йому до бутафорського келиха вино наллємо?” Я відповів: “Гадаю, відреагує погано. Але то ваш вибір — ризикувати, чи ні. Дивіться, я його попереджу про можливість такого розвитку сценарію”. Вони налили трохи вина. У нас із Ковалем, тим часом, на сцені (це саме був епізод, коли Цуніга з Ескамільйо вітаються і випивають за зустріч) відбулася розмова поза вокальним текстом: “Там вино. — Ти знаєш, я цього не люблю”. І М. Коваль підіймає келих, перехиляє його, наче п’є, а потім із спритністю волейболіста ефектно кидає назад, у натовп артистів хору, серед яких давилися зі сміху “змовники”. Летить келих, на очах в публіки з нього проливається вино — глядачі були у захваті. У цьому інциденті весь М. Коваль, весь його характер!» [31, с. 2].

Гадаю, дивлячись із зали на вправного й мужнього тореадора, який так легко підкорював жіночі серця, європейські глядачі й гадки не мали, що цей Ескамільйо керується у гастрольних заробітках логікою люблячого батька, діда, чоловіка. «У подорожі якось почула від нього, — поділилася спогадом-реплікою Т. Гармаш. — “Нащо вже мені ці гроші? Я все, що заробляю, дітям віддаю”» [11, с. 5].

На початку 2000-х М. Коваль все ще лишався у театрі незрівняним Ескамільйо. У вересні 2003 року заспівав цю партію із своєю постійною з перших кроків у театрі партнеркою Оленою Романенко з нагоди її бенефісу. Той спектакль відбувся на еталонному рівні. У заквітчаному букетами залі аж гуло від присутніх поважних гостей, та й колеги з інших театрів лишилися у захваті від Кармен та Ескамільйо.

Тореадор не може бути старим. М. Коваль про це знав, і завжди слідкуючи за своєю фізичною формою, піклуючись про здоровий спосіб життя та вокальний режим, надовго продовжив свою сценічну молодість. У 2003 він виконав партію тореро у виставі та взяв участь з каватиною Алеко в гала-концерті V фестивалю оперного мистецтва «Золоті голоси України» на сцені Донецького національного театру опери та балету ім. А. Солов’яненка. Проте, хоч і репетирував у новій постановці «Кармен» А. Калояна 2015 року, на сцену в ній так і не вийшов. Мабуть, усвідомив, що це вже вистава для інших виконавців. Ескамільйо ж має бути молодим...

1996 рік був роком п’ятдесятиріччя Миколи Коваля. Доля підгадала йому дивовижний подарунок в канун травневого ювілею — міжнародний тріумф. Саме тоді відбулися головні в сценічній біографії Миколи Коваля зарубіжні гастролі театру. В лютому із харківською постановкою «Борис Годунов» він брав участь у VII Моцартівському фестивалі міста Рубе (Франція). «Шапку Мономаха» Миколі довелося зняти ненадовго. Вже у

березні М. Коваль знову повернувся до Франції в складі групи «Бориса Годунова».

На сцені ультрасучасного оперного театру, хоча й розташованого не в історичному центрі Парижу, а в його передмісті Массі (до Парижу звідти легко дістатися регіональним експрес-метро), харків'яни зіграли «Бориса Годунова» двічі. Першу виставу давали 23 березня о 19.30, а другу — наступного дня о 15.00.

Яскраві спогади про ту подорож зберіг диригент вистави Анатолій Калабухін: «Наша спільна участь у виставах "Борис Годунов" на сцені паризької опери стала тріумфом харківського оперного театру та нашим, зокрема. Величезна зала, стоячи, аплодувала десять хвилин! Такого прийому я ніде не пригадую, хоча багато подорожував з театром. Не злічив, скільки разів наші солісти тоді виходили вклонятися паризьким глядачам, адже їх довго-довго не відпускали зі сцени. Значить, М. Коваль як виконавець головної партії був до такої міри переконливий, створив свій образ настільки яскраво, що це викликало нетипову для тамтешньої публіки емоційну реакцію. До того ж, коли наша група учасників спектаклю вийшла на площу перед театром, то ми побачили людей з півтисячі (не менш!), які чекали на нас і одразу ж зустріли оплесками. Ми сіли до свого автобусу, щоб їхати до готелю, а глядачі на своїх автівках ще довго їхали поруч з нами, махали нам руками з вікон» [28, с. 4].

Лілія Кутіщева, яка співала у тих паризьких показах «Бориса Годунова» партію Шинкарки, поділилася безцінними спогадами про своєрідну поведінку виконавця головної ролі після вистави. «Глядачі влаштували десятихвилинну овацію, і М. Коваль виходив вклонятися, лишаючись у пластиці, в жестах, в характері царя Бориса. Я була впевнена, що от коли він зараз зніме цей свій золотий халат, то ми сядемо собі гарненько до автобусу, поїдемо до готелю, і там М. Коваль стане вже "нормальною" людиною, артистом, який розряджається після важкого і відповідального виступу. По дорозі в готель Микола Петрович був не балакучий... Традиційно на гастролях артисти влаштовують спільну вечерю, бурхливо обговорюють спектакль. Збиралися ми тоді в найбільшому номері, саме в Коваля. Пригадую, серед розмови про нинішню виставу зайшла бесіда про дітей. А М. Коваль сидить навпроти мене, дивиться спокійно і так, на повному сер'йозі видає: "У мене було двоє дітей, Ксенія та Феодор". Я віджартовуюсь: "Миколо Петровичу, я знаю, що у вас двоє, але все ж таки два хлопчаки". І в його погляді у відповідь на моє зауваження — ну, от як би це пояснити — була не неадекватність, а скоріше свідчення глибини занурення в сценічний образ. Навіть за столом в номері свідомість артиста ще не винирнула з глибин ролі, тієї долі людини, яку він відтворював на кону. Ну от така роздвоєність свідомості на грунті глибокого переживання

ролі. Я б ніколи іншому не повірила, якби мені про таке розповів. Але ж тут я сама стала свідком такого випадку!

Справа в тому, що образи масштабу Годунова виношуються артистом роками. М. Коваль не може просто вийти на сцену та заспівати, відпрацювати робочі години. Він роками готується до кожного цього виходу, а тому опісля дуже довго виходить з такого внутрішньо напруженого стану творчості. В цьому Микола Петрович унікальний. Можу побажати молодим відчути глибину та складність подібної роботи, яка в підсумку справляє таке потужне враження на аудиторію. У Коваля саме такий рідкісний дар» [60, с. 2].

В інтерв'ю після повернення з передмістя Парижу артист говорив: «П'ять років на нашій сцені йде ця видатна опера Мусоргського, а «шапка Мономаха» не стає легшою. Навіть навпаки. Набуваю досвіду, входжу в контакт із глядачами. У Франції заспівав вже чотири вистави. Гадаю, французам наша історія погано відома. А от драму Бориса-людини вони відчувають чудово» [75]. Також співак захоплено розповів про те, наскільки зацікавленими у класичному мистецтві є глядачі у Франції, а також, як, щойно почалася репетиція харків'ян у театрі Массі, було знято новинний ролик і вже за годину його транслювали в ефірі телеканалу.

Уявляючи, до якої міри ці тріумфальні виступи виснажили М. Коваля емоційно та фізично, я запитала його про години, коли після вистав він лишався у готельному номері на самоті, знову і знову пригадуючи і переживаючи неймовірні події дня. «Ніякої ейфорії, жодної високої оцінки собі я там не давав. Втома була шалена. Я просто падав в номері як мертвий» [45, с. 9], — несподівано поклав край моїм уявленням про мить тріумфу на вершині кар'єри Микола Петрович.

Поїздки з театром та сольні ангажементи в складі міжнародних антреприз у 1996 році дуже виручили М. Коваля і в професійному, і в моральному, і в фінансовому планах. Адже вдома нових прем'єр за його участі не готували вже два роки, а зубожіння українських митців, у середині 90-х у державних театрах, всім відомий факт. Отже, після вояжів до Франції у лютому-березні, вже в жовтні-листопаді Микола Коваль співав у гала-концертах на сценічних майданчиках Португалії та Іспанії [76].

Участь у заголовній ролі в гастролях «Бориса Годунова» Францією вписала М. Коваля до пантеону видатних оперних співаків Харкова та України. Адже гастролі до Рубе і Массі у 1996 році стали першими справжніми гастролями ХАТОБу (а не підзаробітком окремих його виконавців в рамках збірних антреприз). Тоді французам було показано повноцінний репертуарний спектакль (без скорочень матеріальної частини, добору в місцевих цехах). Театр знайшов можливість відрядити до Франції аж сто шістдесят працівників (артистів та персоналу) і навіть привіз із собою на-

прочуд важкі аутентичні православні дзвони, які били у антрактах поміж картинами вистави.

Харків'яни повернулися додому окрилені успіхом. В статті, присвяченій подвійному ювілею М. Коваля — п'ятдесят років від народження, двадцять — сценічної діяльності, О. Перегуда переповів найвищі оцінки українському «Борису Годунову» від «приймаючої сторони», на жаль, не зафіксувавши для історії імені цитованого імпресаріо: «Я працював із "Гран Опера", Ленінградським Маріїнським театром, але такого ніколи не чув! Це вражає!» [76]. Для свого бенефісного виступу артист-тріумфатор, не вагаючись, обрав «Бориса Годунова». У ювілейному інтерв'ю артист так (навіть незвично емоційно!) пояснив свій вибір: «Я співав Ріголетто, дуже подобалася мені партія Грязного в "Царевій нареченій", але тепер, звісно, я закоханий у Бориса. Тут треба не лише співати, але й багато грати, так вжитися у роль, щоб внутрішня драма цієї людини була зрозумілою і глядачам у залі» [76].

На спектаклі були родина і друзі-колеги, особливо прихильні до М. Коваля його високоповажні друзі з Політехнічного університету, а також сестра Лідія, яка не всиділа в Косівщині та приїхала до брата на кілька днів з нагоди такої хвилі піднесених подій в його житті.

У кінці 90-х Микола Коваль дозволяв театру таку розкіш, як ставити «Бориса Годунова» до репертуару дуже часто. Змінювалися виконавські склади, а він лишався незамінним у ролі царя з роз'ятреним сумлінням. Увійшов до вистави як партнер у важливій для М. Коваля ролі Шуйського Ігор Корнатовський. Царевича Феодора співала, крім високого мецо-сопрано Вікторії Стеценко, Валентина Кузьмичова — володарка рідкісного для жінки поєднання низького голосу та високої статури. У картині в боярській Думі в чергу з Володимиром Гращенком вступав у суперечку з царем інший виконавець партії Пімена Юрій Кудрявцев. Впродовж нетривалого часу Борис М. Коваля звертався із благанням молитися за нього до Юродивого-Р. Танського.

Наступникам І. Шаврука за диригентським пультом у «Борисі Годунові» (після смерті Л. Джурмія виставу вели А. Калабухін і В. Куценко) було непросто переконувати М. Коваля у своєму баченні вокального образу царя Бориса. Віталій Куценко поділився спогадами про це: «В силу свого характеру він опирався і не слухав зауважень. З Калабухіним в "Борисі..." М. Коваль став співати сцену "Быть может ты..." в два рази хуткіше. Коли я став диригувати виставою, то запропонував йому повільніше: "Дивися-но, ту нічого не змінюється. Проте прибирається цей недоречний темп канканчику. Поміркуй, Колю". Спочатку він сприйняв усе в штики. Але на наступну репетицію прийшов вже із усвідомленням, спробувавши в класі, дослухавшись до себе і зробив все так, як я пропонував» [61, с. 5].

Коли виставу «Борис Годунов» грали у ХАТОБі вже понад десять років, її вирішено було записати для трансляції на харківському телебаченні. Пригадую, як багаторічна редактор відділу культури обласного телебачення Жанна Чайкіна з серцем та ентузіазмом вигукнула в антракті чергової вистави за оперою М. Мусоргського: «Це ж золотий фонд нашого оперного театру! Боже, як грає М. Коваль! Виставу необхідно записати для телебачення, зберегти для прийдешніх поколінь»! Як сказала — так і зробила. Минуло два місяці, і на наступному показі «Бориса Годунова» 7 грудня 2003 року над оркестровою ямою та на авансцені з'явилися підсилювачі звуку, а за лаштунками та в двох точках зали — оператори харківського телебачення із камерами. Змонтований і відкоментований музикознавцем Світланою Лепіліною матеріал вистави (лишень із скороченою суто хоровою першою картиною) було показано на ТБ у трьох частинах. У діалозі з музикознавцем у студії прокоментував свою виставу і Леонід Куколєв, який невдовзі пішов з життя.

Довгий час співаючи цю славетну партію одноосібно, М. Коваль не без сум'яття духу допоміг ввестися на свою роль амбітному солісту театру Чатурангу Білаонову. Небагатослівний у житті, такий, який крився з думками та почуттями від малознайомих людей, Микола Коваль, проте, сповідально розкривався у ролі особливого в його оперному репертуарі масштабу Бориса Годунова. Саме цей сценічний образ міг сказати про артиста як про особистість дуже багато. Цій партії він присвятив як ніколи багато роботи. Своєю каторжною душевною працею, і багаторічним служінням в цій виставі, мов на божій службі, М. Коваль заслужив право бути тут незамінним.

Добре пам'ятаю той вечір 11 травня 2004 року, коли прийшла на виставу-ввод Ч. Білаонова, до останнього сподіваючись, що трапиться щось, що стане на заваді порушенню по праву вибореному монополізму майстра в його улюбленій ролі. Пригадую, як за півгодини до початку вистави стоячи на службовому вході театру, раптом побачила Миколу Петровича, який стрімко — не увійшов, а пронісся! — через прохідну до театру. За традицією оперних труп виконавець головної партії з іншого складу офіційно виписується до робочого розкладу в якості страхувальника призначеного до виступу соліста. Але присутність в театрі того вечора ймовірно була для М. Коваля важким жеребом. Було видно, як артистові важко, душу переповнювали ревнощі. В нього все ж відбирали його кожною виставою вимолений-вистражданий вінець репертуару! Не знаю, якою саме була виробнича необхідність, що спонукала керівництво ХАТОБу ввести актора на дубль до прем'єрного виконавця, адже в ті роки Микола Петрович відрізнявся максимальною працездатністю, співав кілька важких вистав на місяць, ніколи не підводив театр. Зрештою, впродовж кількох років М. Коваль та Ч. Білаонов співали Бориса у строгій черговій послідовності. Ревнощі вщухли. Ми-

кола очевидно втішився тим, що в Чатуранга образ не задався. Вражаючи пересічного глядача вистави імпозантною, колосальною фактурою та гучним голосом — басом, новий виконавець образу так і не осягнув масштабу трагічної особистості царя Бориса і навіть близько не наблизився до розкриття психологічних загадок клавіру М. Мусоргського. В інтерв'ю 2014 року недипломатичний та принциповий у професійних оцінках Микола Петрович буквально кількома словами обмовився: піди, мовляв, подивися, послухай і переконаєшся — там нема про що говорити, "лепет" [45, с. 9].

Востаннє на зарубіжні гастролі із «Борисом Годуновим» М. Коваль з'їздив у 2005 році. Співав тоді у Німеччині. Зі спогадів першої скрипки театру Григорія Купермана це знову був його тріумф: «Попри те, що М. Коваль виконував їм Бориса російською, його трохи не розірвали на сувеніри! Такий у німців був шалено емоційний прийом російської опери з українського театру. Микола тоді не просто розворушив, а геть струсив, вразив іноземного глядача» [59]. Щоправда, не важко здогадатися, що велика частина глядачів на цих показах була з російської та української діаспори.

Та й вдома, в середині колективу сформувався певний культ особи М. Коваля в партії Бориса Годунова. На Гала-концерті до 125-річчя стаціонарних оперних антреприз у Харкові, який відбувся на головній сцені ХАТОБу 16 березня 2000 року, Микола Коваль заспівав саме монолог Бориса.

«Ну цар і все! М. Коваль не просто виконує партію або навіть грає роль, він нам малює картину, наче художник. Але при тому сам є головним цензором свого образу, — поділилася своїми спогадами начальниця пастижерного цеху ХАТОБу Валентина Полякова. — У нас за лаштунками костюмери, гримери, працівники технічних служб завжди приходять дивитися сцени Коваля у ролі Бориса. І тут всі ми забуваємо, що це Микола Петрович, що я, наприклад, щойно вдягала його у перуку — ні, це вже не він, а просто сам Борис, Ріголетто, Ігор... Повне перевтілення. Повний ефект» [78, с. 1]!

Вже у наступному десятилітті, коли у Миколи Петровича з'явилися учні, один з них, Роман Ткаченко, так коментував режим співака на тижні, коли він співав партію Годунова: «Після Бориса та Ріголетто треба пару днів до театру не приходити. Не лише перед виставою треба відпочити, налаштуватися, помовчати, а це значить і в консерваторію до студентів не йти (з нами в такі дні займалася Тетяна Ігорівна), але і після спектаклю дуже важливо одразу йти додому. В гримерці Микола Петрович не засиджувався, тому що відчував самі знесиленість, колосальну спустошеність. Лише вдома він відновлювався» [97, с. 2]. Андрій Калюжний, який теж вважає М. Коваля своїм наставником у сценічній майстерності, також розмірковує про особливі «налаштування» Миколи Петровича на такі образи, як Грязной та Годунов: «Це його найскладніші в психологічному плані ролі. У Борисі мені за нього навіть часом страшно ставало, було його по-людському

шкода. Коли Петрович готується, перебуває в образі, до нього краще не підходити. Приходить на виставу за дві години, сідає, розспівується, відкривши клавір, повторює партію. Ми з Мішанею Олійником тоді швидко полишаємо гримерку, тихо йдемо собі де інде. Тому що у Коваля такий стан напруги — наче антени з голови скрізь стирчать! А от коли вистава розпочалася, перші сцени зіграні, то поведінка його завжди непередбачувана. Може і поспілкуватися, анекдот «травануть», і в шахи «зрізатися». Чи зайти за лаштунки і міряти там сцену кроками, поза задником. А бувало і навпаки, коли я співав у виставі відповідальну партію, сидів зосереджувався, повторював, то М. Коваль тактовно не заходив до гримувальної кімнати, лише голову у двері встромить: "Привіт, хлопчику! Як справи? Ну, нічого, нічого". І йде далі. Він сам щоразу особливо налаштовується, хвилюється перед виставою. І не тому, що йому важливо, сподобається він нині глядачам чи ні, а через те, що він відчуває себе камертоном цієї постановки. Для Миколи Петровича надзвичайно відповідально щоразу сягати цього свого ідеалу, еталону звучання твору. Йому — впертому! — важливо собі самому це довести, ще раз ствердитися. А звідси і максимальна зосередженість, і підвищена вимогливість до себе. Ні в чому не дає собі послаблення. І в цій професійній етиці оперного співака став для мене прикладом» [31, с. 3].

У 1990-і однією з найчастіше виконуваних М. Ковалем партій була роль Алеко. Ця оперна мініатюра стояла в репертуарі театру майже щомісяця. І Микола Коваль завжди був у формі, аби вийти на сцену. Адже за всі роки життя постановки жодного разу її не співав інший виконавець.

3 червня 1999 року на найбільшій сцені Харкова — основній сцені ХАТОБу — відбувся загальноміський концерт до 200-річчя від дня народження О. Пушкіна. Цей мало не політичний захід за підтримки консульства РФ в Харкові, як і належить головному режисеру театру, що носить ім'я О. Пушкіна, ставив народний артист України Олександр Барсегян. Микола Коваль, який мав у репертуарі чотири великі партії за пушкінськими образами, того вечора вийшов на кін у сцені з вистави «Алеко». Його партнеркою у партії Земфіри була Олена Скворцова. Фактично М. Коваль статусно відкривав оперну частину концерту (до того актор драматичного театру ім. О. Пушкіна Олександр Дербас читав поезію ювіляра, а потому співав хор театру). Оскільки концерт мав усі прикмети побудови державних урочистостей радянського періоду, програму вели провідні актори того ж драматичного театру Т. Титова та В. Угольников. Картину з драматичної вистави «Олександр і Єлізавета» у постановці О. Барсегяна, із О. Дербасом — Пушкіним, С. Ковтун — Єлизаветою Ксавер'ївною, та обов'язковим за положенням заходу такого рівня народним артистом України Євгеном Лисенком — Воронцовим, чемно і поважно заступав виступ відомого в радянський час читця філармонії заслуженого артиста України Юрія Шейка.

Оперні солісти співали романси та арії на пушкінські сюжети... В такому сценарію виразно проступила окремішність становища Миколи Коваля. Адже він теж міг би виконати арію Бориса (фривольні куплети Томського до тональності заходу, здійсненого О. Барсегяном, точно б не вписалися), як, приміром, його колега В. Гращенко заспівав того вечора арію Греміна. Проте, очевидно, що досвідчений режисер драматичного театру побачив у Миколі Ковалю не просто оперного співака, а свого колегу із значними здібностями до гри. Саме тому для початку концерту було обрано виграшно ігрову сцену Алеко та Земфіри, у якій солісти змогли продемонструвати і свої вокальні дані.

Знакове місце в репертуарі Миколи Коваля 1990-х років посіла і ще одна російська опера — «Пікова дама» П. Чайковського. Партію Томського до 1997 року М. Коваль виконував у чергу із баритоном трупи О. Басенком. Врожайним на знаменні виконання партії Томського виявився у біографії соліста 1998 рік. У першій половині лютого на запрошення оргкомітету міжнародного оперного фестивалю ім. Ф. Шаляпіна в Казані (Росія) Микола М. Коваль виконав партію Томського у виставі з нагоди відкриття фестивалю. Гадаю, про неабияк талановитого і досвідченого співака з Харкова дирекції фестивалю міг повідомити диригент Віталій Куценко, який стояв біля витоків цього масштабного оперного фестивалю в Казані, а з 1997 року відповідав за музичне керівництво харківського театру опери і балету.

Побудований у 1950-і роки в стилі неокласицизму комплекс Татарського академічного театру опери та балету ім. М. Джаліля і з фасаду, і в інтер'єрній частині нагадує Большой театр. Ліпнина, позолота, дзеркала, кришталева люстра зали і урочистий багрянець трьох ярусів бельетажу театру приємно тішили око для співака, який у себе вдома вже протягом десятиліття виступав у функціонально-модерному приміщенні зали з поганою акустикою. Фестиваль того року був присвячений до 125-річчя від народження геніального співака, в якого М. Коваль багато чому навчився у професії. Ювілейна програма об'єднала виконавців опер, в яких свого часу уславився Ф. Шаляпін: представників Маріїнського, Большого театрів Росії, а також співаків і диригентів з Італії, Австрії, Німеччини, Чехії, США, Канади. Виступ у такому товаристві став для М. Коваля урочистою «рейтинговою» подією, приємним випробуванням. Співак згадував ту подорож так: «Фестиваль був величезний. З півсотні запрошених диригентів та солістів. З наших ще їздила Олена Романенко, співала Любашу у тамтешній "Царевій нареченій". Такі подорожі завжди дуже тішать, змушують хвилюватися, адже потрапляєш до іншого середовища. В тій "Піковій дамі" я один був заслужений артист України, також співав народний артист України Іван Пономаренко, решта солістів — народні артисти СРСР. Виступав соліст Маріїнського театру лауреат Державної премії СРСР Юрій Мару-

сін. Нарумова, Суріна, Чекалінського грали народні артисти СРСР, адже практика фестивалю була такою, що іменити солісти, яких запрошували для виконання заголовних партій у виставі, крім того виручали дирекцію, співаючи "моржові" партії в іншій виставі. Пригадую своє відчуття в сцені грального будинку: оце так товариство — кожен, з позиції свого досвіду та авторитету, мов аристократ, співав і грав свої "три слова"» [46, с. 1]!

А вже 8 березня 1998 року М. Коваль заспівав баладу про три карти у постановці на кону рідного театру також із іменитими гастролерами з Дніпровського театру опери і балету Нонною Суржиною (Графиня) та Едуардом Срібницьким (Герман). Про виняткової сили ансамбль, який нарешті — вперше за роки життя вистави! — утворився у «Піковій дамі» того вечора, небайдужий та темпераментний рецензент Дмитро Коробов писав: «Тільки з ним (*із Е. Срібницьким — прим. Ю.Щ.*) ми нарешті побачили виставу не про Графиню, не про Єлецького, а про Германа» [53]. Характерним є те, що у форматі невеликого допису-репортажу з вистави оперного театру, який Д. Коробов зазвичай розміщував у виданні «Событие», знайшлося тоді місце і для оцінки внеску М. Коваля до загальної ідеї вистави: «Микола Коваль (Томський) — це, окрім гарного співу (особливо вдалася йому пісенька "Если б милые девицы", та й оповідь про три карти була незла, а от Злаготор на їх тлі трішечки знітився), ще й виразні драматичні образи» [53].

На відкритті 74-го театрального сезону 8 вересня 1998, яке збіглось із початком другого фестивалю ХАТОБу «Харків мистецький», Микола Коваль знову заспівав Томського. Цього разу в ансамблі з І. Яценко (Графиня), Е. Срібницьким (Герман), А. Романовською (Ліза), В. Болдирєвим (Єлецький) і О. Романенко (Поліна). Склад для того часу без перебільшення зірковий! Дивлячись на Томського-М. Коваля, викапаного петербурзького модника, завсідника раутів та картярських баталій у Зимовому палаці, важко було повірити, що його грав уродженець невеличкого села з глибинки Сумської області. Таким паном дивився артист з-під важких повік, а голос його у баладі Томського линув шляхетно, так само, як зверхньо-стримано лунала іронія Миколи Коваля в куплетах про «дівиць-птиць».

«Пікову даму» театр виставив і до програми святкування пушкінського 200-річного ювілею. З нагоди цього кращі солісти харківської опери знову зійшлися на своїй сцені із іменитими гастролерами. Лілія Кутіщева, яка співала у тій виставі партію Поліни, згадувала: «На "Пікову даму" були запрошені видатні солісти Большого театру, подружжя у житті Владислав П'явко (Герман) та Ірина Архіпова (партія Графині). З нашого ж боку висунулася когорта відповідно сильних виконавців: Ліза — Ангеліна Романовська, Єлецький — Володимир Болдирєв, ну а Томський — Микола Коваль! Без зайвої скромності можу визнати, що ХАТОБ був того вечора на рівні Большого театру. Ну а без Томського — хоча він і голо-

вний герой — "Пікова дама" не була б настільки гострою, театральною, зловісною та іронічною. Микола Петрович знає і любить ці роль та виставу, адже впродовж багатьох років він був єдиним, хто співав Томського у нашій постановці» [60, с. 6].

2000-і роки стали щасливим десятиріччям для артиста. Він був затребуваний як мало хто в трупі, грав репертуар з десятка творів. Проте Томський з «Пікової дами» не тьмянів, не губився серед них. Після вистави 15 травня 2003 року я залишила в щоденнику запис: «М. Коваль надзвичайно переконливий, протягує цілісну лінію поведінки героя крізь всю виставу, відчуває нюанси сценічного характеру. Одна з найсильніших ролей його».

Пригадую ще два спектаклі-події за найбільш інфернальною оперою П. Чайковського. 8 листопада 2003 року на харківській сцені М. Ковалю випало співати Томського із Германом-Олексієм Мойсеєнком, драматичним тенором з Москви. Тоді Лізу співала Т. Жаркіх, Графиню — Т. Жукова, а на партію Єлецького був уведений Є. Лисицький. Відчуваючи міцне партнерське плече у виставі, Микола Коваль того вечора був у гуморі, особливо натхненний і піднесений в жанровій сцені «гральної» пісні «Как в ненастные дни собирались они часто». Ця весела з відтінком чаду пісня стала блискучою розрядкою атмосфери перед трагічною розв'язкою. М. Коваль вміло підкреслював зловісний відтінок веселощів гравців. Лише він серед харківських солістів того часу вмів так підійняти градус сцени, щоб стало і весело, і страшно водночас. Микола Коваль унікально вмів «ставити крапку» у виставі. Якою ж цілісною була партитура його проживання останніх хвилин «Пікової дами»! Скільки мовчазної скорботи було в тому, як Томський підходив до самогубця Германа і повільно, наче військовий у почесному караулі, схиляв голову перед його стражданням і загибеллю. Ця реакція друга на смерть гравця із долею була останнім, що бачили глядачі, коли завіса вже наступала на сцену. Тоді харківський соліст вкотре переконав глядачів у тому, що опера може і має сприйматися як вистава.

Іншу пам'ятну «Пікову даму» із партнером-москвичем М. Коваль заспівав невдовзі, коли театр запросив на виступ Михайла Вишняка. Соліст служив у музичному театрі ім. К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, яким на той час керував маестро Вольф Горелік, творчість якого була яскравою сторінкою нещодавньої історії харківського театру.

Завдяки співпраці рідного театру (в якому вкотре відчувалася кадрова криза з драматичними тенорами) із запрошеними досвідченими солістами зі значною вокальною культурою, Микола Коваль зберіг у репертуарі одну з своїх найкращих ролей.

Зі своїх старих партій Микола у 1990-і продовжував співати Ебн-Хакіа в «Іоланті». Спочатку це траплялося нечасто — з ним у чергу співали О. Ткаченко та О. Басенко. У 1997 році пішов з життя О. Басенко, а на по-

чатку нового десятиліття трагічно обірвалося життя О. Ткаченка. М. Коваль виручав театр, стабільно співаючи у виставі, а згодом ввів на цю роль також молодого і здібного соліста Анатолія Юрченка. Тим часом новими для Миколи Коваля партнерами у цій виставі стали Ірина Гусєва, яка виконувала партію Іоланти, Чатуранга Білаонов та Юрій Кудрявцев у партії Рене. Оскільки сподівання театру на перспективного баритона А. Юрченко не справдилися (він переїхав до Києва), то М. Коваль знову лишився у театрі єдиним таємничим «мануалом» для сліпої доньки короля Рене. Актриса Лілія Кутіщева особливо підкреслювала в створеному М. Ковалем образі мавританського лікаря його бездоганно уважне (і багато років після прем'єри!) ставлення до деталей костюму, реквізиту: «Туфлі із задертими носами, незмінні чотки... Не те, що інші артисти, які нині інколи гребують цими деталями. А у Коваля саме з них вибудовується стовідсотково переконливий образ» [60, с. 5].

Трохи пізніше до «Іоланти» ввівся А. Косинов, а вже у 2010-і — Д. Маклюк, що дозволило «розвантажити» Миколу Петровича для партій більш вищого пілотажу.

Аналогічна ситуація була в долі артиста і з виставою «Запорожець за Дунаєм». Безумовно, у 90-х роках Микола Коваль в образі східного володаря якісно виділявся сценічною достовірністю серед О. Ткаченка та О. Басенка, які теж виконували роль Султана. Згодом він так само одноосібно лишився співати цю партію довжиною в арію щоразу, коли театр ставив комічну оперу С. Гулака-Артемовського до репертуару. Серйозно М. Коваль до цієї ролі не ставився вже давно. Справляв на глядачів потрібне за сюжетом враження, особливо не напружуючись. Приходив «на грим» з усіма. Добре уявляю, як він чекав на свій вихід на сцену в гримерці, граючи в шахи. При чому надзвичайно органічно виглядав за шахівницею у халаті та перстенцях турецького Султана. Як виконавцеві другорядного персонажу М. Ковалю можна було не чекати на поклін, а збігати додому одразу після свого виступу.

З прикметних виконань «Запорожця за Дунаєм» в новому десятиріччі назву участь М. Коваля в спектаклю 20 вересня 2003 року, який було присвячено до 100-річчя від дня народження Бориса Гмирі. Від початку планувалася участь у знаковій виставі соліста з Росії І. Думенка, але в останню мить його замінив А. Калюжний. Одарку співала Олена Романенко, Оксану Олена Слєпцова, Андрія — Василь Марчак. Комедійну роль Селіх-Аги грав один з багаторічних партнерів Миколи Сергій Владимирський. М. Коваль із А. Калюжним того вечора продемонстрували партнерську єдність. Досвідчений артист нічим в обличчі не видавав комізму, який народжувався в ситуації, де стрункий та невисокий Султан по-господарськи хвацько ляснув по спині велетенського козарлюгу Карася, а той від того трохи не зава-

лився. Почуття міри не зраджувало Миколу і в епізоді, де Іван розповідає про те, як «султаненя злякалося».

На початку 2000-х вже не було у цій виставі Анатолія Ковтуна в партії Карася, і її в чергу виконували Володимир Гращенко та друзі Миколи — Андрій Калюжний та Михайло Олійник. Від того, що стара, сотні разів зіграна, вистава не потребувала від М. Коваля напруження, він ставав великодушним, починав дбати про дорогого йому партнера. Пам'ятаю, як Микола Петрович якось не вийшов на поклін після своєї картини, але я встигла таки перехопити його в антракті за лаштунками. Від моїх квітів улюблений соліст не лише відмовився, сказавши, що в цій виставі він їх не встигає заслужити, а ще й спробував по-свійськи переадресувати «квітоношу» до виконавця титульної партії М. Олійника! Нечувана щедрість як для оперного театру... Остаточно розпрощався із партією своєї професійної молодості М. Коваль, коли ввів на роль Султана володаря чудового баритону Анатолія Косинова. Щоправда, ніхто зі співаків так і не дотягнувся до планки Миколи Петровича у створенні образів неквапливих і смаглявих, із почуттям власної гідності представників цивілізації Сходу.

В статті щодо показу вистави «Борис Годунов» до 200-річчя від дня народження О. Пушкіна в рамках «Днів російської культури в Україні» Наталія Дрозд емоційно заявила: «Заслужений артист України Микола Коваль, на мій погляд, лише за виконання ролі царя Бориса має право на звання народного артиста» [24]. Той спектакль був одним з найбільш вдалих за сузір'ям виконавців. Поруч з М. Ковалем на кін вийшли досвідчені та іменити О. Соболева (Ксенія), О. Шуляк (Шуйський), В. Гращенко (Пімен), чудово прикрасили ансамбль неабияк обдаровані драматичним хистом молодші солісти театру Л. Кутіщева (Шинкарка) та Г. Бабич (Отреп'єв).

За тиждень слова відомої харківської журналістки справдилися, наче в казці. У середині листопада 1999 року до ХАТОБу надійшла щаслива для М. Коваля звістка. Наказом президента України провідному солісту театру було присвоєно почесне звання «Народний артист України». В. Куценко так прокоментував це «підвищення» провідного соліста: «На відміну від тих артистів, які "домовляються", "купляють" собі регалії, М. Коваль це почесне звання дійсно заслужив. І тому по праву може ним пишатися» [61, с. 4]. Та Микола не збирався зупинятися в професійному рості. «Кожна вистава і зараз — наче іспит», — писала про нього саме тоді Н. Дрозд [25]. Адже Микола Коваль мав практику записувати всі свої виступи на диктофон, а потім вдома слухати і розбирати рівень виконання удвох з дружиною.

На цю подію він сподівався, чекати ж її довелося чимало. Можна сказати, що все життя хлопця з робітничої сільської родини було присвячено необхідності довести власну спроможність стати визнаним митцем. Так збіглось, що у 1998 році помер М. Манойло, який останнім часом був зосеред-

жений на викладанні в консерваторії. Микола Коваль вкотре став «дублером» М. Манойла — після присвоєння йому найвищого почесного звання співака запросили викладати в рідному інституті, який невдовзі стане університетом та здобуде найпрестижніший статус національного. Національним, тим часом, стане і рідний театр Миколи.

М. Коваль не любив сидіти без діла, тому і в сезони, коли в нього зовсім не було нової творчої роботи, продовжував працювати над своїми поточними ролями. До старих оперних спектаклів, у яких він співав, прийшла когорта молоді. І Микола Коваль змінювався у своїх коронних образах разом із партнерами. Ще до того, як М. Ковалю доручили викладати, він фактично впродовж не одного десятиріччя допомагав осягнути ролі молодшим колегам. За покликанням наставник М. Коваль допоміг розкритися драматичним обдаруванням молодих вокалістів у спільній роботі на сцені. Тамара Гармаш, наприклад, відчувала підтримку Миколи Коваля, ще працюючи в хорі театру: «Мене, хористку, М. Коваль стимулював розвиватися у солістку. Пригадую, вчила партію Віолетти, яку потрібно було швидко здати диригентові. Сиджу я за інструментом в оркестровій ямі, вчу. А Микола сценою проходив, почув, як я співаю, і каже: "Добре!". От наче я його тоді навіть і не бачила, але оці слова підбадьорення запали в душу: "Оце добре, так і продовжуй. Мі-бемоль... Не напружуючись". Підтримка від нього йшла колосальна» [11, с. 1]. Режисер «зі сторони» І. Нестеренко так характеризувала цю рису М. Коваля: «Інколи в людей його статусу й віку починається неприязнь до молодших, до конкурентів, але М. Коваль не був таким. Він багато радив, допомагав молодим. Він був незамінним у театрі зі своїм баченням, що вже час співати солістові, що рано, а що взагалі не для цього молодого артиста. Микола Петрович був не просто артистом, який зіграв низку головних ролей в театрі, він став значущою для колективу постаттю» [73, с. 1].

У 2000 році М. Коваля вперше покликали на фестиваль «Волгоградская оперная антреприза». Фестиваль, який тоді сім років як становився у провінційному просторі Росії, проводив нещодавно реорганізований Музичний театр. Для популяризації свого бренду художній керівник «Волгоградской оперной антрепризы» Вадим Венедиктов залучав до співпраці визнаних майстрів. Славетний харків'янин співав партію Ріголетто у постановці знаного режисера музичного театру Бориса Рябікіна. Головним диригентом театру в ті роки був Володимир Стачінський. Здійснену двома роками раніше постановку «Ріголетто» вже було нагороджено престижною Театральною премією як кращу постановку сезону 1998–1999 р.р. На жаль, Микола Коваль їздив виступати до Волгограду в той час, коли своєї нової оперної сцени місто ще не отримало. Співати у спектаклі з так само найнятими за контрактом музикантами з різних театрів Росії та України йому довелося на сцені Центральної концертної зали.

В ті ж роки оновилася знакова для Миколи Петровича вистава «Царева наречена». Оскільки режисер-постановник спектаклю вже не працював у театрі, Микола взявся опікуватися талановитими виконавцями, які вводилися до «Царевої нареченої». Адже знав цю виставу, як вже ніхто у театрі. Тамара Гармаш розповіла: «Коли я закінчувала навчання в інституті, мені дозволили складати іспит у виставі поточного репертуару ХАТОБу. Був 1990 рік. Для прослуховування було обрано партію Марфи з "Царевої нареченої", якою диригував В. Горелік. В. Мутін зробив зі мною партію за два вокальні уроки в класі. Вражаючий був диригент, він витягував з мене образ! Було дві співанки, одна оркестрова репетиція. Ніхто мені багато часу та уваги не приділяв. "Цареву наречену" ми з Ковалем заграли з однієї спільної репетиції. Інших моїх партнерів не викликали. Формально відповідальним за ввод був Л. Куколєв, але він прийшов одного разу, ознайомив мене з мізансценами, та й по тому. Але багато мені прояснила індивідуальна робота з Миколою після репетиції. Він мене вчив як треба грати стан тихого божевілля, дивитися наче в нікуди. Він пояснював: "Я з тобою спілкуюся, а ти на мене не дивись, а сфокусуйся на одній точці поза уваги до мене". І знову я відчула підтримку від Миколи Коваля, коли на співанці Мутін його запитав щодо мене: "Ну як? — Та що говорити, чудово!". А потім мене випустили грати із "старими". Я тоді навіть злякалась В. Думенка-Собакіна. Натурально злякалась! Бо я вперше його тоді побачила. Щодо Миколи Петровича, то найулюбленіша для мене сцена з ним — прощання у четвертому акті. Я й не очікувала такого, що він навколішках співатиме: "Страдалица невинная, прости" і дивитиметься на мене очима, сповненими сліз. І в мене у відповідь теж сльози підступають. От як після такого контакту із партнером не заграти роль як слід? Тут в мене рука і потяглась... погладити Грязного по голові. І не дотяглась, впала! З Миколою в цій ролі в мене було виняткове, вражаюче відчуття партнерського ліктя, адже в нього надзвичайна акторська інтуїція. Він сам не до кінця усвідомлює цей свій дар. У нашому театрі таких артистів небагато. От ще Яценко з таких була. Вони співаки-артисти» [11, с. 1].

А. Калюжний також поділився безцінним спогадом про творче шефство над ним старшого колеги: «Перше відчуття Коваля — страх, тріпотіння, благоговіння. Я на сцені із ним! З ним, кого я бачив у "Царевій нареченій" ще студентом підкурсу! А було все так... 3 лютого 1998 у складі оперної студії я заспівав Малюту в "Царевій нареченій" на основній сцені ХАТОБу, із місцевими хором та оркестром. А наступного дня вже підписав контракт із театром. За місяць вийшов у "Травіаті", а тоді вже у "Царевій нареченій". Співати мені тоді пощастило із Ковалем, Кутіщевою, Гармаш, Владимирським... Відпрацював першу дію. Партію знаю. Йде все наче добре. Розмовляв із хлопцями у 407 гримерці. Аж раптом стукає М. Коваль. Похмурий такий, до мене:

“Виходь, треба поспілкуватися. — Так, Миколо Петровичу? — Ти скажи, ти хто? — В сенсі, Миколо Петровичу? — Ти у виставі хто?! — Я опричник, старший над усіма опричниками воїнства Грозного. — Та ні фіга, твою мать, ти — відповідаєш за КДБ при Івані Грозному! Ти маєш мене по лобі вдарити, а я від того побіжу на цирлах тобі чарку принести. То якого дідька ти переді мною плазуєш?”. У третій дії того вечора я вже спробував його з пересердя “пристукнути”. Але минуло кілька років, і якось М. Коваль заходив на виставу, коли співав Бойко, і аж тоді в антракті зайшов до гримерки зі словами: “Ось тепер я тобі починаю вірити” [31, с. 1-2].

Важко сказати, чи все життя з цим образом М. Коваль ніс тему внутрішньої опозиції Грязного до опричнини та тоталітаризму Грозного. Втім є підстави стверджувати, що таке загострення теми особистості, яка постала проти «апарату», артист став наголошувати у «Царевій нареченій» із досвідом грання образу царя Бориса. «Апарат» Микола Коваль дійсно ненавидів. Пригадую, як дав зрозуміти, що свого часу вчащання старшого іменитого колеги по цеху до управлінських кабінетів спричинялися на відкладанню й перекладанню документів Миколи на почесне звання. Догоджаючи другу-депутату і члену комуністичної партії, «свої» люди «на горі» притримували відзнаку талановитого артиста, який наступав йому на п’яти [45, с. 4].

Артист розумів важку силу приналежності до «корпорації зла», яка пригнічувала його Григорія Грязного. Тому з такою вправністю робив герой показовий жест — такий собі хайль-гітлер! — вигуком присягаючи на відданість цареві в присутності бояр: «Во здравице отца и государя. Да здравствует вовеки государь»! У цьому заспіві та жесті він вмів показати точку страху, акцент системи, що тяжіла над Грязним. Лише покохавши Марфу, чоловік, який представляв інтереси системи, служив їй та якого ця система натомість захищала, прорвав цю кругову поруку. Але ця миттєвість внутрішньої свободи коштувала Грязному втрати усього.

Однією з найкращих партнерок М. Коваля у «Царевій нареченій» в 90-і також стала Лілія Кутіщева. В ролі Любаші вона, звісно, не могла наблизитися до партнерської самозреченості у дуетах О. Романенко, з якою Микола Коваль співав впродовж всієї кар’єри, проте вражала якоюсь владною красою, впевненим почуттям гідності. Було помітно, що М. Коваль полюбляв грати із значно молодшою, по-акторські переконливою володаркою красивого мецо-сопрано Л. Кутіщевою. Пригадую, якою мікрооцінкою здивував він якось на словах її Любаші: «Есть другая лучше, приветливей». Зачувши їх, Грязной ледь помітно здригнувся. У словах люблячої жінки, яка продовжувала переконувати: «Оставь ее, она тебя не любит», Григорію болісно чувся власний внутрішній голос, що попереджав про небезпеку почуттів! У моєму суб’єктивному сприйнятті Любаша Олени Романенко поступалася Грязному Миколи Коваля в плані особистісного стрижня. Від першої сво-

її сцени вона була постаттю страждальною, хоча й глибокою та еталонно романтичною. Лише в двох картинах — у сцені біля будинку боярина Собакіна та у фіналі — вона розпрямлялася і поставала проти людей і закону як горда особистість. Л. Кутіщева грала жінку, яка від початку стояла на одному щаблі з відчайдушним та мудрим Грязним М. Коваля. На відміну від попередніх виконавиць Любаші, з якими грав Микола, Лілія практично не мала репетицій, на яких би їй пояснили місце її персонажу у виставі. «У нас не було з Ковалем зіграності у "Царевій..."». І не могло бути, — відповіла артистка на моє зауваження. — Бо зіграність — це добре відрепетирувана робота. Перед моїм входом до спектаклю було буквально пару репетицій, і все, ми вийшли грати! Так що це не "зіграність" була з мого боку, а відчуття образу, глибини Грязного М. Коваля. Вся правда починалася з того, як просто глянеш йому в очі. Інакше ніж з тремтінням підійти до нього було вже неможливо, коли на мої слова: "Чем, глупая, тебя я прогневила, что ты словечка вымолвить не хочешь?" — М. Коваль *так* відмовляв: "Отстань", *так* рвучко вставав з-за столу! Повірте, від того, як він в цій сцені поводився, якою справжньою була енергетика партнера, яка була навкруги нас вихорева енергія, мене просто відкидало! Таку мізансцену не вибудуєш і не прорахуєш. Ці почуття неможливо зімітувати, тому що просто режисер так сказав.

Я люблю грати "Цареву..." з Ковалем, тому що музика шалена, вражаюча, а характери які! Що Грязной, що Любаша свідомо йшли против усього та всіх, свідомо кожен на власну плаху. Дуже сильні характери. Знову ж таки, це не зіграти. Якби такою силою характеру не був наділений сам Микола Петрович, він би не став настільки переконливим Грязним. А зіграти інакше він не зможе — адже рівень обдарованості, особистості тут визначає все. По закінченні таких вистав, як "Борис Годунов", "Царева наречена" М. Коваль щоразу розчавлений цим одкровенням і потрясінням, що на нього находять...» [60, с. 3].

У 2001 році М. Коваля знову запросили взяти участь у фестивалі «Волгоградская оперная антреприза» із партією Григорія Грязного. Участь харківського соліста, який чудово знав матеріал, Волгоградському Музичному театру була вкрай необхідною, адже «Царева наречена» до того тут не йшла. Виставу, в якій заспівав Грязного Микола Коваль, поставив режисер Маріїнського театру Іркін Габітов.

7 жовтня 2003 року Микола Коваль співав Грязного в рідному театрі, у виставі, присвяченій до 80-річчя художника Л. Братченка. Якщо для О. Старікової, А. Калюжного, Т. Жукової та С. Шадріна, які були партнерами М. Коваля того пам'ятного вечора, це ім'я було умовною іконою старого театру, то Микола Коваль відчував особливий пієтет до талановитих майстрів, яких він знав, та які вже відходили (славетний художник теа-

тру пішов з життя наступного року). Граючи Грязного, М. Коваль страждав, згорав, мучився силою своєї творчості. Вистава залишила дивне враження: у артиста все виходило як найкраще, і голос звучав без обмежень, і грав він впевнено (як грають виставу, яку виконують декілька десятків років), але в фіналі Микола Коваль здивував. У ті роки я намагалася не пропускати жодного показу «Царевої нареченої». Тому мала з чим порівнювати його проживання образу Грязного на ювілейній виставі. Цілком новою, вражаюче несподіваною була реакція Грязного-М. Коваля на заяву Любаші про підміну нею зілля. «Что ты сказала?», — відіграв артист без гнівливого рику, а навпаки, майже пошепки. У сцені каяття перед народом і божевільною жертвою Марфою він несамовито розійшовся-розігрався, здавалося, емоції просто заливали Миколу Коваля. Він грав наче востаннє. І страшно ставало в ту мить, коли його Грязного силоміць відривали від непохитної та вже «нетутешньої» коханої — так багато правди почуттів вклав актор у це відчайдушне поривання до щастя! Останні слова партії давалися йому того вечора «на вагу золота», з якоюсь колосальною душевною роботою.

Сам співак в інтерв'ю коментував своє «зростання» в улюбленому сценічному образі так: «Сплив час, і з тридцяти п'яти років на сцені лише в останні п'ятнадцять я осягнув, як треба співати Грязного» [9]. В тому ж матеріалі до ювілею М. Коваля режисер-постановник вистави В. Лукашев говорив про соліста: «Він також блискучий Грязной. Ця партія вимагає не лише наявності голосу повного діапазону, насиченого динамікою звуку, але й ще буремного російського темпераменту. Все це в Миколи було з перших дотиків до цього образу. І він так і лишається в нас кращим виконавцем партії Грязного. Він досягнув у цій партії високого рівня вокальної виконавської майстерності і трактуванні образу по-акторські» [9].

У 90-х Микола Коваль часто виступав на харківській сцені у збірних концертних програмах. Масштабний гала-концерт до 70-річчя утворення театру ім. М. Лисенка, що відбувся 20 жовтня 1995 року, запам'ятався тим, що колектив театру-ювіляра у його програмі був майже відсутній... Натомість свої вокальні привітання зробили вихованці харківської вокальної школи, колишні солісти ХАТОБу, які уславилися в столичних театрах: Н. Суржина з Дніпровського театру опери і балету, О. Востряков з Національної опери України, І. Журіна, В. Верестніков і Л. Сергієнко (Большой театр), Б. Жайворонок (Ансамбль Російської армії, Москва), соліст балету з Саратова І. Стецюр-Мова. Якщо присутність у програмі урочистого вечора М. Манойла і С. Коливанової була логічною, то факт включення до ювілейного концерту арії Ріголетто у виконанні поки ще «заслуженого» і навіть ще не коронованого в Парижі Миколи Коваля свідчив про те, наскільки цінують його в рідному театрі. Та й Д. Коробов похвалив трьох

солістів-харків'ян (симптоматично обминувши М. Манойла) — Л. Кутіщеву, Л. Черних, М. Коваля. Журналіст зауважив, що ці солісти ХАТОБа не поступаються поважним гостям із колишньої та нинішньої столиць [55].

На гала-концерт в рамках ІІІ фестивалю «Харків-мистецький» (до 55-річчя присвоєння театру імені Миколи Лисенка) 14 листопада 1999 року М. Коваль підготував арію з опери «Богдан Хмельницький» класика радянської української опери К. Данькевича. Ця арія стала першим твором, який Микола Коваль виконав у новому статусі народного артиста України. Титульною арією славетного гетьмана українського воїнства поповнилася не така вже й багата колекція національного оперного репертуару визнаного співака, який за своє життя встиг проникнутися образами давньоруського князя Ігоря і московського царя Бориса. Не можу не зазначити, що в тому концерті співав також провідний тенор Національної опери України Олександр Востряков. Виконання столичним гостем арії Калафа та стрети Манріко в рази поступалося продемонстрованій Миколою Ковалем майстерності.

У 1997 році, на заключному гала-концерті театрального сезону М. Коваль вперше виконав куплети Мефістофеля з опери «Фауст» Ш. Гуно. В 2014 році Л. Кутіщева, яка блискучо виконувала в однойменній постановці театру травестійну роль Зібеля, проінтерпретувала цікавість партнера до цієї партії таким чином: «Мені здавалося, що Микола Петрович міг би увійти до постановки і бути чудовим Мефістофелем» [60, с. 4]. В інтерв'ю 1996 року М. Коваль поділився своєю мрією заспівати однойменну партію, проте в опері Арріго Бойто [76]. Вона здавалася співаку більш привабливою, ніж версія Ш. Гуно. Очевидно, зумовлювалося на такому баченні соліста і те, що в опері модерного композитора А. Бойто Мефістофель — головний герой.

У повному обсязі оперний образ Мефістофеля М. Коваль так і не осягнув. А от з образом *Яго* з лібрето А. Бойто до опери *«Отелло»* зустрівся аж у двох постановках на харківській сцені. Арію Яго М. Коваль знав і раніше, співав її у концерті театру в 1997 році.

У 1998 році театр подужав нарешті єдину за п'ятирічку велику прем'єру за світовою класикою — постановку останньої видатної опери Дж. Верді «Отелло». Режисер Л. Куколєв для виявлення свого задуму спромігся навіть залучити до співпраці відомого харківського сценографа Володимира Кравця. Щоправда, глядачі подейкували, навіщо ставити «Отелло», якщо не маєш в театрі гідного виконавця на титульну партію? Виконуючими обов'язки оперного мавра-полководця стали солісти театру Олександр Шуляк та Валерій Калініченко. Обидва мали проблеми з верхнім регістром, відрізнялися вимушеним форсуванням звуку. Фактурно та за віком В. Калініченко виглядав переконливіше. Театрознавець Юліана Полякова під псевдонімом Поліна Стрепетова навіть визначила його Отелло як «ліричного» та «пристрасного» [93]. Проте цілісності створеного образу В. Калініченкові забракло так само,

як і любителю продукувати у драматичних партіях відкритий звук і безкультурні емоції Шуляку. Глядачам залишалося перенести всю свою увагу на виконавців партій Дездемони та Яго і зосередитися на відчитуванні символів концептуальної сценографії та режисерського бачення сюжету. Виявилося, що образ Дездемони у спектаклю теж не склався. Олена Скворцова, чия Дездемона виглядала, на думку Ю. Полякової, «тривожно-зворушливою» [93], була відповідною до жанру мелодрами, але не трагедії, й традиційно зосереджена на вокальній складовій образу.

Об'єктивно запізно було виконувати цю роль Ангеліні Романовській (солістку ввели до вистави на початку нового десятиріччя), чия репутація найвіртуознішого лірико-драматичного сопрано ХАТОБу кінця століття не могла змусити глядачів повірити в те, що перед ними прекрасна, кохана, беззахисна, стійка, жертовна молода жінка.

Власне і в Марини Чиженко, попри те, що солістка за віком та фактурою виглядала вдаліше за двох інших, образ не став врівень з її кращими сценічними створіннями: Наталкою, Тетяною, Земфірою. Співала та існувала на сцені солістка геть формально.

Наділений даром творення емоційного образу критик Дмитро Коробов наголосив на містеріальності вистави Л. Куколєва: «Отелло — людина, Дездемона — янгол, Яго — Диявол» [51]. Такі аналогії щодо концепції оперної вистави за мотивами шекспірівської трагедії не нові. Наприклад, у постановці «Отелло» на сцені лондонського театру «Ковент Гарден» Отелло-Пласідо Домінго уособлював пристрасті, Дездемона-Кірі те Канава — глибоко християнське любляче серце, а Яго-Сергій Лейферкус — сталеву волю та пекельний розум. Ковалю не випало щастя співати Яго у постановці такого високого рівня виконавської майстерності. В «Отелло» у нього не було партнерів, ладних винести на суд глядача таку міру узагальнення образу. Та й диригента, здатного на рівні філософського архетипу розкрити в музиці Отелло, Яго, Дездемону, Микола Петрович у цій виставі не зустрів. Можна лише пошкодувати, що на відміну від більш раннього періоду творчості, коли М. Ковалю поталанило гармонійно партнерствувати із Л. Черних у сучасній опері «Пам'ятай мене», або з О. Романенко у «Царевій нареченій», в зрілий період Микола Коваль височів у спектаклях як обеліск професійної культури, недосяжний для більшості партнерів. Задана ним висота захоплювала, але залишалася не підтриманою ніким з виконавців головних ролей. Проте все це не заважало М. Ковалю самому відчитати Яго в музиці Верді та втілити на кону створіння неземного походження — саму субстанцію зла. Позиційно саме Яго був найсильнішим образом у виставі, і, коли він зникав у фіналі, уникнувши розплати за пекельні інтриги, це унеможливлювало сприйняття коди вистави як перемогу світла, попри наявність у світі зла. М. Коваль дійсно був сильнішим, вищим в плані вокального та

акторського класів, ніж його партнери — виконавці головних ролей. І тому співчувати і вірити доводилося... Яго, що аж ніяк не збігалося із концепцією режисера, яку переказували у своїх відгуках на виставу як Д. Коробов [51], так і Ю. Полякова [93].

Постійні глядачі ХАТОБу у прем'єрі театру зосередили свою увагу на виконавцях партії Яго М. Ковалю та П. Бойко. В кожного з солістів був «власний» Яго, і справжня енергія театрального конфлікту-суперництва за першість струміла саме поміж ними.

Прем'єру «Отелло» співав заслужений артист України П. Бойко. Суть образу в цього артиста дуже влучно охарактеризувала Ю. Полякова: «Яго П. Бойка нагадує демона, насмішкуватого Мефістофеля із диявольською чарівливістю, якому вдається уникнути покарання» [93]. Як вже відомо з попередніх дописів Д. Коробова, він був прихильним до хисту М. Коваля. Чи не ця заангажованість призвела до того, що Д. Коробов не побачив гідної аналізу трактовки у виконанні Яго П. Бойком? І вже, у що практично неможливо повірити в рецензії Д. Коробова, так це в те, що Петро Бойко дрібнить образ, не дотягує до концепції Яго-Диявола, а в дуетах з Отелло виконавець поступається своєму партнерові. «Яго відходить на другий план» [51], — констатував Д. Коробов. Може бути й таке, що П. Бойко, як і М. Коваль, не одразу натрапив на вірний тон у драматичній іпостасі свого героя. Зрештою, Ю. Полякова хвалила артиста в час, коли спектакль грався вже понад п'ять років. Проте неможливо погодитися із тим, що актор сценічно заразливий, розкутий, в міру аналітик, великою мірою натхненний інтуїт, так вже і відійшов на другий план порівняно зі сценічно хаотичним вокалістом О. Шуляком. Виписуючи у цій книзі портрет артиста Миколи Коваля як унікально обдарованого оперного актора-співака, можна було б піддатися спокусі, догоджаючи власній концепції, «пригасити» обдарування його сучасників. Але в тому-то й річ, що П. Бойко на межі 1990-2000-х був об'єктивно дужим суперником М. Коваля в ролях Ріголетто, Яго, Тоніо, поступаючись йому хіба що в партіях Грязного та Скарпіа. Така конкуренція дратувала, але й стимулювала М. Коваля в творчості. А. Калюжний слушно зазначив, що «у 2000-і роки у Коваля було суперництво за ролі із Бойком, проте воно йшло на користь і Миколі Петровичу, і виставам театру, адже солісти обоє були класні!» [31, с. 2].

На жаль, в порівняно великій пресі на резонансну постановку театру опери та балету не має жодного відгуку на склад Миколи Коваля — рецензенти писали про перший показ. Задіяна в «Отелло» у партії Емілії солістка театру Л. Кутіщева в інтерв'ю п'ятнадцять років потому коректно натякнула на вокальні труднощі Миколи Петровича в партії Яго. «Подейкували навіть, — поточнила Л. Кутіщева, — що партія Яго є заскладною, зависо-

кою для Коваля» [60, с. 4]. Втім, вистава йшла часто, Микола Коваль мав значний досвід, багато працював над удосконаленням свого звучання, і на початку 2000-х провідний соліст вже однозначно переконував у партії та ролі підступного мічмана. І не лише слухачі, які приходили на цю виставу вперше, але й колеги захоплювалися глибоким, «оксамитовим» звучанням та «чоловічою принадністю» Яго М. Коваля. «Звісно, це було одкровення, коли Микола Петрович вийшов у цій партії. Всім подібним розмовам у театрі було покладено край. Якщо одна з найскладніших баритональних партій світового репертуару і «опиралася» виконавцеві, то розібратися він з нею зміг блискучо. М. Коваль виявився не просто переконливим Яго, а блискучим Яго» — підвела підсумок Л. Кутіщева [60, с. 4].

На початку нового десятиліття під впливом чергових гастролей Е. Срібницького у Харкові я їздила слухати постановку «Отелло» у Дніпровському театрі опери і балету (із Е. Срібницьким та О. Бокач в центральних партіях). Тож мала нагоду пересвідчитися, що їх вистава так само не відрізнялася повнотою ансамблю. І проблемою дніпровської версії «Отелло» виявився саме Яго. Його співав молодий, фактурний Олександр Прокопенко, чиї вокальні проблеми в цій надскладній партії, на жаль, не давали змоги сприйняти образ як гармонійний. Тож, в Україні на той час була лічена кількість співаків (серед них і Микола Коваль) котрі могли співати написану Дж. Верді карколомно виснажливу партію.

Г. Копелевич наголошував: «Співаючи нову для нього партію італійською, М. Коваль, на відміну від багатьох наших солістів, завжди знає значення партії не “за мотивами”, а буквально кожного слова. Те, що він відчуває відтінки слова, його змістовне навантаження, переконує слухачів. Дуже добре це було видно в постановці «Отелло» [48, с. 6].

С. Каминіна засвідчила зв’язок фактури вбрання персонажів із основними кольорами сценографії [33]. Якщо червоний колір плаща Отелло у першій картині символізував тріумф та велич, білосніжна сукня Дездемони однозначно розкривала її жертовну сутність, то поєднання срібного паску з камуфляжним зеленим кольорів у вбранні Яго зчитувалося як знак гада, отруйної рептилії. Не відомо, чи бачили В. Кравець та Л. Куколєв постановку лондонської королівської опери «Ковент Гарден» 1992 року, але достеменно костюм Яго-М. Коваля мав схожість за фактурою із візуальним рішенням Яго-С. Лейферкуса. Обидва Яго нагадували вбранням та безшумною ходою водночас воїна та холоднокровну рептилію. Крім іншого, ліловий сегмент у костюмі харківського Яго відсилав до символіки смерті. М. Ковалю дуже пасували колет-туніка, короткий плащ, високі вузькі ботфорти (наче рибальські чоботи, що доходили до середини стегна). І хоча Яго був озброєним, як і всі військові у цьому сюжеті, його дійсна зброя явною ставала пізніше.

В «Отелло» М. Коваль, як і в більш ранніх за часом «Борисі Годунові» й «Самсоні і Далілі», взаємодіяв із концептуальними простором гри та сценографією, яких зазвичай не зустрінеш на теренах оперних театрів колишнього СРСР. С. Каминіна [33], Ю. Полякова [93] і Д. Коробов [51] на рідкість одностайно реконструювали у своїх рецензіях кольорову гаму «Отелло» Л. Куколєва і В. Кравця: яма позначала собою чорноту пекла, білі сходи втілювали дорогу в небо, сірого кольору сцена позначала землю. Рівне контрове світло на заднику замість писаних декорацій відсилало до стилю сучасної мінімалістичної сценографії в західних оперних театрах. Симетрично від кожного порталу сцени були розташовані чотири рівня чорних куліс, які почергово підіймалися та опускалися, познаючи зміну інтер'єру або функціонально перекривали натовп артистів хору, який технічно не в змозі був швидко полишити сцену. Єдиною серед рецензентів вистави, хто по-театрознавчому звернула увагу на роль хору та мімансу в «Отелло» Л. Куколєва, була Ю. Полякова [93]. Критик пояснила функцію артистів хору та мімансу, таємничо замаскованих і вдягнутих в однакові стриманої кольорової гами плащі та костюми, аналогією з хором в античній трагедії. Дійсно, режисер із хормейстером О. Чернікіним змусили традиційно інертну частину сценічного ансамблю виконувати функцію експресивного коментатора подій. Й багато років потому яскраво спалахує у пам'яті перша картина «Отелло», де тривожно миготіли ліхтарі у високо підійнятих руках тих, хто очікував на штормовому березі Кіпру прибуття корабля з Венеції. Голос М. Коваля лунав у цій інтродукції хору з солістами одним з перших, перекриваючи оркестрову фактуру звучанням якогось потойбічного тембру. У двох репліках-вигуках до Кассіо Яго давав свої песимістичні прогнози: корабель з Отелло не досягне берегу, загине. Однак, поборовши морську стихію силою молитов та потужною вірою у добро, полководець Отелло не з'являвся, а наче омитий хвилями морськими виринав на орхестрі (кругла сцена античного театру). Презентація героя глядачам була стократ підсилена емоційно потужним образом світлової завіси, що опромінювала контур орхестри. Цей пролог згодом отримував продовження в епілогу вистави. Отелло йшов до опочивальні, і невідворотна логіка трагедії унеможливлювала порятунок Дездемони від смертельних обіймів коханого. Світлова партитура тут відтворювала музичну драматургію. Кожен марш уявних сходів, який долав ошуканий інтригами Яго мавр, позначався його зупинкою та виразним експресивним жестом викинутої вгору руки. Цим жестом він наче знімав стовп світла (щоразу на завершення музичної фрази в оркестрі). Уся сцена, як і душа злочинця мимоволі, огорталася символічними сутінками. У фіналі вистави, наче символічно повертаючи світові сплюндровану істину, Отелло вбивав себе, й орхестра востаннє опромінювалася потужними вогнями рампи.

Тож, параметри оперного спектаклю Л. Куколєва-В. Кравця-В. Куценка (пізніше виставою диригував Д. Морозов) створювали для вокалістів небанальні «запропоновані обставини».

У першій дії по-акторському виразною була в Миколи Коваля сцена сп'яніння Кассіо, яку було зрежисировано Яго. Музично, вокально, пластично-ритмічно ця сцена розкривала цинізм, аналітичну винахідливість, сталеву волю героя, який попри заведену серед людей мораль, використовуватиме всіх і кожного заради мети потішити уражені амбіції. Молодий, бравий і вродливий Кассіо, улюбленець Отелло, отримав чин капітана, обійшовши Яго. Тож його слід дискредитувати в очах полководця і знищити. У танку з келихом, де Яго простими ритмічними рухами в такт співу вколочував ногами у підлогу свої лють, заздрість і ненависть, він справляв враження навали зла... Яго маніпулював волею не лише слабовольного добряка Кассіо, який навіть не вмів пити як слід (чудова драматична роль Григорія Бабича, в інших складах — Сергій Шадрін, Вячеслав Васьков, згодом також Віктор Червонюк), але й зграї солдат, які, хоч і не струнко гойдалися в танцю, та все ж підспівували голосу Яго. У загрозливому рефрені тосту Яго «Beva con me»! («Пийте зі мною!») чулися рев звіра і гіпнотичне розгойдування. Сам Яго уникав сп'яніння, холодно пильнуючи свою мету. Як головний фігурант справи Зла він маніакально вперто витанцьовував матроський танок посеред орхестри. У цей час Кассіо вже сходив з дистанції (це було підкреслено і мізансценою, адже він валився з підвищення на авансцену), мимоволі стаючи виконавцем подальшої пекельної режисури Яго. Уся сцена справляла враження якогось морального чаду, підкорення волі слабкого дужим і небезпечним. Паралельно Яго грав ще одну партію — оплутував інтригою Родеріго (Ігор Корнатовський), натякаючи закоханому в Дездемону дворянину, що є спосіб завоювати своє щастя. І шлях до цього лежить через бійку з капітаном. Коли розгніваний Отелло вимагав пояснити, що призвело до порушення субординації і поранення Монтано, Яго Миколи Коваля вдавав саму непричетність. У його непевних трикрапках «Non so… qui tutti...» («Не знаю... Так мирно ми тут жартували...») вимальовувався цинічний актор, який бреше та не червоніє. На новину про розжалування Кассіо Яго відповідав глухим вигуком свого внутрішнього голосу: «Oh! mio trionfo!» («Мій тріумф!»).

Найважчим для виконавця партії Яго є другий акт опери. Його відкриває сцена, в якій мічман удавано пропонує Кассіо допомогу. Підказуючи екс-капітану шлях до порятунку — впасти до ніг Дездемони — Яго-М. Коваль наповнював її ім'я (із наголосом на другий склад) диявольським змістом. У голосі мічмана, який наостанок напучував Кассіо «Vanne» («Йди»), можна було почути лише шляхетне співчуття і великодушність. Та щойно юнак уходив, це ж саме слово Яго повторював уже із неприхованою

загрозою. В арії «Credo» він уперше не крився із своїми думками та почуттями. Продовжуючи тему взаємодії оперного артиста із сценографічним та світловим рішенням цієї вистави, зазначу, що глибоко символічним (не зважаючи на свою банальність) був живописно-світловий акцент на славетному монологу Яго. Сцену, в якій ініціатор майбутньої трагедії розкривав філософське опертя свого театру смерті, опромінювало червоне світло. Коли Яго повідомляв, що вірить у бога жорстокого, на воєнізованому вбранні антигероя червоний фільтр набував значення заплямованих безчестям і безневинною кров'ю обладунків. І щоразу, коли чулася атака мідних та духових вступу арії Яго, глядачам ставало холодно і моторошно у такому, здавалося б, безпечному, світському місці як театр. Ефекту паморозі додавало і мізансценічне розташування співака. Арію М. Коваль співав на самісінькій авансцені, максимально близько від слухачів. Якщо Дездемона у фіналі опери молилася Діві Марії, а її чоловік мавр вірував у африканських богів, то Яго протиставляв їм силу Танатоса: «Ti spinge il tuo dimone e il tuo dimon son io, E me trascina il mio, Nel quale io credo inesorato Iddio» («Тебе веде твій демон, і він — це я сам. А мене веде мій власний, лютий бог, у якого я вірю»). У цій першій в його житті постановці «Отелло» М. Коваль більшою мірою відштовхувався у трактуванні арії від контрастних енергій музичної драматургії. Викликом усім старим богам і присудом усім ворогам Яго лунав у виконанні М. Коваля рядок: «Sì! quest'è la mia fè»! («Так! Саме такою є моя віра»!). Після фортисимо оркестру сцену і залу раптом оповивала виснажлива тиша. Геніальний приклад вердіївської музичної драматургії — артист акапельно проживав найбільш важливі для Яго слова сумніву: «Vien dopo tanta irrision la Morte. E poi?... e poi? («Тож, після цієї наруги приходить Смерть. А потім? Потім?»). І лише ледь помітний оркестровий супровід, наче віддалені кроки чи шурхотіння, символізував поступ темної думки героя. Проте втішивши себе тим, що після смерті настає суцільна порожнеча, тож рай — це вигадка старих, Яго із злим сміхом розв'язував загадку Всесвіту.

Порівнюючи виконання Миколою Ковалем цієї арії із виконанням іншими видатними співаками, на творчості яких він вчився, можна дійти висновку, що найближчим йому виявився майстер старої італійської школи Тітта Руффо. При тому, що запис 1914 року очевидно викривлює тембральні особливості голосу, ймовірно завищує голосову позицію співака, очевидною є близькість виконання М. Коваля до Т. Руффо і в темпах, і по фундаментальності справленого на слухача враження, і по акцентах фразування. А от, приміром, від Яго свого улюбленого українського оперного співака Миколи Кондратюка Микола Коваль майже нічого не міг взяти. Разом із видатним диригентом М. Ермлером Д. Кондратюк суцільно «легатизував» цю конфліктно-вибухову арію в скрізь рівне і красиве звучання. У плані ви-

черпно дохідливої ліпки фрази, за вмінням тримати паузу і за акторським наповненням образу М. Коваль лишив свого тезку далеко позаду.

Нагледівши Отелло, що наближувався, Яго розраховував, що з побачення Дездемони і Кассіо можна мати вигоду просто зараз. Виявляючи верх лицемірства, він спиною до мавра, задумливо-розпачливо зітхав із глибини серця: «Ciò m'accora» («Як шкода»). У подальшій бесіді з Отелло, який із підозрою зацікавився причиною шкодувань мічмана, Яго М. Коваля дивував шляхетністю тембру, ніде не вдавався до спотворюючої інтонації чи артикуляції, що могли б натякнути на ошуканство ним Отелло. Це була машкара максимальної правдивості та прямоти, яку вдягнув талановитий актор Яго. Якщо К. Станіславський рекомендував граючи доброго героя, шукати, у чому він поганий, то М. Коваль інтуїтивно втілював пекельну істоту, служника Сатани нейтральними засобами. Далеко не всі, навіть визнані у світі, виконавці партії Яго вважали за потрібне тримати темну сутність героя під маскою привабливості та порядності. Зокрема, сам скупий на фарби північний психотип Яго С. Лейферкуса насторожував, відлякував чужинністю в тандемі із вродливим дитям Півдня Отелло П. Домінго. А британський співак Шеріл Мілнз принципово виконував роль Яго, педалюючи його негативну сутність у різкому фразуванні (мов плювок) та в міміці, що одразу відштовхувала. Така однозначність, заданість гри поганого героя мала б, на нашу думку, стати очевидною і для Отелло. Темпераменти оперних Отелло і Яго геть протилежні. Отелло — вибуховий холерик, а Яго — врівноважений, мало емоційний флегматик. Микола Коваль грав Яго показним зрілим красенем зовні та нордичною істотою всередині. Щодо міміки харківського артиста у цій виставі, то їй могли б позаздрити фахівці з «покерфейсу» — у ній неможливо було відчитати анічогісінько, крім коректності та скритності.

Під виглядом звичайної цікавості, у позі нейтрального супокою склавши руки на грудях, Яго дратував Отелло запитаннями, чи були Дездемона і Кассіо знайомими до їх шлюбу, чи передавав Отелло Дездемоні листи через Кассіо. І от вже влучно перепитане в мавра однісіньке словохарактеристика Кассіо, подувало в Яго-Коваля могильним холодом біди: «Onesto»? («Чесний?»). Та ось вже знову, мов луна, повторював Яго слова полководця: «Che ascondo in cor, signore»? («На що я натякаю»?). Напруженість позицій зростала, Отелло виходив з себе, вимагаючи доказів. І навіть непохитному Яго доводилося розплести руки та задля власної безпеки трохи відступити. У першій сцені Отелло і Яго композитор окреслив устами підступного мічмана субстанційно важливий мотив фатальної брехні: «Temete, signor, la gelosia! È un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno sé stes sa attosca, vivida piaga le squarcia il seno» («Ревнощі власною отрутою себе підживлюють і вражають смертельним жалом»). М. Коваль давав слухачам

відчути в цих рядках гіпнотичну музику загибелі, пройнятися солодким трунком слова «ревнощі» та відчути на собі дію музики фатуму, що змете з шахівниці життя хороброго Отелло. Особливість, певну ритуалізованість цього моменту у виставі підкреслювала і мізансцена. Це був єдиний випадок в третьому акті, коли Яго порушував коректну дистанцію з патроном. Тут він саме «вів» Отелло до катастрофи, повільно обходячи трон рухом змії, яка гіпнотизує, бере у кільце свою жертву.

З приходом Дездемони у супроводі камеристки, дружини Яго Емілії, герою М. Коваля щастило знову. Яго переступив і через святощі зворушливої ознаки родинної турботи. Хустка, якою хотіла пов'язати голову чоловіка Дездемона, опинилася на підлозі, відкинута рукою ревнивого чоловіка. Яго миттєво, по-хижацькому спритно реагував на цей шанс мовчазним наказом дружині — принеси! У виставі кінця 90-х М. Коваль грав із партнерками Л. Кутіщевою, Ж. Німенською, В. Стеценко. Брутальність деспотичного прибічника «Домострою» у родині проливала додаткове світло на те, що Яго нікому не дарує порушення його інтересів. Бідолашну Емілію, яка розуміла, що жорстокий і байдужий чоловік використовує її, він грубо штовхав здійнятися на орхестру і підібрати хустку, аби там, на сцені трагедії зіграти свою непоказну роль. Хоча у вокальному рядку Яго з квартету із Отелло, Дездемоной та Емілією йдеться про наближення миті помсти, і його текст буквально промовляє про кровожерливість персонажу, М. Коваль виконував його стримано, ансамблево чуйно. Соліст усвідомлював роль Яго у цьому вокальному номері як зловісну тінь, підголосок до сповідей двох головних персонажів опери.

У лібрето А. Бойто є рудименти старого шекспірівського театру. Зокрема, Яго промовляє в присутності Отелло речі, які має почути глядач, та не його патрон. М. Коваль разом із Л. Куколєвим знайшли прийнятний варіант, щоб відбити дистанційованість двох героїв у мізансцені. Коли виконавець Отелло розташовувався на авансцені праворуч, то Яго Миколи Коваля звертався до себе із потаємними планами на сходах ліворуч. Беручи до уваги також умовність сценографії В. Кравця, таке рішення виявлялося прийнятним для глядачів. Саме так, відійшовши на бік, Яго шукав ініціали Дездемони на хустці і лише пересвідчившись, що хустка іменна, хутко клав майбутній рішучий доказ невірності Дездемони за нагрудні обладунки. Такого Яго, яким грав його М. Коваль, Отелло просто не міг душити і повалити на підлогу. Цей Яго без зовнішніх зусиль відкидав занесені на нього руки мавра і, висловивши своє обурення господарем, повідомляв, що більше не слуга йому, адже той не цінує відданості. При цьому категорично-зневажливий жест Яго на прощання не залишав ілюзій — чесний служака уражений у своїй васальській гідності. Такою поведінкою «на розрив» Яго значно швидше, ніж спокійними порадами, домагався віри Отелло. Адже

мавр розумів лише мову почуттів, сильних емоцій. І от наставав час головного фіктивного доказу. Яго розгортав свою виставу щодо удаваного свідчення Кассіо про зраду Дездемони з неабияким хистом удавальника. Якщо у запису виконання Тіто Гоббі аріозо Яго «Era la notte» («Якось уночі») лунало лірично, оманливо правдиво (така брехня-отрута тим легше споживалася Отелло, що в її поданні не було нічого надмірного), то М. Коваль співав його, передаючи в голосі та пластиці своє ставлення до Кассіо. У зіщулених очах Яго виблискував недобрий вогонь. Юного капітана, який обійшов його в чинах, Яго ненавидів. У цьому монологу начебто від лиця Кассіо мічман передав куті меду з виверженням доказів удаваної історії прихованого кохання Кассіо та Дездемони. Від такої патоки слухачів мало не вивертало! Гіпнотичні властивості голосу Яго, його монотон у переказі сну Кассіо, ставали для Отелло одночасно і моральними тортурами, і сеансом навіювання. Господар, наче заворожений, вслухався і вдивлявся у підлеглого і вже не міг не вірити тому, що той розповів. Розвиваючи тему аріозо Яго, дует мавра та Яго перетворювався на мілітаризований марш вбивці та замовника злочину: «Sì, pe ‘l ciel marmoreo giuro! Per le attorte folgori!Per la morte e pe r l’oscuro mar sterminator!…» («Присягаюся цим небом! Цією блискавкою! Сили я знайду для помсти!»). Кода другого акту опери ставала технічно найважчою точкою іспиту на кваліфікацію вердіївського співака, що потребувала від Миколи Коваля не лише школи співу, але й фізичної загартованості, доброї форми.

На початку третьої дії Яго далі вигадував свою жорстоку п’єсу і знову правив у ній за протагоніста. Цього разу Яго виконував виставу-викриття Кассіо для прихованого на відстані ексклюзивного глядача — Отелло. Прагнучи навести красеня екс-капітана на розмову про Дездемону, він вдавався до лестощів, до грубуватого чоловічого гумору, до удавання з себе доброзичливого вболівальника за долю молодшого колеги у скруті. Зрештою, в руках Кассіо з’являлась таки прикметна хустка Дездемони, яку йому підкинув Яго. У бравурному дуеті з Кассіо Яго розвивав тему візерунку на хустці як сплетеного ним власноруч павутиння, до якого потрапили Отелло та Дездемона. Журналістка С. Каминіна спостерегла цікаву образну деталь конструктивістського рішення вистави сценографом: «Ажурні риштування Венеції перетворяться на павутиння, яким Яго оплутав Отелло» [33].

Збурений ревнощами Отелло втрачав пильність, і в наступній короткій сцені мічман вже маніпулював волею полководця, програмуючи його задушити дружину. Відривчастим реплікам партнерів, які лунали майже акапельно, надавали додаткової експресії «врізки» сурм, які скликали до Сенату. І ось серед інспірованої Яго родинної катастрофи Отелло він буквально виривав у патрона чин капітана. Стаючи на коліно, Яго удавано поштиво дякував Отелло.

Уявляю, як важко було М. Ковалю точно співати партію, коли раз у раз «кіксувала» група мідних в оркестрі, коли партнер співав на межі, у найскладніших місцях партії «транспонуючи» її під себе або навіть просто пропускаючи «горішні» ноти.

Вклоняючись Дожу Венеції, Яго сам давав вельможам фору «породистим» акапельним звучанням: «Messer, son lieto di vedervi» («Мессір, моє вітання вам»). Він чемно подавав руку Дездемоні, яка саме входила до зали Сенату, наче й не він щойно підбурював її чоловіка вбити дружину цієї ночі. І лише одного разу під час цієї картини Яго проговорювався стосовно власних намірів та почуттів. «Forse che in grazia tornerà» («Так, скоро Кассіо буде помилуваний») — насмішкувато повторював мічман вокальну фразу Дездемони із зловісною іронією. Коли ж Отелло привселюдно обвинуватив дружину в зраді, принизив її, поставивши навколішки, то місце Яго у цій мізансцені жорстокого театру перенеслося до самісінького центру орхестри. Непохитний, без жалю або будь-яких інших емоцій до дружини сеньйора, він спокійно читав сувой із геральдичною печаткою. Враховуючи обмежене сприйняття харківською публікою опери італійською мовою, у постановці було не лише виключено епізод з вшануванням Дездемони, але й мінімалізовано лінію кохання Родеріго до своєї панни. Відповідно було скорочено і сцену Яго та Родеріго з третьої дії. Коли ж віддані Дездемоні друзі Кассіо та Емілія підіймали її під руки та уводили геть, Отелло давав наказ залишити залу усім. Яго ж лишався, майже крадькома пересуваючись за спиною все небезпечнішого від потрясінь Отелло. Як мисливець він чатував на свою зацьковану жертву. У супроводі мідних фанфар (оркестрове тло в цій сцені змушувало пригадати головну арію Яго), освітлений смолоскипами, якими було прикрашено залу Сенату, диявольський лицедій Яго кидав останню перед антрактом репліку, яка була адресована не лише прихильникам венеційського мавра, які вже покинули залу за наказом Отелло, але й глядачам у залі: «Ecco il leone»! («От ваш лев!»). Скільки нервів, негативних почуттів доводилося акумулювати актору, щоб втілити в одній цій фразі і скепсис, і презирство, і пришвидшене серцебиття довгоочікуваної перемоги Яго! Саме від цих почуттів народжувалася знакова поза мстивого тріумфу, коли Яго ставив ногу у мисливському шкіряному чоботі на венеційський трон і, опершись на коліно та ледь похитуючи із докором головою, насолоджувався видом зруйнованої ним сили Отелло.

Гадаю, розуміння режисером та артистом актуальності образу Яго полягало в тому, що вони викривали не лише шекспірівського мерзотника, але невидимих світу «ляльководів», за чим замовленням інші плямують руки злочином, проте самим їм вдається вийти «сухими з води». Тому у фіналі вистави Яго вислизав із трагедії, уникнувши покарання за злочин. «Після самогубства Отелло, — писала журналістка, аналізуючи небанальну для

постановки оперного театру мізансцену, яку виконував М. Коваль, — його злий демон спокійно, з усвідомленням власного місця у світі спуститься до пекла» [33].

Відчуваючи статусність партії Яго у своєму в останні десятиріччя небагатому на прем'єри житті Микола Коваль шкодував, що йому не довелося співати цю вердіївську партію в Києві. Говорив про те, що «Отелло» не йде в Національній опері України через відсутність драматичного тенора [46, с. 3]. Очевидно, цей образ був для нього з виборених, особливо дорогих, і він дуже пишався тим, що досягнув майстерності, яка дозволила співати партію Яго. Разом з тим, мстивий мічман не став у рівень з образами-вершинами у біографії славетного співака. По суті, в його випадку йшлося про абсолютно деромантизоване зло (Яго навіть гірший за Скарпіа, який принаймні кохав Тоску). Трапився унікальний випадок у біографії соліста: вокальну роботу ним було пророблено титанічну, у перших трьох актах опери Яго безупинно діє, так що є де продемонструвати акторську майстерність (в основі лібрето все ж таки п'єса В. Шекспіра!), але заради ствердження якої ідеї? Яго був сухим аналітиком злочину. М. Коваль же був неперевершеним адвокатом своїх героїв і щоразу вигравав у тих образах, в яких домагався співчуття і потрясіння глядачів.

Продовжуючи співати свої давні партії вердіївського репертуару, в 2000-х роках М. Коваль лишився у постановці «Аїди» одним з двох прем'єрних виконавців (разом з О. Романенко-Амнеріс). Єдиний відгук на цю стару виставу в новій, італомовній редакції виконання — середини 1990-х. Рецензент Д. Коробов констатує, що «посеред чотирьох головних персонажів: Аїди (Л. Черних), Амнеріс (І. Яценко), Радамеса (О. Шуляк) виділимо Амонасро-М. Коваля, який впевнено провів партію від першої до останньої ноти» [54]. З цієї думки критика можна дійти висновку, що Микола Коваль не просто виконав свою роль, але й став істотною опорою режисерського задуму вистави, несучі його крізь десятиріччя, в той час як інші виконавці ролей у спектаклі чергуються та змінюються. Після смерті О. Басенка та О. Ткаченка в дубль до М. Коваля ввівся на партію Амонасро П. Бойко. Партнерками М. Коваля в партії Аїди у 2000-і роки були Олена Скворцова та А. Романовська. Пізніше він зустрівся у цій виставі з А. Мішаковою та О. Крамарєвою. Часто випадало М. Ковалю співати із запрошеним на партію Радамеса Е. Срібницьким, а також із місцевими партнерами В. Калініченком та В. Васьковим. Траплялося йому виступати в «Аїді» на рідній сцені із зовсім новими диригентами та партнерами. Так, 27 травня 2005 року він виконував партію під орудою знаного в музичному світі маестро, головного диригента Донецького академічного театру опери і балету ім. А. Солов'яненка Василя Василенка. З цим диригентом Микола Коваль інакше розкрив нюанси ролі царя-патріота і батька. Артист відчув

роль по-новому, спробував підійти до неї без звичайної тут потужності темпераменту, зосередившись на більш натуралістичному проживанню сцен психологічних «дуелей» з Аїдою. З великої частини репертуарних оперних вистав В. Лукашева, які зберігалися в репертуарі ХАТОБа у 2000-х роках, для святкування сімдесятиріччя на той час вже давно киянина, керівника Національної філармонії та професора Національної музичної академії було обрано знову-таки «Аїду». 12 травня 2006 року Микола Коваль виконав партію Амонасро і блискучо по-акторському зіграв роль в ансамблі з О. Скворцовою-Аїдою, Е. Срібницьким-Радамесом, Л. Кутіщевою-Амнеріс, В. Гращенком-Рамфісом, Ч. Білаоновим-Царем Єгипту. Гадаю, емоційного піднесення М. Ковалю тієї особливої вистави додав власний шістдесятиріч-ний ювілей, який він святкував за три дні до того. Однією з найсильніших за складом та єдністю акторського проживання і вокального виконання була «Аїда» 6 лютого 2006 року. Переконливо, темпераментно, впевнено — наче з прем'єри тут був! — виступав у партії Радамеса молодий соліст одеської опери Микола Субота. Йому не поступалися і Микола Коваль (Амонасро) та Лілія Кутіщева (Амнеріс). Аїду співала Олена Скворцова, Рамфіса — Чатуранга Білаонов, Царя Єгипту — Юрій Кудрявцев. Того вечора не шкодуючи своїх сил та здоров'я, солісти героїчно долали бар'єр скептичної недовіри глядачів до оперного Єгипту та ефіопських бранців. Адже на сцені та в залі температура була занизькою для сприйняття умовно-естетського виду театрального мистецтва. З цією істотною поправкою, що глядачі в антракті похапали шуби і надалі, мов московські бояри, набурмосено дивилися на напівоголених цариць та бранок Сходу, голоногих полководців, хор жерців та балет у прозорих одежинах. Наведений приклад подвигу М. Коваля та його колег по сцені в ім'я мистецтва був далеко не поодиноким. Пригадую і «Бориса Годунова», коли після розкриття завіси зі сцени подувало таким крижаним фронтом північного вітру, що на очах розгойдувалися декорації Вячеслава Окунєва. А М. Коваль-бо при такій температурі не просто грав, він працював дорогоцінним вокальним апаратом!

У 2010 році Микола Коваль виступав на харківській сцені у виставі «Аїда» пам'яті видатної співачки харківської опери народної артистки України Любові Попової, за участі Олександри Дурсеньової в партії Амнеріс. Донька Л. Попової, вихованка Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського, яка у 1991-1995 роках була солісткою ХАТОБу, співала в тому спектаклю вже в якості солістки Большого театру та народної артистки Росії.

У 2011 році журналіст К. Гарєєв написав у статті: «Коваль — один з найкращих Ріголетто України; не знаю, хто нині в українських театрах може зрівнятися з його глибиною прочитання цього образу, втіленням і силою драматизму» [9]. У 90-х Микола Коваль співав цю вердіївську пар-

тію в чергу з Петром Бойком. Їхні Ріголетто були докорінно різними. Бойко грав Ріголетто злим насмішкуватим блазнем. Задерикуватість його героя відчувалася й у фразуванні, і в пластиці, і в масочній міміці. Завжди впевнений у собі артист перебував на сцені в стані рівноваги, який був протипоказаний таким драматично-суперечливим образам як Ріголетто. Якщо П. Бойко співав партію при поганому самопочутті, він компенсував це щедрим темпераментом у грі. Коли ж Миколі Петровичу доводилося співати Ріголетто при посередньому самопочутті, він ставав зосередженішим, глибшим у своєму сценічному образі. М. Коваль пророщував психологію цього героя з фізіології. Його Ріголетто — надломлений горбань, каліка, над яким сміються, але душею якого керують потужні почуття. Образ-аналогія з Ріголетто — зацькований, сполоханий мисливцями у норі хижак, який будь що стане боронити своїх дітей. Ріголетто М. Коваля запам'ятовувався не стільки ненавистю до підступних та розбещених аристократів, скільки глибиною почуття до доньки. Артист не договорював нам все про свого персонажа, велику частину природи Ріголетто лишаючи загадкою, яку так хотілося розгадати. На противагу образу, створеному П. Бойком, Ріголетто М. Коваля хотілося співчувати. Його гра роздмухувала в глядачів фантазію. Впродовж вистави та й після неї думалося про те, що спричинилося на перетворенні шляхетного, чесного, люблячого чоловіка й батька Ріголетто на жорстокого блазня. На відміну від Ріголетто П. Бойка, герой М. Коваля із своїм каліцтвом не змирився, до своєї машкари не приріс. І звідти — гострота виклику, який він кинув двору Герцога. Як зазначив у 2014 році учень Миколи Коваля Роман Ткаченко, «Коваль дуже цікаво грає Ріголетто. У нього несподіване трактування. Уся роль проживається із шаленим болем. Ріголетто Миколи Петровича не злий, він поранений» [97, с. 2].

У середині 2000-х років Микола Петрович дублерів у цій ролі вже не мав. В останні два десятиріччя Ріголетто Миколи Коваля змужнів, саме життя проклало на його лиці потрібні для образу борозни часу. Завдяки передусім сцені «Cortigiani...» М. Коваль-Ріголетто вписав своє ім'я до літопису оперних легенд України. Працівники служб театру спеціально збиралися послухати у лаштунках цю арію Миколи Петровича. Цій потужній сцені безупинно дивувалися партнери. Л. Кутіщева говорить: «Адже з Ковалем тут, як кажуть в Одесі, є шо послухати та що подивитися!» [60, с. 3]. Молодші колеги та учні вчилися майстерності, спостерігаючи його гру. Безумовно, для поціновувачів, а не для широкого загалу, були альтернативні до арії з другої дії «Ріголетто» варіанти найулюбленішої сцени з М. Ковалем. А. Калюжний визнав — щоразу, коли він співав Спарафучілє в цій опері, він відчував ком у горлі від виконання Миколою Ковалем фінальної сцени вистави [31, с. 2].

У нових часах особливим тріпотінням, гармонією «темної сили» та «променя світла» відрізнявся тандем М. Коваля та Т. Гармаш (Джильда). Їх спільне трактування цього твору Дж. Верді було позбавлене оперної «строкатості» й позначене великою культурою вокальної та драматичної емоції. Тамара Гармаш наступним чином аналізувала наскрізну дію в образі Ріголетто: «Ріголетто-Коваль — це для мене стовідсотковий образ батька. Якщо наш перший дует у виставі — це пролог наших образів, наших стосунків, то в другому дуеті вже розгортається драма, і для мене кульмінація — тут. У цій сцені М. Коваль мені найбільш цікавий своїм акторським проживанням. Тому що нема нічого страшнішого, ніж відчути на собі ефект бумерангу: потерпіти від того, чим завдав шкоди іншим. Отут перелам в образі Ріголетто! Арія Ріголетто лунає, коли він вже дізнався про приниження дочки і розуміє, що це розплата за його власні гріхи. Це був відчайдушний крик душі! Ну а фінальний наш дует — це вже був епілог трагедії Ріголетто: "що посієш, те й зіжнеш". Верді був абатом, тому він невипадково заклав в оперу "Ріголетто" певні християнські істини» [11, с. 3].

Вже у 2000-х роках М. Коваль часто співав партію Ріголетто у партнерстві з Джильдою-О. Старіковою, володаркою польотного колоратурного сопрано. Із нею також чудово розкривалася дуетна частина партії, хоча в акторському сенсі співачка і поступалася Т. Гармаш.

Диригент Віталій Куценко, віддаючи належне сценічному образу, створеному М. Ковалем, наголошуючи на природному багатому тембрі, рівному регістрі, зауважив водночас на форсуванні звуку: «У верхній теситурі став лунати складніше, помітно напруженіше. У партії "Ріголетто" це відчувається» [61, с. 4]. Цей недолік диригент пояснював фактором віку. В. Куценко спостеріг і ще одну критичну рису виконання Миколою Петровичем цієї партії в пізні роки: «Буває так, що М. Коваль не встигає проспівати темпово, і мені доводиться стримувати оркестр. Траплялося, він так зануриться в образ під час вистави, що уповільнить ритм співу — тоді моє завдання Коваля "спіймати". Суперечлива позиція. Проте я йшов на це заради зручності вокаліста та цілісності образу. Голос у Миколи Петровича щільний, не дуже маневрений. Тому контакт із диригентом співаку дуже важливий. І я розумію, що із митцем працюю. І в усіх партіях М. Коваль добрий, глибокий — бо справжній народний артист!» [61, с. 4].

У 2004 році Микола Коваль заспівав партію Ріголетто у виставі Національної опери України під час фестивалю, присвяченого до 190-річчя Дж. Верді. Того ж року соліст виступав у партії Ріголетто на гастролях у Німеччині із диригентом Р. Бадером. На моє запитання, яка з поїздок була найбільш відповідальною і складною, Микола Петрович відповів: «Найважче було, коли впродовж місяця я співав десять вистав «Ріголетто» у різних містах Німеччини. Інтервал поміж моїми виступами у цій карколомної

складності партії був півтори доби» [46, с. 6]. Т. Гармаш, яка працювала в тій гастрольній поїздці, також пригадала, яким виснажливим був для М. Коваля тур, але наголосила на тому, що як професіонал він виявив героїзм: «Дуже мало оперних співаків, які не бояться виходити на сцену в хворому стані. А в М. Коваля така школа, що він виходить. І ніхто в залі не помічає, що не все гаразд. Ми разом працювали такі вистави. Микола Петрович вміє змобілізуватися задля результату. Звісно, ми йому допомагали, чим могли. Він міг і поскаржитися за лаштунками, мовляв, "ой, чим я співатиму нині, в мене голосу нема". Проте від моменту, як вийшов перед глядачами, про все це забував. І попри все М. Коваль доспівував арію, таки "ставив" верхню ноту. Це героїзм, я вважаю. Всі вистави з ним у Німеччині пройшли на ура!» [11, с. 3]. Вважаю, що М. Коваль повернув європейцям Ріголетто у більш трагедійній транскрипції, ніж народжений в Італії образ. Італійському «dolce» реалізму він протипоставив українську школу драматичного проживання образу в музичній виставі.

Коли ж на замовлення антрепренерів-прокатчиків ХАТОБ готував постановку опери Дж. Верді, яка ніколи до того не йшла на харківській сцені — «Набукко» — Микола Коваль починав вчити заголовну партію опери. «Красива партія, але я вже втомився вчити італійською. Хоч би старий репертуар гідно доспівати, у голові не переплутати... Тому я в цій виставі так і не вийшов» [45, с. 9], — пояснив причини своєї відмови від участі Микола Петрович. Зазначу, що артист мав колосальну, підкріплену майже півстоліттям роботи в театрі, інтуїцію — іудейський цар Набукко у ХАТОБі не прижився, спектаклі відбувалися нечасто.

А от знаменним в плані гастролей та обміну творчим досвідом став для М. Коваля один з найкращих спектаклів за його участі — «Флорія Тоска». У 2002 році з успіхом відбувся виступ Коваля в партії Скарпіа у виставі на сцені Одеського Національного театру опери та балету. Зі спогадів І. Шаврука, М. Коваль просто вразив одеських колег рівнем професіоналізму [116, с. 4]. Після від'їзду на початку 2000-х з України до Німеччини баритона Петра Бойка, Микола лишився у цьому спектаклі єдиним Скарпіа на п'ятнадцять років. У 2010-х Скарпіа М. Коваля переслідував та мордував тортурами вже сина Е. Срібницького — Олексія, який вступив до трупи харківського театру, а в партії Тоски партнеркою Миколи стала молода драматично переконлива володарка красивого лірико-драматичного сопрано Алла Мішакова.

Але був у Миколи Коваля партнер по цій виставі, про зустріч із яким варто розповісти окремо. Саме у «Флорії Тосці» на харківській сцені та під час контрактного туру Європою український співак спрацювався із досвідченим та знаним італійським тенором Альдо Філістадом. Пощастило знайти ексклюзивний відгук носія школи бельканто на спів українського

колеги в партії Скарпіа: «Баритон Коваля має саме таке забарвлення, яке потрібне для цього персонажу» [32].

Сицилієць за походженням, Альдо Філістад розпочав вокальну кар'єру наприкінці 1950-х років, служив у Марсельській, Діжонській, Паризькій (на Єлісейських Полях) оперних трупах, співав у Відні, Зальцбургу, Вероні, Монако, Богемії та Шанхаю. Розквіт його кар'єри припав на 1970-1980-і рр. До Харкова наприкінці 90-х Альдо Філістад приїхав, коли вже не виступав у європейських театрах. Співак мав величезний оперний репертуар: вердіївські Герцог, Радамес, пуччініївські Рудольф, Калаф, представники французької опери де Гріє, Фауст і Хозе та багато інших. Однією зі своїх коронних партій А. Філістад вважав Каварадоссі. Саме на гастролях «Тоски» Німеччиною та Швейцарією 1994–1995 років харківські артисти й познайомилися з Альдо Філістадом. Продовження співпраці відбулося вже у жовтні 1998, коли Микола Коваль заспівав Скарпіа із А. Філістадом-Каварадоссі на рідний харківський сцені. Успіх спектаклю у харківських глядачів був величезний! На відміну від солістів Большого театру або Національної опери, «живого» носія італійської школи їм доводилося чути і бачити вперше за багато років. А. Філістад зберіг непогану, як на свої роки, форму, прогнозовано вражав сицилійським темпераментом, хоча й виявився фактурно геть невиразним для такої амбітної гігантської сцени, як головна сцена ХАТОБу. 13 жовтня 1998 М. Коваль також вийшов на сцену в одному з Альдо Філістадом гала-концерті. В ньому було задіяно лише кращих солістів харківської трупи, «з якими, як сказав італійський співак, він буде радий знову зустрітися» [108]. Того пам'ятного вечора, коли півтори тисячі глядачів знову струсили харківський театр оплесками і вигуками «браво», Микола Коваль співав монолог Яго й арію Ріголетто.

У 2000-х роках М. Коваль отримав власну гримерку, і це стало для трупи, у якій на той час були інші народні артисти України, винятком з правил. Ця деталь підкреслювала статусність соліста в трупі. Щоправда, Микола запросив до гримерки також М. Олійника, А. Калюжного, співаків, з якими дружив. Згодом у цій кімнаті так само готувався до виступу учень М. Коваля Р. Гордєєв. Статусність співака проявлялася і в іншому: не він до кімнати пастижерів, а вони до нього у гримерку — приходили задля підготовки до спектаклю. У М. Коваля єдиного в театрі були спеціальні підставки для перук, «справжні, як у Большому театрі» [78].

У 2001 році М. Коваль заспівав партію *Прологу* і *Тоніо (Таддео)* в новій постановці *«Паяци»* Р. Леонкавалло. У прем'єрі 4 листопада 2001 співав Петро Бойко. У цій виставі солісти дійсно були рівновеликими, обоє виявили повноцінну трактовку образу. Оскільки про фрачність та героїчно-романтичні дані в опері про провінційних комедіантів аж ніяк не йшлося, то П. Бойко зі своїм щедрим трагікомедійним обдаруванням та простець-

кою фактурою виявився у «Паяцах» на своєму місці. М. Ковалю ж довелося проробити чималу роботу.

Амбівалентність теми та жанру вистави режисером І. Черничком та художником Г. Батієм було заявлено вже в інтермедійній завісі: на двох її половинах розташувалися маска, що сміється, і маска, що плаче. В увертюрі (диригент Дмитро Морозов) можна було виразно розчути інтонації іронічної ляльковості, пародії. Але їх раптом змінювала трагічна тема. Фактично режисер та диригент унаочнювали тему постановки: у артистів, розмальованих «ляльок», паяців з балаганного видовища теж є серце, і воно кровоточить... Цей спектакль був однозначною удачею ХАТОБу. Від часів «Кармен» на його сцені не з'являлася постановка із живописними декораціями, яскравий колорит яких одразу занурював глядачів в атмосферу півдня. Від лукашевської постановки «Паяців» 1982 року нова успадкувала крім М. Коваля, О. Шуляка і В. Болдирєва, також й сценографічний образ попередньої вистави в оформленні Л. Братченка. У «Паяцах» 2001 року вигідно розкрилися можливості хору під керівництвом О. Чернікіна. Та й виконавського потенціалу солістів тогочасної харківської трупи вистачало на те, щоб забезпечити звучання і гру на рівні академічного театру (чого не скажеш, приміром, про ансамбль в «Отелло»). На відміну від «Набукко», «Трубадура», «Дон Карлоса» та деяких інших спектаклів театру, «Паяци» засвідчили саме ігрові можливості артистів, матеріал камерної опери на дві дії розкрив у декого з них небачені досі здатність до імпровізації та вільне ансамблеве самопочуття на сцені. Особливістю драматургії опери є те, що майже кожен персонаж «Паяців» виступає у двох іпостасях — життєвій та сценічній. Каніо на кону стає Паяцем, його дружина Недда — Коломбіною, учасники трупи Тоніо та Беппе грають відповідно Таддео і Арлекіна. З центральних діючих осіб лише закоханий у Недду глядач-селянин Сільвіо не має такого «дубля».

Образ Тоніо, який створив М. Коваль, у виставі був не менш важливим, ніж Каніо, хоч арія «Смійся, паяце» останнього, звісно, набула всесвітнього резонансу. Йдеться про те, що виходячи з можливостей Миколи Коваля, саме йому, а не драматичному тенору (як інколи роблять в інших театрах) було доручено співати Пролог. А саме ця арія є своєрідною квінтесенцією вистави. В час, коли перед напівпрозорою білою інтермедійною завісою оркестр виконував увертюру Р. Леонкавалло, М. Коваль майже непомітно «заряджався» за виходом посеред завіси. Технічна складність акторського завдання полягала в тому, що вже на перший такт вступу Прологу він мав рвучко відкинути край завіси та опинившись на авансцені, вступити водночас із оркестром: «Si può? Signore! Signori!». Додаткове ускладнення для орієнтування на місцині створювала чорна напівмаска, яка була у паяца Тоніо на очах (ох, недаремно, М. Коваль у присутності костюмера Ольги

лайливо називав цей аксесуар «окулярами»!). Звичайного часу для адаптування перед глядачами, призвичаювання до світла софітів, яке заливало артиста, щойно він різко відкривав завісу, просто не було. Треба було одразу співати одну з найскладніших арій баритонального оперного репертуару. Коли пів обличчя артиста сховані за напівмаскою, голова вкрита ковпаком Пульчинелли, а на тілі білий балахон із величезними чорними ґудзиками, тоді з інструментів виразності виконавцеві лишаються лише голос та пластика рук. Засмага артиста дуже пасувала образу італійського мандрівного комедіанта, а кисті рук на тлі білосніжного вбрання привертали до себе питому увагу. В купі з виразністю голосу руки артиста застерігали від байдужості, просили уваги до проблем маленької людини, спонукали до співчуття. Музика «вериста» Р. Леонкавалло навіть в останній період творчості не провокувала М. Коваля на форсаж. Його густий бас-баритон і в першій, більш динамічній частині арії, і в задушевній баладній частині, яка розпочиналася словами «Un nido di memorie», лунав драматично, мінорно, натякаючи на сумну розв'язку оманливо строкатого сюжету. У цій арії (в «Паяцах» лише в ній!) Микола Коваль лишався відданим своїй сер'йозній, драматичній темі в оперному мистецтві. Пролог у його виконанні задавав високу ноту розмови про долі артистів. Це був, без сумніву, голос автора опери, а не жалюгідного коміка Тоніо з душею провінційного Яго.

Хоча, в одного з провідних у світі виконавців Прологу з батьківщини композитора Тіто Гоббі у цій арії виходило продемонструвати градацію контрастних почуттів: від куражу, закличного мажору лицедія до трагедійного звучання. Зрештою, це питання не лише персонального трактування співаком класичного твору, а ще й бачення матеріалу диригентом.

Одного разу, 18 травня 2004 року, в «Паяцах» було порушено таку режисерську логіку потрійного образу. Тоді арію Пролог окремо від ролі Тоніо-Таддео заспівав Дмитро Маклюк. А Микола Коваль обмежився тим, що зіграв роль Тоніо, але грав настільки артистично-винахідливо, що кожному в залі було зрозуміло — «технічний» вокаліст Д. Маклюк може не зазіхати на його роль, це йому буде просто непереливки!

Після Прологу разом із ковпаком та балахоном М. Коваль полишав за лаштунками фундаментальний погляд на речі. Вже від наступної появи на сцені він вдавався до яскравої буфонної характерності.

На відміну від Прологу, роль Тоніо-Таддео майже не містить самодостатніх вокальних номерів (за винятком хіба аріозо з 1 дії зі сцени з Неддою), зате цікава ігровими можливостями. І Микола Коваль це чудово розумів, граючи щедро, бурлескно, в дусі комедії дель арте.

Тоніо М. Коваля з'являвся у натовпі непомітно, коли усі артисти його мандрівної трупи вже пройшли в параді-аллє перед очима провінціалів, жагучих до дешевих розваг. На ньому були смугаста блакитна сорочка, ко-

ричнева жилетка, темні штани із раструбами, крізь які виднілися так само смугасті панчохи. Кумедна стареча хода Тоніо у чорних туфлях на підборах доповнювала образ затурканого невдахи. За лібрето Тоніо — жалюгідний горбань, але М. Коваль грав його трохи кульгавим, зсутуленим чоловіком. Голову паяца у цьому виході прикрашала маска віслюка, якого безжально тріпав за гриву господар трупи Каніо. І з цього, і з гримас на бік Тоніо було видно, що Каніо, який саме балакав із селянами, ставиться до колеги із зневагою. У маленьких ролях селян були задіяні М. Олійник, А. Косинов, А. Калюжний, І. Корнатовський. Найчастіше партнером М. Коваля по цій виставі був О. Шуляк, інколи В. Калініченко. 6 грудня 2005 року М. Коваль заграв у «Паяцах» в тандемі з Миколою Суботою. Ці стосунки двох колег по балаганній сцені були «постановочними», а от від стихійної уваги докучливих дітлахів-пустунів бідолаха Тоніо ледь відбувався — вони одразу ж «поцілювали» його маску вуханя віслюка, шарпаючи гастролера з усіх боків. Відбираючи в них шапку, Тоніо давав якомусь з хлопців профілактичного стусана, і малеча пускалася навтіки.

Підслуховуючи арію Недди насамотині, Тоніо щиро милувався красунею, і був у цьому обожнюванні якийсь по-дитячому зворушливий. Прокравшись до фонтану із цеберком, він довго слухав дружину патрона і, захопившись її голосом та втративши зв'язок із реальністю, навіть недолуго валився із цеберком до чаші фонтану. У «Паяцах» М. Коваль достатньо працював із нестандартним для артиста в амплуа «драматичного баритону» реквізитом. Зокрема, це порожнє бутафорське цеберко він підіймав так натурально «важко» й підносив Недді неквапливо, наче боявся розплескати!

Партнерками Миколи в партії Недди були О. Скворцова, М. Чиженко, Т. Жаркіх та О. Барська. Вже перша спільна картина Тоніо та Недди ставала сценою невдалого освідчення бідолахи своїй красуні-господині («So ben che difforme» – «Адже я знаю...»). Закохана у молодого селянина Сільвіо (В. Болдирєв, А. Юрченко, П. Бондаренко), комедіантка із розвинутим почуттям незалежності здіймала Тоніо на глум, та ще й замахувалася на нього батогом. Цю мізансцену, що увінчувала собою невеличку сцену боротьби, було побудовано режисером таким чином, що солістка фактично не бачила свого сценічного партнера за спиною. До того ж рівень спортивної підготовки вокалісток, спритність їх реагування на активну сценічну дію залишав бажати кращого. Інколи на виставі батіг летів геть у неправдоподібному напрямку. Але згідно запропонованих обставин М. Коваль завжди однаково переконливо змушував глядачів повірити, що батіг реально уперіщив паяца, відчути переляк від виявленої в його зойку суміші болю, гніву, образи чоловіка, який цієї миті переставав бути смішним, а ставав реальною загрозою.

Як майстерно вкладав співак у одне лише ім'я «Недда» нестійку, із ефектом багатозначності інтонацію застереження з відтінком погрози та запитання, чи впевнена вона у наслідках своєї відмови... Забираючись геть, мстивий Тоніо ще й обертався, щоб побачити, чи не налякана цим всім дружина господаря.

Суто типажно Микола Коваль, якому напрочуд пасували образи як іспанського тореро, так і російського царя або турецького султана, в «Паяцах» знову опинився на своєму місці. Обличчя із виразно окресленими бровами та носом, виблискуючі очі та колоритна постать — наче зі стрічки італійського неореалізму. Тягнучи Каніо за руку на місце побачення Недди і Сільвіо, Тоніо раз у раз зиркав очима в бік закоханих і силоміць змушував господаря трупи розплющити очі на зраду. Коли ж Каніо пускався наздогнати свого щасливого суперника, «наївний лялькoвий злодій» Тоніо встигав навіть на бігу погрозити пальчиком у її бік: «Недда»! Із інтонацією прокльону Недда відмовляла: «Bravo! Bravo, міо Tonio!». Він же на руїнах равеліну з видом спортивного вболівальника спостерігав погоню Каніо за Сільвіо, та недочекавшись баталії, спускався і відповідав Недді тон в тон, що радий старатися. При цьому Тоніо ще й жест додавав відповідний: «все окей». Пікірування завершувалося тим, що ображена Недда плювала в обличчя невдалому залицяльникові, а Тоніо грозовим голосом відмовляв на це парадоксом: вона ще не знає, наскільки він щасливий...

Небажану сутичку Каніо з Неддою Тоніо унеможливлював, вгамовуючи стихійний гнів патрона підступною порадою. Каніо має удавати на сцені, що все гаразд, аби дізнатися під час вистави, хто саме коханець дружини. Залишаючи патрона сидіти на діжці біля помосту сам на сам із його лихом, Тоніо наостанок обводив поглядом місце виступу, бажаючи пересвідчитися, чи все готове. Руки актора звично і обережно перебирали заряджений реквізит — дорогоцінний реманент праці бідних комедіантів. Коли ж Беппе, який теж обходив майданчик із зосередженим перед виступом виглядом, спонукав господаря оговтатися і йти на сцену, Тоніо таким — просто з життя! — жестом («А, все марно! Облиш його») кликав Беппе із собою. В цій «залаштунковій» сцені Тоніо видавався значно старшим, ніж перед публікою. Артист навмисне педалював тут по-старечому відставлені лікті та присадкувату постать комедіанта, в якого сил лишається тільки на те, щоб справляти ефект на людях.

Особливістю пластики Миколи Коваля у цій виставі стало те, що для Тоніо він обирав підкреслено побутову пластику, а для Таддео свідомо застосовував знакову партитуру жестів арлекінади. Микола відокремлював Таддео від Тоніо особливою машкарою гриму, умовного, робленого, із масним білим контуром навкруги рота. Гример В. Полякова розповідала, для цієї ролі куафюру М. Ковалю завжди розкуйовджували, робили навмисний

начіс, бо саме такого художнього безладу вимагав характер образу [78, с. 2].

Час інтермедії паяців наставав у другій дії. На її початку Тоніо, калатаючи у розфарбованого барабана, закликав глядачів відвідати їх комедію. Інтермедія починалася з того, що Коломбіна засобами пантоміми відсилала вахлака Таддео від себе під приводом купити щось на вечерю. Рогоносця Таддео Микола Коваль грав м'яко та наївно за суттю, хоча й відточено за формою. Таддео був типовим недомекою, з лінією поведінки якого разюче контрастував характер самого Тоніо — чоловіка злопам'ятного та мстивого. М. Коваль наголошував, що усвідомлює — його міміка у «Паяцах» має бути разюче інакшою, ніж у постановках опер Дж. Верді, М. Римського-Корсакова та М. Мусоргського, бути перебільшеною. Коли мав відповідний настрій, блазнював в інтермедії артист несамовито — справжні глядачі в залі реготалися до гикавки. Залицяючись до красуні Коломбіни, Таддео приносив їй на таці смажену курку. Заради її уваги він ладен був дріботіти навшпиньках. Бачити М. Коваля у ролі настільки відмінної характерності від демонічних красенів Яго і Скарпіа щоразу було незвичним святом перемоги театру та єдності стилю над амплуа! Ще одна цікава стильова риса цієї ролі в інтермедії полягала в тому, що знавець бельканто Микола Коваль у спілкуванні із хором-глядачами на сцені з помітним задоволенням пускав півня і вдавався до вокальної буфонади, вдаючи любовну млость. До речі, партнерство із артистами хору та балету Микола Коваль ніколи не зазначав — він дійсно вступав з ними у спілкування за дією. Вгледівши кокетку Коломбіну, яка виставила ніжку з під короткої спіднички, Таддео робив красномовний жест до глядачів, наче він засліплений. Вважаючи момент, коли Паяца нема вдома вдалим, незграбний Таддео освідчувався Коломбіні. Вона ж, сміючись, до великих радощів глядачів, грайливо вигострювала волосся Таддео, наче ріжки. Таддео мало не зомлівав від закоханості, навіть не здогадуючись, чому саме зараз краєм своєї спідниці Коломбіна закриває йому очі. Адже Таддео не мав бачити Арлекіна, який переховувався в її оселі. Сюжет нехитрої інтермедії на лихо повторював колізію стосунків лицедіїв поза сценою. Тоніо, який грав роль Таддео, не міг забути гіркоту образи від жінки, яка ще сьогодні насміялася з нього. Та й Беппе (С. Шадрін, В. Марчак) за сюжетом грав Арлекіна, чия щаслива роль при переможній красуні була такою ж, як і в Сільвіо. І якщо дурний Таддео вибігав з покоїв Коломбіни, волаючи про те, що наближується Паяц, то підступний Тоніо після цього зачаївся під помостом, очікуючи на розв'язку власної гри. Підтягнувши під себе ноги і обхопивши коліна руками, актор був схожий у цей момент на хлопчака, який грав у наздоганялки і перечікує у засідці, весь його вигляд наче промовляв: «Я в домику». Попереджений Тоніо про докази зради дружини Каніо не витримував сцени сценічного адюльтеру і реально обвинувачував дружину просто на очах у глядачів. Тоніо спостерігав за

всім цим з-за великого барабану. Бажаючи провчити Недду, він не врахував того, що розплата стане такою фатальною, а театральна гра й побутова інтрига призведуть до реального кровопролиття.

Микола Коваль брав дію «Паяців» у символічні береги, розпочинаючи спектакль Прологом, а закінчуючи жестом впертого заперечення трагедії, що вже відбулася. Коли сільські глядачі перелякано втікали зі своїх лав хто куди, Тоніо, як патріот свого балагану, із впертістю Сізіфа, важко ступаючи, тягнув за собою завісу. Саме той актор, який анонсував трагедію, мав наостанок її оплакати. Знамениті слова Каніо «La comedia e finita» Тоніо мовчазно візуалізував в завершальній мізансцені цього спектаклю. І, здавалося, опускаючи голову, він сам ховав від очей глядачів непрохані сльози.

Після вистави 18 травня 2004 року я записала у щоденнику: «Коваль перестав заощаджувати сили в ролях. В його Тоніо сьогодні було стільки винахідливості, куражу, імпровізації, різноманітних відтінків трагікомедії, що важко собі навіть уявити — тиждень тому я поверталася з іншої вистави цього ж артиста під колосальним впливом від трагізму аури його Онєгіна в останній картині. М. Коваль як трагедійний актор просто розплющив глядачів. Від такого грання можна померти… Аж раптом — за тиждень — буфонада, феєрверк!»

У зрілий період творчості образ у «Паяцах» став єдиним для Миколи Коваля гострохарактерним.

Цей вокально нескладний спектакль із чудовими «верістськими» мелодіями та аріями любили всі виконавці. 23 жовтня 2005 року саме в «Паяцах» відсвяткував свій ювілей Олександр Шуляк. Його партнерами були М. Чиженко, В. Болдирєв, В. Марчак. Микола Коваль грав того вечора із особливим піднесенням, натхненно. Паяц Тоніо викликав саме ті суперечливі почуття, які заклав у цей образ автор: він був і смішним, і жалюгідним, і нестримно театральним. Даруючи квіти, я запитала Миколу Петровича, чому сьогодні його Тоніо був якимось надзвичайний. «Так у людини бенефіс, — розкішним, щедрим жестом зробив напівуклін на бік колеги М. Коваль. — Треба ж підтримати».

У 2004 році М. Коваль вдруге вийшов на кін у прем'єрі рідкісної для українського музичного простору опери К. Сен-Санса *«Самсон і Даліла»*. Стару постановку на той час не виконували вже понад п'ять років. Але оскільки в трупі, як і колись, були наявними виконавці, які вже знали цей ексклюзивний оперний матеріал, вирішено було здійснити нове прочитання твору. Поштовхом стало замовлення на гастрольний тур «Самсона і Даліли» та «Трубадура» Дж. Верді (другу постановку здійснила одноосібно як режисер та художник Н. Швець) від німецької фірми FEM Oper Konzert Management. Її представником виступив німецький диригент Рональд Бадер, який спеціалізувався на хоровому диригуванні. Оскільки

опера Сен-Санса є кантатно-ораторіальною, логіку німецького замовника зрозуміти легко. М. Коваль, який свого часу співав партію ді Луна, участю в «Трубадурі» не зацікавився (очевидно, в його плани не входило перевчати цю партію італійською). А от партію *Верховного Жерця*, яку він вже виконував французькою у попередній постановці, пригадати йому було не складно. Диригентом-постановником «Самсона і Даліли» був Віталій Куценко. Пізніше також диригував нею Дмитро Морозов. Велику роботу з хором театру зробив у цій постановці Олексій Чернікін. Над втіленням старозавітної історії працювали режисерка з Києва, учениця В. Лукашева Ірина Нестеренко, запрошена з Київського національного російського драматичного театру ім. Лесі Українки знана режисерка з пластики та хореограф Алла Рубіна та головний художник театру Надія Швець. На концепції постановки про згубність жіночих чар та помсти очевидно вдячно позначилось те, що більшість з постановників були жінками. Партнерками М. Коваля були Лілія Кутіщева та Ірина Яценко, з якими він вже співав у попередній постановці, а також Олена Романенко, яка вперше виконала всю партію філістимлянської жриці-спокусниці. Герой М. Коваля лише у третій дії вистави зустрічався із своїм опонентом Самсоном. Його грали харківський соліст Вячеслав Васьков та запрошений до постановки з Дніпра Едуард Срібницький.

Атмосфера роботи на відміну від організаційного авралу попередньої харківської версії «Самсона і Даліли», була легкою і товариською. На останніх співанках із оркестром та прогонах вистави, що зазвичай характеризуються великою мірою напруги та відповідальності, солісти з диригентом навіть жартували. Другою прем'єрою диригував німецький маестро Р. Бадер.

Згідно концепції І. Нестеренко — Н. Швець — А. Рубіної спектакль мав сполучати образну видовищність, живописність Сходу в сценографії та костюмах із екзотикою та еротизмом хореографії у сполученні з драматично переконливим акторським ансамблем. У 2014 році режисерка пригадувала роботу над спектаклем із М. Ковалем: «Вистава "Самсон і Даліла" була моєю першою у професійному театрі. Познайомившись з трупою, я зрозуміла, що саме Микола Коваль є в театрі мірилом художньої якості, його багато хто поважає, з ним радяться. До зустрічі з народним артистом України я готувалася відповідально. Ми зустрілися, і він влаштував мені перевірку, починаючи всі свої запитання до ще незнайомого режисера словами: "от як ви вважаєте..?". Коли ж мої відповіді влаштували вимогливого соліста, він став для мене добровільним помічником, порадником. Навіть така промовиста побутова деталь його піклування про мене, що М. Коваль міг перед репетицією привезти мені до театру машиною питної води — адже я мешкала в приміщенні ХАТОБу. Я дуже цінувала підтримку Миколи Петровича у своїй дебютній виставі. У нас одразу ж виникло порозуміння. Як артист

М. Коваль завжди багато пропонував режисеру, щойно розумів, який саме образ той бачить. Він був ініціативним в творчості. М. Коваль завжди продовжував думати про образ у неробочі години. Прийшов на наступну репетицію — одразу бачу, він вже «перетравив» образ, вже щось сам вигадав. І навіть коли він це не декларував, а просто робив своє, мені одразу було видно, що от артист підготувався до репетиції. Робота з таким співаком-актором була великим щастям, повноцінною творчою роботою» [73, с. 1].

Жрець Дагона став черговим і останнім у виконанні М. Коваля переконливим образом східного деспотичного володаря. Йому дуже пасувало екзотичне вбрання бордово-золотого кольорів, золоті мешти, в яких хода жерця була легкою та безшумною. Значущу постать увінчувала корона Верховного Жерця з двома витими золотими рогами та сапфіром посередині. Ані «ассирійської» бороди, ані дикунської розмітки обличчя М. Коваль у цій ролі язичницького жерця не практикував. Від прем'єри і до 2016 року, коли востаннє вийшов у «Самсоні та Далілі» до глядача, Микола Петрович виступав тут із європейського фасону перукою та з акуратними борідкою та вусами. Єдине, що виказувало приналежність його героя до південної крові — радикально чорна пігментація волосся.

І. Нестеренко так загально обмалювала концепцію образу Жерця за М. Ковалем: «У Жерці Дагона Микола акумулював внутрішню енергію, не розплескував її на зовні. Його гра була насиченою внутрішньою дією, проте передавалася скупими засобами. Досвідчений артист не хотів створювати образ, яким лише дитину й налякаєш. Енергія зла випромінювалася його Жерцем зсередини. Як актор М. Коваль вмів передати це дуже влучними, лапідарними акцентами. Концепція образу у кожного з виконавців була своя. Володя Болдирєв має іншу артистичну природу, тому ми з ним інакше ліпили образа Жерця Дагона» [73, с. 1].

Репетиції, що відбувалися у спеці розпалу літа, допомогли солістам передати емоції та саму атмосферу ближнього Сходу біблійних часів. На допрем'єрних прогонах В. Болдирєв уже цілковито володарював партією Жерця, його виконання партії заворожувало, лунало еталонно, змушувало кров кипіти у жилах. У дуетах з Далілою та ансамблях із хором його голос лився вільно, захоплюючи яскравими тембральними барвами і викликав ефект «мурашок по шкірі» наявною фарбою драматизму. Звучання М. Коваля перед закриттям сезону у сценічних репетиціях з оркестром 25-26 червня справляло враження менш ефектне: подекуди монотонне, подекуди не настільки технічно віртуозно, як у молодшого колеги.

Проте коли настав час другої прем'єри — 17 вересня 2004 року — М. Коваль в образі Жерця саме сценічно змусив цілковито повірити у запропоновані авторами опери обставини дії. Партію Верховного Жерця М. Коваль співав у найкращому складі цієї постановки: Л. Кутіщева — Даліла,

Самсон — Е. Срібницький, Абімелех — Ю. Кудрявцев. За диригентським пультом стояв Роланд Бадер.

Загрозливий, мужній лейтмотив супроводжував появу Жерця як у першій, так і в другій діях. Вихід героя вражав максимальною єдністю музичної драматургії з енергією артиста. Вже у першій вокальній фразі на сцені: «Que vois-je? Abimélech! («Що чую? Абімелех!») М. Коваль задавав тон справжньої драматичної дії. Виходячи кроком пружним, енергійним, Жрець Дагона вже бачив розпростерте на землі тіло відданого і героїчного сатрапа. Звертаючись до помічника, Жрець Дагона був дійсно збентежений, він нахилявся, щоб перевірити, чи дійсно сатрапу вже нічим не допомогти, а в голосі бринів камертон важкої втрати, а водночас небезпеки для народу філістимлян та їх віри. Також у перших репліках Жерця відлунював гнів, що вартуватиме вбивці Абімелеха Самсону свободи та життя. Більш переконливим в акторському сенсі був Абімелех Юрія Кудрявцева, якого із жерцем М. Коваля споріднювала шляхетність тембру голосу-високого басу. У чергу з М. Кудрявцевим співав арію Абімелеха й Андрій Калюжний.

Наказові інтонації та жести давали відчути панування Жерця над людьми в наступній картині з першим та другим філістимлянами (А. Косинов, С. Шадрін) та вісником (І. Корнатовський).

На цю арію гніву та помсти М. Коваль дуже невимушено та органічно за дією здіймався на підвищення, наче жрець сходив на вівтар. Керуючись енергією музики, він широким жестом плеча і руки розгортався до глядачів і одразу всіх брав у свідки власного праведного гніву на рабів-іудеїв. Жрець Дагона не благав, а закликав Бога допомогти помститися за Абімелеха та знищити весь народ Ізраїлю. В устах М. Коваля слова «enfants d'Israël!» набирали інтонації нищівної ненависті, зловісного важкого післясмаку. Переконливою була партитура жестів артиста в цій арії. Широкі золоті браслети стягували зап'ястя Жерця Дагона, що акцентувало увагу на виразності мускулистих рук, відкритих для ока по самі передпліччя. Задля динамічності сприйняття другий куплет арії М. Коваль виконував вже на авансцені.

У перші часи після прем'єри М. Коваль відтворював вибудувані І. Нестеренко та А. Рубіною знакові жести приналежності Жерця до касти. Наказуючи підлеглим із почестями поховати Абімелеха, Жрець Дагона вказував їм дорогу простягнутою паралельно до землі рукою з жезлом, який обвивало хвостом рептилії золоте зображення Дагона. Цей жест пошани на честь загиблого соратника у вірі надавав функціональному епізоду (в якому насправді артисти мімансу мали унести зі сцени оперного соліста), атрибутики ритуалу за дією. Згодом ці історичні мізансцени «вилиняли» у виставі, сам М. Коваль, на жаль, перестав робити цей жест, замінивши його на просте світське вказування шляху. Прикро, що аналогічно з цим у каноні з третього акту (молитва до Дагона) артист припинив виконувати руками

фігури ритуального танцю. Міманс і надалі відтворював пластичний малюнок, поставлений в цій картині А. Рубіною, а виконавець ролі Верховного Жерця та його нова партнерка Вероніка М. Коваль усунулися від цього обов'язку, зосередившись лише на вокалі, і тим самим випали з правди запропонованих сюжетом обставин.

У першій дії вистави накреслювалося заочне протистояння двох найвищих для філістимлян та іудеїв ідейних достойників: поважного, басовитого книжника старого іудея (В. Гращенко, М. Олійник) та авторитетного, дієвого і загрозливого жерця-дипломата із пластикою мисливця. А в другому акті опери протистояння відбувалося вже безпосередньо поміж Жерцем та Далілою. З'являючись в її опочивальні душної передгрозової ночі (що виразно передавала оркестрова характеристика), Жрець повідомляв, що майбутнє філістимлян залежить від долі Самсона. «Не дивлячись на історичну, ментальну віддаленість його героя від нас, Коля дав побачити в жерці людину, — пригадувала про цю частину ролі режисер вистави. — У величезному дуеті з Далілою він чудово демонстрував людські риси. У цій частині вистави його Жрець переставав бути функцією, розкриваючись саме як людина» [73, с. 1]. Прикметно, що керуючись такою логікою, М. Коваль з'являлвся у другому акті опери вже без головного убору, що позначав приналежність героя до касти служників культу.

Саме як людина, загнана у патову ситуацію, Жрець розкривався перед Далілою в героїко-драматичному аріозо. У ньому йшлося про загрозу від нахабних бунтівників-рабів ізраїльтян. Єдине, що може порятувати філістимлян — згода жриці-красуні (тут Верховний жрець майстерно грав на амбіціях жінки) дізнатися в Самсона, у чому саме криється диявольська сила вождя іудеїв.

Другий акт був для М. Коваля найбільш дієвим та представницьким у плані розвитку характеру його героя. Важливість слів Жерця про чари кохання як зброї Даліли проти Самсонам М. Коваль осмислено виділяв інтонаційно. Слово «amour» лунало в нього двозначно. Насолодитися акторською іронією в підтексті слухачам було особливо легко, оскільки цей рядок лунав акапельно. Артист майстерно переходив від речитативно-мелодійної до насиченої вокальної характеристики свого героя. Та ось, слухаючи розповідь Даліли про те, що Самсон вже закоханий у неї, Жрець в одну мить перетворювався на саму зацікавленість. Як пильно та довго вдивлявся-вслухався він у жрицю, а потім відходив, починаючи думати про тактику реалізації свого плану... і пропонував Далілі свого золотого перстеня в обмін на її допомогу. Проте красуня виявлялася ідейною помічницею жерця. Не з меркантильних міркувань, а через прагнення ствердитися в очах Самсона як жінка і помститися йому за байдужість Даліла погодилася на пропозицію Жерця Дагона. А він весь наче засвічувався радістю, із захопленням вислу-

ховуючи план помсти Даліли. Жезла Дагона артист носив наче кинджала, спритно вихоплюючи його із складок вбрання. У бравурному, тріумфальному дуеті, в якому Даліла та Верховний Жрець висловлювали впевненість у швидкій перемозі, вони сприймалися наче два воїна архаїчної віри. Адже Даліла тримала у здійнятій руці виблискуючого ножа, а Верховний жрець озброювався жезлом.

Насамкінець другої дії вистави, після обеззброєння Самсона Далілою, герой М. Коваля з'являвся в її опочивальні, нацьковуючи на зрадженого коханця жриці своїх воїнів.

В останній дії «Самсона і Даліли» учениця В. Лукашева процитувала його мізансцену з харківської постановки «Кармен». Жрець та Даліла так само, як Ескамільйо та Кармен, дивилися на дивертисментну балетну сцену «Вакханалія», яка передувала кульмінації подій у храмі Дагона. Балетмейстерська іронія А. Рубіної виявилася в тому, що сюжетом останньої частини сюїти стала зрада Далілою закоханого в неї до нестями воїна Самсона. Саме на цю частину дивертисменту не без посмішки дивився Жрець зі свого підвищення на вівтарі, перед яким згодом спалахувало жертовне вогнище. Стоячи в самому центрі, поміж двома золотавими колонами, жрець недаремно був вершиною сценічної композиції у цій картині. Адже серед земних він буквально уособлював могутність Дагона, циклопічне зображення якого прикрашало величну стіну позаду вівтаря.

Спускаючись донизу, герой М. Коваля підходив до Самсона. Вважаючи, що зламав небезпечного ворога не лише фізично, але й морально, Жрець Дагона дозволяв собі розкіш відступити і, склавши руки на грудях жестом єгипетських царів, просто спостерігати, як Даліла дошкульно знущається, насміхається з Самсона. Виявляючи тортури дипломатичного, а не катівського характеру, Верховний Жрець іронізував із засліпленого філістимлянськими воїнами героя, кажучи, що в разі того, як Ієгова поверне Самсону зір, він сам перейде в іудаїзм. Співаючи аріозо, в якому здіймав героя на кпини, Жрець одверто посміхався. Оскільки дива не відбувалося, безсилий Самсон мав присягнути на віру Дагону.

Коли герой ізраїльтян падав під ноги Даліли, а воїни відводили його під вівтар Дагона, жрець та жриця брали з таці келихи та, пригубивши вино, возносили хвалу зміїному божеству. Надзвичайної краси фінальний дует-канон жерця і Даліли (із святковим бринінням дзвоників в оркестровій тканині) справляв враження урочистого тріумфу двох змовників.

Та фінал Жреця Дагона був трагічним і ефектним, мов кінець мешканців Помпеї на славетному полотні К. Брюллова! Коли Самсон обвалював колони язичницького храму, під завалами каміння гинули його культові служники, віряни та обидва заголовні герої опери. В ефектному виблискуванні стробоскопу в мить, коли колони вже складалися, запам'ятовувався

образ Верховного Жерця: стоячи на вівтарю він затулявся рукою від каміння, що летіло йому на голову.

Після закриття сезону в ХАТОБі артисти театру виїхали із прем'єрними постановками на гастролі до Західної Європи. Як свідчить відгук у фаховому всеукраїнському журналі: «Відбулися п'ятнадцять гастрольних показів у Німеччині. Спектакль "Самсон і Даліла" мав успіх, незважаючи на виснажливий графік туру» [41, с. 1].

У жовтні 2005 року Микола Коваль зробив щедрий подарунок всім, хто не встиг свого часу бачити його у ролі *Євгенія Онєгіна* (учням, друзям, молодим прихильникам його таланту). За півроку до свого шістдесятиріччя він розпочав променад своїх кращих оперних ролей, в тому числі єдиного разу за історію постановки Л. Куколєва «Євгеній Онєгін» (прем'єра 1995 року) вийшов на кін у заголовній партії.

Сам М. Коваль так пояснював свій щедрий жест: «Перейшовши на драматичний репертуар, я припинив виконувати партію Онєгіна, а до шістдесятирічного ювілею вирішив пригадати цю партію. Хотілося довести, що як і Лемєшев, який у шістдесят ще міг бути переконливим Ленським, можу вийти на сцену в партії Онєгіна» [46, с. 1].

15 жовтня 2005 року Микола Коваль заспівав Онєгіна на головній сцені ХАТОБу. Ризик був великий, адже цю оперу П. Чайковського вважають колискою виховання молодих виконавців. Щоправда, М. Коваль був не першим, хто порушив право молодих співати Онєгіна. У 90-х рр. на сцені ХАТОБу в цій партії можна було бачити О. Ткаченка, який ні за віком та фактурою, ні за внутрішнім станом вже ніяк не відповідав образу. У 1990-2000-і багато співав цю партію В. Болдирєв, чия вокальна та сценічна форма була чудовою, проте вік так само вже не відповідав пушкінському образові. Недовго, але переконливо творив свого Онєгіна молодий співак А. Юрченко. У чуйному, драматичному виконанні А. Юрченка Євгеній був трохи більш співчутливим до Ленського та Тетяни, ніж це замислювалося авторами опери. Згодом увійшли до вистави О. Лапін та В. Козлов, які, попри вдячну фактуру кожного, та, зокрема, чудову вокальну базу В. Козлова, на мою думку, не змогли створити художньо переконливих та гармонійних образів ні вокально, ні драматично.

А от Онєгіну-М. Ковалю я повірила з першого (і водночас єдиного) погляду на трактування артистом образу О. Пушкіна та П. Чайковського. Він підкупив глибиною пережитого зі своїм героєм, розумінням висоти і водночас простоти стилю доби автора. Його Онєгін вмів бути щоразу різним, але при цьому він лишався цілісним персонажем. Разом з тим, лише з Миколою Ковалем «Євгеній Онєгін» став для мене виставою із драматичним фіналом, а не «ліричними сценами» чи «романом у віршах», як у П. Чайковського та О. Пушкіна.

Партнерами артиста в тому унікальному спектаклі були Алла Мішакова (Тетяна), Віктор Червонюк (Ленський), Лілія Кутіщева (Ольга), Володимир Гращенко (Гремін). З В. Червонюком-Ленським у М. Коваля-Онєгіна були давні стосунки. Вони зігралися ще у попередній постановці «Євгенія Онєгіна» В. Лукашева.

Відчуття того, що М. Коваль даремно не співав цю партію впродовж попередніх п'ятнадцяти років, не полишало від появи артиста на кону. У картині, де Ленський знайомить Онєгіна з Ларіними, Микола Коваль грав «вельможного» Онєгіна. Ідеально стрункий, наче «влитий» у синьому сюртуку (мабуть, у власному ж онєгінському вбранні 1980-х), сорочці з білосніжним коміром та артистичним ліловим бантом, із зачіскою з дрібно завитих локонів та напускним локоном на чолі й іронічною посмішкою, що ледь торкалася вуст, М. Коваль дав портрет зрілого, «чеканного» Євгенія, який вже давно знайшов себе у житті. Голос, який проспівував «Я очень счастлив...», обіймав душу привільною хвилею шляхетного тембру. Злегка роздивившись навкруги, Онєгін, здається, навіть не поглянув на сестер, але при тому встиг спостерегти головну відмінність поміж мрійницею Тетяною і бешкетливою пустункою Ольгою. Завдяки потужності голосу та фірмовому влучному фразуванню, у квартеті з першого акту — що трапилося в цьому складному номері вряди-годи — було чути кожне слово Онєгіна. М. Коваля в цій партії відрізняла відсутність захоплення звуком. Голос линув, підкорюючись логіці пушкінського слова. Артист не грав Онєгіна-серцеїда, він послідовно проводив лінію Онєгіна-серцезнавця.

Оскільки сам Микола повернувся до цієї улюбленої своєї колись ролі «из дальних странствий», та й через те, що ця вистава була замислена ним як прощання з дорогим образом в репертуарі П. Чайковського на рідній сцені, не полишало відчуття урочистості в кожному його кроці, у кожному жесті. М. Коваль грав роль після багатьох років розлуки, набувши значного досвіду для її найкращого розуміння, і отримував від процесу гри неабияке задоволення. У цьому контексті задушевності набуло в нього доволі дошкульне в оригіналі звернення Онєгіна до Тетяни: «Я вижу вы мечтательны ужасно, и я таким когда-то был». Майже басове звучання голосу надавало образу фундаментальності. Такий чоловік дійсно міг однією лише розмовою в саду вплинути на всю подальшу долю Тетяни...

Разом з тим, до заявленої одразу капітальності М. Коваль домішував риси-уточнення портрету героя. У його Онєгіні були і саркастичність пушкінського героя, і його неоднозначність, туманна незбагненність, і людяна теплота, що доволі швидко пробивалася крізь цитадель світської маски. Як натура гармонійна, людина цілком сформульована і мудра, Онєгін Миколи Коваля саме тому відмовляв Тетяні у спільному майбутньому, що розумів,

яка світоглядна прірва лежить поміж ним та юним, геть романтичним створінням. В аріозо-відповіді закоханій у нього Тетяні лунала прозора чистота фразування, почуттів і думок. Шляхетність манер, повага до співбесідниці та водночас душевність, з якими герой звертався до дівчини, позбавляли цю сцену необхідності сприймати її як ганьбу недоречного освідчення в коханні. Такому Онєгіну, яким був М. Коваль у цій картині, спокійно можна було довірити таємницю душі й бути впевненою у її нерозголошенні. Адже за спокоєм відповіді джентльмена приховувалася не байдужість, а максимальна коректність, та й інтонації порад були по суті батьківськими. Виконання партій драматичного баритона позначилося у трактуванні артистом Онєгіна. У 2005 році в герою не було вже тієї ліричності, про яку писали критики 1980-х. А був характер міцний, що «настоявся», такий (і це Тетяна усвідомила під час другої розмови в саду) вона не зможе переломити на свій бік та підкорити власній мрії! Микола Коваль скоріше за все навіть несвідомо посилив байронічний імпульс у пушкінському Онєгіні. Надлюдина, полум'яна особистість, фатальний гордий чоловік — все це були риси улюблених сценічних створінь Миколи, і вони зумовили оригінальність трактування артистом Євгенія.

У сцені на балу в Ларіних герой М. Коваля був підкреслено відстороненим. Після попередніх картин, коли Євгеній був у кольоровому сюртуку, чорний фрак і білизна манишки підкреслювали шляхетну блідість обличчя. З позиції життєвого досвіду він дивився на ревнощі Ленського до Ольги із значущою посмішкою Воланда, який спочатку провокує в людей ниці поривання, а згодом сам їм ними докоряє. Карі очі Онєгіна-М. Коваля пильно слідкували за полиханням гніву Ленського-В. Червонюка, амплітуда якого була передбачувано дрібною. Та ось іронічна посмішка враз зникла з повних губ Євгенія. Яким несподіваним ставав тут герой М. Коваля! В його очах оселявся сум знання наперед усього того, що чекає на Ленського після слів про виклик на дуель. «Да ты с ума сошел!» — Онєгін із пересердям вставав з-за столу, за яким до тієї миті зверхньо спостерігав за подіями. М. Коваль вміло передав момент драматичного зламу ситуації, коли гра розуму, порожня забавка з почуттями іншого завели його героя непоправно далеко. По миттєвій змобілізованості Онєгіна було помітно, що він вже картає себе за недоречну гру, проте гордощі не дадуть йому це визнати. У всій картині з'ясування стосунків з Ленським Онєгін М. Коваля був обережним у проявах емоцій. Інтонації його були природно розмовними, на контрасті з екзальтованою поведінкою приятеля. Уникав артист і будь-якої тіні театральщини в міміці. Разом з тим, органічна та мікромінлива пластика обличчя М. Коваля щоразу чуйно реагувала на драматичні акценти в музиці. Емоційну пульсацію музики П. Чайковського артист відтворював внутрішньою дією. Все це виказувало внутрішній динамізм образу Онєгіна за умови зовнішньої статики артиста.

«Выслушал я вас. Довольно!» — різко обривав Ленського Євгеній. Поривання підійняти з паркету перчатку, яку жбурнув йому разом із викликом на дуель Ленський, було для Онєгіна-М. Коваля продиктовано прагненням захистити Ольгу, яку сам втягнув до ганебної гри почуттями. У фіналі сцени на іменинах Тетяни неперечісність Онєгіна була помітною на тлі інших героїв — людей звичайних. Герой М. Коваля був єдиним, хто вже тут знав наперед фінал поєдинку, в той час, коли в Тетяни лише від передчуттів «сжалось сердце так жестоко», коли Ольга приховувала свою причетність до авантюри Онєгіна рятівним зомлінням, а Ленський натхненно посів кафедру обвинувачення. Величний, добрий, мудрий, такий що знав ціну життю, Онєгін змушений був прийняти виклик і стати вбивцею приятеля, хоч і по-батьківськи жалів як бідолашного Ленського, так і глибоко вражену Тетяну.

Не мавши можливості працювати у цій виставі із режисером, М. Коваль запропонував цілком нову логіку поведінки Онєгіна в сцені дуелі. Після слів до Ленського «Что ж, начинать?» Євгеній так значущо довго затримував простягнуту до Володимира руку у повітрі, що ставало очевидним — Онєгін прийшов на дуель з бажанням миритися, а руку заніс для вітання. На Ленського він дивився пильно, наче випробовуючи, даючи йому останній шанс лишитися живим! Впродовж другої частини дуету «Враги» від слів «Не засмеяться ль нам, пока не обагрилася рука...» М. Коваль дивився в очі партнеру по сцені пильним поглядом. І немов у важкому анабіозі лишався стояти Євгеній із пістолетом в руці, нав'язаним йому секундантом. А потім, більше не обертаючись на Ленського, робив необхідну кількість кроків до місця, де він мав обернутися та зробити свій смертоносний постріл. Не можливо забути виразу очей Онєгіна-М. Коваля, коли після пострілу він хутко підійшов до власноруч вбитого приятеля та упав на коліна. Якимось рефлекторним рухом він хотів затулити від снігопаду безвольну оголену руку Володимира, та із молінням підійняв очі на Зарецького (А. Євлампієв): «Убит?». Не стільки почувши, скільки відчувши фатальну відповідь секунданта, Онєгін опустив голову, а сніг, мов перша сивина втрат, все падав і падав на нього.

В передостанній картині опери (бал) Євгеній був знову зібраним і представницьким — у чорному фраку та білосніжних манишці і перчатках. Слова зізнання Греміна Онєгін-М. Коваль сприймав, як йому і годилось, гідно, стримано. А в мить болісної здогадки, хто стала дружиною генерала, уходив у себе, опускав очі долу (рідкісна для оперного соліста фарба виразності!). Проте вже в аріозо на самотині під час шалено прискореного танцю пар на рядках «Где окровавленная тень ко мне являлась каждый день...» М. Коваль, здається, один з небагатьох разів за всю партію демонстрував свою загартованість репертуаром драматичного бари-

тона. Так само не романтичною схвильованістю, а потрясінням були просякнуті в його виконанні рядки заочного освідчення в коханні «Пускай погибну я, но прежде я в ослепительной надежде...» — цього лейтмотиву й самих рядків листа Тетяни. У картині на балу Онєгін вже виглядав закоханим Мефістофелем.

Акторським шедевром стала остання картина опери, в якій задумливість, ліричність, почуття гідності у поєднанні з щиросердністю Тетяни-А. Мішакової так виразно контрастували із драматичним темпераментом, зрілим почуттям Онєгіна-М. Коваля. Тут артист ідеально точно відрефлексував у пластиці Євгенія й сум'яття почуттів, й відчайдушну рішучість зізнання, й острах почути невідворотні слова — все те, що раніше, в сцені у саду було притаманним поведінці Тетяни. На аудієнції в генеральші Греміної Онєгін сам наче молодшав, в розмові за столом ставав дивовижним для нього чином сором'язливим, невпевненим, із жестами, що зривалися. Не знаю, чи то «завдячуючи» світлу в цій принципово графічній, безбарвній картині опери (концептуальна сценографія Н. Швець), чи то чарам драматичного перевтілення артиста у свого героя, але обличчя Онєгіна ставало в процесі бесіди з Тетяною все блідішим, все глибше залягала тінь навкруги очей... Ця блідість зчитувалася вже як «диявольська» у мить, коли Євгеній розумів, що Тетяна не належатиме йому, що її втрачено назавжди. Заграва драматичного темпераменту артиста ще одного разу давалась взнаки, коли Онєгін намагався зупинити Тетяну, яка уходила. Відринута горда «надлюдина», він трохи не погрожував коханій у рядках: «И знай, тебе я послан богом, до гроба я хранитель твой!». Проте фінал Онєгіна лишався відомим: «Позор, тоска, о, жалкий жребий мой...» Який схожий цей фінал біографії оперного героя М. Коваля з фіналом іншого пушкінського героя, якого Микола дуже часто виконував — Алеко.

У кожному десятилітті у Миколи Коваля з'являлися «свої» глядачі, які слідкували саме за виставами за його участі. «Приємно, — ділилася відчуттями Л. Кутіщева, — якщо глядачі приходять до театру саме через тебе у виставі. Так у всіх нас, солістів. Коля саме з таких улюбленців публіки» [60, с. 5].

Вже за три дні після відродження ролі Євгенія Онєгіна, 18 жовтня 2005 року Микола Коваль вийшов на велику сцену театру у гала-концерті з нагоди 80-річчя від утворення першого національного державного театру опери та балету. Як і належить першому солісту театру Микола Петрович відкривав вокальний блок номерів концерту одразу після оркестрової увертюри. Того вечора М. Коваль у супроводі оркестру та хору театру заспівав «Поему про Україну» Олександра Олександрова на слова Володимира Мельникова. Із притаманним йому акторським темпераментом та потужним драматичним баритоном М. Коваль створив образ України переслідуваної багатьма ворогами, яка загартувалася і виборола собі право бути вільною.

У 2005 році відбулися останні для Миколи Коваля європейські гастролі, про що вже згадувалося у зв'язку з прийомом німецькими глядачами «Бориса Годунова». У тій самій гастрольній подорожі М. Коваль заспівав і «Євгенія Онєгіна».

У 2000-і роки Микола Коваль двічі (у 2004 та в 2006) ставав лауреатом премії Харківської обласної державної адміністрації «Людина року» у номінації «діяч мистецтв». За положенням про присудження цієї премії номінуватися можуть діячі мистецтва, які представляють українську культуру за кордоном, чия творча діяльність помітно збагатила українську та світову культуру. У 2005 році провідний соліст опери став також лауреатом премії ім. О. Масельського. В останні десятиріччя місцева влада визнавала і підтримувала талант М. Коваля.

Наприкінці 90-х М. Коваль взяв довгоочікуваний реванш у Національній опері України.

Ще у 80-х, він декілька разів виступав на головній оперній сцені країни (у виставах «Трубадур» і «Царева наречена»), та лише мріяв про те, щоб прийти туди працювати. За спогадами співака, голос його киянам сподобався, але на той час не було гострої виробничої необхідності залучати його до себе на постійній основі — баритонів завжди багато. Потім, коли йому надійшла таки пропозиція перейти до столичної опери республіки, трапилася Чорнобильська катастрофа... У часи, коли Микола відносно нещодавно працював у Харкові, і це місто ще не стало долею артиста, подавався М. Коваль і до Большого театру. Згадував про це, не стидаючись, але й без зайвих ілюзій. «Мені так ввічливо відмовили: «Вам сорок, а це значить, голос буде змінюватися. У нас тут в Большому театрі драматичні баритони гублять голоси в такому віці, то ми не хочемо брати кота в мішку. Одним словом, збрехали мені. У сорок років голос не змінюється. Це вже потім мені пояснили, що тоді, щоб взяли до трупи Большого театру, треба було тисячу доларів сплатити» [45, с. 6]. Абсолютно без прив'язки до цієї історії, а просто в розмові після вистави, на яку я зазирнула, щойно повернувшись з Москви та Санкт-Петербургу, М. Коваль сказав фразу, яку не забути: «Нема чого туди їздити, допомагати розвивати їх культуру, треба тут, в Україні, мистецтво підіймати».

З початком 2000-х перспектива стати солістом Національної опери України окреслилася перед Миколою Ковалем вельми конкретно.

Зацікавилися солістом-харків'янином у столиці після того, як він відкривав звітній концерт Харківської області у патетичній арії «Молитва за Україну» К. Данькевича. Т. Гармаш поділилася емоціями від виступу Коваля того вечора: «Я слухала його з-за лаштунків і просто не могла стримати сліз. В залі теж плакали глядачі. Таке сильне в Миколи акторське нутро!» [11, с. 7]. Пригадує диригент того концерту В. Куценко: «Після звітного

концерту традиційно запрошують колектив на обговорення виступу. І тоді керівництво головної оперної сцени країни висловилося в такому дусі: “Ми й не знали, що у нас в Україні є такий викапаний Богдан!” Після цього вечора Миколу стали часто запрошувати співати до Національної опери. Гарних голосів мало скрізь…» [61, с. 4]. Не диво, що М. Коваль був відзначений увагою киян за цю арію, адже його славетним попередником у партії Богдана Хмельницького був соліст київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка народний артист України та СРСР Михайло Гришко.

В. Лукашев прокоментував: «Микола згодом зміг вийти у лідери. І не лише харківської трупи. Він само собою увійшов до когорти кращих баритонів України. Тому його у 2000-і часто викликали сюди, до Києва. І це при тому, що в Національній опері багато своїх баритонів» [66, с. 9].

У 2000 році головний диригент опери В. Кожухар і головний режисер театру, улюблений співак юності М. Коваля Дмитро Гнатюк пропонували солісту перейти працювати до них. М. Коваль розповів і про престижну пропозицію, і про свою відповідь на неї: «Скільки потім не приїздив співати, стільки директор Національної опери дивувався: “Таких ще не було, щоб їм квартиру давали, брали на роботу в столичну оперу, а він відмовлявся!”. Але я саме тоді почав працювати в консерваторії, і вже не бажав змінювати місто проживання, вважав, що вже пізно було. Я тільки відповів тоді: “Що ж ви мене в молоді роки не розгледіли? Мені тут до пенсії 8-10 років, а ви запрошуєте до вас перейти”. Ну, то ясно, чого вони раніше мною не цікавилися. В Києві ж був Ваня Пономаренко ще у своїй кращий формі, співав і Роман Майборода. А зараз молоді голоси в Національній опері є, проте Бориса Годунова, наприклад, виконувати нема кому. Навіть директор харківського театру Г. Селіхов мені щодо цієї пропозиції киян сказав: “Як хочеш — їдь, я тобі тут такого дати не зможу”» [45, с. 8]. Та Микола потішив самолюбство, попрактикував виступи у Києві на контрактній основі, але рідний Харків, у якому справдилася його мрія стати співаком, не зрадив.

В інтерв’ю 2011 року М. Коваль зазначив: «Я не шкодую, що не став солістом київського театру, достатньо того, що я там регулярно виступав. Співав Грязного, Скарпіа, Ріголетто. Нинішній головний диригент Національної опери Микола Дядюра диригував зі мною “Ріголетто” і “Тоску”» [9]. В розмові трьома роками пізніше він додав: «Я завжди в Києві та за кордоном краще співав, ніж в Харкові. Тому що не хвилювався за свою репутацію, все одно мене там ніхто не знає. А звідси — свобода» [45, с. 5], — поділився парадоксальним спостереженням соліст.

На початку нового століття народного артиста України Миколу Коваля було визнано одним з кращих драматичних баритонів країни. Він співав як запрошений соліст у Національній опері України, виступав у Донецьку та Одесі, брав участь у престижних оперних фестивалях ближ-

нього закордону, підкорив парижан у партії Бориса Годунова та завдяки гастролям побував в основних країнах Західної та Центральної Європи. Диригент В. Куценко зауважив на такій особливості співака, як акторська мобільність: «Для М. Коваля просто вписаться до будь-якого режисерського малюнку ролі та вистави, адже це і є професіоналізмом. Інакше як би він співав за запрошенням у постановках інших театрів? Та й не за грошима М. Коваль їздив скрізь. Йому цікаво було заспівати для іншої публіки, з незнайомим йому диригентом, оркестром, партнерами. Виступи на різних сценічних майданчиках розширювали його видноколо, вносили свіжий струмінь у налагоджене професійне життя» [61, с. 5]. Слова куплетів Ескамільйо «Тореадор, смелее в бой!» виявилися для співака щасливо пророчими.

VII
«Виноградную косточку в теплую землю зарою...»

В інтерв'ю з нагоди п'ятдесятиріччя Микола Коваль уперше заговорив про мрію стати викладачем: «На жаль, учнів у мене немає. Охоче ділюся досвідом із молодими колегами, але це не зовсім те, чого мені хотілося б. Я сподіваюся, що з часом мене запросять викладати до консерваторії, і тоді, імовірно, з'являться учні» [76]. Після надання йому почесного звання «Народний артист України» Микола Коваль отримав пропозицію від завідувачки кафедри сольного співу і колишньої колеги по сцені Алли Різілової розпочати викладацьку діяльність. Але за два роки по тому вона пішла з життя, тож найпліднішій період М. Коваля як викладача припав на той час, коли кафедру очолювала Людмила Цуркан. Із 2015 року він співпрацював із завідувачем кафедри Володимиром Болдирєвим, який тоді полишив роботу в театрі.



В інтерв'ю 2014 року Л. Кутіщєва наголосила на значній перевазі практика перед теоретиком у процесі викладання: «Коваль слушно зайнявся педагогічною діяльністю. Адже він має ко-

лосальний досвід роботи в театрі і просто зобов'язаний ним ділитися» [60, с. 6].

У консерваторії Микола Коваль залучив до роботи зі студентами свого класу дружину Тетяну, фахівця з колосальним досвідом музикантки та викладачки. Роман Ткаченко так розповів про заняття з кожним із них: «У Тетяни Ігорівни ідеальний вокальний слух, і вона ставала в пригоді у навчанні саме цим. А Коваль розумівся на порадах щодо вокалу, знав, як співати» [97, с. 1]. За очевидної відмінності особистостей обидва колишні студенти М. Коваля Роман Ткаченко і Роман Гордєєв збігаються у відгуках про те, що Микола Петрович і Тетяна Ігорівна за час навчання стали їм другими батьками. Р. Ткаченко додав: «При цьому, поміж собою вони — я знаю — могли по-різному дивитися на виховання студента і навіть, приходячи додому, чубилися через те. Ну то нічого, адже разом вони робили спільну справу і робили її творчо й сумлінно» [97, с. 1–2].

Відповідь на питання про те, як М. Коваль міг визначити, у кого з абітурієнтів відчуває перспективу у вокалі, кого саме хоче бачити у своєму класі, міститься в інтерв'ю, яке взяв у нього журналіст К. Гарєєв: «Це дуже просто: один може співати, а інший — ні. Одному батьки дали голос і здібності плюс до цього працелюбство, адже талант, якщо його не розвивати, загине. І людина ніколи не вчилася, а почула пісню, слова вивчила і співає — та й добре співає, тому що в неї душа співає. Коли мій студент-китаєць заспівав «Ніч яка місячна…», ми просто плакали, тому що це природна музичність: їй навчити неможливо» [9].

У М. Коваля були інтуїція стосовно перспективи студента й надчутливе вухо щодо особливостей його голосу. Р. Гордєєв розповів: «На жаль, коли В. Куценко привів мене до Коваля, вступити до нього в клас відразу було неможливим. Микола Петрович уже років як шість викладав тоді і мав достатньо студентів. Але й за ті два уроки, що я мав із ним перед вступом до університету мистецтв, він мене підготував і навчив багато чому. Адже навіть при розспівуванні студента, «з місця в кар'єр» професіонал може зрозуміти, яка природа його голосу і які є проблеми» [17, с. 1].

Може видатися парадоксом, що в міцного баритона Миколи Коваля чудово виходило виховувати студентів-тенорів або ліричних баритонів. Уже перший студент його вокального класу в Харківському національному університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського Олександр Бондарчук став солістом Харківської вілармонії. Серед перших випускників М. Коваля — Роман Ткаченко, який відразу ж був зарахований до хору ХАТОБу, але паралельно з цим розпочав виступати як соліст у камерних залах. Один із небагатьох у викладацькій практиці М. Коваля студент-баритон Рустам Емінов починав сольну кар'єру в харківському театрі, виконував партію Султана в «Запорожці за Дунаєм», Шонара в «Богемі», проте через далекі від

мистецьких особисті обставини сам перервав її. А от наступний вихованець М. Коваля та Т. Кондратьєвої Роман Гордєєв згодом став провідним лірич-ним тенором тієї самої трупи. Випускник із китайським громадянством Лю Чао повернувся на батьківщину з дипломом Харківського національного університету мистецтв, маючи перспективу викладання співу в приватному навчальному закладі.

У 2014 році мені пощастило бачити професора М. Коваля на занятті з його черговим студентом із Китаю. Заняття відбувалося в театрі, студент підкурсів (який ще навіть недостатньо оволодів російською мовою) під керівництвом Миколи Петровича вивчав українську пісню XIX століття «Стоїть гора высокая» Л. Глібова. Мало не сімдесятирічний провідний соліст українського оперного театру, зодягнувши окуляри, проспівував із юним студентом з Піднебесної кожне слово цієї пісні. Ментально і за віком ці двоє були геть протилежними, тому навчання потребувало зусиль, старанності й терпіння не лише від юнака. Оскільки для навчання в консерваторії студенту підкурсів було потрібне знання російської мови, а співати треба було українською, то Микола Коваль у своєму розборі вокального твору приділив окрему увагу розбіжностям характеру творення звуку в кожній із цих мов. Щодо вибору матеріалу, то мені тоді здалося, що Микола Коваль вкладає значно глибший сенс у слова пісні «А молодість не вернеться», ніж його юний учень. Метод показу голосом складних уривків пісні компенсував співаку брак комунікації з китайським учнем. Порозумітися носіям двох світоглядів допомогла мелодія.

Репутацією досвідченого педагога Микола Коваль користувався навіть у старших колег. Приміром, Романа Ткаченка до Миколи Петровича привів Костянтин Шаша. Романа Гордєєва, який перед тим вчився в музичному училищі, як перспективного для театру тенора попросив прослухати Віталій Куценко. Колега по сцені й педагогічному цеху Олена Романенко так характеризувала М. Коваля в роботі зі студентами: «Знаю, що студенти Миколи завжди ходять до нього, окрім консерваторії, на додаткові заняття до театру. Особлива риса Коваля як педагога — він по-батьківськи ставиться до своїх учнів. Він береже їх, дуже уважний і терплячий у справі навчання. Може голодного студента спочатку чаєм почастувати, а вже потім провести урок. Микола за своїх студентів переймається — така вже риса його характеру. Студенти його вокального класу є дуже природними в співі. Адже він розкриває їхні обдарування та потенціал не через вокальну хімію, а через природне звучання. Коли починаєш викладати, краще бачиш і власну природу, і свої труднощі, а також шлях до усунення недоліків. Гарних результатів у педагогіці Микола досягнув майже відразу. Його студенти чудово розвиваються професійно, а тенор Роман Гордєєв на сьогодні має обнадійливу перспективу в трупі театру. Також важливо, що після отримання дипломів студенти

М. Коваля продовжували радитися з ним, приходили на нові уроки до театру і консерваторії. Тобто зв'язок "учень — майстер" не уривався» [83, с. 6].

Микола Коваль ставився до своєї педагогічної роботи надзвичайно відповідально. Під час занять у консерваторії жодної хвилини з академічної години, яку він мав витратити на студента, викладач не віддавав ані особистим справам, ані розповсюдженому в творчому середовищі «перекуру».

Про те, що в театрі М. Коваль починав «прийом» студентів із самого ранку, розповіла І. Нестеренко: «Живучи у ХАТОБі під час репетицій своїх постановок, я прокидалася вранці від того, що в сусідньому класі Микола Петрович уже почав розспівувати свого учня. "Оце трудар", — думала я!» [73, с. 1].

«Головне — співати суцільно на диханні», — любив говорити своїм учням Микола Петрович [17, с. 2]. Утім, Р. Ткаченко розкрив ще одну з принципових засад навчання співу в класі майстра: «Велику увагу Коваль приділяв слову. Завжди казав на заняттях, що слово — головне, що воно вже допоможе більшу частину справи в співі зробити. Акцентував увагу на дикції. Казав, що не важлива просто краса голосу, коли ніхто не зрозуміє, про що ти співаєш. Він-бо сам завжди знав достеменно, про що співає, хоча інколи абсолютно нову для нього партію доводилося вчити італійською або французькою. Микола Петрович над цим аспектом працював із повним самозреченням, із відповідальністю за кожне проспіване слово» [97, с. 1].

Віталій Куценко характеризував Р. Гордєєва, учня М. Коваля, як носія такої високої наполегливості та працездатності, що й у його педагога. Водночас диригент не став критися в тому, що в перші роки роботи в театрі студент Миколи Коваля не вразив акторською харизмою. «За наявності гарного голосу (в діапазоні є вже верхнє до, є сі-бекар), Гордєєв поки сценічно скутий, акторських даних він у консерваторії не набув. Сподіваюся, у театрі це прийде» [61, с. 5]. Звісно, Микола Петрович був спроможний поділитися зі студентами своїм досвідом, рекомендаціями, але відкраяти їм частину власного, від народження даного драматичного дару не міг. Щоправда, є свідчення того, що у викладанні вокалу він не приділяв особливої уваги акторському чиннику творення образу. Зрештою, для цього в консерваторії є відповідні викладачі та режисери. «Як педагог Микола Петрович не читав нам лекцій на тему того, як творити образ, — розповів Р. Ткаченко. — Він говорив про те, що треба спершу на сцені заспівати добре, а вже починаючи з другого виступу партія обростатиме образом. Загалом же ми вчилися акторській майстерності в нього на виставах» [97, с. 1]. Буквально те саме сказав і Р. Гордєєв.

Партнерка М. Коваля по сцені Тамара Гармаш зауважила, що він завжди правильно добирав студентам репертуар [11, с. 7]. Р. Гордєєв розповів, як поетапно відбувалося навчання у педагога: «Загалом у нас було

чотири роки на те, щоб "зібрати" голос. Тому що в училищі мене вели на міцного баритона, голос був розширений. Натомість Коваль побачив перспективу в тому, щоб вирівняти, "зібрати" теноровий голос. Лише після четвертого курсу голос у мене дійсно почав набувати тенорового спінтового звучання (це був ще не драматичний тенор, тому що в юності драматичного тенора не буває; так навчав Микола Петрович). До речі, в училищі мені давали співати арію Германа, а в консерваторії я дізнався від учителя, що це не є добре.

Коваль для початку давав мені ліричний репертуар: арії, старовинні романси. Усе це задля розвинення рухомості голосу. У такий спосіб він уводив мене геть від міцного драматизму звучання. Драматичний репертуар я спробував виконати вже ближче до державного іспиту — співав арію Вакули, намагався співати арію Каварадоссі з першого акту. Микола Петрович любив говорити, що драматичний репертуар треба починати виконувати не раніше тридцяти п'яти років, задля цього треба "маску набити"»[17, с. 1–2]. На моє запитання, звідки М. Коваль так досконало знав теноровий репертуар, Р. Ткаченко відповів: «Микола Петрович дуже багато читав книжок про вокалістів, слухав домашню фонотеку, він був постійно в розвитку, учився, часто говорив, що з нами сам теж учиться і щодо техніки співу, і щодо фізіології співака» [97, с. 2]. Спілкуючись із колишніми учнями після завершення ними консерваторії, Микола Коваль інколи навіть міг собі дозволити, уже не дотримуючись субординації, запросити на обід молодшого колегу. Сам при цьому дуже смачно готував і гарно сервірував стіл.

М. Коваль мав хорошу домашню фонотеку. Про захоплення свого викладача раритетними записами старих майстрів співу згадував Р. Гордєєв: «Його улюбленим тенором був Франко Кореллі. Баритоном — Етторе Бастіяніні. Микола Петрович часто слухав їхні записи вдома. Коли я знаходив якісь нові для Коваля їхні твори в Інтернеті, приносив послухати вчителеві додому. І хоча спочатку він казав: "Сьогодні ніякої роботи", але відразу після обіду вже сам тягнув мене слухати записи. І завжди їх аналізував. Пам'ятаю, сказав: "Якби можна було повернути час, то змінив би дещо у власному вокалі, тому що студенти змушують новими очима поглянути на самого себе. Як сказав Л. Паваротті, треба мати два життя"» [17, с. 3]. В одному з пізніх інтерв'ю М. Коваль говорив, що проти старих майстрів італійської школи славетні сучасні три тенори — наче немовлята (малися на увазі популярні у 1970-1990-і Л. Паваротті, Х. Каррерас та П. Домінго — *прим. Ю.Щ.*) [9].

Микола Коваль практикував так звані «розбори польотів» разом зі своїми студентами — як власного виконання, так і кожного їхнього публічного виступу. «Ця традиція в нас збереглася і тоді, коли я сам уже став працювати в театрі, — розповів Р. Гордєєв. — Ми підказували один одному. Ко-

валь мені, звісно, більше. Але якщо йому цікава була моя думка стосовно конкретної вистави, то і я ділився відчуттями та міркуваннями» [17, с. 2]. У такий спосіб педагог розвивав у студентах здатність аналізувати.

Коментуючи думку О. Романенко щодо ставлення М. Коваля до кожного свого студента із батьківською турботою, Р. Гордєєв пояснив, що таке виховання передбачає в тому числі й покарання, якщо на це заслужив. «У разі, коли я щось не так заспівав на іспиті, мені могло і перепасти від Коваля. Він був строгим учителем, дуже дисциплінованим, організованим, але дуже добрим! Він був справедливим навіть у гніві. Буває, дасть мені прочухана, але завжди після того скаже, що я зробив добре, щоб саме це я запам'ятав і мав сили розвиватися. Така в Миколи Петровича виховна система» [17, с. 2].

Микола Коваль два роки після закінчення Романом Гордєєвим консерваторії тримав хлопця в полі зору, займався з ним вокалом уже поза службовими обов'язками. І от нарешті їхня спільна мрія здійснилася. «Коли прослуховувався до театру, я готував арію Андрія із "Запорожця за Дунаєм", — розповів Р. Гордєєв. — А це дуже серйозна арія, сміливий задум. Пам'ятаю, коли відкрив клавір, продивився партію, то сказав Ковалю: "На поличку, бо це поки занадто важко". І Коваль сказав: "Я так само партії Ріголетто злякався свого часу. Відкривши клавір, подивився і відклав із жахом: «Нєє, я такого не заспіваю"» [17, с. 2]. Такою аналогією Микола Петрович знову дав учневі зрозуміти, що неможливого немає, якщо точно знаєш, яка в тебе мрія.

Навіть буваючи у майстра вдома, відчуваючи його довіру до себе в театрі, учні продовжували ставитися до Миколи Коваля як до недосяжного авторитета. «Він для мене ідеал — і як людина, і як співак. У співі це просто мій кумир. Буває, підходиш до його гримерки, чуєш, Микола Петрович сам собі награє на фортепіано, бере тональність і співає твір акапельно. Краще його в такі миті було не чіпати, іншим разом зайти. На вчителя в ролях я дивлюся із благоговінням, хочеться тягнутися за ним — до його вокального та людського рівня» [97, с. 1], — поділився Р. Ткаченко. А Р. Гордєєв додав: «Дивлячись на Миколу Петровича на сцені, я мрію стати колись схожим на нього. От, приміром, М. Коваль-Скарпіа у "Флорії Тосці" — неперевершений образ. Коли я слухаю його в цій виставі, відчуваю, як багато мені ще треба в цій професії навчитися. І хоч би половину змогти на сцені з того, що вміє мій педагог. Він-бо співак-артист, як видатний Маріо дель Монако» [17, с. 3].

Про надзвичайне почуття партнерства на сцені з учителем, який дав перепустку до цієї професії, Р. Гордєєв розповів так: «Ми граємо з Миколою Петровичем в "Отелло", в "Алеко", у "Черевичках", у "Борисі Годунові" та в "Паяцах". Наш перший спільний виступ був несподіваним. Вводячи мене

в роль Андрія у "Запорожці за Дунаєм», Коваль і сам того вечора співав (він давно вже не виконував цю партію — *прим. Ю. Щ.*), і моїми мізансценами керував. Усю "географію" ролі — як вийти, що робити, — усе це розповів мені перед дебютним виступом саме він. Відповідно я і хвилювався на першій виставі менше, ніж мав би, бо відчував колосальну підтримку вчителя. До "Алеко" я готувався взагалі авральними темпами — Сергій Шадрін потрапив до лікарні, і мені за два тижні потрібно було вивчити партію і підготувати роль. Спектакль замінити театр ніяк не міг, бо його було присвячено до 105-річчя від народження С. Рахманінова. Пам'ятаю, як у репетиціях ролі Молодого цигана я, як і всі молоді, намагався пришвидшитися, метушився, нібито передаючи почуття героя, а Коваль стримував мене, навчаючи спокою, гідності, виразності кожного руху та вчинку на сцені. Граючи з ним разом у виставах, я щоразу відчуваю надзвичайне енергетичне наповнення. Зокрема, дивлячись, як Микола Петрович проживає Бориса Годунова, я відчуваю, як мурашки бігають по шкірі» [17, с. 3]. Юрій Яковенко згадував: «Коли Роман Гордєєв став інтенсивно вводитися до вистав, які я веду як диригент, Микола Петрович мене, бувало, питав: "Ну, як там Роман? Ти ж його підтримай". Роман дуже важливий для Коваля, він ним опікується, впустив до себе в гримерку, що є статусно дуже великим авансом, контролює його розвиток у вокалі та ролях, продовжуючи з ним займатися новими партіями» [123, с. 5].

Педагог у професії — більше, ніж просто вчитель. Це дуже часто другий батько, моральний наставник. Р. Гордєєв розповідає: «Перед першим виходом на учбову сцену Коваль мене підбадьорював: "Нічого не бійся, відкрий рота і співай". Говорив він завжди просто, із ним було легко, адже сам Коваль, зрештою, був людиною з села. Тому ми з перших днів відразу порозумілися» [17, с. 1]. Р. Ткаченко згадує про вдачу та уроки наполегливості свого педагога: «Із ним було тепло і добре. І так було з першої зустрічі, коли мене привели знайомитися з Миколою Петровичем. Тільки-но я побачив його, як відразу відчув, яка це тепла людина. Дуже проста. Дуже! І це привабило. У роки навчання Коваль мене підбадьорював, якщо я опинявся на моральному роздоріжжі. Він учив, що в нашій професії лише великою працею можна досягнути вершини. Можна мати унікальні дані, талант, але не знати, чого хочеш від життя. Микола Петрович цінує у людях цілеспрямованість у досягненні мети і щоденну працю над собою, без чого у співі не можна. Коваль уміє гумором згасити ситуацію, коли вже "замкнуло" поміж кимось і от-от спалахне. От має він якусь миротворчу вдачу! Траплялося таке на репетиціях, коли він бачив, що хтось уже збирається сваритися. Тоді вчитель лише пожартує м'яко, невимушено, і гроза минає» [97, с. 2]. Роман Гордєєв доповнює тему моральних уроків, отриманих від М. Коваля: «Він дуже полюбляє людей щирих, ввічливих.

І не переносить тих, хто приховує якусь свою вигоду, не каже просто в очі те, що думає» [17, с. 1].

Ще один урок вчителя Роман Ткаченко назвав уроком «самоорганізації, сили волі»: «Микола Петрович виходив співати на сцену в будь-якому стані, у тому числі і з нездоровим голосом. Ніколи не скаржився, не "качав права" перед керівництвом. Інколи лише скаже перед виступом — "своїм": "Ой, я й не знаю, як заспіваю…", а потім слухаю — та він краще заспівав, ніж коли здоровий був» [97, с. 3].

Колишнє своє наставництво молодших співаків із появою власних студентів Микола Коваль теж полишити не зміг. А. Калюжний розповів: «Коваль приходив слухати свого студента в партії Султана (Рустам Емінов був введений до вистави "Запорожець за Дунаєм" у 2008 році — *прим. Ю. Щ.*), ну й мене ж заодно побачив у ролі Карася. "Ну-мо, — каже, — сядемо, почитаємо вголос твій текст. Як ти бачиш, і як я бачу. От і поміркуємо, обговоримо, покрутимо, може так, а може, й інакше варто співати. Якщо по теситурі тобі так зручніше буде виконати, то можна навіть піти дещо на порушення норм граматики в тексті"» [31, с. 3]. Пам'ятаю я і виступ М. Коваля у «Паяцах», коли в партії Недди дебютувала Вероніка Шут (26 жовтня 2003 року). Того вечора його підступний Тоніо був дивовижно уважний та завбачливий до нової Коломбіни трупи. Знаючи виставу, мізансцени, характер стосунків поміж цими персонажами, легко було помітити, що М. Коваль дуже симпатизує співачці, опікується її найвдалішим першим виступом. На поклоні він зворушливо виводив попереду всіх інших артистів скромну дебютантку і сам на сцені аплодував їй. В останні роки на сцені Микола Коваль також дуже допоміг підтримкою і порадами новій солістці ХНАТОБу, обдарованій драматичним мецо-сопрано Вероніці Коваль (доньці повного тезки соліста, народного артиста України з Національного театру опери і балету ім. Т. Шевченка).

Солістка театру Т. Гармаш помітила важливу рису М. Коваля: «Він не просто навчає студентів співати, він тим самим рухає нашу спільну справу. Коваль прагне приводити до театру кадри. І це слушно. Бо він дбає про розвиток харківської опери» [11, с. 7].

Наставник М. Коваля в театрі В. Лукашев ділився своїми враженнями від педагогічної роботи «учня»-народного артиста: «Бувають гарні актори, але при тому ніякі викладачі, а от Микола Петрович — це вже ясно (ці слова професор Національної музичної академії України сказав у бесіді 2014 року — *прим. Ю. Щ.*) — відбувся в ще одній іпостасі, педагогічній. Коваль гарно відчуває природу голосу. Деякі його учні вже співають у театрі. Але навіть після закінчення консерваторії Микола не випускає студентів з поля зору. Він приходить на їхні репетиції в театрі, він їх ганяє, якщо бачить, що треба надолужити згаяне. Саме тому я дуже усвідомлено давав

Миколі Петровичу спочатку рекомендацію на доцентуру, а згодом і на професуру» [66, с. 10].

Підбиваючи підсумки мало не двадцятирічного викладання Миколою Ковалем сольного академічного співу, наведу думку Р. Гордєєва, який підкреслив, що Микола Петрович був продовжувачем школи славетних попередників: «На заняттях Коваль розповідав про свого вчителя, адже всі вправи, що нам давав у класі, він успадкував від свого майстра О. Костюка. Учив тому, чому його колись навчили. Звісно, помноживши на власний акторський досвід» [17, с. 2]. Отже, однією з рис педагогіки М. Коваля була її вкоріненість у традиції попередників, приналежність до авторитетної харківської школи баритонів Павла Голубєва.

Той факт, що пізні роки життя Миколи Коваля педагогіка осяяла новим, додатковим сенсом, опосередковано підтверджує і його сповнена гордощів репліка у відповідь головному диригентові театру В. Плоскіні на співанці «Кармен» у 2014 році: «Ти знаєш, хто я? Я — педагог». Здається, що це своє покликання співак цінив понад усе, навіть більше за звання народного артиста України.

Ю. Яковенко поділився своїми унікальними юнацькими спогадами про М. Коваля: «Я чув про нього не те що в консерваторські роки, а ще до того, у школі, у звичайній середній школі. Коваль був відомою постаттю, співаком, який завжди вів активну концертну та просвітницьку діяльність, був популяризатором опери та музики взагалі у нашому місті. У тому числі й серед дітей. Навіть я, навчаючись у звичайній школі, про М. Коваля вже знав. Тоді він, ясна річ, здавався мені недосяжною особистістю. Адже я ще й гадки не мав стати музикантом, диригентом. Тим паче й уявити не міг, що ми будемо разом працювати в театрі» [123, с. 1]. А Роман Ткаченко 2014 року в розмові поділився своєю радістю відкриття: «Я ходжу на заняття бальними танцями, там навкруги сама молодь. І як же мені було приємно, коли поміж нами зайшлося про те, чи ходить хтось до опери. І мені відповіли: “Так, відвідуємо, коли Коваль грає і співає”. Мені було *так* приємно, що мого улюбленого педагога знає і виділяє нинішня молодь. Це й була думка народу» [97, с. 4].

Розвиваючи тему «співак і місто», зазначу, що в останні три десятиліття Микола Коваль «поріднився» за інтересами з науковою елітою Харкова, а саме з викладачами Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут». Попри значне навантаження в театрі, М. Коваль прагнув не кидати своєї другої після співу любові — спорту. З перших років у театрі він звик до того, що хороша фізична форма допомагає артисту виглядати та діяти на сцені переконливіше, сприяє загальному тонусу організму, без якого неможливо собі уявити важку роботу оперного співака. Тому за рекомендацією приятеля-земляка М. Коваль прийшов до клубу колишніх

професійних волейболістів «Прострiл», розташованого на базі спорткомплексу НТУ «ХПІ». Докладніше про це розповів президент клубу Сергій Космаков: «Коваль ще до нашого клубу добре грав у волейбол від університету мистецтв. Як саме відбулося наше знайомство? Зауважу, що волейбольна команда Політеху — одна з кращих, тому гравці, які грали за міцні команди Харкова, історично приходили до нас. Саме тому М. Ковалю непросто було потрапити до команди. За нього замовив слово один із членів нашого клубу: "У мене є приятель, він співає в опері, а раніше грав у волейбол. Хочу його привести сюди". Ми зустрілися. Перше враження — невисокий, сухенький. Та хоча дані у Коваля в даному виді спортивної кваліфікації — не майстра спорту, він спортивний, підтягнутий, із важливими в командній грі інтуїцією та швидкістю реагування. Аби стало зрозумілим, наскільки сильні гравці були поруч із Ковалем на полі, я скажу, що серед них були майстри спорту, бронзові призери вищих ліг колишнього СРСР. Зокрема майстер спорту, професор, доктор педагогічних наук Сергій Єрмаков. Волейбол, як і сценічна діяльність — справи командні, і Коваль це добре розумів. А в командному виді спорту завжди важливо не стільки бути лідером, скільки не заважати. Поставили його грати — не заважає, на своєму місці допомагає лідерам. Коваль сприйняв ці правила гри, згідно з якими він мав добре грати, підтримувати ентузіазм, щоб допомагати перемагати команді сильних гравців. Отож він так до нас ходив-ходив… Ми й придивилися — людина гарна, товариська. Тобто, *хто* він такий, ми тоді собі геть не усвідомлювали. Гадали, в оперному театрі багато хто співає, у тому числі в хорі. Він для нас був "Коля", "Микола Петрович", та й таке» [56, с. 1].

Усвідомивши, що, на відміну від команди консерваторії свого часу, серед гравців «Прострілу» він не є лідером, Микола Коваль із притаманною йому наполегливістю вирішив узяти реванш у грі на «своєму полі». Про момент переоцінки відомого їм гравця у волейбол президент клубу розповів ось як: «А потім було свято 8 Березня, і ми вирішили зібратися в спорткомплексі разом із дружинами та дітьми. Запросили й Миколу Петровича. Він тоді був вже майже членом клубу. Коваль прийшов із Тетяною. У нас було піаніно. Дружина акомпанувала, а він нам дав міні-концерт. Співав неаполітанські пісні, російський романс "Живет моя отрада" й українську пісню, яка згодом набула в нашому товаристві статусу гімну, — "Осіннє золото". У той день, коли вперше почули голос М. Коваля, ми й зрозуміли, що це не просто… "Коля", а постать номер один. Після того вже він нас запросив до театру на "Бориса Годунова". А відтоді ми його вже інакше не називали, як "Цар". Особисто для мене він і зараз кращий серед чоловічого складу театру» [56, с. 1–2].

Упродовж 1990-х — 2010-х стали традицією виступи Миколи Коваля в концертах на різних майданчиках Харківського політехнічного універ-

ситету, а також Палацу студентів цього вишу з нагоди різноманітних свят. С. Космаков розповів про перші концерти Миколи Коваля в політехнічному університеті: «Попри те, що до роботи в театрі у М. Коваля додалися спочатку викладання на "погодинку", а згодом повноцінна робота у складі кафедри консерваторії, він знаходив час для нас. На всі свята ми запрошували Миколу до себе. Навіть декілька сольних концертів зробили, прямо в аудиторії на двісті п'ятдесят слухачів. Тобто спочатку лише для професорсько-викладацького складу. Згодом спробували формат концерту до Міжнародного жіночого дня в Палаці студентів. До того вже Коваль і студентів своїх залучив» [56, с. 2].

Пам'ятаю один такий концерт 5 березня 2005 року. Микола Петрович співав у супроводі Молодіжного симфонічного оркестру (диригент Шаліко Палтаджян), партію рояля виконувала Тетяна Кондратьєва. Зробити програму привітання викладачок і студенток університету зі святом різноманітною допомогли М. Ковалю колега по сцені сопрано Олена Соболева та студенти його вокального класу баритон Рустам Емінов, сопрано Ельвіна Гумарова і тенор Роман Ткаченко. До великої радості слухачів М. Коваль і Т. Кондратьєва склали програму з популярних пісень композиторів радянського часу, неаполітанських пісень і творів сучасних композиторів, романсів та арій із класичних опер.

У 2010-х політехнічний університет започаткував міжнародний фестиваль слов'янської духовної музики та поезії «Колокольный звон пасхальный» (Україна — Росія — Білорусь), який традиційно відбувався в травні та з великим розмахом. Поети, автори-пісенники, музиканти і священики виступали зі сцени «Палацу студентів», а солісти ХНАТОБу та обласної філармонії виконували твори сучасних авторів на духовну тематику. Крім солістів, у фестивалі брали участь академічний симфонічний оркестр та академічний хор ім. В. Палкіна обласної філармонії, дитячий хор «Скворушка» та народний художній колектив Камерний хор НТУ «ХПІ». Вести концерти запрошували професійних акторів, зокрема, з російського академічного театру ім. О. Пушкіна. Як негласний радник проректора університету з питань музики М. Коваль запрошував узяти участь у цих імпрезах вокального мистецтва в стінах храму науки солістів ХНАТОБу тенора С. Шадріна, баса М. Олійника, солістку театру, а згодом філармонії М. Чиженко. Брала участь у фестивалі також композитор, хормейстер і співачка Людмила Каменєва (Вишневська). За диригентським пультом був головний диригент харківської філармонії Ю. Янко.

Саме твори на вірші та музику Л. Каменєвої, а також на слова доктора педагогічних наук, лауреата Державної премії України, проректора політехнічного університету і члена Спілки письменників Російської Федерації Олександра Романовського Микола Коваль виконував під час фестивалю

«Колокольный звон пасхальный». Для цих авторів честю було почути свої опуси у виконанні симфонічного оркестру, хору філармонії та іменитого соліста національного театру ім. М. Лисенка. Утім, була також ще одна постійна авторка програми фестивалю, яка пишалася творчими зв'язками з М. Ковалем. Їхня співпраця почалася в салоні «Маестро» театру опери і балету, а продовжилася в стінах політехнічного університету.

Харків'янка за походженням, мешканка Москви, композиторка Людмила Тимофєєва-Русіна в середині 2000-х шукала реалізації власних авторських амбіцій у співпраці з головним музичним театром своєї батьківщини. У 2005 році дирекцію театру, яка відчувала вразливість своєї позиції у зв'язку з відсутністю нових національних творів у репертуарній афіші, зацікавив вокальний цикл Л. Тимофєєвої-Русіної за поезією Лесі Українки. Камерний формат циклу не передбачав жодних витрат з боку театру, і разом з тим театр міг звітувати ним управлінню культури про заходи з нагоди святкування 135-річчя від народження Лесі Українки. Підготувати програму для галереї солоспівів «Маестро» доручили авторитетному в трупі народному артистові України Миколі Ковалю та солістам Жанні Німенській і Сергію Шадріну. Концертмейстером була Л. Рябцева, яка працювала з М. Ковалем у вокальному класі.

У розмові після вистави «Алеко» 14 червня 2005 року М. Коваль відповів на моє запитання, чому взявся виконувати партію баритона в циклі нікому не відомої в Харкові російської композиторки: «Вирішальним у тому, чи буду я співати новий твір сучасного автора, є чинник мелодії. Якщо композитор — мелодист, то співатиму».

Прем'єра вокального циклу *«Нехай мої співи літають»* (назва за рядком з останньої композиції циклу) планувалася театром до дня народження геніальної української поетеси — 25 лютого. Утім, М. Коваль просив дирекцію взяти до уваги його зайнятість у поточному репертуарі на основній сцені, тому концерт вокальної музики перенесли на 1 березня 2005 року. Затишний простір галереї «Маестро» був щільно заповнений глядачами. Була присутньою серед них і знімальна група обласного телебачення. Відчувалося, що ця мистецька подія привернула увагу меломанів попри холодний вечір першого дня весни. Згодом на каналі ОТБ вийшов матеріал із циклу «Мелограф», у якому ведуча музикознавиця Юлія Коваленко брала в композиторки інтерв'ю після прем'єри і де також пролунали фрагменти вокальних виступів солістів.

Зазначу, що в творчій біографії Миколи Коваля той проект був унікальним, адже після 1980-х він більше не виконував твори сучасних композиторів у театрі. Українська класична поезія ним востаннє була озвучена у творі Віталія Губаренка «Згадайте, братія моя» у центральній студії звукозапису. У постановці опери «Поет» Левка Колодуба, присвяченій Тарасові

Шевченку і образам його поезії, прем'єра якої відбулася в театрі на початку 2000-х, М. Коваль узяти участь не схотів. Та й на камерному майданчику «Маестро» ані до того, ані після він більше не виступав.

Ідучи назустріч статусному та перевантаженому солісту, М. Ковалю неофіційно дозволили не вчити напам'ять твори Л. Тимофєєвої-Русіної, а співати з нотних аркушів. До речі, поезія Лесі Українки лексично доволі важка для запам'ятовування. Проте Сергій Шадрін і Жанна Німенська співали свої партії напам'ять. Звісно, смокінг, біла сорочка, стильний метелик на солісті задавали відповідний концертному виконанню творів класичної поетеси стиль. Утім, стоячи за компактним нотним пюпітром і вдягаючи перед кожним вступом окуляри, Микола Коваль був того вечора якийсь незвично домашній. Після оплесків глядачів уклонявся мало не в пояс, прикладаючи руку до грудей.

Написаний дев'ятнадцятирічною Лесею Українкою цикл «Сім струн» зі збірки «На крилах пісень» складається з семи поезій. Кожна з них має свою жанрову тональність, а разом вони відповідають структурі гами. Запальна й потужна, наче коломийка, ритмічно-фонетично-віртуозна «Re. Пісня. Brioso» («Реве-гуде негодонька») продемонструвала гумор, темперамент, чітку дикцію та особистий шарм Миколи Коваля. Очевидно, що сама суть цієї пісні та характер *істоти*, від лиця якої Л. Українка її написала, були цікавими та близькими артистові. Пісню цю міг би виконувати, приміром, вогняний Перелісник із «Лісової пісні»: «<…> Я ж пущу свою пригоду / Геть на тую бистру воду, / Я розвію свою тугу / Вільним співом в темнім лугу. / Реве-гуде негодонька, / Негодоньки не боюся, / Хоч на мене пригодонька, / Та я нею не журюся». А вже в сумній композиції «Mi. Колискова. Arpeggio» задумливий голос, чистота інтонування Миколою Ковалем простого мотиву чудово передавали ніжну елегійність твору. Задушевний рефрен «Місяць яснесенький / Промінь тихесенький / Кинув до нас. / Спи ж ти, малесенький, / Пізній бо час» впливав на слухача глибоко, на рівні колективного підсвідомого. Зауважимо, що розробка основної частини пісні бриніла іншою емоцією — драматичною гіркотою через несправедливість світу: «Любо ти спатимеш, / Поки не знатимеш, / Що то печаль; / Хутко прийматимеш / Лихо та жаль». На завершення циклу М. Коваль із партнерами виконував журливу та красиву пісню «Si. Settina» («Сім струн я торкаю струна по струні»).

Прагнучи закріпити програму в репертуарі, дирекція театру призначила друге виконання циклу «Нехай мої співи літають» на кінець травня 2005 року. Проте анонсований 24 травня концерт у галереї «Маестро» було скасовано, коли співаки та концертмейстер уже готові були вийти до публіки. Причина — відсутність мінімальної кількості слухачів, за якої концерт варто було б давати. Харківські театрали знають, що кінець травня-чер-

вень — це геть не театральний час, період «садів-городів», і всі зали міста традиційно порожніють. Та Микола Коваль тоді розгнівався не на глядачів, а на тих відповідальних за організацію публіки працівників, хто вчасно не спрогнозував їхню відсутність, виявивши насправді безвідповідальність та зневагу до концерту такого формату. Без зайвого пафосу він дав мені зрозуміти це у фразі: «А будеш писати (маючи на увазі мою співпрацю з газетами — *прим. Ю. Щ.*) — то так і напиши». І я-таки написала про принциповість соліста, його повагу до колективної праці в театрі у статті до ювілею Миколи Коваля рік по тому [36].

Попри стресову подію — скасування концерту — той вечір раптово повернув на краще. І «режисером» такої зміни був сам М. Коваль. Зібравши у себе в гримерці концертмейстера Л. Рябцеву, її доньку, викладачку Політеху О. Круглякову, солістку театру М. Чиженко та кількох знайомих, яким не вдалося почути концерт у «Маестро», М. Коваль несподівано переніс цей виступ до своїх володінь.

Того вечора Микола Коваль невимушено прочинив двері до своєї душі у вузькому колі присутніх. П'ятдесятидев'ятирічний метр вокально-сценічного мистецтва імпровізовано організував застілля (в пригоді сталися залишки подарунків від нещодавнього дня народження) і розважав нас співом у перемішку з невимушеними коментарями-історіями. Побачивши моє здивування такою балакучістю зазвичай небагатослівного улюбленого артиста, Лариса Олексіївна Рябцева зауважила зі сміхом: «У них із Олійником у гримерці повсякчас — парний конферанс». Та й без того зрозуміло було, що енергія артиста, яку він акумулював на виступ, вимагала вивільнення. «The show must go on», або ця енергія просто розірвала б співака.

Серед численних історій, анекдотів, розказаних того вечора, багато стерлося з пам'яті, проте головне лишилося — відчуття надзвичайної людяності Миколи Коваля, того полум'я, що горіло в його душі. Якось не без чорного гумору співак пожартував про ситуацію з відсутністю зміни провідним солістам у театрі: «Ну от, мені сімдесят, а моєму партнеру вісімдесят. Так і працюємо». Побачивши, як після сказаного я задивилася на нього з недовірою, Микола Петрович засміявся: «Чого замислилась? Я жартую».

Виголосивши тост «за спільну справу, якою ми всі займаємося, себе їй присвячуємо і яка всіх нас годує», М. Коваль був незадоволений реплікою сценічної партнерки: «Та хіба ж вона прогодовує?». Без краплини нещодавньої жартівливості, із реальною зверхньою загрозою в голосі та погляді, артист відповів: «Щось я не бачу, щоб ти дуже голодувала, щоб тобі так вже й не було що їсти!». «Нокаутована» партнерка продовжувати дискусію не наважилася.

А М. Коваль між тим почав хвалитися колегами-друзями: «У нас люди інші, не такі, як за кордоном. Якщо нема грошей, то постукаю до гримерки

чи то до Міши, чи до Чатура. Упевнений — позичать. До того ж цю десятку можна потім навіть не повертати. Так і живемо». Фінансове питання М. Коваль сам закрив енергійно та безжурно: «Гроші? А, все одно, якщо їх нема, то вже й не буде!».

Упродовж вечора-імпровізації Микола Петрович неодноразово «підколював» своїх колег. Зокрема, побачивши, як народний артист України в розмові з поважним концертмейстером спародіював міміку Альберта Ейнштейна з найвідомішого фото геніального науковця, я остаточно переконалася, що *цього* Миколу Коваля не знаю.

Не обійшлося того вечора й без улюбленої теми театральних посиденьок. Микола Коваль розповів як, вступивши до трупи театру, страшенно боявся М. Манойла і Є. Червонюка. Боявся навіть привітатися, звернути на себе їхню увагу. Раптом вони після цього його до театру не пустять! Саме в цьому контексті артист поділився відчуттям прикрої вседозволеності нинішньої молоді в театрі, зауваживши: «Та мені не треба, щоб переді мною вклонялися, хоч би панібратства не було. А то ж мені Костя Улибін при зустрічі каже: “Привіт”!».

Як уже зазначалося, із творами Л. Тимофєєвої-Русіної Микола Коваль мав справу також на сцені Палацу студентів НТУ «ХПІ». У 2011 році на великодньому фестивалі співак у супроводі симфонічного оркестру філармонії виконав меланхолійно-елегійний романс *«Небесное и земное»* на музику Л. Тимофєєвої-Русіної та слова О. Романовського. Звісно, соліст, який мав у репертуарі романси С. Рахманінова та О. Даргомижського на слова Ф. Тютчева та М. Лермонтова, збагатив не лише тембром, але й драматичним наповненням слова сучасного романсу «Иконы на меня глядят и молчаливо укоряют». Його життєвий досвід дозволив відчути значущість у тривіальних і вторинних словах поета: «И чашу жизни уронить и нам когда-нибудь придется». У цьому ж концерті співак у супроводі оркестру та хору філармонії виконав романс *«О Господи, прости меня в ночи»* на слова того самого автора і музику Л. Каменєвої. А також разом із трьома солістами М. Чиженко, С. Шадріним і М. Олійником виконав патетичний гімн фестивалю *«Колокольный звон пасхальный»* у супроводі оркестру та хору. У цих програмах Микола Коваль скрізь ніс стиль академічного мистецтва (хоча, правду кажучи, репертуар йому доводилося виконувати не завжди на відповідному рівні).

На жаль, у зв’язку з погіршенням стану здоров’я, заощаджуванням сил для театру, Микола Коваль надалі нечасто брав участь у заходах політехнічного університету. Спочатку його на фестивалі заступив молодий баритон театру Володимир Козлов, а згодом дирекція стала заручатися підтримкою народного артиста України Володимира Болдирєва.

Дружба з політехніками для Миколи Коваля була взаємною. Починаючи з середини 1990-х на прем’єри співака і його ювілейні виступи до теа-

тру завжди приходило підтримати та повболівати за свого улюбленого артиста «виїзне засідання» ректорату найстарішого технічного вишу України. С. Космаков так прокоментував цю традицію: «Продовжуючи започатковані на спортмайданчику стосунки, ми стали часто бувати в опері. Маючи, окрім Миколи, контакти в ХАТОБі, я організовував колективні відвідини спектаклів за його участі нашими викладачами. Поступово ректорат університету на чолі з ректором і його дружиною відвідав весь поточний репертуар Миколи Коваля в театрі. Таким чином ми ще й допомагали театру з глядачем, а Коваль — патріот свого театру» [56, с. 2]. Свідчення відданості друзів-науковців Миколі Ковалю я побачила на власні очі, завітавши до їхніх службових кабінетів. Стіну кафедри Сергія Космакова прикрашали афіші ювілейного концерту М. Коваля 2011 року та гала-концерту в донецькій опері за його участі, а на робочому столі лежали газетні матеріали про творчість друга з власного архіву президента клубу волейболістів, які він саме передивлявся перед нашим інтерв'ю. На столі в кабінеті доктора технічних наук, члена-кореспондента Національної академії наук України, професора Євгена Сокола (нині — ректора НТУ «ХПІ»), а в 2014 році — проректора цього вишу-гіганта стояла рамка з портретом М. Коваля в образі князя Ігоря.

Із повагою говорячи про досвід тридцятирічної дружби з Миколою, Є. Сокол відразу звернув увагу на співавторство співака в тих музичних проектах, що були започатковані в політехнічному університеті: «М. Коваль — дійсно видатна людина. Власною творчістю він надихає в багатьох напрямках роботи, пов'язаних із мистецтвом, спортом, наукою, навчанням тощо. Як людина, що розуміє вплив мистецтва на різні сторони життя, Микола Коваль завжди з великою радістю відгукувався на всі ті пропозиції, які мали на меті зробити мистецтво доступним різним колам нашої наукової інтелігенції. Наш університет має понад сторічні традиції і завжди був пов'язаний із театром, оперою, балетом, поезією. Для наших викладачів традиційним є цікавитися культурою і заохочувати до цього студентів. Якщо врахувати, що наш виш є великим і значним у країні та навіть за її межами, легко зрозуміти, наскільки важливою стала місія М. Коваля в національному масштабі та ширше. Щороку до нас приходять вчитися сотні й тисячі студентів із різних куточків нашої країни та з-за кордону. Далеко не всі вони до того, як вступили до нашого університету, мали можливість бути знайомими з класичним мистецтвом. Тому неоціненними є кроки Миколи Петровича в плані популяризації класики, опери, які ним особисто та його учнями були зроблені під час концертів у Палаці студентів. Наші студенти, випускники, своєю чергою потім приходять на оперні вистави до театру, уже знаючи, що М. Коваль працює саме там.

У скрутний для держави час, коли політикам не до театрів, не до популяризації мистецтва, Микола Петрович своєю діяльністю робить особистий

внесок у становлення мистецької свідомості суспільства» [91, с. 1].

Саме Євген Сокол сприяв початку спілкування Миколи Коваля з якісно вищим колом наукового товариства: «Оскільки в нас дружні стосунки, то я давно вже залучив Миколу Петровича до участі в нашій щорічній міжнародній науковій конференції "Ресурси енергозбереження. Силова електроніка і енергозбереження", що має вже двадцятирічну традицію. У ХПІ так заведено: коли збирається наукова спільнота, є велике бажання поспілкуватися не тільки на професійні теми, а й мати можливість доторкнутися до мистецтва. Безумовно, що коли людина такого рівня, як народний артист України Микола Коваль, бере участь у заходах, то це дуже важливо, і всі учасники конференції — представники української науки, гості зі світової спільноти — тепер із року в рік чекають на його нові виступи. М. Коваль співав українською, італійською, російською для науковців із Німеччини, Польщі, Угорщини, Латвії, Естонії, Росії. Я ніколи не втручався до репертуару, який Микола обирає для своїх виступів. Рекомендації з мого боку були б просто некоректними. Адже у своїй галузі Коваль — профі, він кращий. Та оскільки Микола Петрович неодноразово брав участь у цих конференціях і вже добре знайомий із їхнім контингентом, він завжди складав програму дипломатично, презентуючи як українську культуру, так і європейську. Приміром, часто лунала в його виконанні пісня "Моя стежина", але й популярні неаполітанські пісні давали зрозуміти присутнім гостям, що ми відчуваємо себе в Україні частиною Європи. Наша міжнародна конференція з 1993 по 2013 року відбувалася на базі відпочинку університету в Криму, у селищі Малий Маяк. Корпус, де ми мешкали та засідали, розташовувався просто з видом на море. І Коваль був там разом із нами від самого початку. Для нас обох ці поїздки були дуже приємними. Програму конференції гармонійно доповнювало спортивне дозвілля. Ну а Микола привносив до наукового форуму і відпочинку елемент мистецтва. Так він підживлював нас, а ми його. Зокрема, на конференції в Криму Микола Петрович познайомився з віце-президентом Національної академії наук України Анатолієм Корнійовичем Шидловським. У них згодом склалися дуже приязні стосунки. Коли Шидловський широко святкував свій сімдесятирічний ювілей у київському Будинку профспілок на Хрещатику, Коваль на запрошення ювіляра виступав у колі наукової еліти країни. Миколі, із його досвідом, нічого не вартувало в лічені хвилини домовитися з музикантами Національної філармонії України, яких було залучено на святкування, аби заспівати академіку його улюблену пісню "Моя стежина"» [91, с. 1–2].

Маючи унікальну можливість поставити запитання щодо того, які образи у виконанні Миколи Коваля стали найбільш улюбленими для наукової еліти, я скористалася цією нагодою і почула від С. Космакова таку відповідь: «Безумовно, Ріголетто. І вистава в цілому — моя улюблена, і те, як грає в

ній Коваль. Виконання ним арії… Ми навіть із колегами міркували. Він грає горбаня, каліку, кульгає, падає. А волейбол — саме така гра, у якій треба весь час падати. У волейболістів є таке поняття — "перекочування". Коли спортсмен падає, підбиваючи м'яч, то він має вміти впасти так, щоб не розбити коліна. Тож ми йому говорили, мовляв, Коля, ти так добре в "Ріголетто" падаєш, бо в нас навчився. Це йому допомогло. Ну а ще мені дуже подобається, коли Микола співає пісні з репертуару Магомаєва, неаполітанські, українські народні. До речі, коли Коваль із Михайлом Мефодійовичем Олійником на два голоси співають "Місяць на небі, зіроньки сяють… ", у них то розкішно виходить» [56, с. 3]. Із м'яким гумором друг М. Коваля виокремив серед репертуару співака ще один спектакль: «От чим гарна вистава "Алеко", так це лаконічністю. Це одноактівка, тож Микола по роботі вже швидко був вільним, і нам можна було потім посидіти в гримерці» [56, с. 3].

Є. Сокол відповів на аналогічне питання обдумано і серйозно: «Кожна роль Миколи Петровича — особистісна, тому не можна сказати, що якась важливіша, а інша — ні. Він щоразу, навіть якщо роль зіграна ним багато разів, настільки проживає її, настільки віддається натхненню, що ми добре розуміємо: професіоналізм артиста в тому й полягає, що він виконує роль так, наче грає її вперше або востаннє. І все ж для мене особливою є його роль князя Ігоря» [91, с. 3].

Зі зрозумілих причин (професійна заздрість, егоцентризм артистів тощо) Микола Коваль не міг похвалитися тим, що в колективі театру має однаково дружні, а то й душевно-рідні стосунки з багатьма. Саме друзі з «Політеху» стали його другою родиною. Президент клубу волейболістів дав таку оцінку вибору Миколи: «У нашому колективі його привабило саме те, що ми тут усі, незалежно від віку, цікаві, усі відбулися в тих галузях освіти, спорту і науки, якими займалися. Тому енергійному і діяльному Колі з нами цікаво. Адже, з одного боку, Коваль — це постать, а з іншого — ми теж хлопці непогані. Наш колектив вийшов для нього психологічно підходящим. Тут він знайшов таке ставлення гравців, друзів одне до одного, яке давно шукав. Тому й прикипів до нас» [56, с. 4]. С. Космаков розповів, зокрема, про зворушливе привітання політехніками Миколи на великій сцені театру з нагоди його п'ятдесятиріччя: «Ковалю винесли на сцену трон, і ми всім "Політехом" його вітали. Говорили тоді зі сцени Миколі, що, на відміну від колег по оперному театру, ми його знаємо краще, оскільки бачимо на тренуваннях у самих трусах та майці, тобто майже на просвіт його знаємо» [56, с. 2]. Пізніше партнери М. Коваля по грі в клубі, які мали навички ІТ-технологій, розробляли йому макети поліграфії (запрошення, афіші, буклети) до чергових ювілеїв. Оскільки «Простріл» не лише спортивна команда, а ще й клуб, то близькості взаємин посприяли знайомства між собою дружин і дітей гравців. Крім участі у кримській конференції, регулярними були

збори політехніків із родинами в спортивно-оздоровчому комплексі селища Фігуровка (поблизу Чугуєва), де бував і М. Коваль із Т. Кондратьєвою.

Микола, який, очевидно, не був прихильником династійного підходу у мистецтві, нікого зі своїх дітей та онуків не привів до консерваторії або театрального відділення університету, де зв'язки його були очевидними. Другполітехнік розповів про допомогу при виборі майбутнього для одного з онуків Миколи Коваля: «У мене є фото, де наші онуки ще у першому-другому класах, а тепер вони вже самі дітей мають. Тож коли постало запитання, на яку спеціальність вступати вчитися онуку, ми порекомендували до нас на економічний факультет. Зрештою, поступово в нас склалася міцна дружба. Хоча з нашого боку — не музики, не співаки, не артисти, а звичайні інженери, технарі. А все-таки Ковалю з нами теж цікаво, може, саме тому, що ми з іншого середовища» [56, с. 3].

До спорткомплексу НТУ «ХПІ» Миколу Коваля привела любов до спорту, проте є також історична закономірність у тому, що він поріднився саме з політехніками. Усе ж таки його перша освіта, три роки роботи на заводі в Сумах були пов'язані саме з технікою. Тож не з чуток М. Коваль знав, як ведеться технарям. Власний юнацький досвід першої професії дав йому змогу як акторові «влізти у шкіру» своїх друзів із політехнічного університету.

В інтерв'ю я запитала Миколу Петровича, як сталося, що після батьківської родини, де дні народження не святкували, він вирішив започаткувати традицію відзначати їх? Співак відповів: «Я почав святкувати свій день народження в армії, там хлопці добре пам'ятали, що для мене 9 травня — то не лише свято Перемоги. Звісно, вони нагадували, аби чарку випити, бо в армії такий випадок нечасто трапляється. Лише студентом консерваторії я усвідомив цей день як власне свято. За сорок років роботи в театрі багато хто з колег знає, пам'ятає про мій день народження, що збігся зі святом у країні, то й телефонують, нагадують: "А стривай, нікуди ти не подінешся…". Тим паче, коли я подружився з політехнічним університетом, то святкування вийшло за межі родинного кола» [46, с. 2].

Про ритуал підготовки Миколою Ковалем у театрі своїх днів народження розповів Андрій Калюжний: «Як завжди, телефонує мені цього дня: "Привіт! Традиційно чекаю на тебе за чотири години". Зрозумів, приїжджаю, а "дядя Коля" вже продукти привіз до гримувальної кімнати, і ми вдвох заходимось — і ножичком, і на пательні, і в буржуйці м'ясо та картоплю готуємо. Так ми всю веранду в гримерці Коваля і накривали. Нині покійний директор Селіхов, бувало, прийде: "І хто ж тобі все це готує? ". Коваль йому: "От він — мій шеф-кухар, і от наша пічка. А за електрику нехай театр платить!"» [31, с. 3].

Святкувати ювілей сольним концертом у харківській опері було не заведено. Частіше траплялися бенефіси артистів-ювілярів у виставах поточного репертуару. У 1997 дуетні концерти класичної вокальної музики давали Ангеліна Романовська та Петро Бойко, Олена Романенко та Володимир Болдирєв. Згодом, наприкінці 2000-х, народний артист України В. Болдирєв розпочне практику великих сольних програм за популярними піснями з репертуару М. Магомаєва. Проте Микола Коваль уже на початку 2000-х обрав для власного ювілею формат концертної програми. У виставі артист міг би впродовж вечора втілити лише одну іпостась свого творчого «я», обмежену даністю характеру згідно з лібрето та втиснуту поміж повноцінними ролями своїх партнерів. Формат концерту дозволяв у калейдоскопі різножанрових вокальних творів задовольнити всі свої творчі інтереси, розкрити різнобічну обдарованість, мистецьку та педагогічну грані діяльності. Це був суцільний театр одного актора біля мікрофону, десятки перевтілень упродовж однієї програми.

Колега співака Л. Марков пов'язував успіх М. Коваля у концертах із багатою природою обдарування митця і його особистими якостями: «У Колі неприборкувана природа, пристрасне поривання, шал, динамічний характер у творчості. Плюс голос від Бога. Тому в концертах його завжди приймали із вдячністю» [69].

Три ювілейні концерти Миколи Коваля 2001, 2006, 2012 років не можна назвати сольними. Адже в них традиційно були задіяні партнери соліста по сцені, а також студенти вокального класу Миколи Петровича.

16 травня 2001 року Микола Коваль відсвяткував своє п'ятдесятип'ятиріччя ювілейною концертною програмою на малій сцені ХАТОБу. Особливістю концерту стало залучення до програми ансамблю української музики «Надія» під керівництвом Валерія Городовенка. У першому, академічному відділенні Микола Коваль звітував як оперний та камерний співак. Репертуар добирався під знаком кумирів його молодості. Акомпанувала йому дружина Тетяна Кондратьєва.

На початку концерту М. Коваль співав єдину оперну арію світового репертуару, але яку! Вона ніколи раніше не лунала у виставі в його виконанні. Це була арія Ренато з «Балу-маскараду» Дж. Верді. Надзвичайно красива, мелодійна арія з популяризованого свого часу телебаченням репертуару Георга Отса подарувала слухачам шість хвилин театральної магії голосу ювіляра. Про домінанту серйозності в репертуарі оперного драматичного баритона свідчив наступний у програмі блок романсів С. Рахманінова. Трагедійні, пасіонарні твори на вірші класиків російської поезії Д. Мережковського, С. Надсона, Ф. Тютчева «Христос воскрес», «Над свежей могилой», «Все отнял у меня» переконали сестер Миколи Раїсу та Лідію, які приїхали на ювілей із села, у тому, наскільки змінився їхній брат відтоді, як співав колись «Варну» та «Песню любви».

Після того, як у першому відділенні концерту виконала декілька арій солістка театру Ксенія Ляхова, Микола Коваль співав твори А. Рубінштейна — арію «Епіталама» з опери «Нерон» і героїчну баладу «Перед воеводой» на слова І. Тургенєва, яку виконував свого часу Б. Гмиря.

Та ось, виконавши задушевно романс «Мне грустно» О. Даргомижського на слова М. Лермонтова, Микола Коваль нарешті розрядив драматичну атмосферу першого відділення концерту двома жанровими творами. Це були «Мельник» О. Даргомижського та О. Пушкіна і «Как яблочко, румян» Г. Свиридова та С. Надсона. У цих останніх творах співак вигідно розкрив яскраву характерність свого артистичного обдарування.

Друге відділення концерту замислювалося ювіляром як перейманння молоддю естафети від майстра. Замість увертюри лунала «Інтермедія» Г. Хіменеса у виконанні ансамблю «Надія». Враження від колориту пристрасного Півдня Микола Коваль посилив виконанням неаполітанських пісень. Після запальних мелодій Адріатики український блок програми розпочав соліст ансамблю Володимир Проценко. Далі вчителя заступив на сцені його перший учень, студент Харківського інституту мистецтв тенор Олександр Бондарчук. Він заспівав народні пісні. І знову на сцену вийшла молодь. «Козацька фантазія» Є. Дербенка у виконанні солістки Тетяни Липчанської та ансамблю «Надія» проклала своєрідний місток до популярних пісень української естради часів молодості М. Коваля. Після їхнього виступу Микола Петрович виконав шлягери з репертуару Дмитра Гнатюка «Летять, ніби чайки» та «Два кольори». Наостанок ювіляр припас два твори з репертуару Мусліма Магомаєва — «Вдоль по Питерской» та «Місячна серенада» із кінофільму «Білий рояль». До речі, народна пісня «Вдоль по Питерской» у роки становлення співака була популярною завдяки виконанню її героїнею фільму «Приходьте завтра» Фросею Бурлаковою. Так Микола того вечора фігурально вклонився всім своїм улюбленцям, ностальгічно згадавши кінострічки та особистості видатних співаків, які його формували.

Саме про цей концерт понад десять років по тому із захопленням згадувала Л. Кутіщева: «Камерний репертуар Миколи Коваля великий. І всюди в ньому він — наодинці із залою. «Гранада», «Осіннє золото», «Поема про Україну» у його виконанні — це все класика нашого театру на віки. Коваль має унікальний дар сам на сам тримати увагу глядача. Нині мені не вистачає М. Коваля як інтерпретатора народних та естрадних пісень, авторських пісень-жанрових мініатюр. Водночас я розумію, що з роками Коваль став берегти себе для репертуарних вистав» [60, с. 5].

19 травня 2006 року Микола Коваль відсвяткував своє шістдесятиріччя вже на основній сцені ХНАТОБу, у супроводі симфонічного оркестру театру (за диригентським пультом був В. Куценко). У концерті взяли участь

солісти театру О. Старікова та Ж. Німенсона, солістка національної опери України О. Крамарьова та студенти класу М. Коваля: Е. Гумарова, Р. Емінев, О. Бондарчук, Д. Лі. Декілька років тому інспектор оркестру, скрипаль Г. Куперман поділився відчуттями від співпраці із солістом: «Коваль не просто має красивий голос, він уміє співати, що далеко не всі співаки вміють. Микола універсально музичний і глибокий. Така природа. Оркестр Колю обожнює, підтримуємо його завжди, і чим лише можемо, ладні йому прислужитися у творчості. Мене особисто завжди підкупало ставлення Миколи до своєї справи. Він не дозволяє собі не те, що халтури, а навіть трохи нехлюйського ставлення до співу, до гри. На репетиціях, у співанках із оркестром Коваль завжди ретельно підготовлений. А вже під час виступу доносить не лише технічний вокал, але саму музику, саму суть образу, який грає» [59, с. 1]. У другому ювілейному концерті М. Коваль знову співав «Гранаду» та «Благодарю тебя», також із репертуару М. Магомаєва, виконав пісні «Любимые женщины» з репертуару Ю. Гуляєва і «Осіннє золото», яку зробив популярною Д. Гнатюк. Г. Копелевич не без гумору наголосив на особливому статусі пісні в репертуарі М. Коваля: «Улюблений твір харківської публіки у його виконанні — «Осіннє золото». Дами плачуть, слухаючи голос Коваля» [48, с. 3].

Про універсальність концертного репертуару колеги (від оперної арії до народної пісні) і про особливості виконання естрадних пісень згадувала О. Романенко: «Коли в нас у театрі відбуваються концерти до 23 лютого чи 8 березня, Микола завжди співає пісні, а не арії. Виконання ним пісні «Осіннє золото» мені чимось нагадує класика української естради Дмитра Гнатюка. Коваль так само вміє відчути і з увагою до слова, до нюансів пережити пісню. Він живе долею ліричного героя твору. Інтонацію у Коваля вплетено до змісту, і виходить, що це вже не просто демонстрація красивого голосу, а витвір мистецтва!» [83, с. 6]. До речі, інструментальну тему улюбленої «Гранади» М. Коваль навіть обрав за рингтон мобільного.

Несподівано від такого фундаментального, темпераментного артиста як М. Коваль, камерно і лірично-задушевно пролунала на завершення концерту 2006 року “Грузинська пісня” Б. Окуджави: «Виноградную косточку в теплую землю зарою, / И лозу поцелую и спелые гроздья сорву, / И друзей созову, на любовь свое сердце настрою, / А иначе зачем на земле этой грешной живу…» Цей твір прозвучав як перший тост за святковим столом, як ушанування друзів, що прийшли на ювілейний концерт, і як сподівання, що з кісточки проростуть стрункі та гнучкі лози, паростки майбутніх артистів, яких виховав він, Микола Коваль.

Концерт до 65-річчя соліста, який відбувся 18 травня 2011 року, уже традиційно представив М. Коваля як виконавця популярного ретро 1960-

1970-х (він виконував неаполітанські пісні та естрадні твори з репертуару М. Магомаєва). Проте цього разу Микола Петрович зробив наголос і на оперну класику зі свого поточного репертуару. У концерті також були задіяні його сценічні партнерки Олена Скворцова, Олена Старікова, Вікторія Стеценко та Жанна Німенська.

Першим відділенням концерту диригував В. Куценко, а для другої частини своєї ювілейної програми Микола Коваль запросив молодого диригента театру Юрія Яковенка: «Після спільної роботи у "Флорії Тосці" Микола Петрович запросив мене взяти участь у своєму ювілейному концерті, — пригадує диригент. — Для фіналу другої частини святкового вечора я зробив на його замовлення кілька оркестровок неаполітанських пісень. Ними й диригував. Микола Петрович неаполітанським репертуаром не зловживав. Хоча, як на мене, марно, адже в нього густий, дужий голос, а в інтонаціях відчитується досвід знання життя, філософський погляд. Тому всі ті неаполітанські пісні, що Коваль обрав для свого ювілею, мали більш суворий характер, ніж ті, що традиційно співають тенори» [123, с. 4]. У розмові з Ю. Яковенком ми торкнулися однієї, значно глобальнішої, принципово важливої для всієї творчості М. Коваля теми — інтернаціональності голосу співака. Адже всі, хто знали його в житті, погодяться, що М. Коваль розмовляв із характерною мелодикою української говірки. Водночас, стверджує Ю. Яковенко, «народний артист України італійською співав не гірше, ніж українською. Адже можна назвати його і вердіївським співаком. А хіба не досконало лунає у виконанні Коваля фонетика російської опери? Тож прив'язувати сценічний хист Миколи Петровича до будь-яких етнічних інтонацій — це шлях у нікуди» [123, с. 4].

Диригент Віталій Куценко згадував: «Маючи великий концертний репертуар арій, пісень, Микола дивовижно співає романси. Адже в цьому вокальному жанрі треба за лічені хвилини прожити цілу долю, можливо, драму. І в Коваля це виходить блискучо» [61, с. 5]. Про один такий «романс із історією» в програмі концерту 2011 року розповів нинішній ректор Харківського національного політехнічного університету Євген Сокол: «Після ювілейного концерту на 60-річчя Миколи ми святкували, і я поділився з ним своєю заповітною мрією. У моєї матері в домашньому репертуарі був дуже гарний романс, який я потім ні в кого не чув на сцені. І мені то було дивно. Це був чудовий старовинний романс на музику В. Бакалейникова, слова А. Кусікова "Бубенцы". І от, уявіть, на концерті за п'ять років Коваль заспівав у супроводі симфонічного оркестру "Слышен звон бубенцов издалека… ". Для мене це було щастя, я був під враженням такого подарунку друга. Микола чудово виконував неаполітанські, українські пісні, арії, але в кожного є особисте, що ми любимо в його концертах. Для мене таким особливим дарунком став романс "Бубенцы"» [91, с. 4].

Те, що клас Миколи Коваля в консерваторії за попередні роки виріс кількісно та якісно, можна було зрозуміти з виступів на ювілейному концерті його вихованців Романа Ткаченка, Романа Гордєєва, Лю Чао. Молоді було віддано більшу частину другого відділення програми. Роман Гордєєв виконував арію Альфреда з «Травіати» Дж. Верді. Роман Ткаченко в інтерв'ю 2014 року розповів про те, як обирав разом із майстром та його дружиною-концертмейстером репертуар для цього пам'ятного вечора: «Із Тетяною Ігорівною ми потай від Коваля готували до його ювілейного концерту пісеньку Герцога з «Ріголетто». Коваль все ж наполіг, що більш вигідно розкриються мої можливості в серенаді Сміта з опери «Пертська красуня» Ж. Бізе. Він мотивував це тим, що мені зарано, заскладно співати Верді, бо я на даному етапі не заспіваю так, як треба. Ця розмова відбувалася три роки тому, і от тепер я розумію, наскільки Микола Петрович був правий. Адже зараз я виконую парію Герцога значно вільніше. Усьому свій час. Але й тоді, попри зміну репертуару, я був щасливим і гордим, коли Микола Петрович включив мене до концертної програми з нагоди свого 65-річчя. Стояти з учителем на одній сцені, співати з ним в одній програмі — це було для мене щастям і відповідальністю, а ще спонукою до розвитку» [97, с. 3].

Привертаючи до ювілею Миколи Коваля увагу глядачів, які приходили до театру на поточні вистави, у фойє було експоновано добірку його сценічних костюмів (за ескізами Л. Братченка, Л. Андреєва та Н. Швець).

У 2011 році Микола Коваль став кавалером знаку пошани «Слобожанська слава» — відзнаки Харківської обласної державної адміністрації. Сам пояснив у інтерв'ю: «Мені цей орден до 65-річчя дали. Престижна нагорода, красивий орден, — і додав, зітхнувши. — Якби він ще давав хоч якісь пільги…» [46, с. 3]. Та серед усіх своїх нагород, крім найвищої державної, Микола Коваль найбільше цінував перше лауреатство — Гран-прі на конкурсі «Молоді голоси» в Одесі. Адже то була несподівана, проте дуже своєчасна підтримка у професійному розвитку.

Ще в 2014 році Микола Петрович мав намір святкувати своє сімдесятиріччя роллю Годунова [46, с. 6]. І свій останній ювілей він відзначив саме так, як бажав. У 2016 році єдиний раз серед п'яти відсвяткованих на сцені власних ювілеїв, М. Коваль вийшов до глядачів день у день, 9 травня. І знову вразив їх своїм вінценосним образом Годунова. Очевидно, виставу «Борис Годунов» він любив все ж таки понад усі інші, якщо знову, як і двадцять років перед тим, обрав її для свого ювілею. Доречно буде навести слова Г. Копелевича, який дав оцінку Борису-М. Ковалю в контексті плину часу: «Його Годунов змінюється. При тому, що тепер вистава йде нечасто, можливо, раз на рік, Микола Петрович дуже багато «набирає» за цей час поміж виступами. Якщо на початках у нього був більш рвучкий, із сум'яттям поривань Борис, то зараз образ набрав лякаючої глибини. Від його царя в жи-

лах холоне кров» [48, с. 4].

Партнерами Миколи Коваля у ювілейній виставі були О. Шуляк, В. Гращенко, В. Стеценко. Відданий артистові впродовж багатьох років журналіст К. Гарєєв писав про ювілейне виконання ролі Бориса Годунова: «Майстер трагічних фарб, він вкладає в переживання героя все коло людських пристрастей, тривог, сподівань, слабкостей і чеснот. Його вокальна і сценічна форма, не дивлячись на роки, є пречудовою. Публіка одностайно пережила з ним людський жах Бориса, а те, у яке заціпеніння він занурив залу своєю грою, доводить, що його втілення Бориса не має рівних. Найтрагічніша в оперній літературі сцена смерті тривалістю майже десять хвилин показує Бориса вже не царем, а простим гріховним нещасним самотнім батьком. Він приймає схиму — вищу чернечу обітницю, яка вимагає повного самозречення. Проте марно, адже душа Бориса порожня, йому немає чого зрікатися. Він був самотній на самому початку, коли став монархом (що значить "один правитель"), самотнім виявився і в кінці. "Печаль на Руси безысходная", — сповіщає думний дяк Щелкалов напередодні коронації Бориса. Не менша безвихідь супроводжує і завершення його правління.

Коли у фіналі опери після смерті Бориса всі декорації, що до того були статичними, такими, що своїми образами символізували все пережите, нарешті розходяться так, що видно навіть ар'єргард сцени, повна порожнеча підкреслює спустошеність його душі. Сцена немов розверзається перед величчю смерті як звільнення від важкого хреста, який Борис ніс і якого ніхто не розумів. Порожнеча немов заповнюється величиною Борисової постаті — монументальної у власному особистому стражданні, неординарної в державному та історичному значенні.

Якось перед початком спектаклю я сказав Миколі Петровичу: "Як же важко вам у "Борисі" раз у раз помирати на сцені!" Він помовчав і заперечив: "А хіба жити не важче?"» [10]. Завліт ХНАТОБу Олександр Чепалов поділився важливою оцінкою авторитетною колегою місця цього образу М. Коваля в історії харківського театру опери і балету: «Мені особисто говорила народна артистка України Любов Попова: «На харківській сцені я бачила багатьох Борисів. Коваль перевершує усіх» [110, с. 7].

Спостережливий помічник режисера Геннадій Копелевич наголосив на стабільності ставлення Миколи Коваля до оточення: «З ним дуже легко й комфортно працювати та просто спілкуватися. У мене душа тішиться, коли бачу, як Коваль грає. Я пам'ятаю Миколу лауреатом республіканського конкурсу, а тепер працюю вже з народним артистом України Миколою Ковалем. Але яким він був у плані характеру, таким і лишився. Абсолютно» [48, с. 1].

Про ту саму ознаку стабільності відгукувався й А. Калабухін: «Я пам'ятаю Миколу завжди зосередженим, спрямованим на роботу. Він уже

замолоду був таким, як зараз. Тепер він став старшим, проте я скажу, що Коваль належить до тієї категорії людей, які за своєю поведінкою, за своїм ставленням до життя, оточення не змінюються. Микола дуже принциповий, цілеспрямований, наполегливий у поставлених цілях. Таким він прийшов до театру, таким є і зараз» [28, с. 4].

У 2010-х, розлучившись зі своїм багаторічним театральним концертмейстером у ХНАТОБі Ларисою Рябцевою, Микола Коваль став співпрацювати з лауреатом міжнародного конкурсу Ольгою Григор'євою. На очах молодого концертмейстера, а також дружини соліста театру баса Сергія Крижненка відбувалися не лише вокальні уроки М. Коваля, але і його розмови з молодшими солістами, яким Микола Петрович допомагав влучною порадою або розбором вокальних труднощів у конкретній партії.

Із пієтетом і водночас ліричним гумором говорив про спілкування з М. Ковалем поза сценою диригент Ю. Яковенко: «Буває, постукає-зазирне: "У тебе сигарети нема?". Або запропонує: "У мене там у гримерці сто грамів, вип'ємо? — Ні, я за кермом. — Та я теж…". Це довіра» [123, с. 4].

Представник професури Харківського політехнічного університету Сергій Космаков розповів про власний — людини сторонньої від мистецьких практик — погляд на постать Миколи Коваля: «У нас у "Політеху" таке тепле до нього ставлення, бо Микола — страшенно проста людина. Маючи такий талант і найвищі почесні звання у своїй галузі, він ніде ніколи не буде цим вихвалятися. На відміну від співаків, які, буває, бережуться жити повним життям, щоб холодне повітря не пошкодило зв'язки, у спілкуванні з моїми колегами М. Коваль поводиться звичайно, як усі ми. Він з усіма однаковий у стосунках. Нові гравці, які приходять до клубу "Простріл", буває, як дізнаються, хто грає поруч із ними, то кажуть: "Ой! То це — Коваль? Та ви що? Такий простий…" Новій у товаристві людині важко буває допетрати, що він — народний артист України. Допоки, звісно, Микола не заспіває… От наш проректор і каже: "Не знаю, що відбувається, але коли Микола Петрович співає, у мене по спині мурашки бігають…" Серед суто людських рис Миколи я виокремлю такі: надійність — він завжди може фізично бути там і тоді, коли й де треба, аби допомогти друзям; кулінарний хист (нікому, крім себе, не дасть готувати в компанії шашлики, вважає це чоловічою справою і готує завжди на всю компанію); відсутність заздрощів (розповсюджений ґандж серед артистів); легкість у спілкуванні та любов до співбесідників із почуттям гумору; любов і турбота за свою велику родину. Він завжди турбується, як там мають себе його сестри, піклується про них по змозі. Та й у Харкові тримає на своїх плечах велику частину родинних обов'язків: дружина, два сини, онуки і правнуки» [56, с. 3].

Зрештою, мало не три десятки інтерв'ю з колегами та рідними М. Коваля в Харкові, Косівщині Сумської області, Києві та Одесі свідчать про те,

що пам'ять про себе він лишив переважно добру, а людей, які його оточували, приваблював, магнетизував власним талантом і силою особистості співака, артиста й чоловіка. Зокрема, гример і пастижер Валентина Полякова розповіла про здатність М. Коваля прийти на допомогу в скрутний час: «Так трапилося, що моїй колежанці Ірині терміново потрібна була фінансова допомога. При тому, що конкретно Миколу Петровича ніхто не просив, він сам запропонував і сам прийшов із допомогою» [78, с. 2]. Співак був здатний турбуватися і за свого постійного глядача. Коли я, навчаючись на театрознавчому курсі рідного для Миколи Петровича інституту мистецтв, учащала на вистави улюбленого соліста з букетами, він неодноразово намагався мене застерегти від витрат: «Не витрачай гроші на квіти. Ну інколи близькі друзі або родичі мені принесуть — і цього достатньо. Це ж усе дорого! Не треба, кажу». Але якось додав до свого прохання — геть без кокетування (от цієї риси у М. Коваля взагалі не було!): «Хоча, звісно, мені приємно…».

Справедливості заради скажу, що не всі колеги М. Коваля, до яких я зверталася з проханням дати інтерв'ю про видатного оперного співака, на таку розмову погодилися. Так, не відбулися дві зустрічі з колегами-солістами, відмовилася від коментарів про М. Коваля одна з режисерок. Уникнула призначеної зустрічі концертмейстер. Не з чуток знаю, що Микола Коваль умів бути несправедливим, у запалі почуттів ображатися на когось «на все життя», бував необачний та недипломатичний у своїх висловлюваннях. Про що, можливо, потім і шкодував, адже міг і сказати, випустивши важкість із серця: «Ладно, проїхали». Та не завжди такі історії мали хепі-енд. У гніві чи обуренні Коваль меж не знав, відчитував «супостата» лаконічно, авторитетно, фактично виносячи йому вирок. Водночас акумуляція негативної енергії була в Миколі Петровичі такої сили, наче всі демони Бориса, Ріголетто, Алеко, Грязного, Скарпіа і дантівського Пекла в душі Малатести вселялися в нього разом. «Я вважаю, що його деякі не люблять, — ділився міркуваннями А. Калюжний у 2014 році, — тому що Колюня прямий, наче сільський хлопчик. Він не стане лестити, говорити не те, що думає. Одного разу нас із Ковалем посварили поза очі. Я знаю, хто і що йому про мене наговорив. Тож він сидів, набурмосившись, наче хмара. Але ж коли дізнався правду, наступного дня наче й не було нічого, каже: "Здорово, хлопчику, кава є? Ходім на сигарету" [31, с. 2].

Є підстави вважати, що зі своїми хлопцями-учнями М. Коваль був найщирішим. У пораді, даній свого часу Романові Ткаченку, проглядає кредо самого співака, те, що не вбило його, а зробило сильнішим: «Микола Петрович із гіркотою казав, що по життю мені часто будуть у театрі не раді, точніше, знайдуться завжди ті, хто зрадіє, коли я пущу півня або "забюлетеню". Також у театрі будуть ті, хто дуже не любитиме, що в мене все добре виходить. У такому разі Коваль радив просто робити свою справу і, не зважаючи

ні на кого, прямувати до своєї мети» [97, с. 3].

Дорогоцінну відповідь на головне запитання, чому Миколу Коваля, бувало, заносило, і стосунки з кимось із колег уривалися назавжди, дала геть далека від світу театру Раїса Фролова, сестра співака: «Складна праця на сцені Колю знервувала. Останні роки, коли я бувала у Харкові, Танюша мені пояснювала його запальну вдачу тим, що він через сцену такий. А раніше був іншим…» [100, с. 9].

Про ліричність народного артиста України й поважного професора консерваторії М. Коваля, мабуть, знали лише його рідні люди. Проте і нам, постійним глядачам, знайомим, перепадала дещиця цієї риси. Про душу співака промовляла і його обмовка про любов до рибалки, про те, як лине пісня, коли співаєш там, на природі, подалі від людей. Співаєш, бо душа сама просить… А ще домальовували портрет ліричної душі драматичного баритона його автографи. У них Микола Коваль бажав лаконічно: «Счастья!», а міг і взагалі розщедритися: «С любовью и уважением. Н. Коваль».

Микола Петрович дуже оберігав своїх рідних від лихих емоцій. «Пам'ятаю, — поділилася Р. Фролова, — як Коля приїхав на похорон нашої мами у 1994 році (важкий то був час для нас, бо щойно перед тим брат Вася помер). У мене саме був роман із шлюбним чоловіком. Так Коля мене не сварив. Він просто не дозволяв собі втручатися. І я йому дуже вдячна за цю тактовність. Ніколи не любив брат ані скандалів, ані обсмоктування, обговорень когось. От така в нього дуже гарна риса. З ним завжди мені було легко. А ще ж це його почуття гумору — буває, просто порятунок у важкий момент! Поруч із братом я завжди відпочивала душею. Пишаюся ним, люблю його до безтями. Колись він був уважний, турботливий про рідних, навіть мав таку жіночу рису — лагідність до нас, сестер і матері. Приїздив завжди з подарунками до кожного родича тут у Косівщині. Ні про чиїх дітей-онуків не забував» [100, с. 9]. Старша сестра Лідія поділилася аналогічними враженнями: «Микола любить будь-який труд. Як ото приїздив до мами, одразу на город щось посадити, вибрати, десь на території щось перенести. Він універсальний помічник — і фізичний, і духовний, адже з ним приємно і побалакати, і посміятися. Звісно, нам лестило, що брат із міста то нам супу наварить, то шашличків насмажить» [43, с. 8]. Коли сестра Раїса приїздила гостювати до брата, вона диву давалася: «Мене вражало, що хоч він і артист, а в побуті простий до нікуди. От, приміром, труба потекла, так він сам поліз, куди слід було, і полагодив! А то, було, привіз нам до Косівщини керамічні пательні. Сказав, що побачив рекламу по телебаченню, і от тепер уже він нам тут наготує!» [100, с. 9].

Микола Коваль, який на сцені справляв ефект імпозантної, значної особистості, а на роботу до університету приходив завжди бездоганно убраним, у житті був простуватим і принципово не носив жодних масок. Коли

перебував у звичному для себе, приємному товаристві, то спілкувався невимушено, із дотепами. З розмови вимальовувалася неперечісна особистість зі сформованими сталими поглядами на цінності життя. Натомість перед камерами журналістів колишній хлопець із села, який підкорив парижан у ролі царя Бориса, так і не навчився переборювати своє тремтіння, так і не розв'язав язика, як годилося б театральному прем'єру. А. Калюжний розмірковував про ці парадокси М. Коваля: «У житті — "метр із кепкою", без шевелюри і завжди на бігу — і це народний артист?! Пам'ятаю, якось ходив передати йому документи з театру. Зустрілися в районі його будинку на вулиці Чічібабіна, десь біля горбатого мосту. Я не відразу й упізнав його. Іде хтось у підстріленій курточці, у штанях трохи не фізкультурних… Ніяк не можна було розгледіти в ньому, який вийшов вигуляти пса, народного артиста України» [31, с. 3]. Про ставлення М. Коваля до домашньої улюблениці Лади зворушливо та ніжно розповів Р. Ткаченко: «Сини давно повиростали, і в якийсь момент Микола Петрович відчув, що в оселі стало порожньо. Тоді вони з дружиною завели ердельтер'єра Ладу. Микола Петрович і Тетяна Ігорівна дуже ту собаку любили. Я ще бачив якось, біжучи співати до Пантелеймонівської церкви, як Коваль гуляв із Ладою о восьмій ранку, у капцях… Її тяжку хворобу і повільну смерть десь у кінці 1990-х Микола Петрович і Тетяна Ігорівна пережили вкрай важко. То був страшний період у житті вчителя» [97, с. 4].

Та що там смерть собаки, якщо навіть смерть рідних в останні роки від Миколи по можливості приховували. Раїса Фролова бідкалася: «Як ми йому розкажемо, що вмерла сестра Марія, і після неї син помер. Так ми йому довго і не говорили, бо Коля настільки це переживає… Як могли його від того оберігали. У 2010-х просили його хоч раз на рік приїздити до нас. То завжди було в серпні, коли скрізь він був у відпустках. Так Коля вже й готувався, щоб нікого не забути, приїхати до всіх рідних із подарунками. А от співати при родичах, як колись, зараз уже не любить. Говорить: "Я там наспівався, співайте ви"» [100, с. 10].

М. Коваль розповідав, що шістнадцять років чекав на постановку опери *«Князь Ігор»*. Він почув арію *Ігоря* студентом першого курсу консерваторії. Після «Євгенія Онєгіна», «Пікової дами», з яких почався глядацький досвід Миколи Коваля, постановка «Князя Ігоря» на харківській сцені його просто вразила. У шістдесят років, коли позаду відвирувала етапна прем'єра «Бориса Годунова» і гастролі з нею в Парижі, мрія Миколи Коваля про партію князя Ігоря як вершину у власній творчій біографії, розгорілася чимдужче. Напівжартома він казав В. Лукашеву: «Постав "Князя Ігоря", я прославлюсь і тебе прославлю» [46, с. 4]. Своєю чергою загорівся ідеєю постановки опери О. Бородіна і директор театру Г. Селіхов. Кілька років поспіль він вів перемовини з В. Лукашевим, який був дуже зайнятий керівництвом філармонією

та викладацькою діяльністю в столиці, і в 2008 році нарешті вмовив його. «Князь Ігор» став наймасштабнішою постановкою за всю історію цього театру та головною подією в оперному світі України того року.

Оскільки «Князь Ігор» уже мав сценічну історію в ХАТОБі, О. Чепалов відобразив концепцію сучасної постановки В. Лукашева та І. Нестеренко у статті про прем'єру: «Партію Ігоря в постановці сорокарічної давнини виконував чудовий співак і актор Микола Манойло. Він був переконливим у головному — зображенні свого героя як постаті масштабної, знакової для нашої історії та її болючих проблем. Утім, і в чомусь пафосної, покомуністичному бездоганній. <…> У новому трактуванні М. Коваль (збагачений роботою над партією Бориса Годунова) грає людину, яка не просто сумнівається у власній правоті (скільки поразок, скільки марних жертв), а героя, готового до каяття і такого, що покаявся перед народом» [107]. Не дивно, що «Князя Ігоря» В. Лукашева театрознавець назвав інтелектуальним спектаклем [107], адже вже п'ятнадцять років М. Коваль споріднювався з інтелектуальним (за визначенням І. Шаврука [116, с. 4]) образом Бориса Годунова.

В. Лукашев розповів про роботу над цією постановкою: «Ми ставили новаторську виставу. Адже існує думка, що ця опера є нудною. Три з половиною години звучання, і окрім акту в половецькому стані — нічого цікавого. Мені важливо було відповісти на запитання, хто є Ігор? Він збирає війська і веде на рать у той час, коли отримує знамення — затемнення сонця. А відтак полководець-маловір побив своє військо і сам потрапив у полон. Тож для мене важливою є сцена його вибачення перед людьми. Саме вона, попри історичність опери, попри конкретну зображувану княжу добу, мала зачепити сьогоднішнього глядача. Зрештою, знайти в опері актуальні моменти легко вдалося не лише по лінії Ігоря. Галицький за відсутності князя створює опозицію і залицяється до дружини Ігоря Ярославни. Щойно Ігор повів рать на війну, він уже зсередини розхитує державу. Єрошка і Скула — типові ренегати батьківщини з рядових. Хан Кончак проводить лицемірну політику. Він наче й друг Ігоря, а між тим веде військо полонити Русь. У якості режисерсько-сценографічного ходу ми обрали історичну фреску, яка оживає. По обох порталах сцени артисти мімансу втілювали образи літописця та Бояна з гуслями. Вони пропонували увійти глядачам до самої історії. Упродовж увертюри до вистави за тюлевою інтермедійною завісою міманс відтворював картину після бою (нас надихала картина Віктора Васнецова «Після побоїща Ігоря Святославовича з половцями»). Тож глядачам відразу було продемонстровано задорогу платню за маловірство Ігоря» [66, с. 9]. Співпостановниця В. Лукашева І. Нестеренко зазначала в інтерв'ю телебаченню, що у сценографії було вирішено взяти сцену в береги, наче зображення на старовинній іконі. Бере-

ги ці були оздоблені в традиціях житія. На порталах сцени в стилі фресок було зображено епізоди походу князя Ігоря. Художниця-постановниця вистави Н. Швець у тому самому сюжеті наголошувала на зламі культурних діб (язичницької та християнської), які надихали її на створення образу вистави. Тому християнська символіка стала для неї знаковою сакрально в оформленні сцени: «Усе освячене Богом і ніщо в цьому світі не відбувається поза бажанням Бога».

На початку 1990-х збіг із образом Бориса Годунова стався в Миколи Коваля на 100 відсотків (дякувати прозорливому диригентові Вольфу Гореліку!). Бориса співак зіграв у сорок п'ять. Він фактично вліз у шкіру свого героя-ровесника. Борис правив країною менше десяти років і помер п'ятдесятичотирирічним. Разом зі своїм героєм мужнів і артист, на щастя значно переживши його. Коли ж Миколі Ковалю дісталася омріяна роль Ігоря, за віком він уже давно не відповідав історичній правді образу. Ігор Святославович прожив усього п'ятдесят один рік. А події, описані в опері, взагалі відносяться до часу, коли Ігорю було тридцять чотири. Цього не міг не знати композитор і його співавтор по лібрето В. Стасов, знав про це й В. Лукашев, проте спектакль ставився саме під Миколу Коваля, і на цю умовність закрили очі. Звісно, артист у хорошій фізичній формі типажно і фактурно якісно відрізнявся в бік моложавості від Ігоря-попередника на харківській сцені, Миколи Манойла. Микола Коваль ретельно попрацював із Надією Швець над візуальним образом князя. Його вбрання в усіх сценах опери було позбавлене темних, безбарвних кольорів. Яскравість тканин, хутра і коштовні прикраси створювали образ привабливого чоловіка й правителя, підкреслювали стрункість, компактність фігури. Ігор Миколи Коваля не був монументальним на зразок Ігоря М. Манойла, і це робило персонажа ближчим до сучасності. Водночас сам портрет Ігоря не був схожим на фізіономії інших героїв Миколи Коваля з російських історичних опер — Грязного і Бориса. Принаймні на прем'єрі та в перші роки життя вистави краса Ігоря не мала ознак підкресленої мужності. Довге хвилясте темне волосся пом'якшувало овал обличчя — аналогічно до образу Спаса на інтермедійній завісі; витончені, трохи азіатські риси (виразні видовжені очі під сурмленими бровами, тонка смужка вусів, помірна борода) натякали на характер не стільки богатиря, скільки дипломата. До такого візуального складника образу дуже пасували гнучкість тактики поведінки та воїнське вміння робити швидкий розрахунок.

В інтерв'ю телевізійному каналу М. Коваль сказав напівжартома, що «царя він зіграв, а князя ще не грав». Так що задля ролі Ігоря йому довелося ще на триста років далі від Годунова заглибитися в історію. Артисту було цікаво це спробувати. Для змістовності образу князя М. Ковалю нічого не

потрібно було напрацьовувати, він міг бути самим собою. Значущість народного артиста України, сильний, владний погляд, зрілість голосу, грізність профілю, зрештою, виразна вольова лінія вилиць, що утворювала скульптурний перпендикуляр до бороди Спаса Андрія Рубльова. Ігор Миколи Коваля вражав силою волі та внутрішньою зібраністю. Свого князя артист наділив власними наполегливістю, раціоналізмом у досягненні мети, але й фатальною упертістю, невмінням дослухатися до слушної поради.

Тож художник своїх образів, Микола Коваль, як зумів, поборов чинник віку, аби сприйняття подій та самої логіки вчинків Ігоря були у виставі органічними. Зокрема, це стосувалося пояснення впертості князя у сцені пролога. Правитель із релігійною свідомістю, досвідчений полководець — і раптом ухвалив рішення не відкладати походу проти половців попри тривожне знамення — затемнення сонця. Таку логіку можна було пояснити лише недосвідченістю (з вісімнадцяти років історичний прототип сценічного героя брав участь у походах, уперше на чолі війська зазнав перемоги над ордою хана Кончака двадцятитрирічним, і очевидно саме це виплекало в ньому комплекс непереможності, зробило марнославним, а відтак і нездатним прислухатися до Божого знамення). У пролозі перед храмом поруч з Ігорем на рать збирається і його старший син Володимир. І тут у виставі теж трапилася велика художня та історична «натяжка». На відміну від «Бориса Годунова», де такий вагомий складник образу правителя утворювали його стосунки із дітьми, у «Князі Ігореві» батьківство героя так і лишилося парадно-номінальним. Із Володимиром Ігоревичем ані драматично, ані за сценічною дією, взаємин у князя не склалося. Сприяла цьому й відсутність органіки, правди сценічного типу в солістів, які співали цю партію. Чомусь побачені художником русяво-рудавими богатирями прем'єрні виконавці Сергій Шадрін і Віктор Червонюк, а також Олексій Срібницький, який доєднався до ансамблю вистави згодом, аж ніяк не виглядали не те що синами, а навіть родичами Ігоря-М. Коваля. Важко було повірити, що вони грають чотирнадцятирічного юнака, якого батько змалку брав у військові походи, із яким уперше розділив горе полону, який на лихо вперше закохався в доньку ворога-бусурмана. Така собі історія кохання сіверського Ромео та половецької Джульєтти в опері О. Бородіна та виставі В. Лукашева явно не пролунала як переконлива (заважали цьому і вкрай недоречний вибір композитором голосу Кончаківни — мецо-сопрано, і виконання цієї партії ровесницею М. Коваля в театрі Оленою Романенко та нефактурною Жанною Німенською).

У пролозі під час звучання запозиченого О. Бородіним зі «Слова о полку Ігоревім» оригінального хору «Слава!» Микола Коваль мізансценічно розташовувався в центрі сцени, в оточенні артистів хору та солістів. Парадні обладунки Ігоря — срібно-сині строї та ясно-червоний плащ особливо

ефектно виглядали в мізансцені, коли військові командири вишукувалися за спиною Ігоря клином, кладучи руку один одному на плече. Цей живий ланцюг символізував єдину, непоборну воїнську силу, що нагадувала могутнього птаха в леті. Мізансцена доречно перегукувалася з «пір'ям» лат князя. Надія Швець, очевидно, відчитала образ такої броні із самохарактеристики князя у другому акті («да соколу в неволе не живется»), адже запозичила цю деталь вбрання М. Коваля з його ж костюму в постановці «Франческа да Ріміні», що відбулася лише один раз. Голос артиста з перших слів партії акумулював трагічну відповідальність князя сіверського: «Идем на брань с врагом Руси». Зникнення сонця і настання посеред дня темряви Ігор зустрічав довгим пильним поглядом у небо. На відміну від свого воїнства, князь не панікував. Голосіння натовпу щодо поганого знамення він чув, та не хотів його сприймати. В останні роки Микола Коваль давав відчути в цій сцені надзначущу миттєвість вирішального вибору, важкого жереба одноосібного ухвалення подальшої дії. Здавалося, Ігор-М. Коваль усе відчував і розумів так само, як і народ на храмовій площі, але як правитель не мав права занурити свою землю в страх і сум'яття духу, а воїнство приректи на поразку ще «на низькому старті». Тому Ігор вольовим рішенням проголошував, що похід усе-таки відбудеться. Зрештою, будучи християнином, зануреним свідомістю в символічність буття, Ігор водночас був неперсічною особистістю. А такі здатні на сміливий крок наперекір традиціям. Один погляд Ігоря-М.Коваля навкруги, подібно до місяця, що вигулькнув з-за хмар, опромінив усе довкола. Саме імпульсом перемоги над страхом наповнювався у Миколи Коваля вокальний рядок: «Судьбы своей никто не обойдет. Чего бояться нам? Идем на правое мы дело. За веру, родину, за Русь». У сцені з Ярославною Ігор був майже зворушений передчуттям її серця. Емоційно і красиво розливався голос артиста в заспіві Ігоря: «О полно, ладо, полно плакать». У пролозі окреслювалася опозиція змістовно-інтонаційних сфер князя і княгині, князя і Галицького. Микола Коваль давав відчути, що його героя веде чоловіча мета борця за справедливість, тоді як виконавиці ролі Ярославни Олена Скворцова і Алла Мішакова уособлювали жіночу функцію берегині. Своєрідній силі Ярославни Ігор віддавав належне, ставився до неї з повагою, тому й благав: «Храни тебя господь. Молись за нас, голубка!». Порівняно з мало не ліричною сценою із дружиною, у наступному епізоді з хвалькуватим та легковажним братом Ярославни Галицьким Ігор був енергійно-діловим, давав родичу доручення і дивився на князя допоки великодушно-доброзичливо.

Постановник вистави В. Куценко ділився міркуваннями: «Здавалося б, передостання в біографії Миколи Коваля головна роль-прем'єра, князь Ігор, містить порівняно невелику вокальну партію. Фактично лише пролог і половецький акт із арією. Але ж наскільки вокально та по-акторському

змістовно й глибоко втілив її артист! Йому вдалося на початку передати, що Ігор іде в похід, не знаючи, чим той закінчиться. Потім в арії з другої дії відбити усвідомлення власної фатальної помилки. І на завершення — прожити сцену каяття перед народом. Була ще картина перемоги над половцями, але після прем'єри її зняли» [61, с. 4].

Друга дія опери побудована композитором так, що в ній разом зібралися аж чотири арії-характеристики персонажів. Після необов'язкових за сюжетом арій Кончаківни та Володимира настає час основної для всієї опери «Князь Ігор» арії заголовного героя, у якій дається психологічна квінтесенція, сповідь князя. Динамічних зрушень набуває сам характер Ігоря. Саме через цю арію Микола Коваль мріяв про образ князя, слухаючи її у виконанні улюблених Миколи Кондратюка і Дмитра Гнатюка. Сьогодні можна порівняти їхнє виконання з Ігорем М. Коваля, поставивши співаків до одного ряду. Темпи в телевізійному записі арії Ігоря-М. Кондратюка дивують пришвидшенням, психологічно невиправданим, наче на догоду палкій емоційності. Хоча молодий, свіжий голос виконавця, який стажувався в Ла Скала, тішить відсутністю обмежень у верхньому регістрі. Д. Гнатюк виконував арію Ігоря з надмірним, як на наш смак, пафосом.

На відміну від своїх старших колег і кумирів молодості, М. Коваль у славетній арії саме розмірковував, сполучаючи епічність героя із драматизмом переживання його поразки. Драматичний темперамент артиста вигідно розкривався у словах: «Стонет Русь в когтях могучих и в том винит она меня», а ліричність — у зверненні до Ярославни: «Ты одна, голубка лада…». На сприйняття арії як внутрішнього монологу Ігоря, який мучився безсонням через воїнську ганьбу, налаштовувало й світло цієї картини. Постать князя виринала з напівтемряви, і перші слова його голосу, здавалося, були продовженням найпотаємніших думок. У перші роки після прем'єри руку М. Коваля в цій виставі, згідно з ескізом Н. Швець, прикрашав прикметний княжий перстень, обрамлений коштовним камінням. Слухаючи тембрально насичений, багатий на відтінки голос артиста, мимоволі я слідкувала очима за рукою з перснем-«магнітом». Як у молитві, наче на сповіді, М. Коваль прикладав цю руку до серця (жест, якого, треба віддати належне, не було ані в Д. Гнатюка, ані в М. Кондратюка). Арія Ігоря триває сім хвилин. Величезний відрізок часу за критерієм глядацької уваги М. Коваль на порожній, напівтемній сцені лишався сам на сам зі слухачами. Як і в «Борисі Годунові», «Алеко», «Отелло», арія Ігоря — це світоглядний монолог, центр ваги ролі. Микола Коваль як майстер подібного монологу почувався тут привільно, адже, на відміну від арій Ріголетто чи Тоніо, співав зрозумілою всім російською.

Про поступове наскрізне розгортання образу Ігоря у виставі та роль арії як монологу-переоцінки розповів В. Лукашев: «Драматургія образу —

від самовпевненості до спокути і визнання власної провини. Потрапив до полону, п'є вино з ханом, власний син, який теж бранець, закохався у Кончаківну. Ми знайшли органічні обставини для славетної арії. У картині в полоні Ігор із перев'язаною рукою. Він стриножений воїн. Поранений герой. І Коля це прийняв. Саме ця обставина стала імпульсом для страждання в арії. Ігор потерпає морально, оскільки фізична немічність не дає йому змогу взяти реванш за поразку в бою» [66, с. 9] Г. Копелевич розповів про варіативне вирішення мізансцени арії двома виконавцями ролі князя Ігоря: «Як на мене, Микола Петрович мав унікальну для оперного актора органіку. Частіше за все в опері її немає. А в Коваля було природне відчуття сцени. Його видатні вокальні дані існували не самі по собі, а в комплексі з відчуттям ролі, ситуації, дії. Коваль завжди виконував завдання режисера, проте якщо йому було зручно робити щось своє, він пропонував режисеру ці зміни. Водночас Микола Петрович ніколи не диктував власну волю і ніколи не слідував наосліп указівкам режисера. Так сталося і в "Князі Ігореві". У сцені арії Коваль тоді відмовився йти сходами, пояснюючи, що це не вмотивовано. Він побачив себе князем, який уночі зорює, вийшовши з шатра. У Діми Маклюка ж у цьому спектаклі власна географія арії» [48, с. 4]. Тож у роботі над «Князем Ігорем» Микола Коваль укотре змусив відчути режисера й артистів своє потужне інтуїтивно-аналітичне начало митця. Сам співак так розповів про пошук правди мізансцени: «…режисер хотів, аби я починав співати арію, ідучи згори сходами. Я кажу: "Не виходить, контекст речитативу не той". Як це я буду співати: "Ни сна, ни отдыха измученной душе… " і при цьому йти? Ось я вийшов зі свого намету, сиджу або стою, ні сну, ні спочинку, страждаю: що робити, марно все, військо розбите, половці п'ють-гуляють, а я в полоні… От це переживання, от це мука! І не треба хапати половецькі списи, трусити ними та волати: "О, дайте, дайте мне свободу!" Я би витягнув один спис і кинув його — може бути, коли-небудь і прийду до такого жесту. Адже показуха глядачу не потрібна! Багато хто походжає сценою, розмахуючи руками, і нічого не можуть зробити — а все тому, що все треба передавати голосом» [9].

Відчуваючи пластику свого героя як цілісну, сталу, Микола Коваль водночас щоразу на виставі індивідуально варіював її, як підказувало йому внутрішнє самопочуття. Так, на прем'єрному показі на словах арії про свободу артист вийшов на органічний жест — стиснув майже до хрусту в пальцях половецькі списи з хутряним оздобленням (за ними він сприймався наче загратований), так що відразу стало зрозуміло: Ігор поривається вбити охорону і втекти до рідного краю. Саме такий пластичний імпульс в арії ставав містком до розмови про втечу з хрещеним половцем Овлуром. Пізніше у виставах М. Коваль, бувало, виходив на арію, лише торкаючись одного зі списів, наче перевіряючи рукою його важкість.

Проходячи сценою від порталу до порталу, наче Ігор думками відлітав усе далі від цих місць, на словах арії про Ярославну артист зупинявся зовсім близько від оркестрової ями, його Ігор ставав у цю мить близьким кожному в залі саме як людина, а не державний діяч. Трагічно самотні герої завжди давали Миколі Ковалю підстави для сценічно виграшного ракурсу, і щоразу з таких обставин артист викресав іскру нечуваного драматизму. От і в «Князі Ігореві» колосальним трагічним сплеском закінчував він славетну арію: «Один в тиши ночи. / И нет исхода мне. / Ох, тяжко, тяжко мне. / Тяжко сознанье бессилья моего».

У сцені з Овлуром Ігор був зваженим, підозрілим до несподіваного розрадника (чи не провокатор?), хоча й не міг не дослухатися до нього, адже хрещений половець озвучив його мрію. Цікаво було слідкувати за виразом очей князя, поки він слухав пропозицію про допомогу. Але принесеного йому перебіжчиком плаща для втечі Ігор все-таки відкидав, гнів ураженої князівської гідності брав гору: «Бежать нам? / Да разве можно? / Ведь я у хана на поруках». Здавалося, у цьому діалозі Ігор більше сердився не на половця, а на себе за те, що виявився таким принциповим у мить, коли треба було думати лише про порятунок. У відповідь на доречний контраргумент Овлура, що князь хреста не цілував і не присягався лишатися в ханському таборі, Ігор уже починав схилятися до пропозиції єдиновірця. Але як вправний дипломат, завершував «аудієнцію»: «Подумать должен я». М. Коваль майстерно протягував наскрізну лінію дії через усі картини вистави.

Сцена Ігоря з Кончаком ставала кульмінацією вистави, у якій зіштовхувалися протилежні світоглядні позиції. Запитання, чи здоровий князь, Ігор вислуховував спиною до ворога-«приятеля». Уся пластика артиста відтворювала незламну силу духу сіверського князя попри скутість, пригніченість через скалічену руку. Ігор сідав осторонь від Кончака, так і не обдарувавши східного володаря поглядом. Слухаючи хана, покалічену руку князь стискав за лікоть іншою, і в цих ціпких обіймах прочитувалася психологічна підказка щодо самопочуття Ігоря — наче психічно здорового чоловіка, якого тримають у гамівній сорочці. У спілкуванні з Кончаком герой М. Коваля поводився незалежно, хоча й без зайвого виклику. Він був якимось відчуженим від свого щедрого господаря, гостем мимоволі. Жоден м'яз на лиці Ігоря так і не здригнувся, поки він вислуховував спокусливі, на думку Кончака, пропозиції. Коли хан у запалі хизування напівобіймав Ігоря, звитяга та щиросердність якого так захоплювали половця, князь лише дужче відвертав обличчя від осоружного іновірця. Тобто під час довжелезної арії Кончака М. Коваль не залишався без дії. Цікаво було спостерігати безперервне тримання артиста в наміченому уявою ритмі, а також за вирішенням актуальної для Ігоря дилеми — чи тікати йому із золотої клітки хана, чи діяти дипломатично, адже втеча не до лиця князеві.

Поки партнер у партії Кончака (В. Гращенко, Ч. Білаонов) вокалізував віртуозну арію, Ігор М. Коваля ні на хвилину не припиняв напружено мислити про порятунок Русі. Зрештою, він поривчасто вставав і відходив на інший бік від Кончака, тим самим сигналізуючи про ментальну прірву, яку не допоможуть здолати жодні домовленості поміж ними. Поруч із масивним, у велично-дикунському вбранні азіатом (тут знаковості набувала сама національність і грандіозна фактура одного з виконавців ролі Кончака Чатуранга Білаонова) Ігор-М. Коваль виглядав таким беззбройним і таким… мужнім. Вислухавши всі пропозиції хана, князь сіверський відповідав чесно, із почуттям гідності (на мотив-ремінісценцію арії): «Лишь только дайте мне свободу/, полки я снова соберу/ и на тебя ударю вновь». З утримуваного силою гостя Ігор знову на мить перетворювався на воїна-супротивника. Для М. Коваля було важливо підкреслити ставлення свого героя до хана, який не міг прихилити Ігоря на свій бік ані лестощами, ані подарунками. Тому погляд князя-християнина ставав спопеляюче презирливим тієї миті, коли хан із притаманною азіатам фантазією пропонував мордувати спільних ворогів, аби вони вдвох могли підкорити собі всі землі навкруги.

Микола Коваль був артистом, який шукав нових художніх деталей для образу до останньої вистави. Зокрема згодом із «Князя Ігоря» щез перстень, проте з'явилася ладанка… У прологу чоловікові та сину, кожному по своєрідному оберегу, вішала ладанку на шию Ярославна. М. Ковалю цей аксесуар допоміг унаочнити духовний зв'язок князя з княгинею у виконанні арії з другої дії. Співаючи «Ты одна, голубка, лада…», він тримав у руках ланцюжок, вдивляючись у ладанку, наче в талісман. Прикро, що разом із цими спірними, хоча й цікавими, нововведеннями з вистави зникла в половецькій дії така важлива для режисера скривавлена пов'язка на руці Ігоря…

Підсумовуючи роботу М. Коваля в половецькому акті, процитую власну статтю про фестивальний показ «Князя Ігоря» в 2015 році: «Тут сягає піку внутрішній конфлікт Ігоря: Микола Коваль тримає слухачів у неослабному напруженні, завдячуючи як глибоко пройнятому почуттям виконанню арії Ігоря, так і ідейному двобою з ханом Кончаком, у якому князь виборює високу моральну перемогу. І в сцені з Кончаком (володар унікального баса Володимир Гращенко), і з хрещеним половцем Овлуром (вокально чисто і з усвідомленням режисерського завдання інтерпретованим Євгеном Гаврісем) Ігор Миколи Коваля по суті існує у внутрішньому діалозі зі своїм сумлінням, і його коливання, його психологічні оцінки складають у системі всього спектаклю не меншу цінність, ніж ефектні та всіма глядачами улюблені "Половецькі пляски"» [39].

Украй невиразну в музично-поетичному плані сцену повернення Ігоря до Путивлю Микола Коваль зігрівав чуйною грою, без натяку на награність.

У цій локальній картині з Ярославною відразу після славетної арії-плачу героїні князь на свободі наче помітно молодшав. Легкою, схвильованою ходою молодої закоханої людини Ігор входив до покоїв княгині, поспішаючи обійняти, заспокоїти, розповісти все своїй порадниці. У цій домашній картині геть не було в пластиці артиста ані героїчної пози, ані широкого жесту озброєного полководця. Його постать робив стрункішою легкий плащ, який вільними складками спадав із плечей (Ігор був наче молодий витязь, який щойно зійшов із полотна В. Васнецова). Оскільки в театральному плані ця картина була вельми бідною, мізансцена будувалася на авансцені, відрізаній від решти ігрової площадки інтермедійною завісою. Акторові лишалося бути органічним у цьому пласкому вимірі.

В. Лукашев розповів про вирішення в постановці останньої картини опери: «Сцена втечі з полону. І народ біля церкви співає «Слава на небе солнцу великому». От ми й поставили собі запитання: Чого це вони знову його прославляють? Якого дідька? Адже героїзму в поході виявлено не було. Навпаки, Ігор стільки воїнів поклав, сам зганьбився полоном. У Бородіна опера закінчується застільним хором на величальну тему. Це не є логічним. А ми знайшли своє пояснення. Повертаючись, Ігор на очах у всього люду падає коліна, просить пробачення за помилки. І тоді з собору виходить митрополит і дарує йому благословення на новий похід. Тоді на своє місце стала музика фіналу опери. Коля це прийняв і надзвичайно добре проводив цю сцену» [66, с. 9–10]. Тріумф Ігоря у фіналі можна було зрозуміти ще й як перемогу чистоти думок над нечестивцем Галицьким. Його показово кидали до ніг князеві Ігорю, віддаючи зухвалого самозванця на суд справжнього володаря.

На здачі «Князя Ігоря» театральній громадськості та ЗМІ М. Коваль заспівав та зіграв свою роль доволі декларативно, не без пафосу. Його партнерами того дня були Сергій Шадрін (Володимир Ігоревич), Олена Скворцова (Ярославна), Юрій Кудрявцев (Галицький), Чатуранга Білаонов (Кончак), Жанна Німенська (Кончаківна). На прем'єрі взагалі не полишало відчуття якогось «сталінського ампіру» вистави, коли в пролозі сокіл махав крилами, оживлюючи фреску історії (цитата з картини В. Васнецова), а князь і княгиня у фіналі випускали справжнього білого голуба. На наступних, звичайних показах «Князя Ігоря» вся ця орнітологічна атрибутика, на щастя, відійшла, і лишився сам спектакль, а в ньому акторські роботи. Справжнє життя створюваного Миколою Ковалем образу розпочалося, як у нього було заведено, з другої-третьої прем'єрної вистави. Практика подальшого виконання «Князя Ігоря» перед звичайною публікою призвела до рішення керівництва театру скоротити спектакль на один акт. Сама така можливість, до речі, підтверджує сказане В. Лукашевим щодо затягнутості, недосконалості драматургії опери. Лише єдиного разу згодом ХНАТОБ виконав спектакль у прем'єрному форматі — на гастролях у Львівській на-

ціональній опері. На той час Микола Коваль дуже збагатив центральний образ вистави нюансами, у його героя з'явилася дорогоцінна людська невимушеність учинків та оцінок.

Актуальність «Князя Ігоря» авторства класика російської опери на харківській сцені постановники з Києва побачили в топографічній спорідненості місця дії опери. Це підкреслила й знімальна група телевізійного сюжету про нову постановку в ХАТОБі, бо для інтерв'ю вивезла М. Коваля та О. Скворцову на пленер у місця, описані в «Іпатіївському літописі» — на археологічну пам'ятку Донецьке городище. На тлі річки Уди виконавець ролі князя Ігоря в XXI столітті розмірковував про своє розуміння цього образу в опері XIX століття та його історичний прототип у XII столітті. Микола Коваль тоді наголосив: «<Ігор> як любив дружину, так і Батьківщину, землю свою. Був і мужній, і теплий. Щиро ставився до свого народу. Ігор — це повний антипод Кончака. Хоча Кончак теж дуже розумний, проте він ще й жорстокий. Утім, навіть він поважав Ігоря за мужність, розум. Тому тримав у полоні як рівного собі. На відміну від Грязного і Бориса, які є трагедійними образами, у "Князі Ігореві" світло має бути пронесене через усю виставу. Це світло в самому Ігореві заклав композитор».

У 2008 році М. Коваль здобув найпрестижнішу харківську театральну відзнаку — премію ім. І. Мар'яненка від міськвиконкому як кращому акторові року (за роль князя Ігоря). Такий висновок експертної ради осередку Національної спілки театральних діячів України в Харківській області ще раз наголосив на унікальності артиста-співака Миколи Коваля, адже зазвичай ця премія віддавалася в драматичні театри або в історично дуже сильний акторською школою харківський театр ляльок. М. Коваль спромігся витримати конкуренцію та перемогти в ній.

У 2010 році Харківський академічний театр опери і балету отримав статус національного. Змінювалися часи, і змінювався рідний колектив Миколи Коваля. Новий статус, крім іміджу, приніс працівникам ХНАТОБу відносно великі фінансові преференції. Нове керівництво театру (після смерті Георгія Селіхова пост директора перейшов до Любові Морозко) шукало способів привернути до харківського колективу загальнонаціональну увагу. І в 2011 році відбувся перший за багато років виступ харків'ян у повноцінній оперній постановці на гастролях в іншому театрі України. Гастрольний показ «Князя Ігоря» на сцені Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької пройшов у рамках державної програми «Схід і Захід разом». Для довершення обміну кращими виставами-репрезентантами естетик двох театрів і двох міст львів'яни привезли до Харкова «Мойсея» М. Скорика.

Диригент-постановник «Князя Ігоря» Віталій Куценко так згадував про львівський показ: «Дякуємо організаторам гастролей за нашу поїздку

до Львова (це були М. Добкін та його колега, голова львівської міської адміністрації А. Садовий). Генеральний директор театру ім. С. Крушельницької Тадей Едер теж надзвичайно допомагав організувати обмінні гастролі наших колективів. Під час показу "Князя Ігоря" жоден глядач не пішов, хоча вистава і довга. Нашуміли ми тоді добряче. По завершенню був фуршет, але вихваляли нас галичани не через хміль. Уже й солісти поїхали до готелю, лише наше керівництво і балет лишилися на фуршеті (оскільки балетні артисти ще танцювали потім), а всі розмови точилися виключно навкруги "Князя Ігоря". Пригадую ту подорож, наче казку. Один із трьох найкращих у світі за красою оперний театр. Такі лише у Відні, Львові та в Одесі. Грати, співати в цьому храмі мистецтва було справжнім задоволенням. Акустика у львівській опері ідеальна» [61, с. 4]. Ірина Нестеренко додала спогади саме про Миколу Коваля на тих гастролях: «Коваль — людина, безмежно віддана театру, своїй справі. Він лідер і людина-боєць. Коли ми їхали до Львова, Микола Петрович був геть хворий, але як тримався, а як заграв!» [73]. Мало не добу їдучи на гастролі від східного до західного кордонів України, М. Коваль розповідав сусідові по купе О. Чепалову про свою львівську армійську молодість, про те, як почав співати в армії, про перше окрилююче прослуховування у професора з вокалу, що відбулося саме у львівській консерваторії. Ця подорож наче повернула М. Коваля у молодість, у часи сподівань, романтичних хвилювань, коли вся його доля була попереду, ще незнаною. Той самий О. Чепалов уточнив, що величезна відповідальність Миколи Коваля спричинила його дивовижну сконцентрованість, зібраність на виставі у Львові: «Він наче забув і про хворе коліно, яке в потягу навіть нормально зігнути не міг, і про свою геть несвоєчасну тимчасову кульгавість. Під час спектаклю цих недоліків не було помітно нікому в залі. Хіба хористи в сцені прологу підтримали, підстрахували народного артиста України, підставивши свої плечі для опертя, коли за мізансценою Микола Петрович мав здійнятися на станок» [110, с. 7].

Микола Коваль усвідомлював історичне й статусне значення виступу ХНАТОБу із «Князем Ігорем» у Львові, тому не піддався спокусі поступитися місцем дублеру, посилаючись на своє об'єктивне нездоров'я. В останній у своєму житті постановці свого вчителя і майстра В. Лукашева Микола Коваль продемонстрував вибагливим західноукраїнським колегам та меломанам високу виконавську майстерність, еталонні гру та спів харківської школи. Таку можливість роль Ігоря йому надала. Адже, як і кращі образи, створені М. Ковалем на оперній сцені, цей образ позначено глибинною діалектикою характеру. Згідно з трактовкою режисера, Ігор ніс у собі драматичну провину, яку мав спокутувати через християнські сповідь та каяття.

Олена Романенко так охарактеризувала місце ролі князя Ігоря у творчій біографії Миколи Коваля: «Це образ, який він дуже відчував. Сам його

голос, тембр дуже пасує до арії з другої дії. Від 1972 року ця арія в Коваля наповнилася очікуванням, і в 2008 році вже відбулася цілковито усвідомлена зустріч артиста і матеріалу. Драматургічно ця партія підбила підсумок його біографії, взяла її у свої береги. Це був свій, слов'янський потужний, масштабний образ, у ньому відчувається богатирський початок. Ігор — одна з найкращих ролей Миколи Коваля» [83, с. 5]. Лілія Кутіщева підкреслила нову грань сценічного типу артиста в бородінському образі: «Князь Ігор — це грань дипломата. Він розумний і хитрий, тому виграв тактичну гру. "Князь Ігор" не завершується особистою трагедією героя, як "Борис Годунов" чи "Алеко". А втім, і в цей образ Коваль влучив стовідсотково. Адже Микола Петрович як неординарна особистість чудово розумів логіку вчинків свого героя» [60, с. 5].

У 2009 році Микола Коваль зіграв роль *Ясновельможного* у першій в історії ХАТОБу постановці *«Черевичків»* П. Чайковського. Опера за сюжетом повісті Миколи Гоголя «Ніч перед Різдвом», із притаманним їй симбіозом мирогородсько-козацького та петербурзько-фантастичного колоритів, дуже прикрасила репертуар театру ім. Миколи Лисенка. Щоправда, образ, який утілював Микола Петрович, утворювався всього з однієї картини та арії. Проте граф Потьомкін замислювався диригентом-постановником В. Куценком як образ статусний, його мали співати почергово двоє народних артистів України Микола Коваль і Володимир Болдирєв.

В останньому десятиріччі прем'єри в Миколи Коваля були раз на «п'ятирічку», тому до кожного виступу в театрі він ставився надвідповідально. Про це пригадала В. Полякова: «Якщо Коваль виходив на сцену в другій дії, або як у "Черевичках" — навіть у третій, він усе одно був у своїй гримерці задовго до часу, визначеного виробничою необхідністю. Для Миколи Петровича виступ у театрі — головна подія кількох днів, інколи і всього місяця» [78, с. 2]. В. Куценко похвалив у Миколі Ковалі рідкісну якість — відповідальність, самостійність у підготовці до вистав: «Більш відповідальної та організованої людини в нашому театрі я не знаю. Коваля не треба просити, щоб він виписав собі урок із вокалу. Він сам уже заздалегідь сидить у гримерці, одним пальцем розбирає ноти. А потім у класі з концертмейстером сам керує своїм творчим процесом. Якщо — так буває — довго не ставлять до репертуару якийсь спектакль, то Коваль сам іде і готується до нього. Тому що у вокалі та в музиці загалом, якщо день не займаєшся, вважай, що вже тиждень втратив. Вокаліст, як спортсмен, має бути увесь час натренований. У Миколи ця здатність до самостійної роботи — важлива якість!» [61, с. 1].

Друга картина третього акту опери П. Чайковського в постановці харківського театру змушувала глядачів отетеріти та затамувати подих від масштабної краси! Художниця Надія Швець недаремно навчалася в Санкт-

Петербурзі. Інтер'єр Зимового палацу вийшов у неї приголомшливо ефектним, а костюми — не лише відповідними пишній моді двору XVIII ст., але й із притаманним гоголівському твору нальотом містицизму. Зокрема, роззолочені білосніжні кринолiни придворних дам (артистки хору) було прикрашено шандалами зі свічками. А віск, що з них буцімто накапав, візерунком залягав на багатому шитві та мереживі. Такий відверто театральний прийом зображення палацу цариці цілковито виправдовувався фантастичними обставинами польоту Вакули (Олександр Золотаренко) до Петербургу верхи на Чорті (помітна акторська удача Олександра Лапіна). Партнерка М. Коваля по виставі Л. Кутіщева характеризувала партію Ясновельможного як «невелику, проте надзвичайно відповідальну» [60, с. 3]. Зважаючи на оцінку сучасними українськими істориками подій, описаних М. Гоголем, Ковалю довелося зіграти в новій постановці впливового функціонера антагоністичного до козаків імперського уряду, утілити «сірого кардинала» часів правління імператриці Катерини II. Арія Потьомкіна — вставний номер, данина імператору Олександрові III, за правління якого «Черевички» вперше були поставлені у Большому театрі. До речі, з'явилися куплети Ясновельможного лише в другій редакції цієї опери. Прикметно, що, на відміну від повісті, де з Вакулою говорить сама імператриця, в опері їхнього безпосереднього діалогу довелося уникнути — очевидно, щоб не компрометувати імператорський рід легковажним кокетуванням гоголівської цариці з вродливим українцем.

Микола Коваль без зусиль вписався в стиль другої картини останньої дії опери і — попри суху імперсько-патріотичну заданість тексту арії та музичного матеріалу — зміг не лише заспівати, але й створити по-акторському значущий образ.

Стиль мовлення вельможі катерининської доби М. Коваль привласнив до такої міри, що в його фонетиці навіть можна було розчути архаїчний «ять». Російська вимова Потьомкіна була рафіновано-академічною. Слухаючи Миколу Коваля в цій ролі, можна було подумати, що це не Н. Швець, а він навчався у Петербурзі. Решту домальовував тембр голосу, у якому так очікувано від М. Коваля бриніла високородна шляхетність, королівська краса. Вокально арія Потьомкіна ідеально лягла на голос артиста. Тримаючись у розмові з Вакулою зверхньо, але невимушено, Ясновельможний відразу встановлював дистанцію з козаками. Його манери, його хода (здавалося, що фаворит імператриці не походжає, а пропливає), стрічка з аксельбантом, що прикрашала і без того розкішно вигаптуваний камзол, ідеальна лінія білосніжних панчіх — усе виказувало породу аристократа! Скромну за обсягом сцену Микола Коваль уміло наситив цікавими деталями переживання. Такими, зокрема, були мікрооцінки, що читалися в очах Ясновельможного, коли він вислуховував хитруватого і відважного Вакулу. Прохан-

ня українця змушувало Потьомкіна посміхнутися собі, а потім, трохи повернувшись до дам і кавалерів, присутніх на балі, одним поглядом наче запросити їх у свідки нечуваної відвертості «гостя» — на межі з нахабством. Безумовно, в образі Потьомкіна був відсутній склад драматизму, героїки, він не давав жодного приводу для прояву актором козирного сценічного темпераменту. Разом з тим, зрілому артисту цей образ дав можливість поіронізувати, побавитися багатозначністю оцінок, поцарювати у розкошах в оточенні імператорських палат урешті-решт! Ставлення Потьомкіна до Вакули можна було навіть назвати симпатією. Його гумор стосовно козака був незлим. Закінчивши свою сцену, М. Коваль просто і повільно (аби не відволікати глядачів від дії на першому плані), здіймався спорудженими на сцені височенними буцімто мармуровими сходами і ставав поруч з Імператрицею (згідно з лібрето, це постать-знак, а не діюча особа). Насамкінець своєї ролі Микола Коваль кристалізував іронічний стиль образу в лірично-фантастичній опері, застигаючи угорі монументальної сценічної композиції, мов не щойно живий і дотепний персонаж, а історичний вельможа з геральдичного портрета.

Наприкінці 2013 року вся світова музична спільнота святкувала 200-річчя від народження Джузеппе Верді. Від початку планувалося, що фестиваль оперного мистецтва «Viva, Verdi!» на сцені ХНАТОБу поєднає у своїй програмі урочистий гала-концерт із наявними в Харкові постановками вердіївських опер. До фестивалю в театрі також готували нову постановку «Отелло». Проте прем'єру відклали на грудень, уже поза межами листопадових урочистостей, оскільки захворів єдиний у театрі виконавець заголовної партії цієї опери.

Натомість Микола Коваль перебував у цей період в оптимальній професійній формі. Напередодні свята bel canto у рідному театрі він заспівав Алеко з однойменної вистави і Скарпіа у «Флорії Тосці». І в рамках фестивалю (навіть без прем'єрного спектаклю) М. Коваль був гідно та різноманітно представлений роллю Амонасро («Аїда») та центральним образом опери «Ріголетто». Крім того, оперний артист просто-таки тріумфально пролунав у гала-концерті до закриття «Viva, Verdi!».

Показ спектаклю В. Лукашева «Аїда» до 200-річчя Дж. Верді запам'ятався тим, що партнерами Миколи Коваля того вечора були солісти головної оперної сцени країни: тоді ще заслужений артист України Андрій Романенко (Радамес) і добре знана для М. Коваля випускниця харківської консерваторії, лауреатка Національної премії України ім. Т. Шевченка Оксана Крамарєва (Аїда). А від харківського театру в центральних партіях були задіяні прекрасні співаки-актори: народна артистка України Олена Романенко (Амнеріс) та Юрій Кудрявцев (цар Єгипту). Разом солісти двох провідних колективів України створили свято театру, у якому екзотика сю-

жету переплелася з майстерністю вокалу та органічними пристрастями.

26 жовтня 2013 року М. Коваль заспівав партію Ріголетто із запрошеним італійським маестро Даніеле Аджіманом. Цей диригент вважається знавцем вердіївської музики в Європі та музичних столицях Азії. Тим паче — у себе на батьківщині, в Італії, де після кількох престижних оркестрів наразі очолює симфонічний колектив у Пезаро (тобто на батьківщині Дж. Верді). За підтримки Посольства Італії в Україні за рік до того Д. Аджіман уже виступав на сцені Донецького національного театру опери і балету. У ювілейний рік Дж. Верді консульство допомогло насолодитися мистецтвом маестро вже харків'янам. З усіх вистав, заявлених у програмі фестивалю («Травіата», «Набукко», «Ріголетто», «Трубадур», «Аїда», «Отелло»), Д. Аджіман обрав саме «Ріголетто». Театр зі свого боку запропонував маестро кращий із наявних склад виконавців: Тамара Гармаш співала Джільду, Сергій Шадрін — Герцога, а Микола Коваль — Ріголетто. Щоправда, у цей період у ХНАТОБі альтернативного виконавця цієї надскладної партії вже не існувало.

Після репетиції, на якій Даніеле Аджіман уперше зустрівся з харківськими солістами, авторитетний маестро похвалив голос та акторське наповнення Миколою Ковалем партії Ріголетто. Робота з прославленим диригентом Даніеле Аджіманом у ювілейний рік Дж. Верді стала останньою престижною транснаціональною співпрацею у творчій біографії видатного українського співака.

Гала-концерт фестивалю «Viva, Verdi!» приємно тішив слух майстерністю співаків різних поколінь. Зрілість театру була представлена народною артисткою України Оленою Романенко, яка виконала пісеньку Еболі з «Дона Карлоса», а юність в особі дебютантки Ксенії Бахрітдінової полонила і вразила виконанням арії Амелії з «Балу-маскараду». Арії, дуети, тріумфальні хори з опер Дж. Верді максимально підігріли настрій глядачів. Проте той ефект, який спричинив Микола Коваль, виступивши з монологом Яго, був не зрівняний ні з чим. Артист заворожив публіку своєю акторською майстерністю, культурою та виразністю співу, він буквально загіпнотизував зал грою чорного розуму Яго! «La morta nulla», — пророк артист у тому виступі демонічно багатозначно, наче він один знає щось таке, що недоступне для півторатисячної аудиторії. І посмішка, що опромінила його обличчя, підтвердила це: «Si! Questa è la mia fè!». Маніпулюючи увагою глядачів, він обирав ту чи іншу точку в залі й наче звертався щоразу до іншої людини, яку виділяв серед сусідів по ряду. Звідси поступово народилося інтригуюче відчуття, що Яго-М. Коваль бачить кожного і делегує свої думки кожному в залі. Водночас концентрація виразності припадала в артиста на голос і погляд, майже не торкаючись міміки чи пластики. Наприклад, лише така малопомітна зовні деталь, як злегка

здивована брова Яго, давала артистові імпульс до правдивого самопочуття в процесі окреслення мстивої стратегії свого героя. Під час виконання М. Ковалем «Credo» мені пригадався феноменальний успіх Ф. Шаляпіна в партії Годунова, а саме в сцені: «Что это там, в углу, там, колышется, кастет…». Не скажу, що сучасні глядачі теж привставали зі своїх місць, як колишні, керовані акторським даром Ф. Шаляпіна. Нинішні радше, навпаки, заціпеніли у своїх кріслах, переживаючи потрясіння музикою та виконанням. Із Миколою Ковалем на тому концерті посеред нас з'явився *інший* Дж. Верді (не солодкий співак кохання або творець всенародних італійських мелодій-шлягерів), невідворотній, мов доля, з музикою мудрою, вічною, глибоко психологічною. М. Коваль не лише заспівав арію Яго, він саме по-акторськи виявив, проінтонував суть філософії свого такого непростого шекспірівського персонажа. Коли «сеанс чорної магії» Яго скінчився, зал вибухнув шаленими оваціями. Такої вакуумної тиші та зосередженості на арії, а після неї — одностайного поривання, реву та оплесків зали я не пригадаю в цих стінах за сотні концертних номерів, що чула.

Концертне виконання арії Яго засвідчило якісно новий етап опанування М. Ковалем партії та самого стрижня ролі в процесі постановки чергової версії «Отелло». Тепер він уже не боровся з технічними труднощами партії світового репертуару, а «купався» в ній.

У новій роботі диригент В. Куценко, режисер А. Калоян і сценограф/художник по костюмах Н. Швець зважили на досвід не дуже сприйнятливої для глядачів оперного театру попередньої постановки В. Куценка — Л. Куколєва — В. Кравця, тому навіть пішли на таку поступку глядачу, як скасування двох антрактів. Постановка «Отелло» 2013 року мала один антракт, акти об'єднувалися по два, купюри вокального тексту пройшли місцями «по-живому», внаслідок чого тому ж Миколі Ковалю, який співав у попередній постановці «Отелло», на початку важко було співвідносити колишню та нинішню редакції партії. Цей «Отелло» відрізнявся не лише барвистістю та багатством костюмів, але й сценографією, яка поєднувала символічність із прикметами венеційського стилю зображуваної в п'єсі В. Шекспіра доби. І, врешті-решт, особливістю прочитання «Отелло» А. Калояном стала вимога темпераментної акторської дії (а згідно з сюжетом «Отелло» ще й сценічного бою) не лише від солістів, але й від масовки та хору. Водночас, як уточнив В. Куценко, «якщо для попередньої версії «Отелло» знадобилося багато репетицій, то для вистави А. Калояна їх було відведено недостатньо» [61, с. 4]. Перед Миколою Ковалем постала проблема «забути» мізансценічний малюнок ролі Яго 1998 року, аби не плутатися з актуальними сценічними завданнями 2013-го. Диригент-постановник погодився з тим, що соліст у другій на своєму віку версії «Отел-

ло» виявився порядком залежним від розробки ролі в першій: «Коваль не хотів тут нічого змінювати, не бажав більш активно діяти. Акторові завжди складно, якщо п'ятнадцять років грав роль одним чином, увійти з тією самою нотною партією до нових режисером запропонованих обставини. Разом з тим, для мене Яго М. Коваля — теж головний герой вистави. У нього вийшов винятковий, чудовий образ» [61, с. 4]. Уточнила цю думку про відмінність поколінь режисера та соліста-прем'єра і Л. Кутіщева: «Армен Калоян вів постановку в драматичний бік, він волів бачити у виставі більш гнучких, рухливих, мобільних артистів, а М. Коваль артист старої школи, і для нього це було не зовсім прийнятним. Проте від того образ Яго не постраждав. І в того ж Армена після показу вистави глядачу не було жодних зауважень до Коваля. Адже він ніс «нутро» образу. А ще тому, що ця партія є надскладною в інтонаційно-ритмічному плані, вимагає точності, написана для співака з високою теситурою (там у першому акті ля-бемолі, а для драматичного баритона це відповідальна нота), і в той самий час як співати її, артистові треба ще й діяти у мізансценах» [60, с. 5].

Останню в біографії Миколи Коваля прем'єру глядач побачив 5 грудня 2013 року. Під час перегляду *«Отелло»* не полишало відчуття, що Микола Коваль став грати *Яго* ще краще, ніж раніше. На відміну від попереднього спектаклю, для якого притаманним був погляд на трагедію як на епічний твір, у виставі А. Калояна М. Коваль вразив кінематографічними крупними планами, на яких так помітно прочитувався його другий план гри.

Якщо в першій постановці «Отелло» виконавці мавра вже були слабким місцем ансамблю, то на час другої постановки О. Шуляк постарів ще на п'ятнадцять років і дублера в трупі просто не мав. Фактично з метою врятувати від зриву анонсовану тепер уже на 5 грудня 2013 року прем'єру керівництво театру звернулося до соліста донецького оперного театру Сергія Гонтового, і саме він (який мав у Харкові дві сценічні репетиції!) заспівав Отелло в прем'єрі вистави А. Калояна. Дездемону вперше виконувала Алла Мішакова. Вокально та по-акторськи солістка справляла приємне враження, навіть здивувала психологічними акцентами в партії Дездемони, проте її м'яка та жіноча героїня не претендувала на лідерство у спектаклі. За таких обставин, а також беручи до уваги драматичний хист М. Коваля, не диво, що у фахових колах пішов поговір, мовляв, виставу слід було назвати «Яго». Адже, як зазначила Л. Кутіщева, «Коваль виявився саме тим лідером вистави, який і образ створив майстерно, зробивши на паритеті з режисером вистави роль Яго, і задав висоту прочитання матеріалу всьому ансамблю виконавців» [60, с. 5].

Крім М. Коваля та О. Шуляка від постановки Л. Куколєва вистава А. Калояна успадкувала виконавців таких партій: Лодовіко (Ч. Білаонов),

Монтано (М. Олійник), Емілії (В. Стеценко). У сучасному спектаклі партнеркою М. Коваля в ролі камеристки Дездемони стала також Лілія Кутіщева. Миколі Петровичу довелося також грати з принципово новими для нього виконавцями партії Кассіо. У прем'єрі це був Олександр Золотаренко, чиї вік, фактура, органічність емоційного проживання образу викликали довіру до чесного капітана. У наступному спектаклі, який відбувся 23 січня 2014 року, М. Коваль опікувався своїм учнем Романом Гордєєвим, виконання яким мізансцен того вечора контролював сам. Тодішній склад характеризувався відтворюванням заголовної партії Олександром Шуляком і потішив дебютом у партії Дездемони обдарованої не лише вокально, але й драматично високої стрункої красуні Ксенії Бахрітдінової. Тільки з нею емоційно-енергетичне уособленням Добра в цьому спектаклі «Отелло» нарешті набуло якісної символічної противаги уособленню Зла Яго, втіленого М. Ковалем.

У рецензії з характерною назвою «Вистава про Яго за мотивами "Отелло"» я відбила труднощі колективу «перехідного періоду»: «Режисера театру Армена Калояна захопили пошуки драматичної дії. Схвальним є його прагнення оживити масовку <…>. Подекуди мізансценічні новації входять у суперечність із законами сценічної етики. Зрозуміло, що далеко не кожен у залі здатний збагнути сенс розмови Яго з Родеріго італійською мовою. Але ж це ще не привід "перекривати" солістів мімансом — солдатами, які з підскоком перекочують діжки з вином для майбутніх веселощів. Адже саме в цій сцені — зав'язка інтриги!» [40]. Новим партнером М. Коваля у партії Родеріго став молодий соліст Євген Гаврись.

У постановці Л. Куколєва М. Коваль був більше стурбований красою, виразністю, зручністю голосоведення у партії Яго. Тоді він ліпив образ більш монументально, контрастно. Зокрема, у монолозі інфернальна голосова атака змінювалася на гнучку, оманливо шляхетну кантилену. У версії А. Калояна М. Коваль інтонував Яго із вбивчо дошкульним фразуванням. Майстерне, глибоко індивідуальне інтонування арії та партії загалом ставало для артиста інструментом щоразу творчо хвилюючого пізнання темних закутків душі героя. В арії Яго співак закономірно прийшов до загострення не характерності, а дорогоцінної авторської думки. Якщо у виставі 1998 року арія Яго лунала у М. Коваля великою мірою емоційно, то в прем'єрі 2013 року її подання стало відчутно інтелектуальним. Артист вражав арією, адже досконало поєднав у ній музичну логіку та поетичну стихію Дж. Верді-В. Шекспіра-А. Бойто. Досвідчений талановитий соліст дозрів до виявлення «достоєвщини» у вердіївській опері у словах: «Son scellerato perchè son uomo, / e sento il fango originario in me» («Я негідник, тому що я людина, / і відчуваю в собі першородний бруд»).

У статті я зазначала щодо ролі М. Коваля в прем'єрі 2013 року: «Наблизити оперу до драми — значить виявити силами співаків-акторів шек-

спірівську психологічну глибину, розкрити сцени-дуелі, передати масштаб образів. У першій прем'єрі цьому відповідає по-справжньому лише Микола Коваль.

Ліричність головних героїв лише підкреслила, що справжньою діючою особою, а значить і центром вистави є Яго. Таке привілейоване становище забезпечує М. Ковалю його відточене фразування, глибокий, красивий голос (бас-баритон), здається, навіть несподіваного для Яго шляхетного забарвлення. А. Калоян надав своєму героєві виняткову свободу. От Яго, стоячи під кованою аркою — весь у світлі — зацікавлено присутній при важливій розмові Отелло і Дездемони, а от він нечутно перейшов і застиг поза риштуванням — і нічого доброго не обіцяє пильно-сталевий, з-під важких повік, погляд Яго на патрона та його дружину. Ці суто кінематографічні "крупні плани" — заслуга режисера і художника зі світла (Н. Швець), проте вони були б формальним прийомом, якби не диво акторського проживання ролі Миколою Ковалем. Саме завдяки актору-майстру поступово розумієш, що Яго і є справжнім "режисером" цього "спектаклю" з відомою кожному трагічною розв'язкою. І в такому разі зрозуміло, навіщо режисер А. Калоян виводить його на сцену в мить сварки Дездемони із Отелло. Безперечно, за таких умов філософським центром вистави стає арія "Кредо" Яго у виконанні М. Коваля. А її кульмінацією — теза "Смерті нема!". Звісно ж, для такого, як Яго смерті немає. Адже він існує, аби ініціювати смерть, сам натхненно режисирує її. Тоді як сам Яго є настільки невразливим, наче він взагалі не людина, а субстанція. За цих обставин Яго не лише "режисер", але й досконалий лицедій: герой М. Коваля гіпнотично медоточиво вливає трунок ревнощів і журби до вух Отелло, але водночас є удавано скромним і слухняним. У психологічному ключі виконано й сцену, коли Яго силою відіймає у дружини, камеристки Дездемони, хустку, винуватицю майбутніх нещасть. М. Коваль і В. Стеценко відтворюють цей паралельний конфлікт стримано драматично і максимально дієво» [40]. Л. Кутіщева поділилася думками щодо подвійної складності сценічних завдань у цьому епізоді: «Сцена з хусткою дуже складна за малюнком, ухваленим режисером. Миттєвість передання хустки є багатозначною — до кінця не зрозумілим є, інтригує загадкою чи розуміє Емілія, як саме її чоловік застосує цю річ (вона ж бо добре знає Яго), чи не встигає здогадатися. Це зловісний і дуже театральний момент. Саме тут почалося зло. Водночас саме в цій сцені лунає надскладний, відповідальний квартет, у якому кожен із солістів має вираховувати окремо свій вступ, чути та співвідносити себе одночасно з партнерами та оркестром» [60, с. 5].

Про відмінну від попередньої постановки «Отелло» розв'язку образу Яго я писала у вже згадуваній рецензії: «У фіналі, коли Отелло страчує себе, приєднуючись до Дездемони, Яго нечутно здіймається сходами вгору і застигає на тлі червоного диска — ока пекла. Серед усіх вердіївських ге-

роїв-злодіїв цей — єдиний, хто уникає розплати за скоєне. Режисеру вдалося засобами символу дати зрозуміти кожному в залі, що Яго безсмертний, оскільки він — це темні інстинкти, таємна частина душі кожного з нас» [40].

Шкодую, що чомусь не поставила М. Ковалю запитання, яка з двох постановок «Отелло» йому була ближчою до душі. Адже очевидними є складнощі другого спектаклю з огляду на відсутність необхідного для відпочинку голосових зв'язок соліста антракту поміж насиченим співом першим та виснажливим другим актом. З іншого боку, М. Коваль співав у цій постановці, уже набувши досвіду в першій виставі. І разом з тим співак став старшим на п'ятнадцять років, що теж мало створити утруднення для виконання ним партії Яго.

Партнерка по сцені та голова профспілкового комітету театру Лілія Кутіщєва так характеризувала Миколу Коваля: «Він не з тих артистів, які в цілях власної безпеки відразу беруть лікарняний. Коваль приходить на роботу і відпрацьовує виставу в будь-якому стані здоров'я» [60, с. 2]. Гадаю, однією з причин того, що в Миколи ресурси для такої принциповості врешті-решт скінчилися, стала і завищена нескінченною виробничою необхідністю кількість спектаклів на місяць.

Об'єктивно після від'їзду до Німеччини Петра Бойка, з першої половини 2000-х почалося хронічне перенавантаження М. Коваля в театрі, адже кількість вистав, у яких двоє солістів грали по черзі впродовж року, ніхто не зменшив. Приміром, ось розклад вистав майже шістдесятирічного співака лише на жовтень-листопад 2003 року: 7 жовтня — «Царева наречена», 19 — «Ріголетто», 26 — «Паяци», 8 листопада — «Пікова дама», 16 листопада — «Кармен», 21 листопада — «Аїда», 30 листопада — «Паяци». А за тиждень, уже в грудні — «Борис Годунов». А ще ж того театрального сезону співак представляв харківську вокально-сценічну школу на фестивалі в Донецьку та на концерті в Національній опері України. Шанувальникам таланту артиста така різноманітно-рясна щомісячна «декада Миколи Коваля» дарувала натхнення і насолоду, але ж яким напруженням оберталася вона для самого співака!

Уперше я почула від Миколи Петровича не скаргу, але згадку про дошкульне втручання хвороби в його активну життєву позицію 26 жовтня 2003 року. Після вистави «Паяци» я прийшла домовитися про інтерв'ю для статті, у відповідь на що співак «дав посадку» через півтора тижні. М. Коваль пояснив, що найближчого понеділка, тобто вихідного в театрі, має порадитися з лікарем щодо проблем із тиском. Про те, що ці проблеми Микола Коваль вважав не глобальними, свідчило те, що після візиту до лікаря він запланував тренування в спорткомплексі «ХПІ». Запам'яталося, що артист був тоді нетипово змоклим після такої не надміру важкої для нього вистави

і, знявши сорочку, умивався під краном. Попри те, що моє втручання було очевидно не на часі, М. Коваль не без цікавості запитав: «Ну як, подобається тобі те, що в нас на сцені сьогодні відбувалося?». Запитав бадьоро, але за цим відчувалося глибоко приховане зворушливе зніяковіння. Зрозуміло, що для актора, якому постійно важливо чути глядацький відгук на виставу, у мить нездоров'я такий безпосередній емоційний відгук — наче ліки!

У 2004 році Микола Коваль не лише виконував увесь поточний репертуар драматичного баритона в ХАТОБі, але й заспівав Ріголетто у Національній опері України під час декади вистав до 190-річчя від народження Дж. Верді. Навіть у такий період театрального сезону, коли велика зала ХАТОБу лишалася значною мірою порожньою, а саме в травні-липні він грав надзвичайно багато.

3 червня 2004 року під час «облачения» до другої дії вистави «Флорія Тоска» М. Коваль пояснив, що, хоча зазвичай вдягається сам, сьогодні без допомоги працівника відповідного цеху Ольги зробити це не в змозі. Похмура, важка мовчанка, нездорова обережність і якась стареча повільність рухів перетворювала одягання в сценічний костюм на таємничий поважний ритуал. Микола Петрович давав указівки Ользі тихо, відчувалося, що його сил нині вистачає лише на те, щоб зосередитися і вкластися у відповідальний у цій партії другий акт вистави. Зрештою, він міг просто попросити мене залишити гримерку, але — гадаю — М. Ковалю важливо було, аби я, а через мене і ще хтось, дізналися, як віддано він служить своїй справі.

М. Коваль схуд, скаржився на чоботи, мовляв, не розберу, чи то тиснуть, чи то, навпаки, завеликі — незручні… Коли почав одягати сценічний костюм, перепитав, чи точно він його? Наче розмір не той… Ольга, підбадьорюючи, віджартувалася: «Це вам на виріст, ви швидко накачаєте м'язи на тренуванні». Проте артист у поганому самопочутті став похмурим фаталістом: «У моєму віці вже нічого не накачується, усе лише всихає». Коли на панталонах було закріплено незаплановані модою рококо підтяжки, Микола Петрович похмуро пожартував сам до себе: «Тепер я впевнений, що без них не піду зі сцени». Просто на артистові помічниця зашила жабо, а він лише обмежив її старанність: «Ти там дивись, не намертво зашивай». Начебто звертаючись до Ольги, насправді Микола Коваль розширював коло споглядачів демонстрованої ним театральної етики, що переходила в естетику: «Треба готуватися таким чином, щоб на сцені все виглядало ідеально».

Від прем'єри «Флорії Тоски» минуло майже п'ятнадцять років, але соліст знав ціну та вагомість кожної деталі туалету начальника таємної поліції. Він покроково та надвідповідально, із якоюсь дитячою впертістю не дав своїй хворобі ані найменшої фори у підготовці форми образу. І виглядав у підсумку з лоском, наче на прем'єрі. Щодо змісту образу, то, як довелося пересвідчитися на спектаклі, він підтягнувся до форми. Недаремно кажуть

театрали, що сцена лікує. Не знаю, чи відчував Микола Коваль уже тоді неминучу модуляцію в мінор у своїй долі, але впевнена, що улюблена робота дарувала йому щастя забуття, наповнювала життя сенсом.

Коли ритуал перевдягання було завершено, артист навіть погодився сфотографуватися в образі Скарпіа на тлі розкритого піаніно, за яким до нашого приходу повторював партію.

Дочекавшись моменту, коли авторитетний артист не почув би її, співробітниця театру співчувала М. Ковалю, який має серйозні проблеми із здоров'ям. Мовляв, грим сьогодні ледь приховує землистий колір обличчя, і у своєму нинішньому стані Микола Петрович грає через «не можу», попри фізичні страждання. Проте все одно виходить до глядачів, які ні про що не здогадуються.

Це був лише один, зафіксований пам'яттю випадково присутньої за лаштунками глядачки, подвиг артиста. А спектаклів М. Коваля під завершення сезону було ой як багато! 11 травня — «Борис Годунов», 18 травня — «Паяци», 23 травня — «Отелло», 3 червня — «Флорія Тоска», 8 червня — «Ріголетто», 24 червня — «Отелло», і все це — на тлі активної зайнятості у постановці «Самсон і Даліла». Нагадаю, що ледь стабілізувавши самопочуття, Микола Коваль до того ж погодився на участь у поїздці Німеччиною з прем'єрним спектаклем «Самсон і Даліла».

19 лютого 2005 року Микола Коваль укотре заспівав партію Скарпіа у «Флорії Тосці». Проте грав того вечора надзвичайно, пронизливо, жагуче. Партнери по сцені О. Скворцова, В. Калініченко, А. Косинов, І. Корнатовський та М. Олійник, мабуть, диву давалися, адже вистава була «черговою», «...надцятою». А М. Коваль-бо просто шалено скучив за сценою, за божественною музикою, за лунанням голосів під склепінням театру за час своєї затяжної хвороби. Не важко помітити, що в середині 2000-х такі вистави-дзвіночки тривоги траплялися щороку.

У березні 2005 року Микола Коваль відверто нарікав на керівництво: «Мене вже ніхто не бере в розрахунок, ставлять поспіль до афіші всі найважчі вистави, навантаження страшенне! Це скільки різного тексту треба в голові утримати! Це ж навіть не графік турне, коли співаєш постійно одну виставу». Лише в кінці лютого — на початку березня він мав виступи в «Аїді», «Ріголетто», прем'єрі вокального циклу Л. Тимофєєвої-Русіної та ще й у концерті до 8 Березня в політехнічному університеті. Продовжую гортати програмки вистав за участю М. Коваля в 2005 році: 26 вересня — «Алеко», 30 вересня — «Паяци», 4 жовтня — «Кармен», 15 жовтня — «Євгеній Онєгін», 18 жовтня — участь у гала-концерті, 23 жовтня — «Паяци». Згадуючи наведену думку Л. Кутіщевої, що задля виконання репертуару драматичного баритона необхідно мати міцне здоров'я, скажу, що Микола Коваль натомість мав звичку до режиму, волю і витримку, а також неаби-

яке почуття відповідальності. Щоправда, усіма цими рисами він заганяв свій організм у глухий кут. Яка вже тут свобода митця, коли повсякчасно тримаєш оборону, готуючись до наступної вистави, у якій часто-густо не маєш дублерів; коли переймаєшся, чи здатен будеш виконати дану друзям-політехнікам обіцянку виступити на їхньому святі… Гортаю програмки далі: 29 листопада — «Флорія Тоска», 6 грудня — «Паяци», 13 грудня — «Ріголетто», 31 січня 2006 року — «Отелло», 6 лютого — «Аїда», 11 лютого — «Борис Годунов»…

Зрештою, хронологія життя М. Коваля у виставах — це жанр, відмінний від заявленого в цій книзі. Та навіть без повного викладу тут завантаженості артиста тенденція є цілком зрозумілою. Додам лише, що, коли після прем'єри «Князя Ігоря» (вистави, яка робилася під М. Коваля!) театр отримав пропозицію виїхати з постановкою на гастролі до Японії, співак відмовився від участі в гастрольному турі. Ю. Яковенко згадав і про сам факт, і про мотивування М. Ковалем своєї відмови проблемою зі шлунком. Мовляв, має дотримуватися спеціальної дієти, через що йому необхідні звичні клімат та оселя, режим без надмірних перенавантажень. Виконувати партію Ігоря на гастролях у Японії запросили соліста Донецького національного театру опери і балету ім. А. Солов'яненка Олександра Благодатного [123, с. 4].

Тож лише неуважним, дистанційованим від Миколи Коваля знайомим могло здаватися, що він є спортивною і вельми здоровою людиною. Як мужня особистість, співак ніколи не розповсюджувався на тему своїх проблем зі здоров'ям, лікувався локально і з гордістю говорив про те, що через нього в театрі вистави ніколи не скасовували.

Ситуація різко змінилася на початку 2014 року. Ще в грудні Микола Петрович почувався певно. Щойно вийшовши на сцену в прем'єрі «Отелло», він невдовзі поза чергою заспівав і партію Бориса Годунова. Зробив це, аби врятувати від скасування свою улюблену виставу, адже захворів Чатуранга Білаонов, чия черга була виконувати роль. Коли ж прийшла черга наступного показу вистави «Борис Годунов» (27 лютого 2014 року), від початку запланованої за участю М. Коваля, він заспівав і в ній. І захворів. Його люта хвороба глибоко символічно наклалася на події в країні. Якщо в попередні три місяці конфронтація поміж «майданом» і «антимайданом» у Харкові розколола суспільство, розсварила в тому числі й близьких Миколі Петровичу людей, то саме наприкінці лютого (коли він співав на великій сцені свого Бориса Годунова, і Юродивий голосив про те, що Богородиця не велить молитися за царя-Ірода), відбулося вбивство владою не однієї сотні людей на вулиці Інститутській у Києві. На майдані Незалежності від пожежі під час бойових дій лишився самий остов Будинку профспілок, того самого, у якому М. Коваль вітав із ювілеєм знайомого

академіка НАН України. У Національній музичній академії України, до якої Микола свого часу прослуховувався, зупинився навчальний процес, оскільки просто перед будівлею вишу розгорталися трагічні події новітньої історії України. У Харкові ж відбулася невдала спроба проголошення окремої від України «народної республіки», і в новинах поруч із головними фігурантами тієї справи засвітився диригент, із яким Микола зіграв десятки вистав.

І саме в ці дні, тижні, місяці вперше за своє професійне життя Микола Коваль випав із мистецького, навчального, життєвого процесів надовго і серйозно. Випав без права співати навіть упівголоса, без можливості приходити до класу консерваторії. Гадаю, страшної шкоди імунітету хворого артиста завдавали телевізійні новини, які послідовно відрізали від нього і рідних сестри, які мешкали в Донецькій області, і анексований Крим, із яким були пов'язані спогади про свято дружби із політехніками.

Лише наприкінці квітня Микола Петрович вийшов до студентів та прийшов займатися до вокального класу в театрі. Упродовж багатьох тижнів вимушеної бездіяльності він нарікав на свою хворобу, шукав порятунку в зміні лікарів. Побороти страшенний головний біль допомогли лише нейрохірурги. «Добрий лікар, — розповідав М. Коваль, — каже: "Не переймайся, усе буде гаразд". Та як же мені не перейматися, коли вже співати так хочеться, що змучився!» [44, с. 1]. Щойно правильно призначений курс лікування почав давати свої результати, Микола наче з в'язниці на волю став проситися на роботу. Оцінюючи цей період, говорив про те, що без роботи втратив волю до життя: «Не хотілося навіть жити. Коли болить голова, зуби болять, усе болить… Просто жах. Якби ж то тиждень так мучитися, я б ще потерпів, а тут хвороба все тягнеться й тягнеться півтора місяці!» [44, с. 1]. Нарешті закривши лікарняний лист, співак, за власними словами, «воскрес», хоча ще два місяці мав інтенсивно лікуватися медикаментами. Пам'ятаю, як під час інтерв'ю в гримувальній він поділився своєю такою зрозумілою радістю: «Спочатку розспівувався по п'ять хвилин на день, бо голова відразу починала боліти, але поступово почав повертатися до професійної форми. От щойно пройшов всю партію Томського і відчуваю, що зможу заспівати у виставі, яку в афіші поставили на 29 квітня» [45, с. 3]. Учень Миколи Петровича переповів слова вчителя, що після тривалої хвороби в 2014 році той у буквальному сенсі знову вчився співати [17, с. 3].

Так сталося, що саме в ті місяці я почала працювати над книгою про Миколу Коваля, і він, щойно повернувшись до роботи, через наші регулярні розмови про його життєвий шлях наче озирався на прожиту долю. Хвилювався від того співак чимало, хоча й не подавав виду. Хвилювання видавали цигарка за цигаркою, які він випалював на лоджії своєї гримерки. На зауваження, що йому не годилося б так шкодити хиткому здоров'ю, відмах-

нувся: мовляв, удома я не палю, а скільки я тут буваю, у театрі. Переконати Миколу Коваля в тому, у чому він переконаним бути не хотів — утопія, тож залишалося лише радіти, що кожна наша розмова тривала не більше години. Згадуючи своє життя, людей, обставини, які визначили саме такий розвиток творчої біографії, Микола Петрович дуже зрідка дивився на мене, а все більше — кудись у далечінь, і його приховані під повіками очі то зіщулювалися, то виблискували іскрою особливо значущого спогаду.

Про те, що самопочуття провідного соліста театру потроху покращилося, свідчило й повернення до нього почуття гумору. На моє привітання із ювілеєм В. Шекспіра, 450-річчя якого широко святкувала в 2014 році культурна спільнота, виконавець ролі Яго відреагував іронічно-скрушним вигуком: «Хлопцю 450… А ми все його мучимо!». Тієї драматичної весни, крім довгоочікуваної можливості повернутися до справи свого життя, утіху Миколі Петровичу приніс світовий чемпіонат із футболу. На завершення однієї з наших бесід у театрі він смакував: «На тому тижні почнеться чемпіонат. Так я без особливої потреби з дому не виходитиму, уболіватиму…».

І попри те, що тієї весни улюблений артист «воскрес» буквально до Великодня, у наших розмовах давався взнаки остинатний мотив нездоланності, незворотності часу. Зокрема, згадавши в бесіді свого старого друга Михайла Олійника, М. Коваль пояснив його наразі зайнятість і недоступність для інтерв'ю так: «Ні, сам він не хворіє. У нього просто дружина в дуже важкому стані. Уже й не знаю…». «…Чи виборсається?» — перепитала я, відчуваючи, що йому важко дібрати відповідне слово, бо тема є надзвичайно гнітючою. Микола Петрович кивнув, і в приміщенні зачаїлася недобра тиша, під акомпанемент якої ми обоє думали про те, що їхнє покоління починає відходити, а М. Ковалю вже під сімдесят.

У жовтні 2015 року ХНАТОБ уперше проводив фестиваль «СхідOpera». За десять днів від початку нового театрального сезону — трьох ювілеїв — відбулося десять яскравих музичних подій. Серед гостей-учасників фестивалю були диригент зі Швейцарії Урс Шнайдер, троє провідних солістів Національного театру опери і балету України ім. Т. Шевченка Алла Позняк, Ольга Голиця та Ян Ваня, а також зірка світової оперної сцени Володимир Галузін, який співав у Метрополітен-опера, Ковент-Гардені, Альберт-холі та Ла Скала. В. Галузін виконував у «Піковій дамі» свою коронну партію Германа, а його дружина, випускниця харківського університету мистецтв Наталія Тимченко — Лізи. На жаль, Микола Коваль у цій виставі — найбільшій події фестивалю — участі не брав. Видатний харківський артист співав у гала-концерті до відкриття фестивалю 1 жовтня 2015 року, де виконав каватину Алеко. Та, зрештою, саме участь М. Коваля зробила показ вистави «Князь Ігор» масштабною подією «СхідOpera», яка завершувала парад вистав фестивалю 9 жовтня. Із так само випускницею alma mater Ми-

коли Коваля Аллою Позняк, яка виконувала партію Кончаківни, артист згідно з лібрето опери не перетинався, проте склад партнерів у нього того вечора був найкращий: Ярославну співала Алла Мішакова, Володимира — Олексій Срібницький, Галицького — Сергій Замицький, Скулу і Єрошку — Костянтин Улибін та Ігор Корнатовський. Фестиваль відбувався на тлі грандіозної перебудови суспільної свідомості у зв'язку з російсько-українською війною на Сході та анексією Криму. Тому сприймати «Князя Ігоря», у якому київський князь боронить рідну землю від половців, без аналогій із сучасністю було просто неможливо. Цей історичний момент я підкреслила в рецензії на фестивальний показ російської опери: «Хто такий Ігор в опері Бородіна? Правитель не сусальний, наче ікона, а дужий духом і характером живий чоловік, із власним реалізованим правом на помилку, гордий володар, який усвідомив провину перед народом як особистий біль і покаявся в ній. Таким дуже сучасним, цілісним у власній суперечливості, його втілює у виставі народний артист України Микола Коваль. Тема розбрату, сепаратистських міжусобиць, цинічної вседозволеності, що завжди розхитують трон у важкі для держави часи, прочитується в лінії князя Галицького (яскрава акторська удача лауреата міжнародних конкурсів Сергія Замицького). Персонажі традиційно гострохарактерні — Скула і Єрошка, створені солістами Ігорем Корнатовським і Костянтином Улибіним за законом контрастної розрядки героїки і лірики історичної опери, — і ті "пролунали" з недвозначним підтекстом: перебіжчики, труси й дезертири. Навіть суто функціональна в опері тема "полоненої дівчини", яку дебатують у хорових ансамблях і сценах солістів упродовж усієї першої дії "Князя Ігоря", набула нині міжнародно відомого контексту; а як емоційно відгукується в душі сучасними асоціаціями сповнений болю зойк-стогін Ярославни: "Так это правда, что князь в плену?" і роздуми самого князя про бажану свободу, про помсту за ганьбу полону — у геніальній арії! Довго й пильно вдивляється в нас з інтермедійної завіси середньовічний лік Христа, поки лунає увертюра до опери. Свої обійми-благословення розкриває нам фреска Богоматері-Оранти в покоях Ярославни… Послання театру є зрозумілим — як тоді, так і зараз українці перемагали біду не лише зброєю, але й силою переконань, віри, духовності» [39].

6 лютого 2016 року на великій сцені ХНАТОБу відбувся концерт пам'яті народної артистки України Ірини Яценко. В останнє десятиліття М. Коваль, бувало, відмовлявся від участі в ювілеях колег або гала-концертах театру. Та треба віддати йому належне, у цій акції, присвяченій колезі, Микола Петрович участь узяв. Цьому стала причиною повага до традицій і корифеїв рідного театру, а також великий авторитет для Миколи Коваля ініціатора та диригента концерту Анатолія Калабухіна. Попри прикрі ускладнення (у зв'язку з хворобою диригента анонсований на кінець 2015 року

концерт було перенесено, квитки лишилися чинними) захід пам'яті відбувся на гідному національного театру рівні. Концерт став подією, що зібрала в півторатисячній залі серед звичайних глядачів також колег І. Яценко по університету мистецтв, представників балетного цеху театру (зокрема, керівника балетної трупи народну артистку України Світлану Коливанову), директорів та творчих працівників театрів міста й журналістів. Микола Коваль і Олександр Шуляк представляли в програмі старше покоління артистів театру, які довгий час співпрацювали з І. Яценко. Виступав також учень співачки соліст ХАТОБу Ч. Білаонов. Крім солістів, безпосередньо близьких І. Яценко, у концерті взяла участь обдарована молодь трупи: К. Бахрітдінова, А. Мішакова, О. Срібницький, С. Крижненко та інші. За логікою А. Калабухіна, програма концерту складалася з арій зі спектаклів, у яких свого часу здобула славу видатна солістка харківської опери. Стиль концерту відповідав меморіальному приводу: оркестр був розташований на сцені, солісти виконували твори в концертному плані. Микола Коваль, вбраний у строгий смокінг, співав того вечора арію князя Ігоря з опери О. Бородіна.

Улітку 2016 року відбувся фестиваль ХНАТОБу «Summer fest». У його рамках найгучнішою подією мала стати вистава «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса за участю названого в рекламній інформації театру солістом Гранд-Опера (м. Париж) випускника харківського університету мистецтв тенора Сергія Стільмашенка. На фестивальний показ харків'яни виставили зірковий склад виконавців центральних партій — партнерів гастролера: Далілу вперше заспівала нова солістка театру Вероніка Коваль, а жерця Дагона — Микола Коваль. По факту виступ місцевих солістів перевершив очікування від майстерності європейського гостя. Голос С. Стільмашенка поступався експресією та силою прем'єрному виконавцеві цієї партії в харківській постановці Е. Срібницькому. Так само безбарвною була акторська майстерність соліста з театру батьківщини К. Сен-Санса. Єдине, чим він якісно відрізнявся від попередників у цій ролі на сцені ХНАТОБу, так це високою і стрункою постаттю. Натомість Даліла і жрець виявилися того вечора на висоті й підтримали статус спектаклю як центральної події фестивалю «Summer fest».

Диригент Ю. Яковенко розмірковував про ставлення Миколи Коваля до колективу і місця, де той працював: «Він уболіває, переймається за театр, адже театр — це завжди проблеми, завжди рух, але не завжди по висхідній. Учасники колективу на очах Миколи Коваля професійно дорослішали та старіли, колектив вкотре і вкотре оновлювався, тож він як постійна величина в театрі останніх десятиліть, із колосальним досвідом, звісно, прагне не лише передати майстерність, але й десь застерегти молодших проти помилок, врегулювати якісь проблеми. Водночас Коваль не бере участі в різноманітних худрадах, колегіях, атестаційних комісіях. Я так розумію, що

він сам відмовився. Бо, по суті, Микола Петрович сам вартує цілої худради. Його авторитет у театрі настільки вагомий, що він має право сказати: "Без мене". Із його сценічним стажем, із репертуаром його складності Коваль заслужив право на окремий статус у театрі. Бути самому по собі, не витрачати сил, часу, здоров'я на всі наші дискусії на підвищеному градусі. Йому йдуть назустріч і бережуть від зайвого напруження. У Коваля є привілей — мати свою думку, на яку колектив жодним чином не може вплинути» [123, с. 5].

Олена Соболева наголосила на специфічному для покоління артистів, вихованих В. Лукашевим, дарі М. Коваля проживати ролі: «Микола наповнював ноти внутрішнім переживанням, він пропускав через себе музику. Наша генерація в театрі була налаштована саме на акторський початок на сцені. На відміну від того, як Коля проживав кожну свою виставу, нинішні солісти театру цим практично не стурбовані. Культура драматичної гри як принцип виховання єдиної трупи відсутня. Ніхто навіть не вважає, що це потрібно» [90, с. 6]. У 2014 році Л. Кутіщева так само говорила про М. Коваля як про вид артиста-особистості, що зникає: «Микола Петрович — унікальна особистість. Кажу це з повною відповідальністю та об'єктивно. Дай Бог нашому театру більше особистостей такого масштабу, оскільки в будь-якій партії, у якій виходить на сцену Микола Коваль, неможливо не побачити його особистісного рівня. Він дивовижний актор переживання, саме за К. Станіславським. Він має від природи дуже добрий вокальний матеріал, а також відмінну школу та колосальний досвід вокаліста. Коваль зараз перебуває в чудовій фізичній сценічній формі, як, зрештою, завжди в ній і перебував. Він особистість, унікальне явище, про це треба говорити і говорити зараз. Микола Коваль належить до золотого фонду оперного мистецтва України. Я не хочу бути песимісткою, проте життя показує, що наш цех здрібнюється в особистісному плані. Бракує співаків із магнетизмом душі та голосу. Де його взяв Коваль? Хто знає… Не маючи, як дехто, музичної освіти змалечку, він власними зусиллями став співаком-артистом. Попри це до Коваля ніколи за мого часу в театрі не було претензій: ані в плані точності, ані ритмічності чи недовченості матеріалу. Найголовніше, що Микола Петрович таким став не вчора, він упродовж багатьох років ґрунтовний, стабільний, надійний артист» [60, с. 6].

Є. Сокол висловив оцінку глобальної ролі мистецтва Миколи Коваля з погляду вдячних, обізнаних на мистецтві, слухачів: «Виступи Коваля завжди викликають у наукових колах не просто приємні враження, а саме захоплення. Він справляє дійсно величезний вплив на думки і душі людей. Місія Миколи у мистецтві — своїм життям, своєю творчістю давати людям навкруги зрозуміти, що відбувається з нами в цей історичний момент. Його титанічні або просто складні та вольові образи (Годунов, князь Ігор) дають

підстави для таких зіставлень. Як артист Коваль указує шлях, який може дати вихід із кризи для нашої країни. Адже мистецтво впродовж багатьох сторіч рухало країну до визнання та величі. І є прямий зв'язок: де висока культура, там і рівень суспільства високий» [91, с. 4].

У другій половині 2010-х окреслилося об'єктивне для співака у віці під сімдесят уповільнення темпів творчості. Це ritardando позначилося на відсутності в житті М. Коваля прем'єр після 2013 року, у напосіданні хвороб, у трагедії поховання актором однією за одною своїх улюблених ролей. Уже в новій постановці «Отелло» А. Калоян бачив пріоритетним для себе виконавцем ролі Яго молодого соліста Олександра Лапіна, хоча Микола Коваль заспівав прем'єрні спектаклі як народний артист України. На щастя, там сталася перемога М. Коваля. Резонанс від виконання іменитим солістом партії в спектаклі був настільки значним, що, зрештою, заговорили про Яго як головного героя вистави. Беручи до уваги свідчення учня М. Коваля Р. Ткаченка про те, що «вчитель з усіх своїх ролей найбільш любить і переживає за Ріголетто» [97, с. 2], ударом стало для досвідченого співака повідомлення художнім керівником театру Володимиром Болдирєвим про те, що виставу І. Черничка в 2015 році буде знято як естетично застарілу, і певний час роль Ріголетто у М. Коваля буде простоювати. Сам у нещодавньому минулому репертуарний співак, В. Болдирєв знав, що така звістка завдасть старому колезі болю, і йшов на цю розмову віч-на-віч, здійснивши велику внутрішню роботу: «Як сприйме цю новину Коваль? Адже це його вистава, його улюблена роль». На жаль, після завершення контракту В. Болдирєва на посаді художнього керівника такі високі професійні стосунки, моральні зобов'язання перед старійшинами трупи театру припинили бути нормою. В усіх подальших «розправах» над ролями, закріпленими в театрі за М. Ковалем, із Миколою Петровичем ніхто вже не панькався. Наче якийсь фатум почав виштовхувати Миколу Коваля з діючого репертуару, а відтак і з життя.

Ще за часів керівництва В. Болдирєва в новій постановці «Кармен» А. Калояна Миколу Коваля анонсували як одного з трьох виконавців партії Ескамільйо. З активною постановочною режисурою, умовною сценографією, до яких тяжіли режисер Армен Калоян і сценограф вистави Олександр Лапін, М. Коваль апріорі був «на ножах». Уголос свого критичного ставлення він не висловлював (давалася взнаки мудрість «мовчання — золото», здобута впродовж багатьох років служби в театрі), але молодшим колегам, якими опікувався, артист відверто радив не виконувати ті складні мізансцени, що заважають вокалісту впевнено співати. Беручи участь у підготовці третьої на своєму житті вистави «Кармен», М. Коваль здебільшого працював над вокальним матеріалом у класі та з диригентом-постановником В. Плоскіною. Гадаю, відтягуючи час ухвалення власного рішення,

досвідчений майстер вже здогадувався, що на сцену в новій «Кармен» він не вийде. Концепція режисера з акцентом на візуальну презентабельність та дієвість співаків у ролях, як і суцільно оновлений склад солістів, звісно, унеможливили виступ у прем'єрі сімдесятирічного М. Коваля. Молоді Володимир Козлов та Олександр Лапін упевнено посіли належне їм місце тореро в спектаклі. Микола Петрович рішення схвалив, зробивши першу у своєму професійному житті поступку роллю. Але про що він навряд тоді здогадувався, так це про неофіційне доручення Армена Калояна після випуску «Кармен» Олександру Лапіну: «Вивчи партію жерця. Ти мені потрібен у виставі "Самсон і Даліла"». У лютому 2017 року відбулася прем'єра вистави «Флорія Тоска» (фактично ж візуальне оновлення вистави Л. Куколєва — Л. Андреєва). Над більш видовищною сценічною редакцією старої постановки працювали А. Калоян і Н. Швець. У партії Скарпіа ставку режисер зробив на свого улюбленого баритона Олександра Лапіна.

Коли настав час третього фестивалю «СхідOpera», його вирішено було провести під знаком творів Дж. Пуччіні. 30 вересня 2017 року у гала-концерті до відкриття фестивалю Микола Коваль заспівав арію Богдана Хмельницького з однойменної опери К. Данькевича. Надалі ж у чотирьох оперних виставах фестивалю («Турандот», «Чіо-Чіо-Сан», «Богема» і «Флорія Тоска») задіяний не був.

Наприкінці лютого 2018 року з'явилася прем'єра вистави «Паяци» у принципово новому сценічному прочитанні. Диригент та режисер-постановник Вікторія Рацюк здійснила виставу в умовному, мінімалістичному ключі. Тоніо у виставі репетирував Дмитро Маклюк.

Ще в січні 2018 року Микола Петрович був присутній у великій залі університету мистецтв на семестрових іспитах з вокалу своїх студентів. Що ж, до останнього часу артист лишився відданим улюбленій справі життя — майстерності співу. Навіть знаючи, що приречений, він вважав за борг передати естафету школи вокалу та артистизму молодій зміні.

Микола Коваль згадував, що його батько перед смертю в 1987 році лежав у хаті й співав стиха. Синові сповна передалася мужність у боротьбі з болем. Подібно до батька, який попри каліцтво, отримане на війні, усе одно не сидів без справи — усе життя будував хату за хатою, увесь час щось майстрував однією рукою, — не здавався і його син Микола, намагаючись викладацькою роботою відтягнути неминучу мить фіналу життя. І це щастя, що, на відміну від Петра Леонтовича, Микола Петрович не зазнав принизливого стану чотирирічної немічності. Людина активна, дійова, зі спортивними навичками, М. Коваль скорився хворобі лише в останній момент.

З глобальних запитань про життя мені пощастило поставити артистові лише одне. Він не здивувався, почувши: «Що для вас щастя?». Після короткої оціночної паузи відповів без пафосу: «Щоб усі рідні були здорові,

щоб було що їсти» [46, с. 6]. Мене тоді відразу наче відкинуло цією відповіддю до 1946–1947 років, коли родину з чотирьох дітей батько Петро й мати Устинія рятували від чергового голоду на селі поцупленою зі стайні голови колгоспу жменею зерна та супом із травички. Від самого малечку молодшому синові Ковалів було дано знання, що, крім смерті або важкої хвороби, не існує проблем, які неможливо було б розв'язати. Тож лише смерті він і поступився.

Інформація про те, що Микола Коваль тяжко хворий, упала на колег по театру, наче камінь, за два тижні до його раптової смерті. А для абсолютної більшості тих, хто знав Миколу Петровича на сцені, колег і друзів з інших міст сам факт його смерті став величезним шоком.

Важко уявити, якого рівня міжнародного визнання і банального статку досягнув би Микола Коваль своїм талантом, якби співав десь у європейських театрах. Лише одного разу в інтерв'ю К. Гарєєву М. Коваль дав вихопитися словам невдоволеності станом існуючих речей: «Скільки я представляв нашу область і місто за кордоном, у містах-побратимах Харкова Ліллі, Нюрнберзі, Познані, скільки я співав за Харків у Києві, на урядових концертах, на які й потрапити було неможливо. Так, я отримав звання народного, проте ніхто не запитав, як я живу» [9].

Однак, М. Коваль прожив своє життя в мистецтві саме в Україні, де й народився. Своїм талантом він віддячив саме цій землі.Харків став доленосним містом у житті Миколи Коваля. Місцева консерваторія із традиціями її славетних учителів ще наприкінці 1960-х почала формувати Миколу як співака та артиста. Саме заповітів своїх наставників у вокалі професор Микола Петрович Коваль дотримувався у власній педагогіці, викладаючи в Харківському національному університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського. Він був артистом, який наголошував, що для нього справжнє мистецтво завжди є класичним, традиційним. Місце Миколи Коваля в історії Харківського академічного театру опери і балету значне. У театрі, в якому багато солістів приходило і відходило, співак прослужив сорок п'ять років, тобто майже половину з його 93-річної історії існування. Саме в цьому театрі Микола пережив як болісні миттєвості сумнівів і програшів, так і роки тріумфу, величі свого імені. Цьому колективу і харківському глядачу він служив своїм талантом, і цьому жорстокому та чарівному богові-театру приносив у жертву свої здоров'я та нерви. М. Коваль не лише виконав на старій та новій сценах харківської опери біля двадцяти лише центральних партій, він також впливав на творчість композиторів, режисерів, диригентів свого часу, а для глядачів утілив незабутню галерею еталонних образів світового та національного оперного репертуару. Заставши в цьому театрі видатних корифеїв післявоєнного часу, Микола Коваль згодом сам став для молодших солістів корифеєм, наставником. Цей театр *прийняв* його. Рідніші сцени в

М. Коваля не було ніде у світі. Театр і співак разом пройшли випробування часом, пережили зміни в країні, системі цінностей. Аналогічно до того, як театр за час роботи М. Коваля з академічного став національним, співак із соліста-вокаліста другої категорії доріс до статусу народного артиста України. Вони були єдиним організмом. Символічно, що саме в рік, коли театр ім. М.В. Лисенка отримав нову назву «СхідOpera», Микола Коваль пішов із цього життя.

На завершення цієї книги нехай пролунає пряма мова Андрія Калюжного — соліста театру, друга М. Коваля: «Микола Петрович був хранителем традицій харківського театру опери і балету. Не було в нас у театрі жодних спільних посиденьок, аби Коваль не згадав славетних корифеїв, зірок цієї сцени, яких пам'ятав. І, пригадую, якось нам сказав: "Дивіться, як я помру, щоб згадували мене!" Мені по життю в театрі багато кого довелося переоцінити в негативному плані, але "дяді Колі" це не стосується» [31, с. 4].

Література

1. Арнольди Э. И спектакли бывают «конвертируемыми» / Эдуард Арнольди // Время. — 1993. — 28 жовт.

2. Бойченко Н. Сотни харьковчан пришли проводить в последний путь известного земляка [Электронный ресурс] / Наталья Бойченко // Город Х. Новостной портал. — 2018. — 11 февр. — Режим доступа: http://gx.net.ua/obshhestvo/region/sotni-harkovchan-prishli-provodit-v-poslednij-put-znamenitogo-zemlyaka-foto-i-video.html (дата обращения 23.10.2018). — Заглавие с экрана.

3. Бойченко Н. Харьковчане прощаются со знаменитым земляком [Электронный ресурс] / Наталья Бойченко // Город Х. Новостной портал. — 2018. — 11 февр. — Режим доступа: http://gx.net.ua/obshhestvo/region/harkovchane-sobirayutsya-pochtit-pamyat-talantlivogo-ukrainca-foto-video.html (дата обращения 23.10.2018). — Заглавие с экрана.

4. Болдирєв В. Інтерв'ю від 23.01.13 / Володимир Болдирєв ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2013. — 10 с. — Архів автора.

5. Бровко Т. І прем'єра, і дебют / Тамара Бровко // Вечірній Харків. — 1980. — 19 груд.

6. Буряковская Т. Ад, опера и... светоживопись / Т. Буряковская // Время. — 1999. — 3 июня.

7. Возна-Петренко В. Інтерв'ю від 27.04.14 / Вікторія Возна-Петренко ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 3 с. — Архів автора.

8. Вороніна І. Нова постановка шедевру / І. Вороніна // Соціалістична Харківщина. — 1981. — 13 січ.

9. Гареев К. Коваль играет Коваля / Камиль Гареев // 2000. — 2011. — 27 мая.

10. Гареев К. Жизнь, смерть и совесть царя Бориса / Камиль Гареев // 2000. — 2016. — 27 мая2 июня.

11. Гармаш Т. Інтерв'ю від 09.12.13 / Тамара Гармаш ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2013. — 7 с. — Архів автора.

12. Гейвандова Г. Вечно живая класика / Каринэ Гейвандова// Красное знамя. — 1984. — 27 мая.

13. Гейвандова Г. «Іркутська історія» / Каріне Гейвандова // Ленінська зміна. — 1978. — 26 січ.

14. Генина Л. Борис Годунов в царстве... мрамора / Л. Генина // Вечерний Харьков. — 1992. — 21 янв.

15. Голубченко В. Звіт перед земляками / В. Голубченко // Ленінська правда. — Суми, 1988. — 12 лип.

16. Голубченко В. На оперній сцені — Микола Коваль / В. Голубченко // Вперед. — Суми, 1980. — 21 серп.

17. Гордєєв Роман. Інтерв'ю від 19.02.14 / Роман Гордєєв ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 3 с. — Архів автора.

18. Гордійчук М. Відроджений травень / М. Гордійчук // Красное знамя. — 1982. — 8 мая.

19. Гріщенко Є. Інтерв'ю від 19.04.14 / Євгеній Гріщенко ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Верхосулка (Сумська обл.), 2014. — 4 с. — Архів автора.

20. Гусарова О. Повернена весна / О. Гусарова // Соціалістична Харківщина. — 1980. — 28 трав.

21. Давидович О. Голоси молодих : [опера «Богема» Д. Пуччині на сцені оперної студії Харківського інституту мистецтв] / О. Давидович // Соціалістична Харківщина. — 1972. — 19 січ.

22. Дівчина з Рівного підкорює Париж (на сцені Національної Опери) [Електронний ресурс] // РадіоТрек. — 2018. — 18 лют. — Режим доступу: http://radiotrek.rv.ua/articles/divchyna_z_rivnogo_pidkoryuie_paryzh_natsionalnu_operu_223779.html (дата звернення 23.10.2018). — Назва з екрану.

23. Дрозд Н. Вспоминать о времени счастливом / Наталья Дрозд // Слобода. — 1999. — 21 мая.

24. Дрозд Н. По-русски говорим мы с детства / Наталья Дрозд // Слобода. — 1999. — 18 июня.

25. Дрозд Н. Гори, гори, его звезда / Наталья Дрозд // Слобода. — 1999. — 23 нояб.

26. Дубова Л. Вічно жива історія : Прем'єра «Маївки» Д. Клебанова в театрі ім. М. Лисенка / Л. Дубова // Соціалістична Харківщина. — 1981. — 26 квіт.

27. Зинькевич Е. Забил родник национального юмора / Елена Зинькевич // Советская музыка. — 1988. — № 9. — С. 21–23.

28. Калабухін А. Інтерв'ю від 23.04.14 / Анатолій Калабухін, інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 4 с. — Архів автора.

29. Калашник П. З оцінкою відмінно / П. Калашник // Культура і життя. — 1980. — 22 черв.

30. Калашник П. На учбовій сцені / П. Калашник // Вечірній Харків. — 1980. — 16 січ.

31. Калюжний А. Інтерв'ю від 18.03.14 / Андрій Калюжний ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 4 с. — Архів автора.

32. Камынина С. О Тоске без тоски / Светлана Камынина // Вечерний Харьков. — 1998. — 17 окт.

33. Камынина С. Три цвета «Отелло» / Светлана Камынина // Городская газета. — 1998. — 15 марта.

34. Клебанов Д. Новая встреча с «Кармен» / Дмитрий Клебанов // Красное знамя. — 1977. — 19 янв.

35. Клебанов Д. Ще одна зустріч з «Кармен» / Дмитро Клебанов // Культура і життя. — 1977. — 13 берез.

36. Коваленко Ю. Бенефис Николая Коваля / Юлия Коваленко // Вечерний Харьков. — 2006. — 18 мая.

37. Коваленко Ю. Здрастуй, Верді! / Юлія Коваленко // Голос України. — 2013. — 21 груд.

38. Коваленко Ю. «Самсон и Далила» / Юлия Коваленко // Слобода. — 2004. — 14 сент.

39. Коваленко Ю. Со щитом Князя Игоря: тогда и сейчас / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2015. — 17 окт.

40. Коваленко Ю. Спектакль о Яго по мотивам «Отелло» / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2013. — 14 дек.

41. Коваленко Юлія. У Харкові — прем'єри : [«Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, «Трубадур» Д. Верді у Харкові] / Юлія Коваленко // Музика. — 2005. — № 1–2. — С. 11.

42. Коваленко Ю. Viva, Verdi! / Юлія Коваленко // Культура і життя. — 2013. — 27 груд.

43. Коваль Л. Інтерв'ю від 18.04.14 / Лідія Коваль ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Косівщина (Сумська обл.), 2014. — 8 с. — Архів автора.

44. Коваль М. Інтерв'ю від 14.04.14 / Микола Коваль ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 9 с. — Архів автора.

45. Коваль М. Інтерв'ю від 22.04.14 / Микола Коваль ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 10 с. — Архів автора.

46. Коваль М. Інтерв'ю від 21.05.14 / Микола Коваль ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 6 с. — Архів автора.

47. Коваль Микола Петрович // Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1917–2017 : До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія : у 2 т. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л.В. Русакова. — Харків, 2017. — — Т. 1. — С. 480–481.

48. Копелевич Г. Інтерв'ю від 03.05.14 / Геннадій Копелевич ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 5 с. — Архів автора.

49. Коробов Дмитрий. Заграничное турне русского царя / Дмитрий Коробов // Событие. — 1996. — 20 апр.

50. Коробов Дмитрий. «Ла Скала» хорош. Но чем мы хуже? / Дмитрий Коробов // Событие. — 1995. — 17 февр.

51. Коробов Д. «Мистериозо мавритано» / Дмитрий Коробов // Событие. — 1998. — 5 марта.

52. Коробов Д. Об оркестре, о балете и о трех Кармен / Дмитрий Коробов // Событие. — 1995. — 3 нояб.

53. Коробов Д. Пики Козыри / Дмитрий Коробов // Событие. — 1998. — 26 марта.

54. Коробов Д. Ревет и стонет Нил широкий / Дмитрий Коробов // Событие. — 1997. — 8 февр.

55. Коробов Д. Театр, которым хочет гордиться Харьков / Дмитрий Коробов // Событие. — 1995. — 31 окт.

56. Космаков С. Інтерв'ю від 22.05.14 / Сергій Космаков ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 4 с. — Архів автора.

57. Костюк Олексій Олександрович // Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1917–2017 : До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія : у 2 т. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків, 2017. — Т. 1. — С. 257.

58. Куколев Л. Вперше мовою оригіналу : [«Флорія Тоска» Д. Пуччіні італійською мовою] / Л. Г. Куколев ; записав О. Чепалов // Вечірній Харків. — 1990. — 27 квіт.

59. Куперман Г. Інтерв'ю від 7.03.14 / Григорій Куперман; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 1 с. — Архів автора.

60. Кутіщева Л. Інтерв'ю від 10.03.14 / Лілія Кутіщева ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 6 с. — Архів автора.

61. Куценко В. Інтерв'ю від 12.04.14 / Віталій Куценко ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 5 с. — Архів автора. — 5 с.

62. Кучер Л. Анотований каталог вистав оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського / Людмила Кучер. — Харків, 2012. — 112 с.

63. Лапко В. Мое открытие «Бориса Годунова» / Владимир Лапко // Вечерний Харьков. — 1992. — 22 окт.

64. Лесина Ю. Сумскому музучилищу было бы 50... [Электронный ресурс] / Юлия Лесина // Ваш шанс. — 2010. — 10 нояб. (№ 45). — Режим доступа: http://www.shans.com.ua/?m=nr&in=296&ir=375 (дата обращения 22.10.2018). — Заглавие с экрана.

65. Логачева Рита. «...И сказала Далила Самсону» / Маргарита Логачева// Веч. Харьков. — 1993. — 6 нояб.

66. Лукашев В. Інтерв'ю від 21.04.14 / Володимир Лукашев ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Київ, 2014. — 10 с. — Архів автора.

67. Лященко И. Рождение Бориса / Ирина Лященко // Вечерний Харьков. — 1993. — 20 марта.

68. Маріупольський металургійний комбінат імені Ілліча [Електронний ресурс] // Вікіпедія : Вільна енциклопедія. — Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Маріупольський_металургійний_комбінат_імені_Ілліча (дата звернення 12.10.2018). — Назва з екрану.

69. Марков Л. Інтерв'ю від 02.03.14 / Леонід Марков ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 1 с. — Архів автора.

70. Мишустина Н. «У нас хоть не Париж, но...» / Наталия Мишустина // Событие. — 1993. — 27 янв. (№ 6).

71. Монахов Віктор Тимофійович// Харківський національний універси-

тет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1917–2017 : До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія : у 2 т. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л.В. Русакова. — Харків, 2017. — Т. 1. — С. 287.

72. Не стало солиста ХНАТОБ Николая Коваля // Харьковские известия. — 2018. — 9 февр.

73. Нестеренко І. Інтерв'ю від 21.04.14 / Ірина Нестеренко ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Київ, 2014. — 1 с. — Архів автора.

74. Олейник А. Новая встреча с Шельменко / Александра Олейник // Музыкальная жизнь. — 1985. — № 17. — С. 4.

75. О Париже вспоминая : [спектакль «Борис Годунов» ХАТОБа на гастролях во Франции] / Н. Коваль, Г. Касьяненко, Г. Куперман ; записал А. Чепалов // Вечерний Харьков. — 1996. — 18 апр.

76. Перегуда О. Триумф Бориса Годунова и бенефис Николая Коваля / Олег Перегуда // Экран. — 1996. — № 20.

77. Пермінов І. Вистава для молодих / І. Пермінов // Соціалістична Харківщина. — 1987. — 4 лют.

78. Полякова В. Інтерв'ю від 10.05.2015 /Валентина Полякова ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2015. — 2 с. — Архів автора.

79. Прем'єра опери // Соціалістична Харківщина. — 1979. — 23 січ.

80. Разживіна Н. Харків'яни у Череповці / Н. Разживіна // Культура і життя. — 1984. — 12 лют.

81. Резник І. Знайомі незнайомці / І. Резник // Соціалістична Харківщина. — 1976. — 24 лист.

82. Ремарк У. «Пышным цветом расцвела «Кармен» / Ундина Ремарк // Панорама. — 1994. — № 29.

83. Романенко О. Інтерв'ю від 30. 03. 14 / Олена Романенко ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 6 с. — Архів автора.

84. Руденко Ф. Інтерв'ю від 22.04.14 / Федір Руденко ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Суми, 2014. — 1 с. — Архів автора.

85. Северина С. Все жанры оперы в рассказе о Николае Ковале / Светлана Северина // Харьковские известия. — 2016. — 1 июня.

86. Скибинський Я. Зрілість таланту / Ярема Скибинський // Вечірній Харків. — 1988. — 12 лип.

87. Скибинський Я. Слово про молодого співака / Ярема Скибинський // Український театр. — 1989. — № 2. — С. 28.

88. Скібінський Я. Таке покликання: співати / Ярема Скибинський // Червоний промінь. — Суми, 1988. — 23 лип.

89. Смирнова Н. Інтерв'ю від 22.04.14 / Ніна Смирнова ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Суми, 2014. — 2 с. — Архів автора.

90. Соболева О. Інтерв'ю від 12.02.14 / Олена Соболева ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 6 с. — Архів автора.

91. Сокол Є. Інтерв'ю від 22.05.14 / Євген Сокол ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 4 с. — Архів автора.

92. Спицина К. Живое дыхание музыки / К. Спицина // Красное знамя. — 1990. — 12 лип.

93. Стрепетова П. Отелло, или испытание чувств / Полина Стрепетова // Харьков. Что? Где? Когда? — 2003. - № 11 (54) — С. 8.

94. Субота В. І концерти, і виставки, і спектаклі... / В. Субота // Культура і життя. — 1998. — 21 січ.

95. Тарасенко О. Дубровський знову на сцені / О. Тарасенко // Культура і життя. — 1979. — 13 груд.

96. Тишко Н. «Червона Шапочка» на оперній сцені / Н. Тишко // Вечірній Харків. — 1978. — 25 берез.

97. Ткаченко Р. Інтерв'ю від 09.04.14 / Роман Ткаченко ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 4 с. — Архів автора.

98. Умер солист ХНАТОБ Николай Коваль [Электронный ресурс] // Kharkiv today. — 2018. — 9 февр. — Режим доступу: https://2day.kh.ua/umer-solist-hnatob-nikolaj-koval/(дата обращения 23.10.2018). — Заглавие с экрана.

99. Умолк уникальный голос // Харьковские известия. — 2018. — 9 февр.

100. Фролова Р. Інтерв'ю від 18.04.14 / Раїса Фролова ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Косівщина (Сумська обл.), 2014. — 7 с. — Архів автора.

101. Харьков прощается со звездой оперной сцены [Электронный ресурс] // Kharkiv today. — 2018. — 11 февр. — Режим доступа: https://2day.kh.ua/harkov-prostilsya-so-zvezdoj-opernoj-stseny/(дата обращения 23.10.2018). — Заглавие с экрана.

102. Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского, 1917–1992 / вступ. статья П. П. Калашник, Г. И. Игнатченко. — Харьков, 1992. — 421 с.

103. Цуркан Л. Г. Вірність традиціям: кафедра сольного співу / Л. Г. Цуркан // Pro Domo Mea : Нариси. До 90-річчя від дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — С. 56–75. — С. 70: про М. Коваля.

104. Цуркан Л. Г. Славетна кафедра bel canto виховує нові таланти : Кафедра сольного співу / Л. Г. Цуркан // Зоряний час : Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського / ред. упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : С. А. М., 2012. — 400 с. : илл. — С. 41–42, 49: про М. Коваля.

105. Чепалов А. И. Артист, для котрого пишут оперы : (Н. Коваль) / Александр Чепалов // Записки «призрака оперы» / А. И. Чепалов. — Харьков, 2012. — С. 105.

106. Чепалов А. В финале аккорды Рахманинова / Александр Чепалов // Слобода. — 1993. — № 43 (июль).

107. Чепалов А. Князь на свободе // Александр Чепалов // [Электронный ресурс] ZN, UA — 2007. — 29 июн. — Режим доступа: https://zn.ua/CULTURE/knyaz_na_svobode.html (дата обращения 23.10.2018). — Заглавие с экрана.

108. Чепалов А. Рыцарь бельканто / Александр Чепалов // Время. — 1998. — 6 окт.

109. Чепалов А. Творческий «порох» держат сухим / Александр Чепалов // Время. — 2001. — 12 июля.

110. Чепалов О. Інтерв'ю від 07. 02. 14 / Олександр Чепалов ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 8 с. — Архів автора.

111. Чепалов О. І. Коваль Микола Петрович / О. І. Чепалов // Енциклопедія сучасної України. — Київ, 2013. — Т. 13. — С. 472.

112. Чепалов О. Наставник / Олександр Чепалов // Культура і життя. — 1985. — 17 лют.

113. Черкашина-Губаренко М. Інтерв'ю від 13. 05. 14 / Марина Черкашина-Губаренко ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 1 с. — Архів автора.

114. Черняк В. Г. «На шаг опережая время» : К 110-й годовщине со дня основания ОАО «Сумское НПО им. М. В. Фрунзе» : крат. ист. очерк / В. Г. Черняк, О. Ф. Нестеренко, Л. Г. Старовойтова ; под ред. канд. технических наук Е. Д. Рогового. — Киев : Златограф, [2007]. — 92 с.

115. Чубенко Т. Харьковская «Кармен» покорила испанцев / Т. Чубенко // Панорама. — 1997. — 5 сент.

116. Шаврук І. Інтерв'ю від 13. 07. 14 / Ігор Шаврук ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Одеса, 2014. — 4 с. — Архів автора.

117. Шубина Л. Хвилюючий спектакль / Лидия Шубина // Вечірній Харків. — 1980. — 14 трав.

118. Шумаков Н. Возвращение оперы «Паяцы» / Н. Шумаков // Красное знамя. — 1982. — 11 нояб.

119. Щербинин Ю. В оперной студии — премьера / Ю. Щербинин // Красное знамя. — 1972. — 11 янв.

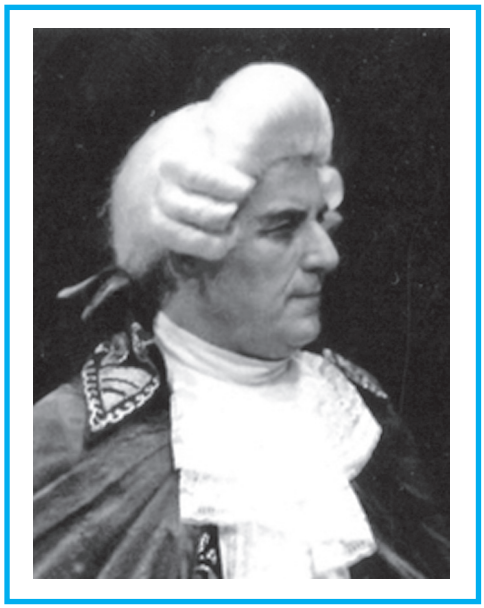
120. Юферова З. Оспівуючи подвиг народний / Зінаїда Юферова // Культура і життя. — 1980. — 4 лип.

121. Юферова З. В летопись Великой Отечественной / Зинаида Юферова // Советская музыка. — 1981. — № 9. — С. 65–68.

122. Юбилей отметил народный артист Украины солист ХНАТОБа [Электронный ресурс] // Восточный DoZor. — 2011. — 20 мая. — Режим доступа: http://kharkov.dozor.ua/news/obwestvo/kultura/1093793.html (дата обращения 23.10.2018). — Заглавие с экрана.

123. Яковенко Ю. Інтерв'ю від 15. 04. 14 / Юрій Яковенко ; інтерв'ю брала Ю. Щукіна. — Харків, 2014. — 5 с. — Архів автора.

1. Репертуар Миколи Коваля в оперних виставах



1. «Истопник» — «Царева наречена» М. Римського-Корсакова / оперна студія/. Диригент А. Калабухін, режисер В. Лукашев. Ввод 1972 р.
2. Граф — «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта /оперна студія/. Диригент І. Штейман, режисер М. Авах. Ввод 1972 р.
3. Зарецький — «Євгеній Онєгін» П. Чайковського /оперна студія/. Диригент А. Калабухін, режисер І. Ривіна. 1973.
4. Ротний — «Євгеній Онєгін» П. Чайковського /оперна студія/. Диригент А. Калабухін, режисер І. Ривіна. 1973.
5. Онєгін — «Євгеній Онєгін» П. Чайковського /оперна студія/. Диригент А. Калабухін, режисер І. Ривіна. Ввод 1974 р.
6. Марсель — «Богема» Дж. Пуччіні /оперна студія/. Диригент А. Калабухін, режисер І. Ривіна. Ввод 1974 р.
7. Григорій Грязной — «Царева наречена» М. Римського-Корсакова /оперна студія/. Диригент І. Штейман, режисер В. Лукашев. 1974.
8. Вовк — «Червона Шапочка» В. Гокієлі. Диригент В. Мутін, режисер В. Грановський. 1974.
9. Дроворуб — «Червона Шапочка» В. Гокієлі. Диригент В. Мутін, режисер В. Грановський. 1974.
10. Потап — «Чародійка» П. Чайковського. Диригент А. Калабухін, режисер В. Лукашев. 1975.
11. Старшина — «Тарас Бульба» М. Лисенка. Диригент А. Калабухін,

режисер В. Скляренко, режисер по вводу В. Лукашев. 1975.

12. Марулло — «Ріголетто» Дж. Верди. Диригент А. Калабухін, режисер Ю. Іванов. 1975.

13. Цезарь Анжелотті — «Флорія Тоска» Дж. Пуччіні. Диригент Л. Джурмій, режисер Ю. Лєков, режисер по вводу В. Лукашев. 1975.

14. Ротний — «Євгеній Онєгін» П. Чайковського. Диригент А. Калабухін, режисер Ю. Лєков, режисер по вводу В. Лукашев. 1975.

15. Зарецький — «Євгеній Онєгін» П. Чайковського. Диригент А. Калабухін, режисер Ю. Лєков, режисер по вводу В. Лукашев. 1975.

16. Комісар — «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні. Диригент А. Калабухін, режисер Ю. Лєков, режисер по вводу В. Лукашев. 1975.

17. Стахович, — «Молода гвардія» Ю. Мейтуса. Диригенти А. Калабухін, В. Мутін, режисер В. Лукашев. 1975.

18. Унтер, — «Молода гвардія» Ю. Мейтуса. Диригенти А. Калабухін, В. Мутін, режисер В. Лукашев. 1975.

19. Денщик — «Молода гвардія» Ю. Мейтуса. Диригенти А. Калабухін, В. Мутін, режисер В. Лукашев. 1975.

20. Фіорелло — «Севільський цирульник» Дж. Россіні. Диригент А. Калабухін, режисер А. Прямков. 1976.

21. Офіцер — «Севільський цирульник» Дж. Россіні. Диригент А. Калабухін, режисер А. Прямков. 1976.

22. Султан — «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Диригент В. Мутін, режисер Ю. Іванов, режисер по вводу В. Лукашев. 1976.

23. Моралєс — «Кармен» Ж. Бізе. Диригенти Я. Скибинський, В. Мутін, режисер В. Лукашев. 1976.

24. Данкайро — «Кармен» Ж. Бізе. Диригенти Я. Скибинський, В. Мутін, режисер В. Лукашев. 1976.

25. Ескамільйо — «Кармен» Ж. Бізе. Диригенти Я. Скибинський, В. Мутін, режисер В. Лукашев. Ввод 1977.

26. 1-ий селянин — «У бурю» Т. Хрєннікова. Диригент А. Калабухін, режисер Д. Смолич, режисер по вводу І. Черничко. 1977.

27. Ебн-Хакіа — «Іоланта» П. Чайковського. Диригент А. Калабухін, режисер В. Лукашев. 1977.

28. Маркіз д' Обіньї — «Травіата» Дж. Верді. Диригенти А. Калабухін, Л. Джурмій, режисер В. Лукашев. 1977.

29. Султан — «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Диригент Я. Скибинський, режисер В. Лукашев. 1978.

30. Лапченко — «Іркутська історія» М. Кармінського. Диригент А. Калабухін, режисер В. Лукашев. 1978.

31. Григорій Грязной — «Царева наречена» М. Римського-Корсакова. Диригент В. Мутін, режисер В. Лукашев. 1978.

32. Кирило Петрович Троєкуров — «Дубровський». Є. Направника / оперна студія/. Диригент А. Калабухін, режисер — Я. Рєзников. 1979.

33. Граф — «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта /оперна студія/. Диригент І. Штейман, режисер І. Ривіна. 1979.

34. Граф Томський, Златогор — «Пікова дама» П. Чайковського. Диригент Я. Скибинський, режисер В. Лукашев. 1979.

35. Жорж Жермон — «Травіата» Дж. Верді. Диригенти А. Калабухін, Л. Джурмій, режисер В. Лукашев. Ввод 1980.

36. Геніальний сищик — «Бременські музики» Г. Гладкова. Диригент В. Мутін, режисер Вс. Дубчак. 1980.

37. Кіт — «Бременські музики» Г. Гладкова. Диригент В. Мутін, режисер Вс. Дубчак. 1980.

38. Онєгін — «Євгеній Онєгін» П. Чайковського. Диригент Я. Скибинський, режисер В. Лукашев. 1980.

39. Амонасро — «Аїда» Дж. Верді. Диригент Я. Скибинський, режисер В. Будневич, режисер по вводу В. Лукашев. 1980.

40. Петро Бородін — «Пам'ятай мене» В. Губаренка. Диригент Л. Джурмій, режисер І. Черничко. 1980.

41. Новиков — «Маївка» Д. Клєбанова. Диригент Я. Скибинський, режисер В. Лукашев. 1981.

42. Вовк — «Мульті-Пульті» В. Мігулі. Диригент В. Мутін, режисер І. Черничко. 1981.

43. Пролог, Тоніо (Таддео) — «Паяци» Р. Леонкавалло. Диригент Я. Скибинський, режисер В. Лукашев. 1982.

44. Микола — «Наталка Полтавка» М. Лисенка. Диригент В. Мутін, режисери В. Лукашев, І. Черничко. 1983.

45. Геніальний сищик — «Слідами бременських музик» Г. Гладкова. Диригент В. Мутін, режисер І. Черничко. 1983.

46. Кіт — «Слідами бременських музик» Г. Гладкова. Диригент В. Мутін, режисер І. Черничко. 1983.

47. Фальк — «Летюча миша» Й. Штрауса /оперна студія/. Диригент А. Калабухін, режисер І. Ривіна. 1984.

48. Амонасро — «Аїда» Дж. Верді. Диригент Я. Скибинський, режисер В. Лукашев. 1984.

49. Ріголетто — «Ріголетто» Дж. Верді. Диригент В. Мутін, режисер І. Черничко. 1984.

50. Маркіз ді Поза (партію підготував, але у ролі на сцену не вийшов), Фламандський депутат — «Дон Карлос» Дж. Верді. Диригент Я. Скибинський, режисер В. Лукашев. 1984.

51. Шельменко — «Сват мимоволі» В. Губаренка. Диригент Л. Джурмій, режисер І. Черничко. 1984.

52. Шарплез — «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні /оперна студія/. Диригент А. Калабухін, режисер І. Ривіна. 1986.

53. Юрій Брянський — «Прапороносці» О. Білаша. Диригент Я. Скибинський, режисер В. Лукашев. 1986.

54. Дюк, капітан шкіпера «Чотири вітри» — «Та, що біжить по хвилях» І. Ковача. Диригент Я. Скибинський, режисер В. Лукашев. 1986.

55. Мартіні — «Овод» А. Спадавеккіа /оперна студія/. Диригент А. Калабухін, режисер І. Черничко. 1987.

56. Граф ді Луна — «Трубадур» Дж. Верді. Диригент Л. Джурмій, режисер-постановник Д. Смолич, режисер по вводу І. Черничко. 1990.

57. Лєандр — «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва /оперна студія/. Диригент А. Калабухін, режисер І. Ривіна. 1990.

58. Голова — «Утоплена» М. Лисенка /оперна студія/. Диригент В. Куценко, режисер В. Корнієнко. 1991.

59. Скарпіа — «Флория Тоска» Дж. Пуччіні. Диригент В. Горелік, режисер Л. Куколєв. 1991.

60. Борис — «Борис Годунов» М. Мусоргського. Диригент І. Шаврук, режисер Л. Куколєв. 1991.

61. Ланчотто Малатеста — «Франческа да Ріміні» С. Рахманінова / оперна студія/. Диригент А. Калабухін, режисер І. Ривіна. 1992.

62. Жрець Дагона — «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса. Диригент А. Калабухін (асист. диригента Г. Жорданія), режисер М. Жієс (Франція). 1993.

63. Алеко — «Алеко» С. Рахманінова. Диригент Ю. Янко, режисер Л. Куколєв. 1993.

64. Ескамільйо — «Кармен» Ж. Бізе. Диригент В. Куценко, режисер В. Лукашев. 1994.

65. Яго — «Отелло» Дж. Верді. Диригент В. Жорданія, режисер Л. Куколєв. 1998.

66. Ланчотто Малатеста — «Франческа ді Ріміні» С. Рахманінова. Диригент Ю. Янко, режисер В. Возна. 1999.

67. Тоніо (Таддео) — «Паяци» Р. Леонкавалло. Диригент А. Калабухін, режисер І. Черничко. 2001.

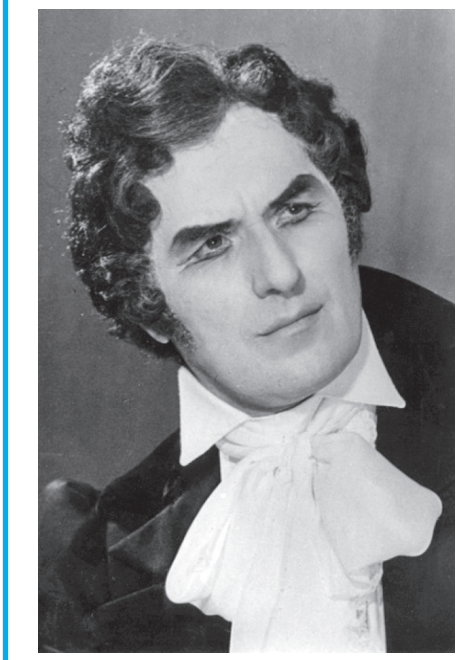
68. Жрець Дагона — «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса. Диригент В. Куценко, режисер І. Нестеренко. 2004.

69. Ігор — «Князь Ігор» О. Бородіна. Диригент В. Куценко, режисери І. Нестеренко, В. Лукашев. 2007.

70. Ясновельможний — «Черевички» П. Чайковського. Диригент В. Куценко, режисер І. Нестеренко. 2009.

71. Яго — «Отелло» Дж. Верді. Диригент В. Куценко, режисер А. Калоян. 2013.

2. Концертний репертуар М. Коваля



Народні пісні:

1. «Вдоль по Питерской». Російська народна пісня.
2. «Косарики». Українська народна чумацька пісня в обробці І. Марченка.
3. «Місяць на небі, зіроньки сяють». Українська народна пісня.
4. «Ніч яка місячна, зоряна, ясная...». Українська народна пісня на слова М. Старицького.
5. «Ой, чого ти, дубе, на яр похилився». Українська народна пісня в обробці К. Стеценка та С. Черкасенка.
7. «Скажите, девушки, подружке вашей...». Неаполітанська народна пісня. Сл. М. Уліцького.

Авторські естрадні пісні:

1. «Благодарю тебя». Муз. А. Бабаджаняна, сл. Р. Рождественського.
2. «Бухенвальдський набат». Муз. В. Мураделі, сл. О. Соболева.
3. «Варна». Муз. А. Бабаєва, сл. М. Дорізо.
4. «Виноградная косточка». Муз. і сл. Б. Окуджави.
5. «Гранада». Муз. А. Лара, сл. М. Магомаева.
6. «Дивлюсь я на небо». Муз. Л. Александрова, сл. М. Петренка.
7. «Два кольори». Муз. О. Білаша, сл. Д. Павличка.

8. «Как яблочко, румян». Муз. Г. Свиридова, сл. П. Беранже.

9. «Колокольный звон пасхальный». Муз. Л. Тимофєєвої-Русіної, сл. О. Романовського.

10. «Летять ніби чайки». Муз. Ю. Рожавська, сл. Л. Реви.

11. «Любимые женщины». Муз. С. Тулікова, сл. М. Пляцковського.

12. «Мі. Колискова. Arpeggio» («Спи ж, мій малесенький. Пізній бо час»). Муз. Л. Тимофеєвої-Русіної, сл. Лесі Українки.

13. «Місячна серенада». Муз. О. Зацепіна, сл. О. Гаджікасімова.

14. «Моя стежина». Муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка.

15. «Небесное и земное». Муз. Л. Тимофєєвої-Русіної, сл. О. Романовського.

16. «О господи, прости меня в ночи». Муз. Л. Вишневської, сл. О. Романовського.

17. «Осіннє золото». Муз. І. Шамо, сл. Д. Луценка.

18. «Песня любви». Муз. А. Островського, сл. Л. Ошаніна.

19. «Поема про Україну». Муз. О. Александрова, сл. В. Мельникова.

20. «Re. Пісня. Brioso» («Реве-гуде негодонька»). Муз. Л. Тимофєєвої-Русіної, сл. Лесі Українки.

21. «Рідна мати моя» («Пісня про рушник»). Муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка.

22. «Si. Settina» («Сім струн я торкаю струна по струні»). Муз. Л. Тимофєєвої-Русіної, сл. Лесі Українки.

23. «Черемшина». Муз. В. Михайлюка, сл. М. Юрійчука.

24. «Чорнобривці». Муз. В. Верменича, сл. М. Сингаївського.

Романси:

1. «Бубенцы». Муз. В. Бакалейникова, сл. О. Кусікова.
2. «Живет моя отрада». Муз. М. Шишкіна, сл. С. Рискіна.
3. «Летний вечер». Муз. Й. Брамса.
4. «Мельник». Муз. О. Даргомижського, сл. О. Пушкіна.
5. «Мне грустно». Муз. О. Даргомижського, сл. М. Лермонтова.
6. «Перед воеводой». Муз. А. Рубінштейна, сл. І. Тургєнєва.
7. «Все отнял у меня». Муз. С. Рахманінова, сл. Ф. Тютчева.
8. «Над свежей могилой». Муз. С. Рахманінова, сл. С. Надсона.
9. «Христос воскрес». Муз. С. Рахманінова, сл. Д. Мережковського.

Арії:

1. Арія Богдана. «Богдан Хмельницький». К. Данькевич.
2. Арія Жермона (італ. «Di provenza il mare»). «Травіата». Дж. Верді.
3. Арія Ріголетто (італ. «Cortigiani, vil razza, dannata…»). «Ріголетто». Дж. Верді.

4. Сцена смерті Маркіза ді Пози (італ. «O Carlo, ascolta»). «Дон Карлос». Дж. Верді.

5. Монолог Яго (італ. «Credo»). «Отелло». Дж. Верді.

6. Сцена в арія Ренато. «Бал-маскарад». Дж. Верді.

7. Куплети Ескамільйо. «Кармен». Ж. Бізе.

8. Куплети Мефістофеля. «Фауст». Ш. Гуно.

9. Сцена Скарпіа і Тоски. «Флорія Тоска». Дж. Пуччіні.

10. Арія Варяжського гостя. «Садко». М. Римський-Корсаков.

11. Сцена і дует Грязного та Любаші. «Царева наречена». М. Римський-Корсаков.

12. Каватина Алеко. «Алеко». С. Рахманінов.

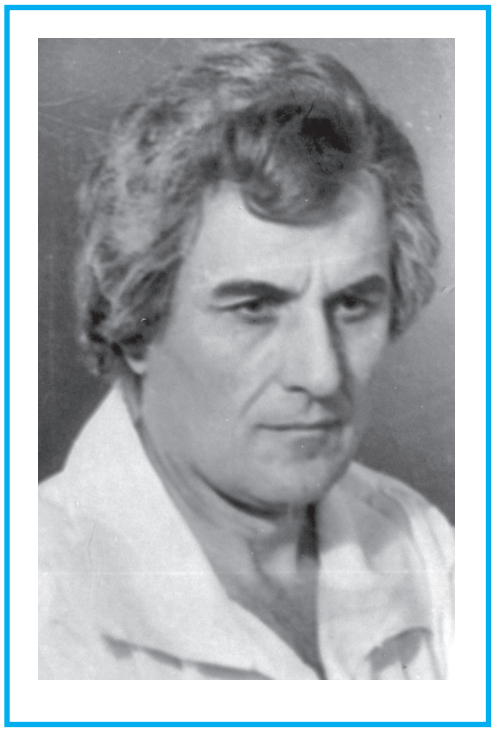
13. Сцена і дует Алеко та Земфіри. «Алеко». С. Рахманінов.

14. Монолог Бориса. «Борис Годунов». М. Мусоргський.

15. Арія Ігоря. «Князь Ігор». О. Бородін.

16. Епіталама. «Нерон». А. Рубінштейн.

3. Фондові записи Миколи Коваля



Українська народна пісня в обробці І. Марченка «Косарики». Із оркестром народних інструментів; Пісні С. Файнтуха: М. Рильський. «В труді й боях зросла країна Рад», П. Тичина. «Пил і вітер у обличчя», М. Ісаковський. «Песня о счастье». Партія фортепіано — Т. Кондратьєва. Харківське державне обласне радіо. (Поміж 1974 та 1977 рр.).

Телеверсія фрагменту вистави ХАТОБ ім. М. Лисенка «Ріголетто» Дж. Верді. В партії Марулло — М. Коваль. Харківське державне обласне телебачення. 1984.

Тарас Шевченко. В. Губаренко. «Згадайте, братія моя!» (опера за творами Т. Шевченка, диригент — народний артист України В. Сіренко). Київська центральна студія звукозапису. 1992.

Арія Ігоря з опери О. Бородіна «Князь Ігор»; С. Рахманінов, Д. Мережковський. «Христос воскрес»; О. Даргомижський, М. Лермонтов. «Мне грустно», «Мельник». Партія фортепіано — Т. Кондратьєва. Харківське державне обласне телебачення (ОТБ). 2003.

Телеверсія постановки «Борис Годунов» М. Мусоргського (ХНАТОБ им. М. Лисенка). Борис Годунов — М. Коваль. Вступне слово С. Лепіліної та Л. Куколєва. Харківське державне обласне телебачення (ОТБ). 2003.

Харьковский академический театр оперы и балета. Студия «Книга рекордов Харькова». Режисер — Олександр Іванов. 2004.

Цикл пісень Л. Тимофєєвої-Русіної на слова Лесі Українки в музичному салоні «Маестро». «Мелограф». Ведуча — Юлія Коваленко. Харківське державне обласне телебачення (ОТБ). 2005.

«Фреска, що ожила». Репортаж про прем'єру оперного спектаклю «Князь Ігор». Харківське державне обласне телебачення (ОТБ). Ведуча — Юлія Коваленко. 2008.

Сюжет про прем'єру «Князь Ігор». «КультУра». Ведуча — Олена Григор'єва. 2008.

«Князь Ігор». «СхідOpera». Національна телекомпанія України. Канал ОТБ. 2015.

4. Державні відзнаки М. Коваля



1980 — Перша премія Республіканського конкурсу оперних співаків «Молоді голоси» (м. Одеса).

1987 — Заслужений артист України.

1999 — Народний артист України.

2004, 2006 — Лауреат конкурсу Харківської обласної державної адміністрації «Людина року».

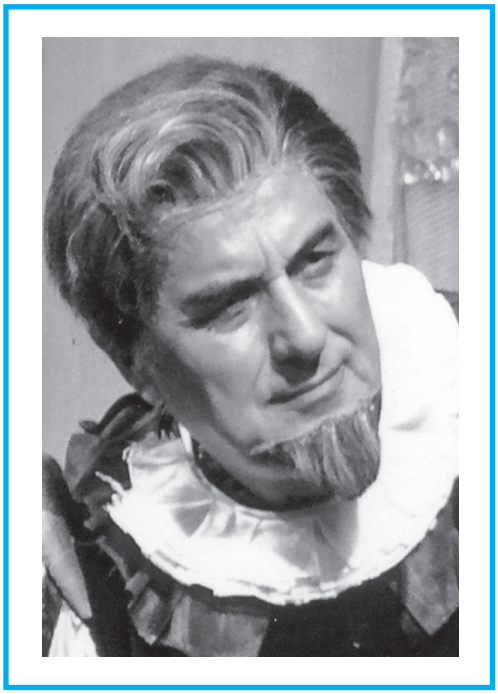
2005 — Лауреат премії ім. О. С. Масельського Харківської обласної державної адміністрації.

2008 — Лауреат творчої премії Харківської міської ради ім. І. Мар'яненка.

2011 — Кавалер знаку пошани «Слобожанська слава» Харківської обласної державної адміністрації.

2012 — Професор кафедри сольного співу Харківського Національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

5. Гастрольні маршрути Миколи Коваля



1982 — звітний виступ у складі групи творчої молоді ХАТОБа ім. М. Лисенка в «ЦДРИ» (м. Москва, РФ).

1982 — участь у концерті українських майстрів на сцені Палацу Спорта в м. Мадрид (Іспанія).

1984 — участь у концертах українських майстрів на 19 сценах Франції (в тому числі у місті-побратимі Харкова Ліллі та у штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі).

1984 — 2000 — виступи у партіях Ріголетто, Скарпіа, Грязного, ді Луна в постановках Національної опери України ім. Тараса Шевченка.

1987 — виконання партій Пролога, Тоніо (Таддео) у гастрольному спектаклю ХАТОБа ім. М. Лисенка «Паяци» на сцені Познанського оперного театру.

1993 — виконання партії Бориса Годунова в рамках міжнародного театрального фестивалю «Березіль - 1993», Харків.

1995 — 2005 — участь в антрепризних гастролях вистав «Кармен», «Аїда», «Флорія Тоска», «Євгеній Онегін», «Ріголетто», «Борис Годунов» на сценах Німеччини, Франції, Іспанії, Голландії, Швейцарії.

1996 — виконання партії Бориса Годунова в гастрольних показах вистави ХАТОБа ім. М. Лисенка в м. Рубе і на сцені Опера де Массі біля Парижу (Франція).

1996 — виконання партії Алеко на сцені Курської обласної філармонії.

1998 — участь в оперному фестивалі імені Ф. І. Шаляпіна (до 125-річчя від дня народження) у Татарському академічному театрі опери та балету ім. М. Джаліля (м. Казань) з партією Томського («Пікова дама»).

2000 — участь у фестивалі «Волгоградская оперная антреприза» з виконанням партій Ріголетто та Григорія Грязного.

2002 — виступ у партії Скарпіа на сцені Одеського Національного театру опери і балету.

2003 — виконання партії Ескамільйо та участь у гала-концерті V фестивалю оперного мистецтва «Золоті голоси України» (Донецький національний театр опери та балету ім. А. Солов'яненка).

2003 — участь у гала концерті до 100-річчя Б. Гмирі в Національній опері України ім. Т. Шевченко.

2004 — виконання партії Ріголетто у фестивалю до 190-річчя Дж. Верді в Національній опері України ім. Тараса Шевченка.

2011 — виконання партії Ігоря в гастрольному показі вистави «Князь Ігор» на сцені Львівського Національного театру опери і балету ім. Соломії Крушельницької (в рамках державної програми «Схід і Захід разом»).

2013 — виконання партій Амонасро («Аїда») та Яго («Отелло») Дж. Верді в рамках фестивалю «Viva, Verdi!» на сцені Харківського національного академічного театру ім. М. Лисенка.

2015 — виконання партії князя Ігоря в однойменній постановці у рамках фестивалю «Схід-Opera» на сцені Харківського національного академічного театру ім. М. Лисенка.

2016 — виконання партії Жерця Дагона в постановці «Самсон і Далі-ла» у рамках фестивалю «SummerFestOpera» на сцені Харківського національного академічного театру ім. М. Лисенка.

Зміст

Увертюра 3

З-за такту: «Чому, сказати, й сам не знаю, живе у серці стільки літ ота стежина в нашим краї…» 6

Білопілля та селище Верхосулка як колиска хисту М. Коваля. Видатні митці родом з із Сумщини. Драматична історія роду М. Коваля. Дитинство, перші враження від музики і навчання у школі.

I «Шел я сквозь вьюгу, шел сквозь небо… Но я тебя отыщу все равно»! 21

Переїзд родини до Косівщини. Вокалісти-куміри М. Коваля. Складний шлях до омріяної професії: завершення школи та навчання у маріупільському будівельному училищі (практика на заводі ім. Ілліча); армійська «швейкіана» (М. Коваль — шофер маршалів та генералів) та перші виступи у самодіяльності; робота на сумському заводі ім. М. Фрунзе; перші уроки музики та співу в клубі Косівщини та у сумській музичній школі (клас Я. Кульчинського); навчання у Харківському інституті мистецтв (зустріч із педагогами О. Костюком та Т. Кондратьєвою, перші маленькі партії та найбільші досягнення студентських років М. Коваля — Марсель з «Богеми», Граф з «Весілля Фігаро», Грязной з «Царевої нареченої», Онєгін). Перший фондовий запис М. Коваля (вокальний цикл С. Файнтуха).

II «Люблю, как буйный ветер любит волю»! 51

М. Коваль — соліст Харківського академічного театру опери і балету. Огранка хисту в «хрещених батьків» В. Лукашева та А. Калабухіна. Вибір сценічних наставників. Невеличкі партії на академічній сцені. Національний темперамент та органіка в українській оперній класиці (Султан з «Запорожця за Дунаєм», Петро з «Наталки Полтавки»). Заявка на героя покоління у перших великих образах — Грязной з «Царевої нареченої», Ескамільйо з «Кармен». Оперні герої П. Чайковського — репертуар М. Коваля на все життя: Потап («Чародійка»), Томський («Пікова дама»), Ебн-Хакіа («Іоланта»). Вершини репертуару ліричного баритона — Онєгін та Жермон («Травіата»). Продовження пушкінської теми у партії Троєкурова («Дубровський», оперна студія). М. Коваль — лауреат Всесоюзного конкурсу вокалістів. Знайомство з легендами оперної сцени І. Козловським та І. Петровим під час виступів у Москві. Перші гастролі М. Коваля до Європи.

III «Згадайте, братія моя…» 78

М. Коваль в операх композиторів радянської доби: участь в «Оптимістичній трагедії» та «Оводі» оперної студії та в «Молодій гвардії» і «У бурю» ХАТОБу. Перші помітні образи: Лапченко («Іркутська історія»), Вовк, Геніальний сищик («Бременські музики», «По слідах бременських музик»), Новиков («Маївка»), Дюк («Та, що біжить по хвилях»), Брянський («Прапороносці»). Широкий діапазон від патріотичної трагедії до перлини національного водевілю у головних досягненнях М. Коваля в сучасному репертуарі: Бородін («Пам'ятай мене»), Шельменко («Сват мимоволі»). М. Коваль — Т. Шевченко з ораторії В. Губаренка (фондовий запис Київської центральної студії звукозапису).

IV «Пред вами комедианты… и что мы люди тоже — вас помнить прошу я» 96

Становлення М. Коваля як драматичного баритона. Тоніо (Пролог) з «Паяців», співпраця з Театром Вельки Польщі. Нарощування вердіївського репертуару. Аристократи всіх мастей: ефіопський цар Амонасро, маркіз ді Поза, Граф ді Луна. Вершинний вердіївський образ кількох десятиріч — Ріголетто (тема трагізму боротьби з роком). Салонна класика на кону оперної студії (Фальк з «Летючої миші», Граф з «Весілля Фігаро»). Підтвердження статусу співака-«вериста» (російськомовна партія Шарплеза у «Мадам Батерфляй» /оперна студія ХДІМ/ та перша партія італійською мовою — барон Скарпіа у «Флорії Тосці» /ХАТОБ/).

V «Достиг я высшей власти!» 133

М. Коваль — заслужений артист України. Участь в «Утопленій» М. Лисенка на хвилі зацікавлення українською класикою. Досвід російської авангардної опери: Лєандр з «Любові до трьох помаранчів» С. Прокофьєва; М. Коваль — Борис Годунов у виставі-екзистенційній драмі М. Мусоргського (унікальна концепція образу в сузір'ї видатних майстрів). «Маленькі трагедії» С. Рахманінова: образи класичної літератури в прочитанні російського композитора («Алеко» та дві версії «Франчески да Ріміні»). Російська романсіада М. Коваля.

VI «Тореадор, смелее в бой!» 167

Класичний оперний репертуар М. Коваля мовою оригіналу. Участь в опері за старозавітнім сюжетом під час внутрішньої театральної смути (досвід сучасної інтерпретації опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса в роботі з французьким режисером М. Жієсом). Співпраця із норвезьким диригентом А. Ріммерайтом, і перші контрактні гастролі М. Коваля в Німеччині та Швейцарії. Ескамільйо з вистави-свята «Кармен» В. Лукашева. Участь М. Коваля у гастролях «Кармен» та «Аїди» по Іспанії. Гастролі Голландією, Чехією, Францією, Нідерландами. 50-річчя артиста та тріумф «Бориса Годунова» в «Опера де Массі» (Париж). М. Коваль — представник ХАТОБа на міжнародних фестивалях України та Росії. Співпраця за контарктом із Національною оперою України. Грязной («Царева наречена») і Ріголетто серед нового ансамблю виконавців. Яго — вершина вердіївського репертуару зрілого періоду творчості співака («Отелло»). Співпраця із диригентом Т. Мартіні. Народний артист України М. Коваль — Тоніо (Пролог) і Жрець Дагона у нових прочитаннях «Паяців» та «Самсона і Даліли». Ювілейна вистава «Євгеній Онегін» до 60-річчя М. Коваля. Гастролі вистав «Ріголетто», «Самсон і Даліла», «Євгеній Онєгін» та «Борис Годунов» у Німеччині.

VII «Виноградную косточку в теплую землю зарою...» 234

Вокальний клас професора М.П. Коваля у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського. Дружба із Харківським національним технічним університетом «ХПІ». Співпраця М. Коваля із сучасними авторами-пісенниками. Чотири ювілейні роки артиста. Імперські очільники у виконанні М. Коваля: роль-мрія Князь Ігор; гастрольний виступ у партії Ігоря на сцені Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької; Ясновельможний у «Черевичках». Остання прем'єра співака — Яго («Отелло»). Участь у фестивалю «Viva, Verdi!» до 200-річчя композитора та фестивалях «Схід-Опера» і «SummerFestOpera».

Література 295

Додатки:

Репертуар Миколи Коваля в оперних виставах 302

Концертний репертуар М. Коваля 306

Фондові записи Миколи Коваля 309

Державні відзнаки М. Коваля 311

Гастрольні маршрути Миколи Коваля 312

Науково-популярне видання

Юлія Петрівна Щукіна

ГАМА ТВОРЧОЇ ДОЛІ МИКОЛИ КОВАЛЯ

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ НАРОДНОГО АРТИСТА УКРАЇНИ

Монографія

Редактори-коректори — *Маргарита Корнющенко-ст., Юлія Тимченко, Галина Сапожникова.*
Дизайн, обкладинка, обробка фото — *Ніка Хворостенко.*
Укладання бібліографії — *Юлія Щукіна.*
Редактор бібліографії — *Юліана Полякова.*

Підп. до друку 26.04.2019.
Формат 70×100/8. Друк цифровий. Гарнітура шкільна.
Умов. друк. арк. 51,60. Умов. вид. арк. 37,53. Тираж 300 прим.
Зам. № 1609.

Видавництво «Колегіум».
Свідоцтво про держреєстрацію:
серія ДК № 1722 від 23.03.2004.
61093, м. Харків, вул. Іллінська, 57/121.
Тел./факс: (057) 703-53-74

Надруковано у друкарні
ФОП Тарасенко В. П.
Свідоцтво №24800170000043751 від 21.01.2002 р.
61124, м. Харків, вул. Зернова, 6/267.
Тел./факс: (0572) 52–82–11, (097) 273–11–77.



Будинок культури, в якому Микола почав співати

Олексій Костюк – Миколин викладач з фаху в консерваторії





Квітучі дерева на батьківському подвір'ї в Косівщині



Будинок колишньої сумської музичної школи



Микола і Ліда на весіллі Василя



Сумське машинобудівне науково-виробниче об'єднання



Ярослав Кульчинський - перший в долі М. Коваля професійний педагог зі співу





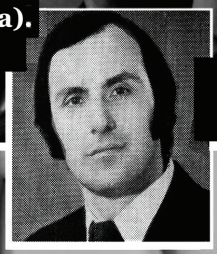
Вулиця з батьківським будинком у Косівщині



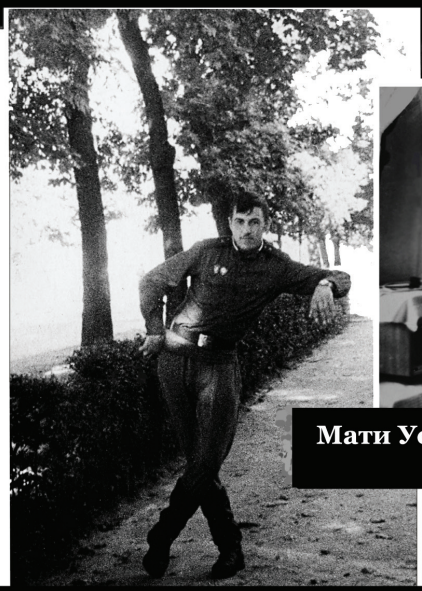
Вид центру Сум у 1960-і роки



Микола у колі родини (пос. Косівщина).
В центрі - батько Петро Леонтович



Микола (праворуч)
з побратимом в армії



Коваль навіть в армії - артист!



Мати Устинія Евонівна і племінниця Миколи
Людмила у рідній хаті



Микола із друзями у Косівщині



Один з перших виступів у студентському будзагоні (м. Надим, Тюмень). 1971



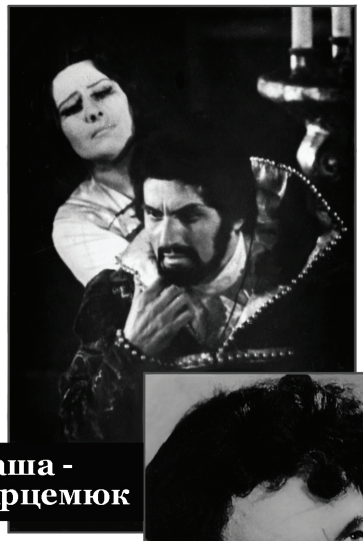
З Оленою Романенко на сцені «ЦДРИ» (м. Москва). 1982



Гастрольний виступ з колегами по оперній сцені: В. Ломакіним, Л. Морозовою-Тарасовою, В. Журавльовим і О. Соболєвою (м. Владимир). 1979

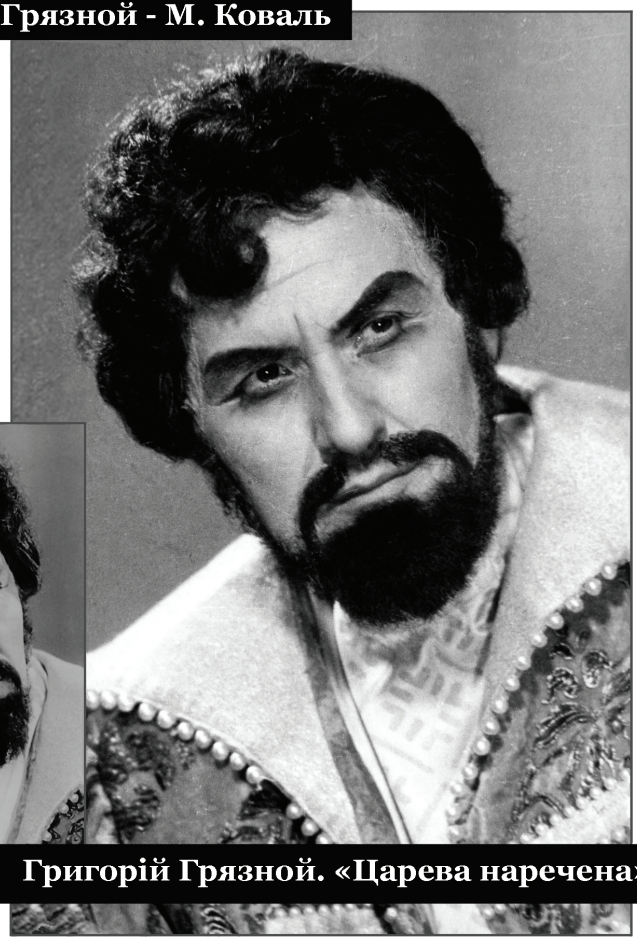


Бомелій - Є. Жаріков, Грязной - М. Коваль



Любаша - О. Арцемюк

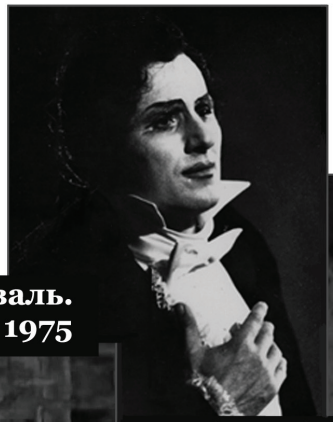




Григорій Грязной. «Царева наречена»



Ротний - М. Коваль.
«Євгеній Онєгін». 1975

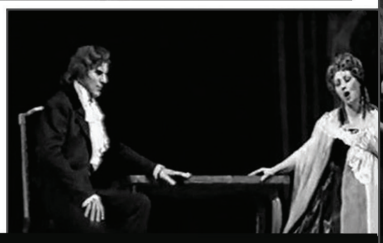


В ролі Онєгіна.
1980

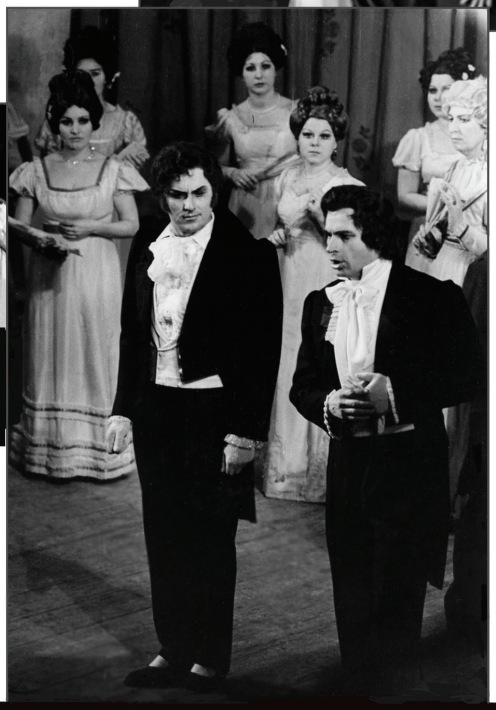


«О не гони, меня ты
любишь,
и не оставлю
я тебя!»



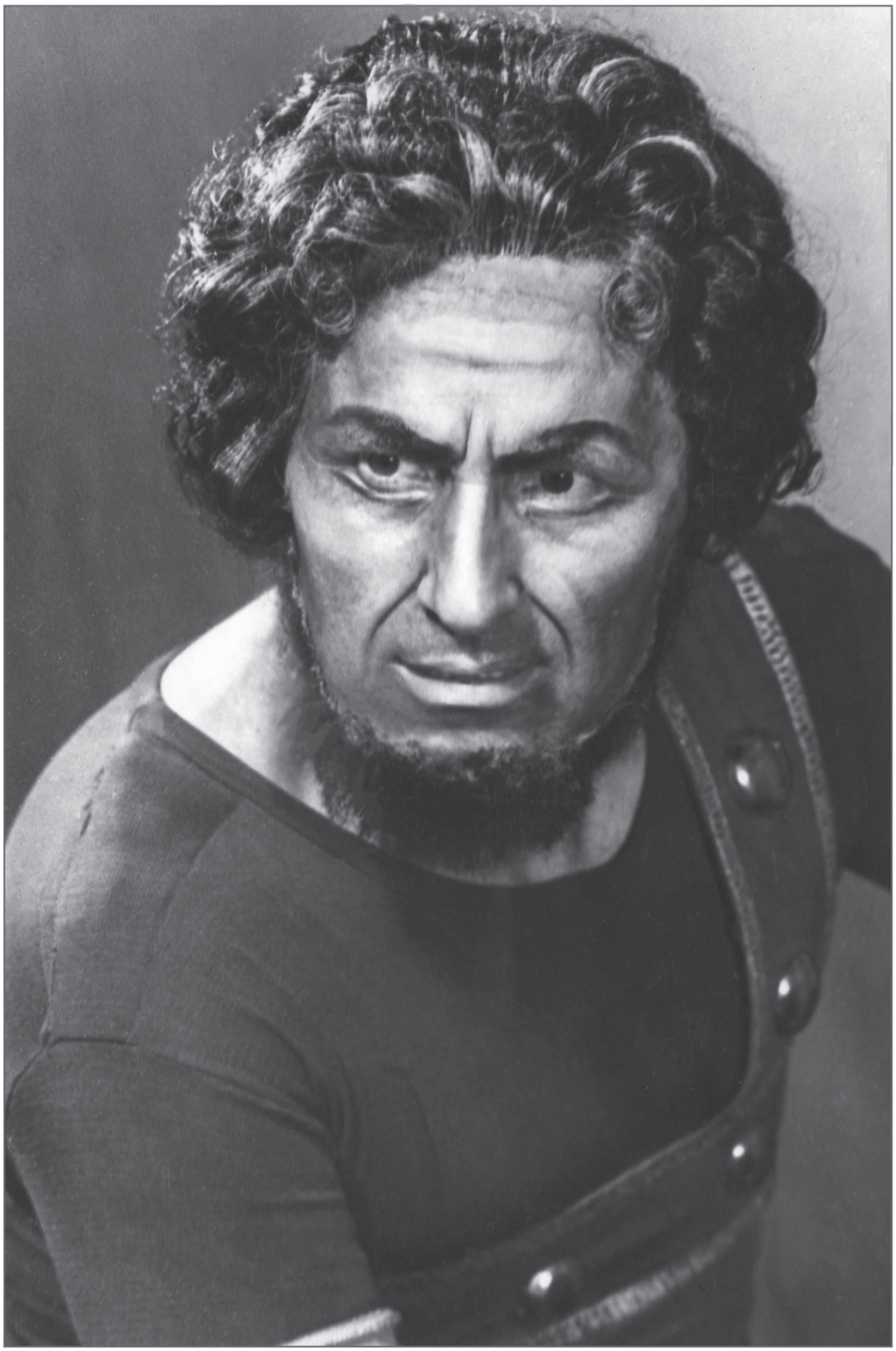


Тетяна - А. Мішакова.
Ювілейна вистава М. Коваля.
2005



З Ленським - А. Солов`яненком



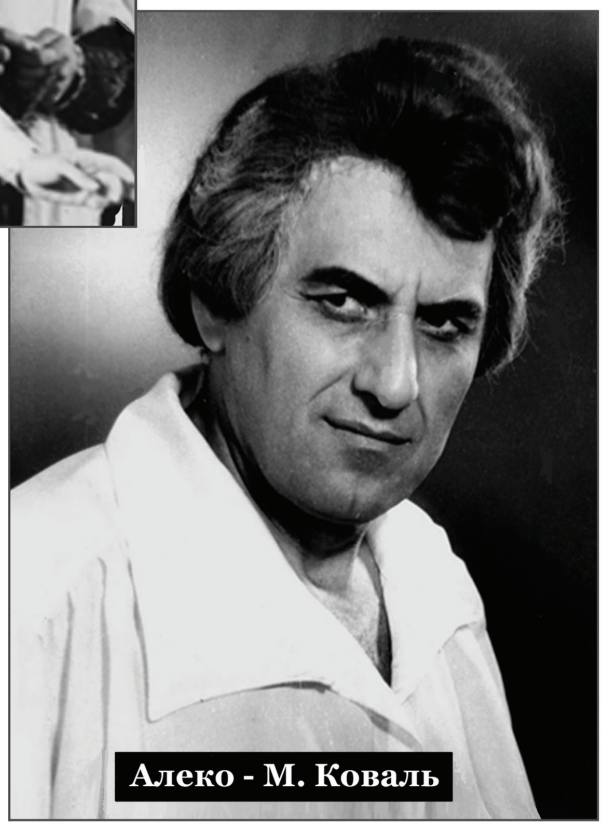


Цар ефіопський Амонасро. «Аїда»

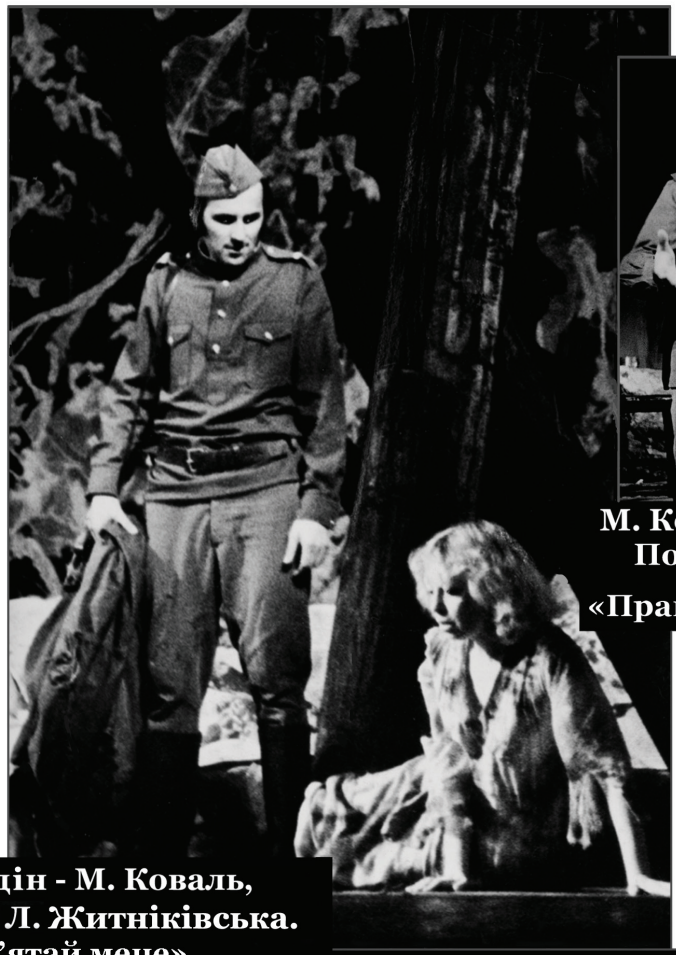


Іоланта - О. Соболєва ,
Ебн-Хакіа - М. Коваль

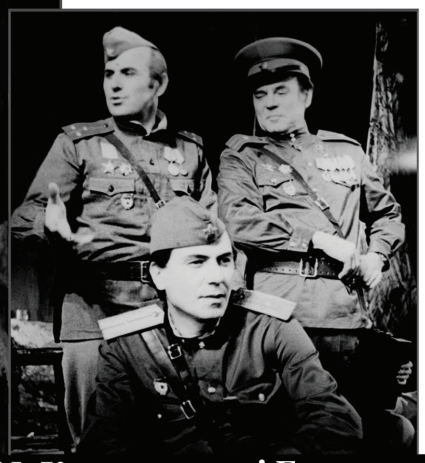




Алеко - М. Коваль



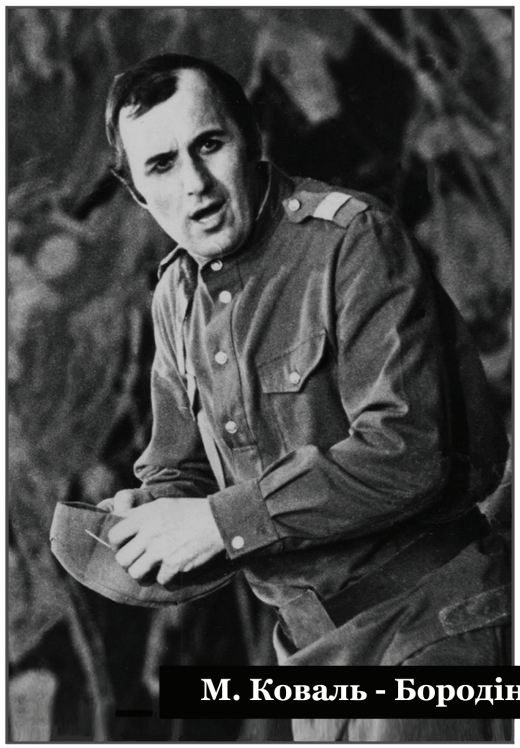
Бородін - М. Коваль,
Інга - Л. Житніківська.
«Пам'ятай мене»



М. Коваль у ролі Брянського.
Поруч - В. Ломакін
та А. Ковтун
«Прапороносці»



Бородін - М. Коваль, Інга - Л. Черних



М. Коваль - Бородін



«Маївка». У ролі Новикова.
Поруч - І. Яценко, В. Журавльов



«Іркутська історія».
У ролі Лапченка.
Поруч - В. Манолов



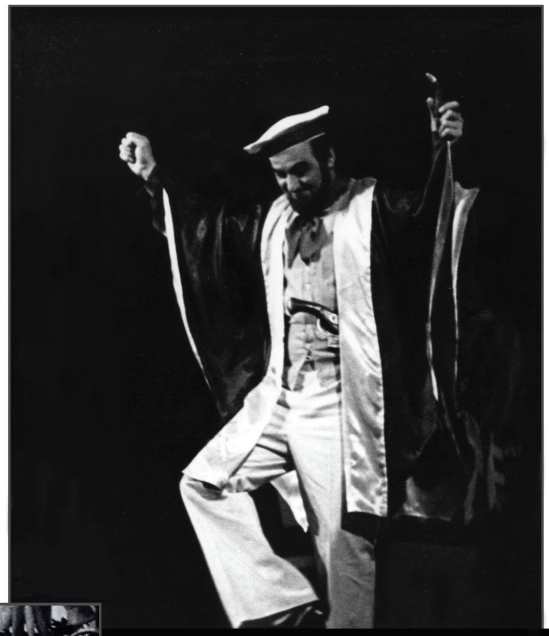
Інга - Л. Черних



Після прем'єри «Та, що біжить по хвилях»
з режисером В. Лукашевим



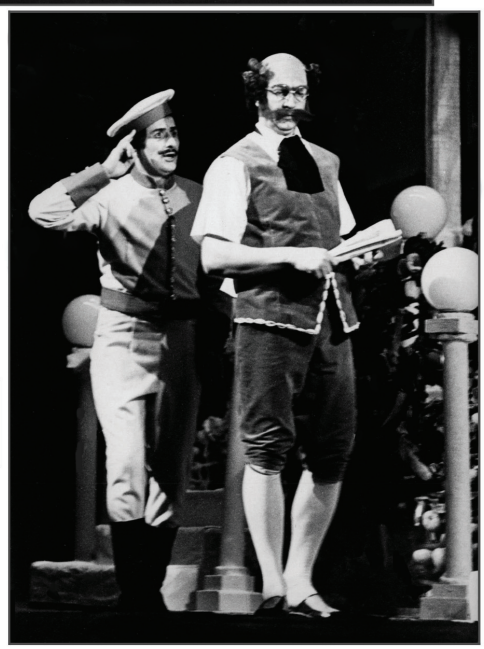
Шельменко - М. Коваль.
«Сват мимоволі»



«Та, що біжить по хвилях».
Дюк - М. Коваль

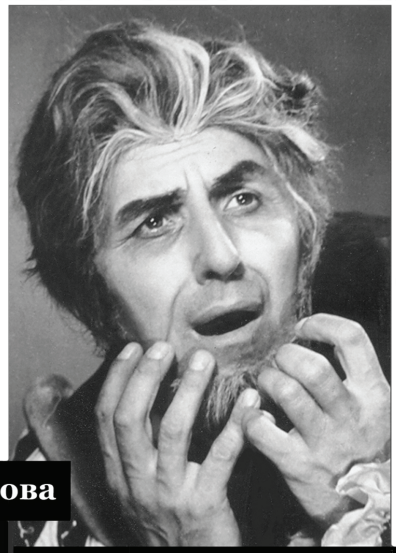


Шельменко - М. Коваль,
Шпак - В. Думенко





Джильда - Г. Войкова



Ріголетто - М. Коваль



«Запорожець
за Дунаєм».
Султан - М. Коваль

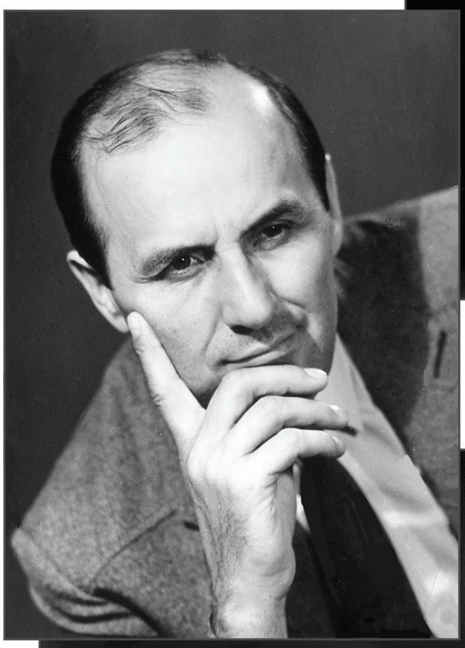


«Кармен». Мерседес - Т. Махтіна,
Ескамільйо - М. Коваль

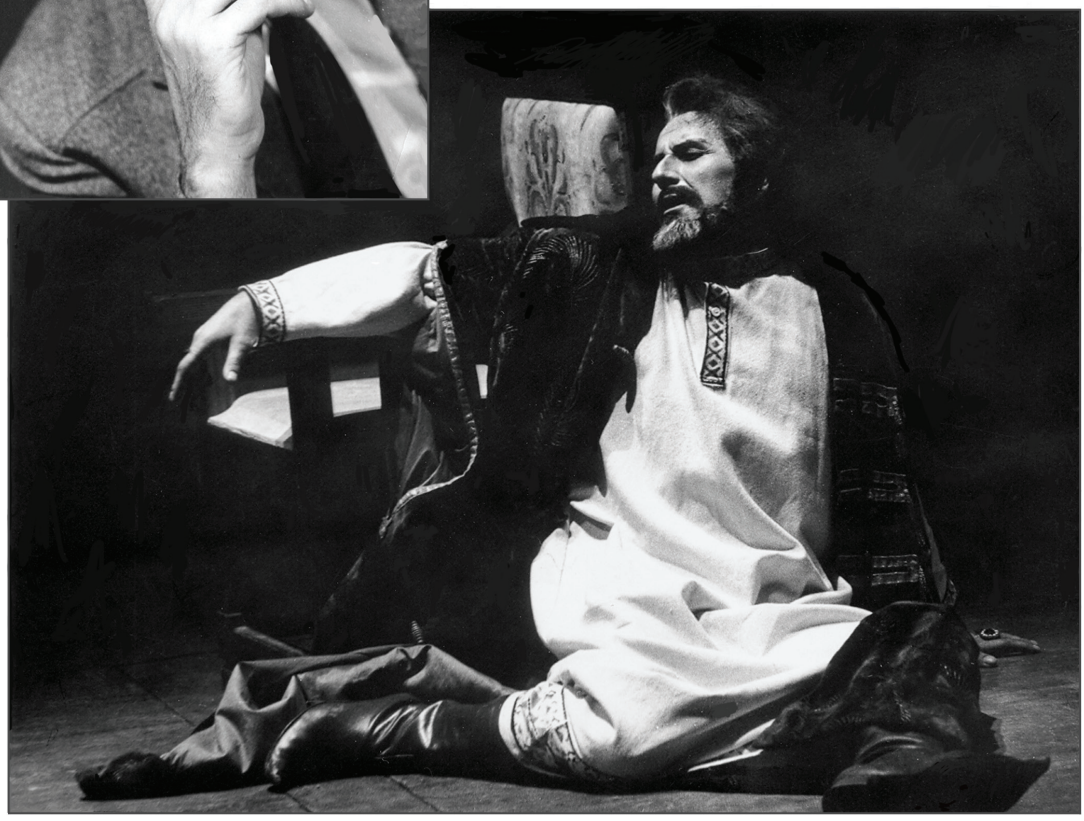


«Дон Карлос».
1984





Після вистави «Борис Годунов». «Опера де Массі» (м. Париж). 1996



«Я царь еще... Царь!»



Колишня церква Верхосулки,
згодом - клуб



Вид на Низ Верхосулки



Колишня школа,
де навчався Микола

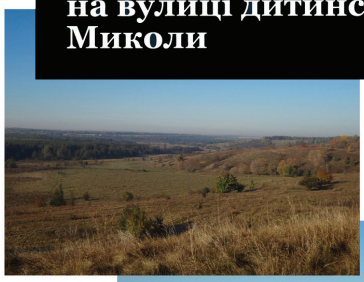






Аутентичний будинок,
який зберігся
на вулиці дитинства
Миколи







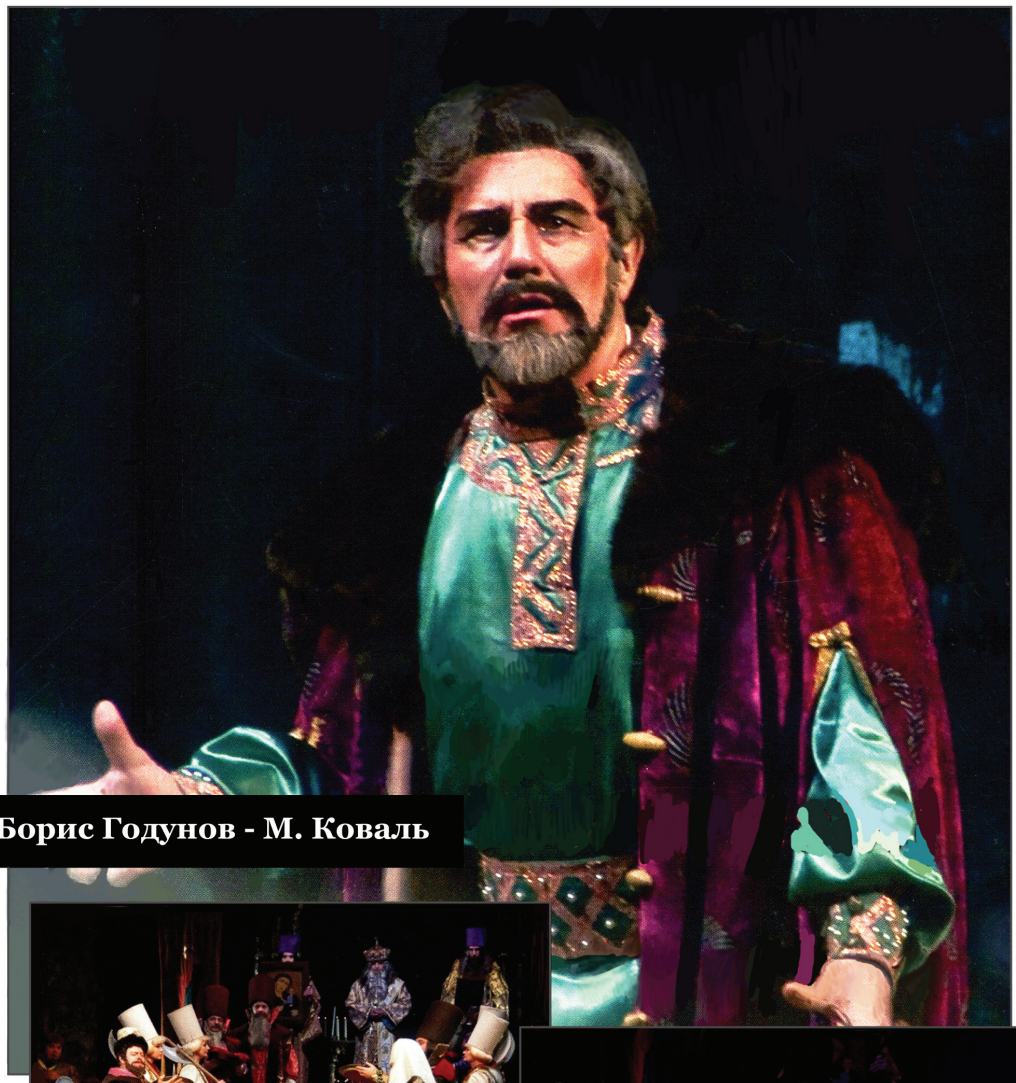
Вид на караван

Борис Годунов - М. Коваль,
Юродивий - С. Леденьов



«Что это там в углу?!!
Колышется, растет, движется
Дрожит и стонет!»



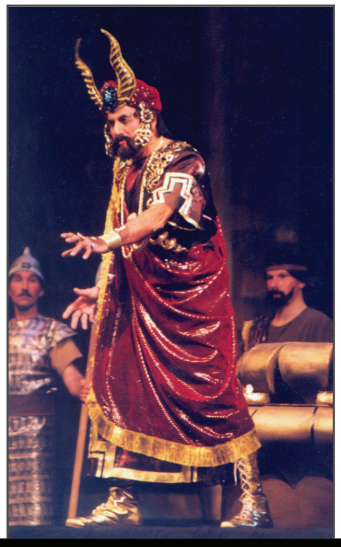


Борис Годунов - М. Коваль





Борис Годунов - М. Коваль,
Шуйський - О. Шуляк

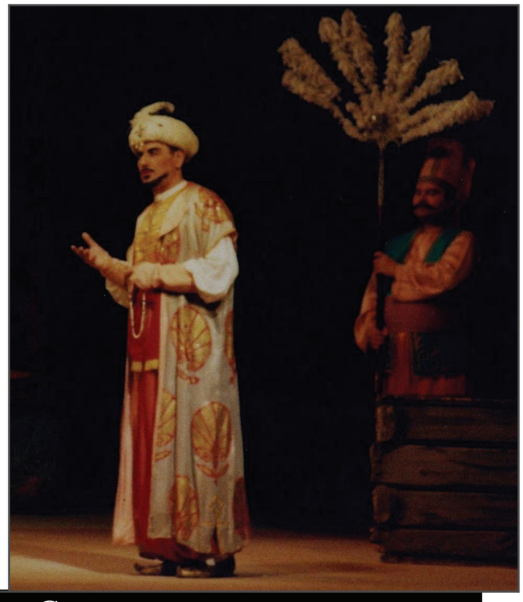


Жрець Дагона.
«Самсон і Даліла»





Аїда – О. Крамарєва,
Амонасро – М. Коваль



Султан.
«Запорожець за Дунаєм»



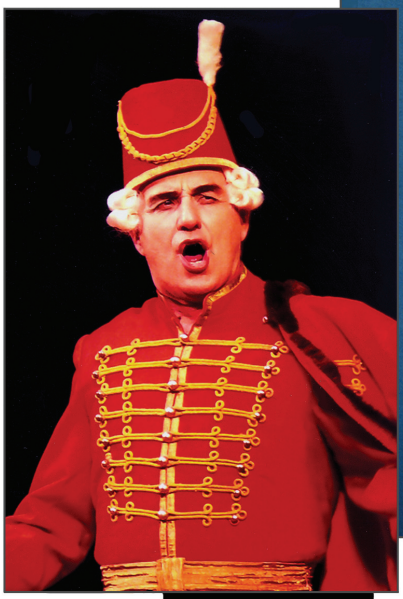
«Пікова дама». Куплети Томського



«Царева наречена». П. Багінський, Т. Гармаш, М. Коваль



Григорій Грязной



Томський



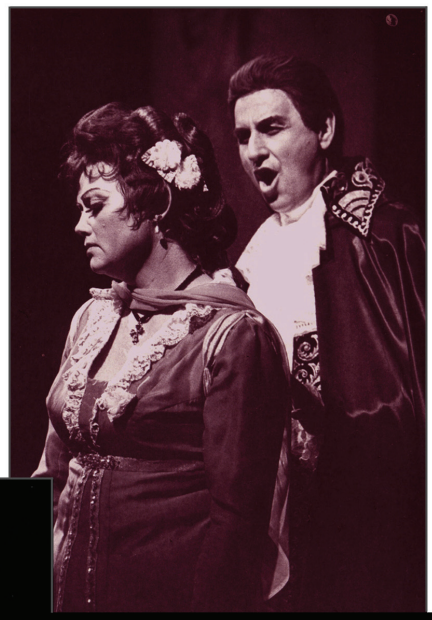
Златогор



Барон Скарпіа. «Флорія Тоска»



Флорія Тоска – В. Стеценко



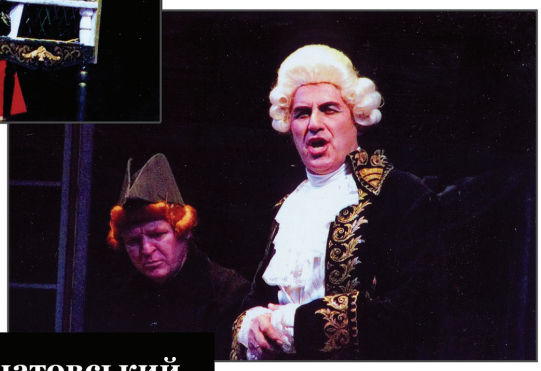
Скарпіа – М. Коваль,
Флорія Тоска – О. Скворцова







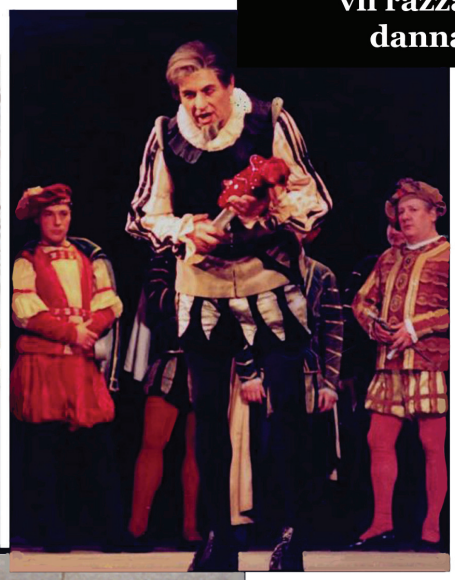




Сполетта - І. Корнатовський,
Скарпіа - М. Коваль

«Cortigiani,
vil razza,
dannata...»

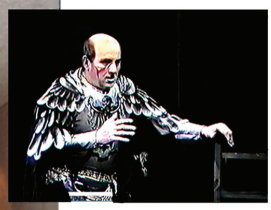




Ріголетто – М. Коваль,
Граф Чепрано – М. Олійник





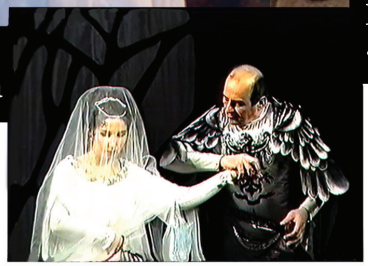






Ескамільйо.
«Кармен»

Джильда –
О. Соболєва



Франческа – Т. Гармаш,
Ланчотто Малатеста – М. Коваль



Ланчотто.
«Франческа да Ріміні»

«В мерцаньи сладостного света
дай потонуть»







Тоніо. «Паяци» (2001)

«Проклятье!
Ты меня любить
не можешь!»



Тоніо. «Паяци» (1982)

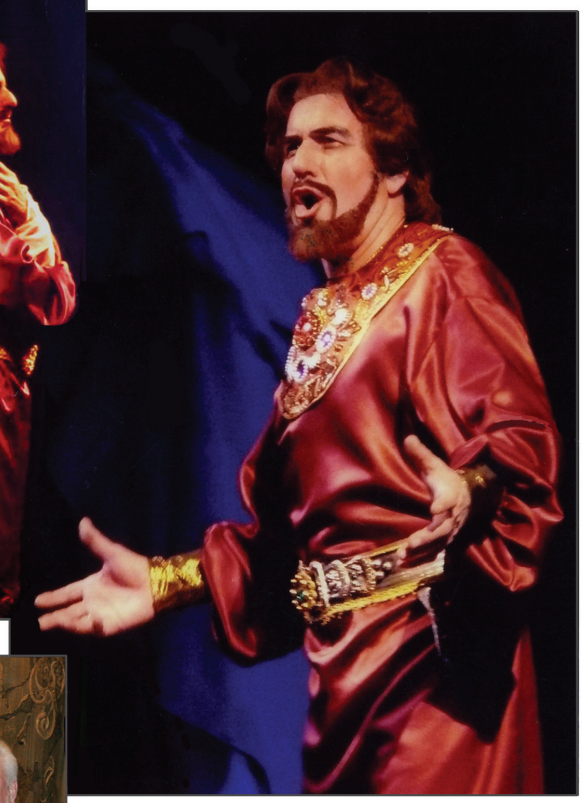




Недда – О. Барська



Хан Кончак – В. Гращенко,
Князь Ігор – М. Коваль





В. Лукашев, С. Замицький, С. Коливанова,
М. Коваль і В. Саболта після гастрольного
показу «Князя Ігоря» у Львівській опері

«Князья, пора нам выступать»





Credo





Яго. «Отелло» (1998)



Отелло – О. Шуляк





Яго – М. Коваль,
Отелло – С. Гонтовий (2013)

Микола із сестрою Раїсою, племінницею Софійкою та улюбленицею Ладою





60-річчя М. Коваля в родинному колі



М. Коваль з учнем Р. Ткаченко і з дружиною Т. Кондратьєвою



Ювілейний концерт М. Коваля. За пультом – В. Куценко



М.Коваль у складі кафедри сольного співу