

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра історії української та зарубіжної музики

ДРАМАТУРГІЯ МЮЗИКЛУ «СВІНІ ТОДД» С. СОНДХАЙМА

Методичні рекомендації
до вивчення навчальної дисципліни «Драматургія бродвейського
мюзиклу» для здобувачів вищої освіти ступенів «Бакалавр», «Магістр»
галузі 02 «Культура і мистецтво» спеціальностей 025 «Музичне
мистецтво», 026 «Сценічне мистецтво»

Харків – 2024

78.071.1(73)(092):782.8

B23

Друкуються за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 5 від 28 листопада 2024 року).

Рецензенти:

Анфілова Світлана Геннадіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Сердюк Ярослава Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри фортепіано Харківської державної академії культури

Автор:

Ващенко Олена Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Ващенко О. В. Драматургія мюзиклу «Свіні Тодд» С. Сондхайма: методичні рекомендації до вивчення вибіркової навчальної дисципліни «Драматургія бродвейського мюзиклу» для здобувачів вищої освіти ступенів «Бакалавр», «Магістр» спеціальностей 025 «Музичне мистецтво», 026 «Сценічне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2024. 43 с.

Методичні рекомендації призначені для вивчення особливостей драматургії мюзиклу «Свіні Тодд» С. Сондхайма в рамках Теми 6 «Мюзикли С. Сондхайма: непопулярний еталон». На прикладі аналізу ключових драматургічних вузлів мюзиклу – початкових номерів, фіналу I дії, опенінгу другої дії, а також «останніх 15 хвилин шоу», ролі лейтмотивів і дуетів – розкривається специфіка інтерпретації С. Сондхаймом моделі зрілого мюзиклу, сформованої в «Золоту еру», а також її індивідуальне композиторське прочитання.

78.071.1(73)(092):782.8

B23

©Ващенко О. В. 2024

©Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
ОСНОВНА ЧАСТИНА.....	6
1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ МЮЗИКЛУ В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ.....	6
1.1. Ключові драматургічні елементи мюзиклу.....	6
1.2. Мюзикли С. Сондхайма в сучасному музикознавчому дискурсі...8	
2. КЛЮЧОВІ ДРАМАТУРГІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ МЮЗИКЛУ «СВІНІ ТОДД».....	11
2.1. Перший драматургічний вузол I дії і експозиції основних персонажів	11
2.2. Драматургічний вузол фіналу першої дії: драматичний монолог і дует із чорним гумором.....	23
2.3. Опенінг другої дії	29
2.4. Фінальний драматургічний вузол: зміст «останніх 15 хвилин шоу».....	31
2.5. Роль дуетів в драматургії «Свіні Тодда».....	33
ВИСНОВКИ.....	38
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	41
ДОДАТОК.....	43

ВСТУП

Питання драматургії мюзиклу активно розробляється в зарубіжному, зокрема американському музикознавстві на початку ХХІ століття, що підтверджують дослідження С. Сітрона (Citron, 2001), М. Гранта (Grant, 2004), Л. Енгеля (Engel, 2006); С. МакМілліна (McMillin, 2006), Дж. Свайна (Swain, 2002). Найбільш вагомий внесок в теоретичне осмислення принципів побудови мюзиклу в вітчизняному музикознавстві здійснено працями Лю Цзяня (2020; 2023), С. Манько (2014)¹, хоча в цілому питання його драматургії не стає визначним вектором українських досліджень. Вітчизняна методична література, присвячена мюзиклу, фактично відсутня, що ускладнює процес осмислення жанру у відповідних навчальних курсах і висуває необхідність *розробки засад його аналізу*. З цією метою ми пропонуємо оглянути найважливіші елементи драматургії мюзиклу (вузлові точки, загальні принципи, репризність, роль дуетів) і виявити їх функціонування в мюзиклі «Sweeney Todd» (1979) С. Сондхайма. Це дозволить намітити і «протестувати» загальну модель аналізу, яка може застосовуватися і до інших зразків даного жанру.

Вивчення мюзиклу «Свіні Тодд» пропонується як підрозділ Теми 6 «Непопулярний еталон: мюзикли С. Сондхайма» в рамках вибіркового курсу «Драматургія бродвейського мюзиклу» для здобувачів вищої освіти ступенів «Бакалавр» і «Магістр» спеціальностей «Музичне мистецтво», «Сценічне мистецтво» різних профілізацій.

Основні завдання цих методичних рекомендацій – розкрити специфіку драматургії мюзиклу «Свіні Тодд» С. Сондхайма, прослідкувати лейтмотивну логіку твору, продемонструвати застосування відповідного термінологічного апарату і доповнити лекційний матеріал навчальної дисципліни «Драматургія

¹ Більшість вітчизняних досліджень, як, наприклад, дисертації Л. Комлікової (2016), С. Манько (2014), ґрунтуються на аналізі переважно українських творів чи окремих зразків бродвейського мюзиклу, що були поставлені на українських теренах (Комлікова, 2016; Манько, 2014) або фокусуються на виконавському аспекті (Манько, 2014; Оганезова-Григоренко, 2018), тому їх внесок в розробку теорії драматургії саме бродвейського мюзиклу доволі опосередкований.

бродвейського мюзиклу», а також заохотити здобувачів до подальшого знайомства із зразками бродвейського мюзиклу і включення його у свій виконавський репертуар.

ОСНОВНА ЧАСТИНА

1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ МЮЗИКЛУ В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

1.1. Ключові драматургічні елементи мюзиклу

Всі дослідники жанру мюзиклу погоджуються в тому, що критичними вузловими елементами його драматургії є фінал першої дії, який має бути достатньо вражаючим, щоб публіка повернулася після антракту; початок другої дії – що має відразу занурити глядача в атмосферу драми і завоювати його увагу, а також останні 15 хвилин шоу (Kislan, 1980: 178 ; Kowalke, 2014: 171). Двоактна композиція залишається незмінною. При цьому другий акт має бути простішим і коротшим за перший (Kislan, 1980: 180). Тривалість першого акту приблизно 1 година 15 – 1 година 30 хвилин, а другого – 45 хвилин – 1 година. Композитори, як правило, уникають експонування великого обсягу нового матеріалу в другій дії і активно застосовують репризи. Важливе місце в драматургії мюзиклу посідають дуети, які, поряд із репризами служать принципу бінарної опозиції, який деякі дослідники вважають провідним для драматургії мюзиклу (Kowalke, 2014: 169 –170).

Серед найважливіших драматургічних позицій менш крупного рівня в мюзиклі посідають увертюра, яка має не тільки презентувати важливі музичні теми, а й змусити слухача запам'ятати їх так, «щоб за вечір утворилося 1-2 хіти» (McMillin, 2006: 128); відкриваючий номер (opening number), який знайомить глядача з персонажем (персонажами); установчий номер (establishing number), який є поштовхом для розвитку драми, і в якому між ключовими персонажами має виникнути «схизма, розкол, який змусить публіку очікувати на її розв'язання» (Engel, 2006: 17); номер 11-ї години (11 o'clock number) – «шоустоппер, який має змусити всіх прокинутися близько до завершення вечора» (McMillin, 2006: 46). Серед прийомів мюзиклу як драми, що ґрунтується на неспівпадіннях «книжного» і «ліричного» часу, слід відзначити моменти «зупинки книжного часу» в формі пісень і танців

(McMillin, 2006: 7). Важливими прийомами також є поворотні пункти чи розворот (turning point / reversal), що, як правило, змінюють напрям сюжету, втілюють метаморфозу образу головного героя (McMillin, 2006: 47). Додамо, що останні нерідко співпадають із фіналом першого акту.

Відповідальну роль в композиції і драматургії мюзиклу виконують репризи. З одного боку, вони служать загальному принципу бінарності, з іншого – реалізують специфічну для мюзиклу функцію. Репризи, як правило, одно- або двократні, служать просуванню сюжету. В них може відбуватися розгортання певної лінії (як правило, любовної), переосмислення чи розв'язання ситуації, яка склалася раніше, переадресація (той же матеріал доручається іншому персонажу, що свідчить про зміну ситуації). Нерідко репризи висвітлюють поворотні моменти в розвитку стосунків персонажів. В цьому випадку вправність автора лірики і музики полягає в донесенні глобальної метаморфози мінімальними засобами.

Нерідко композитори звертаються до лейтмотивної техніки, яка демонструє їх майстерність. Особлива функція в їх розробці належить оркестру, як «всезнаючому» (omniscience) інструменту драматургії (McMillin, 2006: 127). С. МакМіллін, в цілому заперечуючи тяжіння мюзиклу до оперної драматургії, погоджується, що саме роль оркестру, якому доручаються лейтмотиви, що можуть не тільки віддзеркалювати, але й передбачувати події, наближує мюзикл до опери.

Лейтмотив або тема закріплюється за певним образом, персонажем, предметом (музична скринька в «Привиді опери» або в «Next to Normal» Т. Кітта) станом (безмежність, свобода; танення; злостивість – в «Wicked» С. Шварца). Лейтмотиви і теми нерідко повертаються в вузлових, вирішальних моментах сюжету або драматургії твору. Всі ці аспекти драматургії мюзиклу актуальні для творів С. Сондхайма, які репрезентують модель мюзиклу, що міцно ґрунтується на принципах «Золотої доби», і водночас ілюструє активне оновлення засобів.

1.2. Мюзикли С. Сондхайма в сучасному музикознавчому дискурсі

Мюзикли С. Сондхайма (1930 – 2021) активно вивчаються в зарубіжному музикознавстві, починаючи з 90-х років ХХ століття і оцінюються як один із найвизначніших етапів в розвитку цього жанру після Р. Роджерса та О. Хаммерстайна II, ключових репрезентантів мюзиклу «Золотої доби». Показово, що єдиний розділ, присвячений мюзиклу після «Золотої доби» в дослідженні Дж. Блока, має промовисту назву «І жили вони довго і щасливо після Вестсайдської історії із Сондхаймом» (Block, 1997: 274 – 295).

Найбільш ґрунтовні роботи, присвячені мюзикам С. Сондхайма, належать С. Банфілду (Banfield, 1993), С. Сітрон (Citron, 2001), «Свіні Тодд» розглядається в окремому розділі дослідження Дж. Свайна (Swain, 2002). Кожна з цих праць висвітлює ряд граней твору і його драматургії. Так С. Сітрон дає можливість поглянути історію формування задуму «Свіні Тодда», що спочатку мислився С. Сондхаймом як камерний мюзикл, і в руках режисера Гела Принса (Hal Prince) перетворився на епічний з огляду на масштаби доступної для постановки зали (1700 місць). В результаті «проста трагедія помсти» поєдналась із «величезною панорамою всієї Індустріальної Революції» (Citron, 2001: 245).

С. Банфілд (Banfield, 1993) висвітлює жанрову природу твору, розкриває роль деяких мотивів, специфіку репрізности. Дж. Свайн (Swain, 2002) аналізує особливості звуковисотної організації деяких номерів «Свіні Тодда», вказуючи на ознаки нефункційної гармонії і модальності, а також його загальні жанрові риси, зосереджуючись на виявленні відповідності темпоритму трилера.

Перше дискусійне поле стосується питання жанрової природи «Свіні Тодда» – частина дослідників схиляється до думки, що він все ж не виходить за межі мюзиклу (Scott, 2014), інші наполягають на оперності твору (С. Сітрон, Дж. Свайн), не менш важливі спостереження стосуються розкриття його

жанрової специфіки як музичного трилера (С. Банфілд, Дж. Свайн), а також рис та мелодрами і навіть фарсу (С. Банфілд).

Друга аналітична сфера, яка породжує певний діалог, стосується лейтмотивної техніки і визначення ролі лейтмотивів. Розглядаючи специфіку драматургії «Свіні Тодда», деякі дослідники вказують на меншу роль крупних реприз у порівнянні із короткими ремінісценціями і лейтмотивною роботою. Вони пов'язують це з ідеєю одержимості, а для цього, як справедливо зауважують дослідники, ліпше пасують лейтмотиви, аніж репризи (Scott, 2014: 57).

Натомість, С. Банфілд наполягає на вагомій ролі реприз як на мікро-, так і на макрорівні. Саме репризність, на його думку, є однією з найбільш визначних (outstanding) рис мюзиклу (Banfield, 1993: 304). При цьому згущення мотивних реприз в процесі руху сюжету до катастрофи (Banfield, 1993: 304) є цілком традиційним принципом в драматургії мюзиклу, в той час як репризність на крупному рівні в «Свіні Тодді» доволі специфічна, що зумовлює функціонування тематизму «Балади». На думку С. Банфілда, «Балада», яка співається абстрактним хором (ансамблем), виступає в двох функціях: в ролі «концентричної наративної рамки», і для зіставлення паралельних образів. Якщо розуміти останнє з точки зору контрасту між сценою персонажів і узагальненим відстороненим коментарем хору, якому доручається фрагмент «Балади», то це дійсно робить її функцію унікальною для мюзиклу. Однак, якщо розглядати її як прояв «реплікації», що здійснюється в другому акті із арками – паралелям між різними сценами, до прикладу в закладі Піреллі – в пиріжковій («God, that's good», № 19), як це пропонує С. Банфілд, то її функція втрачає унікальність, оскільки бінарні зіставлення і викликані ним паралелі між двома актами шоу є цілком традиційними рисами драматургії і композиції зрілої моделі мюзиклу.

Певний діалог у дослідників виникає стосовно найменування мотивів чи лейтмотивів (С. Банфілд уникає терміну «лейтмотив»). Найбільш вагомим серед них, на думку Дж. Свайна, є лейтмотив одержимості (obsession motif) –

«загадковий хроматичний супровід», який вперше з'являється в № 2, коли Тодд перериває Ентоні (Swain, 2002: 363). Цікаво, що С. Банфілд характеризує той самий мотив як мотив відплати (Nemesis) (Banfield, 1993: 295), що здається менш вдалим, оскільки остинатний повтор психологічно асоціюється саме із одержимістю, нав'язливістю.

Назви інших мотивів, виділених С. Банфілдом (Banfield, 1993: 295), ілюструють різноманітність зафіксованих в них явищ. Так, мотив із низхідною секундою, який відкриває твір, дослідник асоціює із Люсі. Його модифікацію в партії Жебрачки позначає як «Alms», тобто «милостиня», відштовхуючись від тексту, з яким він вперше з'являється. Дослідник виділяє два типи дзвонів (Bells), а також звертає увагу на мотив, який він називає «Look at me» («поглянь на мене»), у відповідності до тексту, з яким він з'являється, однак не пояснює, який семантичний зміст він несе. Мотив Dies Irae (закладений в «Баладі Свіні Тодда») залишається без додаткового найменування, хоча в контексті твору він якраз набуває нових сенсів – не стільки розплати за гріхи, скільки відплати, помсти.

Дж. Свайн вказує на те, що у кожного персонажа «Свіні Тодда» є свій лейтмотив, хоча і не дає їм точної характеристики (Swain, 2002: 365). Однак один з мотивів привертає особливу увагу музикознавця. Він асоціюється у дослідника із Джоаною, при цьому здається йому «дивним», оскільки в рамках «Прозріння» («Eriphany», № 17) він поєднується одразу із кількома текстами, що посилаються і на Джоану, і на Люсі, і на помсту в цілому, а в завершенні номеру тема «вінчає самопроголошення Тодда» (Swain, 2002: 375 – 376). Так само Дж. Свайн ставить під питання драматургічну роль повернення цієї ліричної теми в фіналі твору (№ 29), де Тодд упізнає свою жінку у вбитій ним Жебрачці (Swain, 2002: 379). Нагадаємо, що цю ж тему С. Банфілд асоціює із Люсі. Ми ж вимушені не погодитись з обома дослідниками, адже поєднання із різним текстом як раз свідчить про більшу узагальненість поняття, прихованого за змістом теми. Всіх трьох персонажів – Тодда, Люсі, Джоанну, які зв'язані цим мотивом, об'єднують гірка доля, приреченість, яку відчуває

головний герой, співаючи про те, що він «ніколи не побачить Джоанну», а «його Люсі перетворилась на попіл» (дивись № 17), тим самим побуджуючи розглядати даний тематизм саме в такому контексті.

Оглянуті нами праці ілюструють, що, прагнучи, передусім, сконцентруватися на індивідуальних рисах композиторського стилю С. Сондхайма, дослідники залишають без уваги питання того, наскільки «Свіні Тодд» відповідає правилам чи «конвенціям» побудови традиційного бродвейського мюзиклу. Крім того, заслуговує на уточнення характеристика лейтмотивів. Все це зумовлює необхідність розгорнутого аналізу партитури мюзиклу, що ми і пропонуємо здійснити, зупинившись на найбільш важливих вузлових моментах твору.

2. КЛЮЧОВІ ДРАМАТУРГІЧНІ ВУЗЛИ МЮЗИКЛУ «СВІНІ ТОДД»

2.1. Перший драматургічний вузол I дії і експозиції основних персонажів

Мюзикл «Свіні Тодд. Демонічний цирульник з Фліт Стріт» («Sweeney Todd. Demon Barber from the Fleet Street») був задуманий С. Сондхаймом після перегляду однойменної театральної п'єси версії Крістофера Барта, яка відразу вразила композитора, як «твір, що співає» (Banfield, 1993: 281; Citron, 2001: 238). В основі сюжету лежить історія «Нитка перлів» – зразок дешевої серійної літератури вікторіанської епохи XIX століття (так звані penny dreadful), однак саме бартівське прочитання лягло в основу лібрето, написаного Х'ю Вілером (Hugh Wheeler). Тексти пісень і музику, як і в більшості інших мюзиклів, створив сам С. Сондхайм. Прем'єра твору відбулась першого березня 1979 року. Відгуки публіки і критиків були неоднозначні і різноманітні (Citron, 2001: 254 – 255), однак уже за два місяці «Свіні Тодд» виграв вісім з дев'яти нагород Тоні², на який його номінували, в тому числі за найкращі мюзикл,

² Tony Awards – це найпрестижніша премія, яка визначає значні досягнення у «живому» бродвейському театрі. Еквівалент премії Emmy Awards в музиці.

партитуру, режисуру, лібрето, декорації, костюми, акторку мюзиклу і найкращого актора мюзиклу. Композиція твору складається з 29 номерів, 18 з яких – в першій дії. Деякі номери поділяються на фрагменти, що в нотному тексті відображено в додаванні літер до номера (наприклад, 12A, 12B, 12C, 12D). Перелік основних номерів, згідно з клавіром 1997 року (Sondheim, 1997), відображений в Таблиці 1 (*Додаток, Таблиця 1*).

Поглянемо на «Свіні Тодда» з точки зору **ключових драматургічних вузлів**. Перший драматургічний вузол безумовно сконцентрований на початку мюзиклу і визначений поєднанням трьох його структурних елементів – Прелюдії, «Балади Свіні Тодда» / «The Ballad of Sweeney Todd» (№ 1) та «Немає такого іншого місця, як Лондон» / «No Place Like London» (№ 2). «Балада» і № 2 нерідко розглядаються як умовний Пролог, що підтверджується приміткою в клавірі 1997 року ми не побачимо (Sondheim, 1997). Разом із тим, всі три початкових номери відіграють важливу функцію в драматургії цілого і створенні відповідної атмосфери шоу. Функція увертюри як вступу, який концентрує в собі ключовий тематизм мюзиклу частково виконується Прелюдією, однак не менш важливий матеріал експонується і в Баладі (№ 1). В свою чергу «Немає такого іншого місця, як Лондон» (№ 2) є класичним установчим номером (*establishing number*), який дає початок двом сюжетним лініям твору – ліричній і «жахливій».

Органна Прелюдія (*Largo e Maestoso*) в мюзиклі виконує функцію вступу, експонуючи одну з найважливіших тем мюзиклу, з одного боку, і створюючи загальну атмосферу жаху – з іншого. Тема представлена двома елементами – низкою збільшених та мажоро-мінорних гармоній в паралельному русі, ускладнених додатковими тонами, які звучать особливо пронизливо в високому органному регістрі і стають фоном для другого елемента – «сповзаючої» по секундах мелодії в межах тетраорду (*as-g-f-es*), що розпочинається з щемливої низхідної малої секунди. Після низхідного руху слідує активний стрибок на кварту і подальше «сповзання» по секундах на тій же висоті. Якщо акордовий супровід паралельними тризвуками стає носієм

атмосфери жахів, і привносить навіть готичний відтінок (чим через декілька років успішно скористається Е. Л. Веббер Пролозі «Привида опери»), то низхідний рух із настирливо повтореною секундою сприймається і як вираз жалю, і як вимога, і як затвердження чогось невідворотного. Сенс цієї теми буде повною мірою розкритий лише в процесі розгортання драматургії мюзиклу, однак її положення в перших тактах твору зовсім не випадкове.

Рисунок 1. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», тема Прелюдії (тт. 1 – 4):

Ще одним важливим елементом Прелюдії, який привносить ефект шоку, стає «оглушаючий пронизливий звук фабричного свистка», який звучить в останньому такті (т. 41), в той час як опускається завіса. Фабричний свисток буде супроводжувати криваві сцени мюзиклу, нерідко (але не завжди) сигналізуючи про чергове вбивство.

Прелюдія не є типовою увертюрою, оскільки містить тільки одну ключову тему, і тому, що на її фоні розгортається інтермедійне пантомімічне дійство, безпосередньо не пов'язане з основним сюжетом. Згідно з ремарками в клавірі, два могильники виходять поперед завіси і починають копати могилу в центрі сцени, поступово зникаючи в ямі. Пізніше з'являється поліцейська охорона, дивиться на годинник і закопує могильників (т. 30). Ця сцена продовжуватиме розгортатись і на фоні «Балади» (тт. 59 – 66), де два чоловіки винесуть тіло в мішку і кинуть його в могилу, а жінка буде насипати попіл в каністру з написом «борошно». Втім, ці епізоди далеко не завжди можна побачити в сценічній інтерпретації мюзиклу.

Наступним композиційним елементом першого драматургічного вузла є «Балада Свіні Тодда» / «The Ballad of Sweeney Todd» (№ 1), яка складає унікальну частину драматургії мюзиклу з точки зору її ролі в композиції³. По-перше, вона служить ключовим музичним елементом мюзиклу, який об'єднує всю композицію в єдине ціле. В повному, скороченому або варіантному вигляді її тематизм проводиться вісім разів (№ 1, 5, 10 12, 22, 25, 18, 29В), що є доволі незвичним для жанру прийомом. Дослідники вказують на те що вона служить не тільки коментарем до дії, але й установлює «музичні межі кожної сцени», як і для твору в цілому (Swain, 2002: 365). Втім повертається не для того, щоб розкрити сюжетно-драматургічну ситуацію під новим кутом, а скоріше підкріпити вирішальність певного моменту сюжету і його ілюстративність в плані втілення образу Тодда як кривавого вбивці.

Не будучи інструментом для просування сюжету (як і хор, який її виконує, не є дійовою особою), Балада утворює певну композиційну позанаративну канву, надаючи цілому ознаки рондальності. Її жанрові ознаки – передусім, мінорний лад, розмір 6/8 та характерні ритмічні формули – зумовлюють іще й кількісне домінування баладності в мюзиклі, що дає привід говорити про баладність на макрорівні і прокреслювати музичні паралелі із баладною оперою⁴.

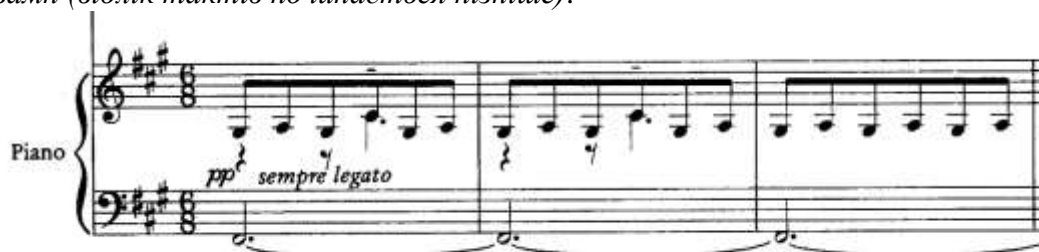
Окрім формотворчої функції на макрорівні, роль Балади полягає і в тому, що на початку вона служить заставкою, емблемою і водночас розгорнутою опосередкованою характеристикою, яка відразу розкриває Свіні Тодда як кривавого месника. В порівнянні із інструментальною Прелюдією, що відкриває мюзикл і містить тематизм, значення якого розкриється лиш із

³ Не зовсім зручно і коректно називати її баладою Тодда, оскільки він не співає її про себе, а її співають про нього в третій особі. Навіть якщо в її виконання залучають актора, який гратиме роль Свіні, принцип відстороненої, відчуженої подачі від «третьої особи» залишається незмінним. Крім того, в № 2 сам Тодд буде співати баладу про історію свого життя, що зумовлюватиме необхідність подальшого уточнення, про яку саме баладу йтиметься. У зв'язку з цим в контексті даної роботи пропонуємо називати першу баладу (№ 1) «баладою про Тодда», а другу (з № 2) – «баладою Тодда».

⁴ Аналогії драматургії «Свіні Тодда» із «Оперою жебраків» Дж. Гея – Дж. Пепуша та «Тригрошовою оперою» К. Вайля – Б. Брехта могли б стати предметом самостійного аналізу. Серед паралелей, які відзначаються дослідниками, можна вказати на близькість «Балади Свіні Тодда» до «Moritat» з «Тригрошової опери» «принаймні за тоном висловлювання», що відзначається С. Сітроном (Citron, 2001: 247).

розгортанням сюжету і музичної драматургії, Балада більш конкретно, і безпосередньо орієнтує на інші провідні музичні ідеї твору, пов'язані із образом Годда. Формально балада написана в куплетній формі, і її обидві фази (заспів та приспів) можна зіставити із головною та побічною партіями відповідно. Головна будується на двох елементах. Перший з них – це остинатна формула інструментального супроводу фігуративного характеру, яка втілює баладну оповідальність і водночас напружену тривожність, що забезпечується нав'язливою повторністю:

Рисунок 2. С. Сондхайм, «Свінні Тодд», № 1, Балада Свінні Тодда, партія супроводу, вамп (відлік тактів починається пізніше):



Вона представляє собою класичний вамп⁵, якими, на думку М. Гранта, С. Сондхайм став зловживати в зрілий період творчості (Grant, 2004: 98). Другий – це лінія вокальної мелодії, побудована на типово баладних ритмічних формулах і секвентному розвитку простих мелодичних ланок:

Рисунок 3. С. Сондхайм, «Свінні Тодд». № Балада Свінні Тодда, вокальна партія, тт. 1–3:



Серед ключових мотивів вокальної партії – хід на кварту з затакту, формула обспівування різних ступенів в умовах тональності *fis-moll* (наприклад, *a-fis-gis*). В першій темі частково розкривається історія життя демонічного цирульника з Фліт Стріт, яка поступово (від репризи до репризи) обростає новими подробицями.

⁵ Вампом (vamp) в джазі або популярній музиці, як правило, називають короткий ввідний пасаж (мотив), зазвичай повторений кілька разів перед соло або між куплетами (Merriam-Webster, 2024).

Побічна або приспів – це цитата середньовічної секвенції *Dies Irae*, яка власне втілює образ Тодда – карателя, месника. Вона експонується в партії хору (т. 59), виконуючись на *fortissimo*, з маркатним підкресленням кожного тону. Акордові ущільнення створюють новий контекст для середньовічного хоралу. Вони спираються на чергування гармонії тонічного тризвуку (*fis-moll*), із домінантовим септакордом натурального та гармонічного мінору, в тому числі з неакордовими звуками (*dis*) і альтерованою квінтою (*g*). Текст «Широко розмахнись лезом бритви» / «Swing your razor wide» ніби озвучує внутрішній голос самого головного героя, «демони» якого закликають до вбивства.

Рисунок 4. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», № 1, Балада Свіні Тодда, тт. 59 – 62:

A blinding light cuts down the stage as an upstage iron door opens. Two men enter, carrying a body tied in a bag. They dump the
 CHORUS (*marcato*):

The musical score consists of five staves. The top three staves are for the vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.). The bottom two staves are for the piano accompaniment. The lyrics are: "Swing your razor wide, Sweetiey". The piano part includes a "div. ff" marking and a "L.H." (Left Hand) marking. The score is marked "CHORUS (marcato)" and "ff".

Повернення балади відбувається у важливих драматургічних моментах, в яких Тодд підкріплює свою репутацію вбивці. Перша її реприза звучить в «Моїх друзях» / «My Friends» (№ 5), коли місіс Лаветт віддає Тодду його власні бритви, які вона зберігала протягом довгих років. Балада підкреслює, що повернення цього артефакту стає важливим фактором на шляху месництва, обраного героєм. Після двох частин змагань із Піреллі слідує ремінісценція Балади без приспіву (10 В), ніби підводячи резюме проведеному змаганню як

частині майстерно продуманого плану помсти. Третя – після першого вбивства – вбивства Піреллі, який загрожував розкрити справжню особистість Тодда (№ 12 С). В другій дії значно менше реприз такого крупного рівня. Перша ремінісценія балади (переважно епізод брейку) звучить в № 22, коли Тодд осмислює план визволення Джоанни з божевільні (т. 27 – 66). Пізніше він пише Судді листа (№ 22а), і тут Балада звучить в видозміненому викривленому вигляді (тт. 22 – 36), будучи впізнаваною завдяки її ритміці. Приспів Балади закономірно з'являється після вбивства Судді – головного ворога Тодда (№ 28, тт. 75 – 86), резюмуючи врешті здійснену помсту. Остання реприза Балади, яка сягає трьох куплетів (№ 29), утворює арку-обрамлення усього мюзиклу.

Установчий номер – «Немає такого іншого місця, як Лондон» / «No Place Like London» (№ 2) – цілком відповідає своїй функції: намітити ключові ідеї, з яких має розвиватися сюжет і утворити «схизму», розкол між головними персонажами (Engel, 2006: 17). Контраст між двома образами – Ентоні і Тодда – розкривається опосередковано через їх сприйняття Лондона і світосприйняття в цілому. Незважаючи на те, що Ентоні – це персонаж все ж таки другого плану, його протиставлення Тодду важливо, оскільки дає початок двом різнонаправленим лініями мюзиклу – ліричній і «жахливій».

Сцену відкриває Ентоні. Його тема «Я плавав світом, бачив його чудеса» / «I have sailed the world, beheld its wonders» характеризується поєднанням наспівної мелодичної лінії із перевагою поступеневого руху, хвилеподібних, «заколисуючих» фраз, в яких можна почути мірні коливання моря, опору на діатоніку із рисами пентатонного ладу. Особливо привертає увагу в його

мелодиці мотив, побудований на групі шістнадцятих (т. 6):



, в якому можна почути не тільки відтінок колискової, але й радісний святковий передзвін. Цей зміст далі підтвердиться поєднанням даного мотиву із текстом «Я міг чути міські дзвони» / «I could hear the city bells» (т. 11). Обидва тематичних елементи будуть зустрічатися в подальшому і можуть

претендувати на лейтмотивну функцію (лейтмотив подорожей, лейтмотив Ентоні). Спокійна оповідальність теми водночас поєднується із прихованою танцювальністю, яка втілюється в пунктирних фігурах. Приспівом служить одна фраза – «Але немає такого іншого місця, як Лондон» (тт. 7 – 9), яка ілюструє рух по звуках умовно домінантового тризвуку в мелодії (b-d-f), ущільнений гармоніями септ- і нонакордів. Вона звучить дещо напружено завдяки відсутності розв'язання в тоніку в супроводі й його дисонуванню мелодії голосу (остання зупиняється на III ступені). Коли Ентоні підходить до цього приспіву вдруге, його підхоплює і похмуро перериває Тодд, а на фоні «Немає такого іншого місця...», починає звучати хроматична фігурація, ускладнена секундами і паралельними квінтами і тритонами, яка в мюзиклі отримує роль лейтмотиву одержимості:

Рисунок 5. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», № 2, «Немає такого іншого місця, як Лондон» / «No Place Like London», Тодд перериває Ентоні, тема «приспіву», лейтмотив одержимості в супроводі, тт. 12 – 15:

З цього моменту експозиція образу Ентоні переривається гіркими коментарями Тодда на викривленому матеріалі тематизму Ентоні («Ти молодий. Життя було добрим до тебе. Ти ще дізнаєшся», тт. 16 – 19), що відразу розкривають контраст в світосприйнятті персонажів. Експозиції ж головного героя передують раптові втручання Жебрачки.

Музичними засобами композитор відразу презентує її як персонажа, пов'язаного з ключовою музичною ідеєю – в основі партії Жебрачки лежить видозмінена тема Прелюдії, що в даному контексті уособлює мольбу про милостиню («Подайте...Подайте...знедоленій жінці» / «Alms...Alms..for a

mis'erable woman»). Ця асоціація закріплюється завдяки повтореному слову «alms» («милостиня», «подавання»). В контексті драматургії цілого цей тематизм може розглядатися як лейтмотив милостині чи лейтмотив Жебрачки:

Рисунок 6. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», № 2, «Немає такого іншого місця як Лондон», тт. 27 – 29, лейтмотив милостині / Жебрачки:

The image shows a musical score for the song 'A Beggar Woman appears.' from the musical 'Sweeney Todd'. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Più mosso'. It features a vocal line for 'BEGGAR WOMAN' and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Alms... alms... for a mis-er-able wom-an — On a mis-er-able'. The piano part includes markings for 'R.H.' and 'L.H.' with 'mp' dynamics.

В межах експозиції її образу мотив буде повертатися тричі, міцно закріплюючи смисловий зв'язок із персонажем. В фіналі мюзиклу для слухача відкриється, що Жебрачка – це колишня жінка Тодда, яку він вважав загиблою. Отже, в даному номері міститься перший гачок для розв'язання цієї загадки, і саме це дозволяє дослідникам говорити про «якісну містичну драматургію» твору (Citron, 2001:249). Після короткого діалогу Ентоні із Тоддом на фоні модифікованого тематизму «No place like London», відбувається експозиція головного героя.

В вокальній партії Тодда представлено дві теми. Перша – це тема-скоромовка – «Є у світі діра» / «There is a hole in the world» (тт. 202 – 213) – розкриває його бачення Лондона як міста позбавленого моралі («мораль не варта плювка свині»), чорної вигрібної ями, яку населяють «паразити цього світу», що яскраво контрастує романтичному світогляду Ентоні. Вокальна мелодія будується на трьох нотах (A-H-cis) та ритмічних формулах із шістнадцятими та восьмим, супроводжуючись скупими тоніко-домінантовими гармоніями (в контексті тональності *fis-moll*), а пізніше – відхиленнями в тональність подвійної домінанти (тт. 207 – 213):

Рисунок 7. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», № 2, «No Place like London», тт. 202 – 202, перша тема Тодда, вокальна партія:



Друга тема вводиться за принципом раптового контрасту – це власне розповідь Тодда про долю його жінки і подружжя із типово баладним зачином – «Був колись цирульник із дружиною» / «There was a barber and his wife» (тт. 214 – 256). Вона характеризується більшою наспівністю, секвентним розгортанням поспівок, хоча декламаційність і повтори одного тону їй також притаманні. Ключовим мелодичним зерном служить висхідний рух від третього до V ступеня в умовах g-moll (a-b-c-d-d-d-c-d), який далі повторюється варіантно терцією вище. Мелодію супроводжує модифікований баладний супровід, що своїм ламаним рухом, близький темі одержимості – остинатні фігурації восьмих із чергуванням III та II ступенів ладу із «чіплянням» інших тонів та інтервалів (наприклад, V та VII натурального) на останніх вісімках в групі.

Рисунок 8. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», № 2, «No Place Like London», тт. 214–216, тема балади Тодда:

Від титульної Балади її відрізняє неперіодичність метру (2/4, 3/2, 6/8), раптові тональні зсуви.

Розповідь складається з двох строф, які розпочинаються однаково, однак завершуються по-різному. Друга відкривається з розповіді про Суддю – «Був і інший чоловік, який бачив, що вона вродлива» («There was another man who saw that she was beautiful», т. 229). Гармонічна розімкненість другої строфи

передає незавершеність розповіді. Далі на фоні теми одержимості розгортається невеликий розмовний діалог із Ентоні (тт. 243 – 254), який поєднується з початковим мотивом балади в партії Тодда. Ентоні запитує, чи жінка підкорилася судді, але Тодд ухиляється від відповіді («Це було багато років тому, навряд чи хтось знає...»).

Симетрично обрамляючи розповідь Тодда, повертається тема «В світі є діра, як велика чорна яма» (т. 256). Вона динамізується за рахунок хроматичного підголоску в басу.

Експозиції інших персонажів в першій дії також сконцентровані на початку твору. Першим вводиться **образ Лаветт**, із її напівкомічною характеристикою «Найгірші пироги в Лондоні» (№ 3). Безпосередньо не розкриваючи рис характеру героїні, пісня разом із тим розкриває її як сильну іронічну жінку, як тяжко працює. І, хоча бізнес розвивається не так, як їй би хотілося, вона не опускає рук і продовжує робити те, що може, для виживання. Роль цієї сольної характеристики важко переоцінити, адже із образом Лаветт в мюзиклі вперше з'являється гумор, без якого він інакше б залишився безпросвітним.

На цьому композитор не зупиняється, і відразу доручає їй новий матеріал – «Бідолашна» / «Poor Thing» (№ 4), в якій Лаветт пригадує і розкриває приховане Тоддом продовження історії про долю його жінки. Не випадково, її початок побудований на тому ж тематизмі, що і розповідь Тодда. Після цього між ним і Лаветт розгортається діалог, з якого ми дізнаємося решту фактів біографії Свіні – те, що він не знає, що сталося в результаті з жінкою і донькою, і про його прагнення помститися Судді Турпіну і Бідлу (Beadle⁶).

Мало хто з дослідників звертає увагу на критичність в драматургії деяких мюзиклів позиції **п'ятого номера першої дії**. Разом із тим, він нерідко

⁶ В мюзиклі Бідл трактується як ім'я власне, про що свідчить те, як підписується його вокальна партія, однак beadle в перекладі з англійською це посада - кур'єр при суді, що відповідає його ролі по відношенню до Судді Турпіна (інші значення цього слова – університетський наглядач або церковний сторож).

виконує керуючу функцію, спрямовуючи подальше розгортання подій або певної лінії стосунків. Пригадаємо, наприклад, що в «Вестсайдській історії» саме в № 5 Тоні вперше визнає свою закоханість в Марію («Maria», № 5). На цій же позиції в драматургії знаходиться ключовий дует «Привида опери» («The Phantom of the Opera»), а в «Злій» С. Шварца головні героїні щиро зізнаються в ненависті одна до одної, що стає відправною точкою розвитку їх дружби («What is that feeling?», № 5).

Саме на цій позиції знаходиться сольний номер Тодда (із обережним контрапунктом Лаветт) – «Мої друзі» / «My friends» (№ 5), зізнання в коханні бритвам, які зберегла і віддала йому місис Лаветт. Він заміняє в мюзиклі відсутню любовну баладу головного героя, ілюструючи трепет і ніжність, які він ніколи не проявить до Лаветт. Тим самим підкреслюється, що любовні стосунки героїв, всупереч явній зацікавленості Лаветт, не зможуть розвинутися. Лаветт намагається скромно звернути увагу Тодда на те, що вона теж його друг (друга строфа, тт. 37 – 70), але той сконцентрований лише на бритвах. В основі розгорнутої мелодичної лінії голосу лежить повільний, але наполегливий рух вгору, який символізує здобуття, віднайдення чогось важливого і водночас одкровення («Я повернувся і дізнався, що ви на мене чекали всі ці роки»). В паралель із цим в мелодиці відчувається вплив вальсовості, яка притаманна партії Лаветт. В супроводі звучить чергова модифікація остинатного мотиву одержимості:

Рисунок 9. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», № 5, «Мої друзі» / «My friends», тт. 3-14, вокальна партія:

3
TODD:
p sempre dolce
These are my friends. See how they glis-ten.

7
See this one shine, How he smiles in the light, My

11
Più mosso
mp friend, My faith-ful friend.
rit. He holds the razor to his ear.

Врешті решт, неначе міфологічний герой, який з'єднався із своїм артефактом, Тодд проголошує, що його рука, яка тримає лезо, нарешті відчувається завершеною («My right arm is complete again», т. 79), що співпадає із поверненням хорової теми помсти / Dies Irae («Lift your razor high, Sweeney», тт. 80 – 94), після чого звучить ще один куплет Балади про Тодда (тт. 95 – 117) у виконанні ансамблю. Повернення Балади в даному служить певним колективним резюме, підсумком, узагальненням № 5.

2.2. Драматургічний вузол фіналу першої дії: драматичний монолог і дует із чорним гумором

Наступний важливий драматургічний вузол складає **фінал першої дії**, представлений контрастною парою номерів – драматичним «Прозрінням» (№ 17) та чорно-гумористичним «Трохи священника» (№ 18).

«Прозріння» / «Eiphanu» (№ 17) виконує принаймні дві функції. Цей номер стає кульмінацією розвитку образу Тодда, приводячи його до висновку, що «ми всі заслуговуємо на смерть» («We all deserve to die», т. 23). Він показує його і як божевільного, що ледь втримує себе через те, що Судді вдалось уникнути його кари («Він був у мене в руках! Його горло було оголеним під моєю рукою» / «I had him! His throat was bare beneath my hand»). Водночас «Прозріння» можна розглядати як драматичний фінал першої дії, який виконує функцію поворотного номеру в сюжеті. Після «Прозріння» ми починаємо розуміти, що Тодд не обмежиться помстою Судді, він буде мститися всьому людству. У зв'язку з тим, що цей номер скеровує сюжет у новому напрямку, він може бути визначений як еквівалент «„Я хочу” – пісні» («I want song»)⁷. Трагізм персонажа полягає в тому, що його справжні бажання, про які ми здогадуємося – повернути щасливі роки і кохану жінку, повернути ті 15 років, які він провів у в'язниці – цілком природні, але нездійсненні. Тодд позбавлений будь-якої картини майбутнього, і тим самим руйнування,

⁷ „I want” song (термін Л. Енгеля) може передбачати, пропонувати або окреслювати напрямок дій персонажа, а також передвіщати напрямок дій усього музичного шоу (Kislan, 1980: 218). На відміну від «Я-пісні», яка відповідає передусім образу чи ситуації, «„Я хочу” – пісня» служить сюжету.

знищення – єдине, що він бачить перед собою. Цим він суттєво відрізняється від своєї «співучасниці» Лаветт, яка, всупереч усьому, до самого кінця не покидає мрій про життя у моря і справжній шлюб із Тоддом, про що недвозначно свідчить цитата весільного маршу в її «”Я хочу” – пісні» («By the sea» (Part II), № 21а, тт. 31 – 36).

Драматургія номера акумулює високе емоційне напруження із гостротою переключень з одної думки на іншу, що композиторові вдається втілити в модифікованій куплетній формі, яка складається з двох етапів (abab +cdca₁c). В результаті «Прозріння» будується як низка контрастних епізодів, побудованих на чотирьох основних темах – хроматичних фігураціях теми одержимості та вокальній темі-скоромовці «Є у світі діра», що ведуть початок від другого номера (тема *a*), новій маршовій темі, яка декларує відчайдушну жорстокість героя (тема *b*), а також темі Прелюдії, яка переміщується в вокальну партію (тема *c*). Нагадаємо, що остання в модифікованому ритмі раніше стала джерелом для тематизму Жебрачки, зокрема теми милостині («Alms! Alms!»), і тут вперше відбувається музичне зв'язування цих персонажів, яке має вести слухача до розгадки.

Відкривається «Прозріння» дисонуючими остинатними фігураціями – модифікацією теми одержимості. Мелодичні півтонові ходи в ритміці восьмих ускладнюються гармонічними інтервалами – квартами, великими септимами і тритонами в чергуванні з секундами. На їх фоні розгортається агресивна декламація Тодда, насичена октавними стрибками і повторами одного тону, що виражає розпач з приводу того, що йому не вдалося вбити Суддю – «Він був в моїх руках!» («I had him!»). Лаветт намагається заспокоїти його тематизмом номеру «Зажди» («Wait», № 12) – «Полегше, кохання, тихше» («Easy now, hush, love, hush», тт. 10 – 11), однак він тоне в потоці агресії головного героя.

Остинато перетворюється на рух метушливими шістнадцятими при збереженні інтерваліки. На цьому фоні в партії Тодда звучить ремінісценція теми «Є в світі діра» (тт. 17 – 21) з № 2, що виконує роль теми *a*. Вона

змінюється ключовою тезою «Прозріння» – «Всі вони заслуговують на смерть!» («They all deserve to die», тт. 23–24) в маршовому ритмі із підключенням тембру органу, який надає звучанню відтінку божевільності (тема *b*). Друге повернення скоромовки пов'язане із розкриттям іншої думки – спостереженням над психологією людей – про те, що в світі є чоловіки, які «здатні знаходитися на належному місці», і інші, які завжди «однією ногою в “обличчі іншого”⁸» (тт. 29–31). Тим самим Тодд натякає на Суддю, який відібрав у нього його кохану дружину. Вдруге маршова тема звучить із узагальненням «Ми всі заслуговуємо на смерть» («We all deserve to die», тт. 33–40), що, з одного боку, «ліцензує» глобальну жорстокість і ніби виправдовує Тодда, а з іншого – розкриває його сприйняття смерті як визволення від страждань («Життя поганих має бути ... вкороченим! Для решти смерть буде порятунком!», тт. 37–38).

На словах «І я ніколи не побачу Джоану» («*And I'll never see Johanna*» тт. 41–44) звучить тема приреченості (тема *c*) з органної Прелюдії, зв'язуючи тим самим всіх трьох персонажів (Тодд – Джоана – Жебрачка / Люсі) в єдине логічно-сюжетне ціле. Цікаво, що усвідомлення цього зв'язку має здійснити слухач, в той час як для самого Тодда, осліпленого ідеєю помсти, ця спорідненість залишається таємницею аж до фіналу мюзиклу. Протягнута низхідна секунда в ритмі половинних продовжується низхідним ходом ще на два тони, після чого натужно стрибає на кварту до тієї ж самої секундової інтонації. Повторена чотирикратно, вона починає уособлювати замкненість, нав'язливість, які були характерні і для теми милостині, однак завдяки розтягнутим укрупненим тривалостям, зв'язному викладу (*cantabile*), ці риси доповнюються семантикою безвихіддя, приреченості, року, що тяжіє над героєм. Зважаючи на тісне переплетення в вербальному тексті мотивів розпачу і помсти, які супроводжують один і той же тематизм, пропонуємо розглядати цей тематизм як лейтмотив приреченості:

⁸ Доречним перекладом фразеологізму «with his foot in the other's one face» був би вираз про бажання всидіти на двох стільцях.

Рисунок 10. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», № 17, «Прозріння» / «Eriphany», тт. 41 – 43, лейтмотив приреченості (виділено повторену інтонацію малої секунди), вокальна партія Тодда:

Чергове контрастне переключення (тематизм *d*) ілюструє «розмикання» сценічного простору. Тодд ніби звертається до своєї аудиторії – «Добре! Ви, пане, не бажаєте поголитися?» («All right! You, sir, How about a shave?», тт. 45 – 50) із речитацією із короткими рваними репліками, після чого повертається тема приреченості із текстом «Я буду мститись, мені буде спасіння!» («I will have vengeance, I will have salvation!» тт. 51 – 52). Це чергування речитацій і теми приреченості відбувається тричі. В другому проведенні теми Тодд погрожує Судді: «Навіть сотня смертей мене не вгамує, я дістану тебе!» (тт. 60 – 63). Друга речитативна скоромовка (*a*₁, тт. 67 – 71) близька до тематизму «Є у світі діра». Вона швидко змінюється фінальним затвердженням теми приреченості, пов'язаним з теситурним зсувом і досягненням найвищого тону (*f*¹) на останній репліці. Тодд проголошує, що його «Люсі обернулась в попіл» і він ніколи її не побачить (тт. 72 – 75), однак «робота чекає» і він «повен радості» (тт. 76 – 79).

Не зважаючи на те, що «Прозріння» могло б стати гідним фіналом першої дії, композитор вирішує дещо понизити драматичну напругу і водночас утворити ще один поворотний пункт, ввівши «альтернативний фінал» – «Трохи священника» / «A Little Priest» (№ 18), який перетворює Лаветт і Тодда і на партнерів, і на співучасників численних злочинів. Лаветт пропонує Тодду нове бізнес-рішення – пекти пироги з м'яса людей, яких він вбиває. Вони не бачать в цьому особливої жорстокості, оскільки закон світу ілюструє, що «люди поглинають людей» (тт. 72 – 76), і питання лише в тому, чи «ти з'їж когось, чи з'їдять тебе» (тт. 252 – 256). Дегустація різних «сортів» пирогів обумовлює куплетну структуру номеру. В заспівах, які доручаються

Лаветт з блискучим гумором висвітлюються різні відтінки смаку, виходячи з роду діяльності і характеру людей, з яких зроблено начинку (священник, адвокат, моряк, клерк, адмірал, пастух, скрипаль / флейтист тощо). Приспів є зоною етично-філософських спостережень щодо первісної безжальності світу, і ініціюється Тоддом. Куплети відокремлюються невеликими діалогами з відтінком чорного гумору, в яких ми нарешті бачимо єдність у настрої і думках головних персонажів.

Важливість цього фіналу полягає не тільки в тому, що тут міститься певний «гачок» для глядача – очікування того, як саме реалізуватиметься цей жахливий «бізнес-проект», але й тому, що це перший (і в сутності єдиний) справжній дует Лаветт і Тодда, в якому вони знаходять спільні інтереси. Решта номерів, де ми чуємо їх обох, побудовані як висловлювання чи комунікація без «зворотнього відгуку». В «Моїх друзях» (№ 5) Тодд ігнорує Лаветт (і її зізнання в прихильності), повністю зосередившись на бритвах, які він зустрічає як справжніх друзів. В мріях про майбутнє Лаветт («Біля моря» / «By the sea», № 21) – Тодд посідає пасивне місце, і погоджується з нею радше, щоб відмахнутися, не виявляючи жодної емоції. Щодо «Трохи священника», то тут ми чуємо справжній діалог. Більш того, уже в першій фразі Тодда, яка імітаційно відгукується на пропозицію Лаветт, він вперше висловлює своє почуття якщо не кохання, то прихильності до неї («Місіс Лаветт, як я був без вас всі ці роки...», тт. 46 – 49).

Поєднання поетичного тексту і музики характеризується гротесковістю – кривавому, жорстокому тексту відповідає легкий фривольний вальс. Подібний контрапункт, на думку дослідників, підкреслює «макабричність дуєту» (Lovensheimer, 2008: 211). Водночас таке суміщення підтверджує принцип «парного танцю» тексту і музики – діалектики між змістом поезії і того, як вона презентується на музичному рівні (Grant, 2004: 88).

Справжнім музичним центром дуєту стає відверто вальсовий приспів («Що за звуки світу назовні?», тт. 57 – 84), де звучить блискучий діалог

вокальних партій – впевненої лідируючої розмашистої вальсової теми Тодда, і граційної, зверненої до нього поспівки Лаветт, яка жадає почути чергову «мудрість» про жорстокий світ. Цей діалог перетворюється на дует згоди – втору – в останній фразі приспіву («Хто ми такі, щоб це заперечувати?», тт. 73 – 81).

Рисунок 11. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», № 18, «Трохи священника» / «A Little Priest», приспів, тт. 73 – 80, вокальні партії Тодда і Лаветт:

Якщо перший куплет доручався переважно Лаветт, то другий («Це священник, спробуй трохи священника», т. 93) вже вирішено як діалог із обміном репліками. В другому приспіві (тт. 174 – 199) Тодд зазіхає на суспільну ієрархію, в якій «ті, хто знизу, служать тим, хто зверху», однак в їх закладі «ті, хто зверху, послужать тим, хто знизу» (тт. 194 – 198). Тут герой також натякає на загальну систему організації їх «проєкту» – він вбиватиме людей в своїй цирульні в кімнаті вгорі і вони падатимуть через отвір вниз, до пекарні, де з них робитимуть пироги. Третій приспів (тт. 244 – 268) проголошує думку про те, що глобальне питання полягає лиш в тому «хто буде з'їдений, а хто їстиме», однак «всі смакують добре із пивом» (тт. 264 – 268). Соціальні мотиви прозвучать і в останньому приспіві (тт. 329 – 357), який декларує, що вони пригощатимуть пирогами усіх бажаючих в незалежності від верстви населення, до якої вони належать. В деяких постановках цей приспів також супроводжується танцем головних персонажів (ніяких ремарок щодо

цього в клавiрі немає), і це теж суттєво, адже самостійний хореографічний номер в мюзиклі відсутній. Ще одна функція, яку виконує цей номер – психологічна розрядка в череді кривавих вбивств, які вже відбулися в першій і відбудуться в другій дії. Його зміст і максимально загострена гротесковість ситуації дають привід розглядати його як номер комедійний, який повноправно може на це претендувати на цей статус, загострюючи комізм яскравіше, аніж «Найгірші пироги в Лондоні».

2.3. Опенінг другої дії

Не менш відповідальним з точки зору драматургії, аніж **опенінг** мюзиклу, є **початок другої дії**, покликаний повернути увагу глядачів і повторно залучити їх в атмосферу твору. Пригадаємо, наприклад «Фермера і пастуха» («Farmer and Cowman») з «Оклахоми!» Р. Роджерса та О. Хаммерстайна, який включає колективний спів і танці, що об'єднують всіх персонажів твору. В «Боже, це добре (смачно!)» / «God! That's Good» (№ 19) С. Сондхайм блискуче реалізує ідею враження глядачів масштабністю хорової, ансамблевої партитури та різних пластів дії, хоча вони не дуже асоціюються з загальною похмурою атмосферою мюзиклу. При цьому в його рамках відбувається просування сюжету, чого не досягають автори «Оклахоми!».

Загальна композиція має контури масштабної рефренної форми із лаконічним рефреном-приспівом «Боже це добре (смачно)», який доручається хору і куплетами-епізодами, розподіленими між Тобіасом, Лаветт, а також діалогічним епізодами Лаветт і Тодда.

Подібно до того, як Тобіас рекламував в першій дії магічний еліксир Піреллі (№ 8), з не меншим ентузіазмом він тепер закликає відвідувачів спробувати пироги місіс Лаветт, використовуючи той самий тематизм – кострубату маршову тему з дріб'ю (потрійний форшлаг на першій долі) і мірною пульсацією чвертей («Ось ваш шматочок на пробу м'ясних пирогів місіс Лаветт», тт. 37 – 48). Згідно з ремаркою в клавiрі, Тобіас має бити в свій

барабан (т. 37). Його пропозиція викликає цілу хвилю реакції відвідувачів, які наперебій просять ще у вигляді *quasi*-канонічної імітації (тт. 49 – 53). В ролі мікроприспіву виступає фраза «God, that's good!» (т. 58) викладена в акордово-хоровій фактурі, побудованій на гармоніях альтерованої субдомінанти (II^4_3+5) септакорду VII ступеня і тоніки (*A-dur*).

Нова пританцьовуюча тема Лаветт (тт. 58 – 70) теж містить ознаки маршовості завдяки пунктирному ритму, однак дрібніші тривалості передають поспішність і метушливість, в той час як супровід «бас – акорд» стає носієм танцювального начала. Періодично Тодд кличе Лаветт до себе нагору, і відволікає діалогами (тт. 92 – 103; 141 – 149), в той час як відвідувачі внизу вимагають «більше пирогів», що додає подіям сцени багатошаровості. Врешті Тодд завершує конструювання крісла, яке автоматично буде «подавати» тіла в пекарню натиском важеля, і вони разом із Лаветт розквітають в контрапунктичному діалозі (тт. 179 – 194). Його радісна тема, що починається з висхідної кварта і продовжується рішучими ходами із «полонезною» тріоллю на другій долі, могла б стати основою фугато, і власне подальший розвиток цього тематизму можна трактувати як *quasi*-фугато. Його тема буде підхоплена Тобіасом (тт. 195 – 215), а контрастний контрапункт продовжить виконувати Лаветт. В цій же сцені ми почуємо інші мікроподії – невеличкий дует згоди Тобіаса і Лаветт, звернений до покупців (тт. 278 – 291), коли вони вивішують табличку «Розпродано», двічі забридає Жебрачка, яку Лаветт намагається відігнати. Все завершується хоровою акордовою кодою на матеріалі рефрену-приспіву (тт. 314 – 330).

2.4. Фінальний драматургічний вузол: зміст «останніх 15 хвилин шоу»

Фінальний драматургічний вузол, який визначають останні умовні «15 хвилин шоу», тотально побудований в «Свіні Тодді» на попередньому музичному матеріалі, майстерно переплетеному, і його модифікаціях. Йому передують «Салонні пісні» / «Parlor Songs» (№ 24) Бідла Бемфорда, які він співає Лаветт, прийшовши для інспекції пекарні через скарги громадян. Вони

зупиняють сюжет і можуть розглядатися як «номер одинадцятої години» (11 o'clock number), хоча, як правило, другорядному персонажу «шоустопери» не доручаються. Починаючи з № 25 – «Божевільня Фогга» і до № 29 – «Фінальної сцени» – відбувається щільний ряд подій, які разом приводять до розв'язки усіх сюжетних ліній. В межах одного номера нерідко суміщаються паралельні плани дії і відбувається переключення з одного місця дії на інше.

Ентоні, прикинувшись перукарем, вдається визволити Джоанну з божевільні, в якій її замкнув Суддя Турпін, дізнавшись, що вона хоче від нього втекти. Лаветт і Тодд знаходять Тобіаса («Пошуки», № 27), який здогадався про злочинну діяльність Тодда. Тодд вбиває Суддю (№ 28) і Жебрачку, яка забрела в його кімнату в пошуках Бемфорда, упізнає в ній свою жінку Люсі (№ 29) і вбиває Лаветт, яка не сказала йому правди про її долю (№ 29). Тобіас, вірогідно, втративши розум, в свою чергу вбиває Тодда, який схилився над тілом дружини (№ 29), і «переймає естафету» серійного вбивці, стаючи новим «Свіні Тоддом».

Власне сцена в божевільні («Притулок Фогга» / «Fogg's Asylum», № 25) побудована на тематизмі Балади про Свіні Тодда, в якій підсумовується доля вбитого Бідла, а подальша Пасакалія (25 A) – на тематизмі органної Прелюдії. В наступному номері («Місто в вогні» / City on Fire, № 26) звучить одночасно дві ремінісценції – сама тема «місто в вогні», доручена хору божевільних (lunatics) народжується з тематизму Жебрачки, яка раніше інших підняла тривогу з приводу діяльності Тодда. Зустріч Ентоні і Джоанни ознаменована ремінісценціями тем їх дуету з першої дії – «Чи ми одружимося в неділю?» (тт. 20 – 36) та «Цілуй мене» (тт. 36 – 37) («Цілуй мене» / «Kiss me», № 13).

В «Пошуках» («Searching», № 27) ми почуємо ремінісценції балади Тобіаса, якою він зізнавався в коханні Лаветт. Цим тематизмом Лаветт намагається запевнити хлопця, що йому нічого не загрожує («Nothing's gonna harm you», тт. 3 – 4; 5 – 12), завдяки чому любовний зміст перетворюється на загрозливий. Тут же знайде продовження метушлива тема «міста в вогні» з попереднього номера (тт. 33 – 46), і повернеться тема Жебрачки, яка шукає

Бідла в пиріжковій Лаветт (тт. 14 – 32). В діалозі ліричної пари (№ 27 А) прозвучить «благальна» тема Ентоні з дуету № 13 (тт. 8 – 15) та радісна тема подорожей з № 2 («І ми обпливемо весь світ», тт. 16 – 23), що зміниться істеричною темою Жебрачки, яка помре від руки Тодда (тт. 29 – 40).

Композицію № 27 і № 28 («Повернення Судді»/ «Judge's Return») з'єднує лейтмотив одержимості, що загострює темпоритм розгортання подій. Суддя приходить до Тодда, прочитавши його листа, і водночас вдруге вирішує поголитися. Спочатку (тт. 28 – 44) звучить ремінісценція їх із Тоддом дуету («Гарні жінки» / «Pretty Woman», № 16), а після вбивства Судді, яке супроводжується фабричним свистком, вводиться тема бритв з № 5 – «Відпочивай тепер, мій друг» (тт. 56 – 65). Після цього Тодд зустрічає переодягнену Джоанну і, думаючи, що це клієнт, він готується її вбити, чому відповідає лейтмотив одержимості, на фоні якого звучить їх розмовний діалог (тт. 70 – 72), однак Джоанні вдається втекти. Завершує № 28 реприза приспіву Балади про Тодда («Замахнись своєю бритвою, Свіні», тт. 75 – 86).

Фінальна сцена (№ 29) відкривається з того, що Тодд бачить обличчя Жебрачки і врешті усвідомлює, що це була його дружина Люсі, фоном для чого стає модифікований тематизм органної Прелюдії. Він відразу ж кидається із звинуваченням до місіс Лаветт, яка збрехала, що його жінка мертва. Лаветт опирається (тт. 7 – 14), відповідаючи, що лише говорила, що Люсі прийняла отруту, а не про її смерть. В вокальній партії звучить ремінісценція її власної розповіді про Люсі («Poor thing», № 4). Контрапунктом її супроводжують гіркі уривчасті репліки Тодда, який усвідомлює, що він вбив свою жінку, однак потім він різко переключається на тематизм «Трохи священника» (№ 18) із текстом, близьким початку фіналу I дії, в якому він хвалив Лаветт за її практичність (тт. 14 – 30). Лаветт підхоплює цей тематизм і їх вокальні партії швидко піднімаються в високий регістр в нервовому контрапунктичному діалозі, після чого уже більш розмірено звучить вальсовий приспів «Священника» – Лаветт трохи заспокоюється, думаючи, що загроза її життю минула, а Тодд готується її вбити. Вони навіть починають вальсувати, про що

свідчить відповідна ремарка в клавірі (They begin to waltz, т. 38). Всупереч оптимістичній тезі, якою завершується приспів (на тому ж музичному матеріалі) – «Життя для живих, тож давай продовжувати його жити» (тт. 46 – 55), Тодд штовхає Лаветт в пічку і закриває за нею дверцята (т. 57). Після цього він повертається до тіла Жебрачки (Люсі), опускається на коліна і бере її голову в свої руки.

За доволі розгорнутою репризою «Трохи священника» (заспів+ приспів) слідує ще одна крупна реприза – Балади Тодда – «Жив циркульник із жінкою» (з № 2) в № 29 А. На цьому фоні на сцену виходить посивілий Тобіас (згідно з композиторською ремаркою), який вбиває Тодда тією ж бритвою, якою той карав своїх жертв. Завершує мюзикл розгорнута арка – три куплети Балади про Тодда (№ 29В) із частково оновленим текстом. Її співають уже не тільки неперсоніфіковані вокалісти, але й герої мюзиклу. Відкриває Баладу Тобіас, а третій куплет доручається Тодду, Лаветт і в завершенні підхоплюється ансамблем. В цьому складі звучить фінальне мораліте «Пошук помсти може привести до пекла» / «The seek of revenge may lead to hell» (тт. 149 – 151).

Така насиченість музичної тканини як короткими ремінісценціями, так і розгорнутими репризами, разом із тим, не справляє враження простого нанизування тематизму – поява кожної з тем обґрунтована змістом і відповідає повороту сюжету, який проживають персонажі.

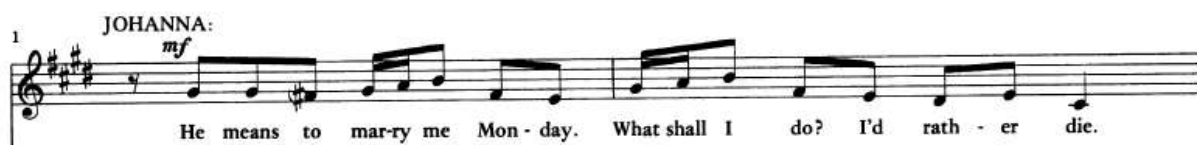
2.5. Роль дуетів в драматургії «Свіні Тодда»

Аналізуючи драматургію мюзиклу, поряд із мотивно-тематичним розвитком, і виявленням специфіки втілення ключових драматургічних вузлів та функцій відповідних номерів, не можна приділити увагу **дуетам**. Саме дует є однією з основних драматургічних одиниць мюзиклу, однак класичних дуетів з рівною мірою розвиненими вокальними партіями в «Свіні Тодді» не так багато, що обумовлено відсутністю розгорнутої любовної лінії головних персонажів. В стосунках Тодда і Лаветт можна бачити ознаки нерозділеного кохання, в якому Лаветт завжди для Тодда залишається на другому плані в порівнянні із його «справою життя». У головної пари в сутності тільки один

дуєт – «Трохи священника» (№ 18), і той носить комічно-гротесковий, а не ліричний характер.

Розвиток любовних почуттів натомість ілюструє лінія стосунків Ентоні і Джоанни. Нагадаємо, що в театральній п'єсі «Свіні Тодда», написаній Крістофером Бартом, після перегляду якої Стівен Сондхайм власне захопився ідеєю створення мюзиклу, любовної лінії другорядних персонажів – Ентоні і Джоанни – не було. Її не було і в початковій версії лібрето Х'ю Вілера, однак режисер Гарольд Прінс із своїм баченням «Свінні Тодда» як «драми пристрасті» суттєво вплинув на розробку любовної лінії (Citron, 2001: 249). Любовна зароджується, коли Ентоні бачить Джоанну, проходячи повз будинок Судді. Він запитує у Жебрачки її ім'я і відразу закохується (№ 7), що відображено в його любовній баладі – «Я вкраду, тебе, Джоанна» (№ 8). Цей настрій відповідає очікуванню самої дівчини, яка відчуває себе замкненим в клітці птахом («Зелений зяблик і пташка лінет», № 6). Розвиток їх любовної лінії сконцентрований в дуеті «Цілуй мене» / «Kiss me», розподіленим на дві частини (№ 13, 15). Перша (№ 13) відкривається тривожно-нав'язливою темою-кружлянням в партії Джоанни – вона дізнається, що Суддя хоче з нею одружитися і готова випити отруту, щоб цього уникнути:

Рисунок 12. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», «Цілуй мене» / «Kiss me», № 13, тема (лейтмотив) весілля (тт. 1 -2):



Вона навіть не чує запевнень Ентоні в тому, що в нього є план, як цього уникнути. Перша фаза дуєту представляє собою типовий дует розбіжностей і розгортається в спробах Ентоні достукатися до Джоанни. Врешті з'являється новий мотив – «Цілуй мене» («Kiss me», т. 8) – низхідна синкопована квінта,



що символізує наполегливе прохання: Kiss me). Дівчина наче не реагує на нього, однак зізнається в своєму інтересі до Ентоні (тт. 22 – 27). В цей час

в партії Ентоні звучить мотив (з висхідною ліричною секстою) і текст його балади – «Я вкраду тебе, Джоанна».

Друга фаза дуету позначена обміном матеріалу – Ентоні запозичує у Джоанни метушливу тему (тт. 28 – 31), що переходить майже у благання – «Одружись, одружись зі мною в понеділок» («...marry me, marry me on Monday», тт. 32 – 35). Цей мотив контрапунктично доповнюють репліки Джоанни, яка співає про те, як вона переживала, що він не прийде. Після цього відбувається запозичення уже в її партії – квінтовий мотив поцілунку, який доповнюється короткими репліками Ентоні: він прагне переконатися, що дівчина дійсно хоче, щоб він її поцілував.

Їх дует переривається Суддею і Бідлом, які обговорюють майбутнє весілля Судді (№ 14). Надалі відбувається продовження обох діалогів, що перетворює № 15 («Kiss me (Part II)») на quasi-квартет. Бідл радить Судді піти до Тодда, щоб привести себе в належний вигляд перед одруженням, і власне цим їх діалог обмежується. Любовною парою врешті досягається дует згоди. Відштовхуючись від мотиву поцілунку, вокальні лінії переростають в розгорнуту кантилену, викладену як децимова втора (тт. 18 – 25), і так само вони досягають згоди щодо одруження в неділю, співаючи перший мотив їх дуету в унісон (тт. 31 – 35). Завершується їх діалог епізодом «зітхань», якими вони обмінюються між собою («Oh, sir... ah, miss....», тт. 39 – 46). В цілому утворюється складна контрапунктична тканина, яка ілюструє майстерність ансамблевого письма С. Сондхайма.

Разом із тим, метушливі зізнання закоханих і наспіх «скроєні» плани залишають певне враження «зім'ятості», що не дозволяє розглядати жоден з їх сумісних номерів як повноцінний любовний дует. Більш того, жодного розгорнотого дуету і ясного завершення їх любовної лінії в другій дії мюзиклу немає. Натомість ми чуємо їх короткі мікродуети в межах №№ 25 – 28, зокрема ремінісценцію теми Ентоні з № 2 у вигляді дуету згоди (№ 27 А, тт. 16 – 23), хоча до фрази «Ми обпливемо весь світ» вони додають «Колись», що ставить під сумнів їх віру в сумісне щасливе майбутнє.

Парадоксально, що найбільш ліричним дуєтом мюзиклу при цьому стає дует не між закоханими героями, а між головними ворогами – Свіні Тоддом і Суддею Турпіном. С. МакМіллін справедливо підмічає, що це дует між гвалтівником (який спочатку звалтував жінку Тодда, а тепер зазіхається і на дочку) і його потенційним вбивцею (McMillin, 2006: 8). Йдеться про чаруюче-влесливий номер «Гарні жінки» / «Pretty Women» (№ 16 – 16 А). Цей дует фактично стає підтвердженням тому, як між персонажами виростає самостійна лінія стосунків, яка переживає етап зародження – з моменту, коли Суддя вирішив одружитися на Джоані (№ 12 D), піти в циркульню Тодда (№ 14), був майже вбитий Тоддом (№ 16), до очікуваного здійснення помсти в фіналі другої дії (№ 28). Музично всі ці етапи взаємопов'язані. № 12 D готує «арфовий» супровід майбутнього дуєту, № 14 – початкове мелодичне зерно вокальної партії – радісно-підстрибуючу тему, доручену Бідлу, яка асоціюється із образом Судді (лейтмотив Судді):

Рисунок 13. С. Сондхайм «Свіні Тодд», № 14, «Пані з їх чутливістю» / «Ladies in their sensitivities», тт. 4-5, партія Бідла:



В № 16 до цих тематичних елементів додається тема «Гарні жінки» (№ 16А, тт. 33 – 75), побудована на фігурі обспівування і висхідному тетраході, що варіантно розвиватиметься до завершення дуєту. Намагаючись влестити Суддю та приспати його пильність, Тодд співає разом із ним найвиразніший дует згоди (тт. 49 – 75). Він розгортається як поєднання імітаційного викладу і вокальної втори. Поступове гармонічне ускладнення підкреслює готовність Тодда вбити Суддю.

Рисунок 14. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», № 16, «Гарні жінки» / «Pretty Women» (тт. 66-70):

Рисунок 14 (Продовження). С. Сондхайм, «Свіні Тодд», № 16, «Гарні жінки» / «Pretty Women» (mm. 66-70):

На цьому ж матеріалі побудована сцена вбивства Судді («Повернення Судді» / «The Judge's Return, № 28»). В обох сценах тематизм дуету комбінується із мотивом бритв (з № 5), тільки в І дії вона передує темі «Гарних жінок», а в № 28 слідує за моментом вбивств, що символізує завершеність реалізації плану Тодда. Поряд із Баладою про Тодда, «Гарні жінки» утворюють одну з найбільш крупних репріз в мюзиклі.

Складність фіналу мюзиклу з точки зору аналітичного осмислення обумовлена необхідністю розуміння походження всього комплексу тем. З цією метою він має ґрунтуватися на попередньому послідовному аналізі кожного з номерів твору.

ВИСНОВКИ

Драматургія мюзиклу «Свіні Тодд» ілюструє міцну опору на принципи і «конвенції» мюзиклів «Золотої ери», зокрема звернення до двоактної структури, насичення другого акту ремінісценціями та обмеження нового музичного матеріалу, використання принципу репризи – арок як в середині дій, так і між ними. Ключові драматургічні моменти (початок I дії, фінал I дії, початок II дії і «останні 15 хвилин шоу») відзначені значним музично-тематичним навантаженням.

Серед типових номерів, які ілюструють відповідність «Свіні Тодда» принципам «Золотої доби», слід відзначити відкриваючий номер, яким виступає «Балада» (№1), установчий номер – «Немає такого іншого місця, як Лондон» (№ 2), ряд «Я-пісень» – Лаветт («Найгірші пироги в Лондоні», № 3), Джоанни («Зелений зяблик і пташка лінет», № 6). Класичною «'Я хочу'»-піснею є номер Лаветт «Біля моря» (№ 21). Не зважаючи на те, що С. Сондхайм початково мислив мюзикл як камерний, йому вдалося створити яскраві масові сцени, зокрема опенінг другої дії «Боже, як смачно» (№ 19).

Чого ми не знайдемо у С. Сондхайма – це розгорнуті балетні сцени і хореографія, що контрастує таким класичним зразкам «Золотої ери», як «Оклахома!» Р. Роджерса, О. Хаммерстайна II з її розгорнутим балетом-сновидінням в фіналі I дії, чи «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна із двома розгорнутими балетними сценами (реальною і фантастичною). Відсутність хореографічного номера певною мірою компенсується вальсовістю, яка пронизує тематизм Лаветт в першій дії, а також фінальним «передсмертним» вальсом головних героїв в № 29 під тематизм № 18. Доволі мало дуєтно-ансамблевих номерів головної пари персонажів, хоча зрозуміло, що в них немає необхідності – адже любовні почуття між Лаветт і Тоддом не отримують розвитку.

Індивідуальний підхід до трактовки драматургії мюзиклу у С. Сондхайма нерідко виявляється тяжінні до *суміщення* одночасно декількох традиційних *функцій* всередині одного номера або, навпаки – *розподіл*

функцій одного драматургічного елементу на декілька номерів. Так, Прелюдія і Балада розподіляють між собою функцію увертюри. В Прелюдії при цьому експонується всього одна тема, яка стане джерелом майже для всього лейткомплексу мюзиклу. В свою чергу Фінал першої дії «розщеплюється» на два важливих номери – в «Прозрінні» (№ 17) Свіні Тодд майже декларує помсту всьому людству, водночас відкриваючи слухачеві завісу над справжньою особистістю Жебрачки. Він стає і кульмінацією розвитку образу Тодда, і його «”Я хочу” – піснею», і драматичним фіналом I дії. Гротесковий «Трохи священника» (№ 18) виконує одночасно декілька функцій: стає альтернативним фіналом I дії, розвертаючи сюжет в практичну площину – виготовлення пирогів з людей, стає найважливішим комічним номером і єдиним розгорнутим дуєтом головних героїв (в тому числі дуєтом згоди), і навіть містить елементи танцювальності. В результаті тут концентрується одночасно два поворотних моменти, які стають і кульмінацією розвитку сюжету, і «гачком» для подальшого розгортання.

Суттєву роль в драматургії цілого відіграє *різнорівнева репризність*, як на рівні мотивів (лейтмотивів), коротких ремінісценцій, так і розгорнутих реприз-арок, які дають новий погляд на ситуацію, або її завершення, розв’язання («Гарні жінки», № 16, 16 А – «Повернення Судді, № 28; «Балада», № 1 – «Балада», № 29В). Всі фінальні номери II дії побудовані на попередньому матеріалі, що надає музичній партитурі особливої єдності, уніфікованості, і обґрунтованості. В них відбувається послідовна розв’язка всіх ліній і конфліктів, хоча доля закоханих (Ентоні і Джоанни) залишається відкритим питанням. Можливо, це можна розцінювати як привід для оптимізму, адже решта героїв або помирає (Бідл, Жебрачка, Суддя, Лаветт, Тодд) або божеволіє (Тобіас). Побудова фінальної частини мюзиклу на «тотально» репризному матеріалі з великої кількості тем – це прийом, який зустрічається далеко не у всіх зразках «Золотої доби» (частіше звучать 1 – 2 теми). Вслід за С. Сондхаймом його підхопить Е. Л. Веббер, що можна зокрема почути в фіналі «Привида опери».

В тяжінні до монотематизму і прагненні «видобувати» весь матеріал з декількох важливих мотивів С. Сондхайм виявляє близькість до Л. Бернстайна, зокрема його «Вестсайдської історії», партитура якої ґрунтується на двох лейтінтервалах – висхідного тритона / кварта і висхідної малої септими. Настирливо повторювана мала секунда у С. Сондхайма може вважатися одним із лейтінтервалів: вона зустрічається в двох лейтмотивах – Жебрачки / милостині, і лейтмотиві приреченості. Інтонаційний зв'язок можна прослідкувати між вампом Балади про Тодда, лейтмотивом одержимості і кружляючими хроматизмами в партії Жебрачки. Персональні лейтмотиви слід виділити у Ентоні (заспіву № 2, також його початок можна розглядати як тему подорожей), Судді (вперше – в вокальній партії Бідла в № 14), однак більшою мірою С. Сондхайм тяжіє до лейтмотивів, що уособлюють певні поняття чи емоції – лейтмотив весілля, який асоціюється з тривожністю і метушливістю, лейтмотив поцілунку, який втілює м'яку наполегливість, лейтмотив приреченості, пов'язаний із відчуттям безвиході, лейтмотив одержимості – із нав'язливістю і тривожністю. Один лейтмотив – бритв – асоціюється з предметом – важливим артефактом на шляху героя до досягнення його мети (подібні лейтмотиви ми зустрінемо в «Привиді опери» Е. Л. Веббера і «Next to Normal» Т. Кітта). Окремий тематичний комплекс складають дві теми Балади про Тодда, в тому числі тривожні фігурації супроводу і цитата *Dies Irae*, яка уособлює месництво, кару, до якої закликають внутрішні «демони» Тодда.

Унікальне місце в драматургії мюзиклу посідає «Балада Свіні Тодда», яка наближується до своєрідного авторського слова, що піднімається над сюжетом, і водночас надає композиційної періодичності цілому (восьмикратне повернення), насичуючи його ознаками баладності на різних рівнях.

Все це робить «Свіні Тодд» С. Сондхайма цікавим предметом для подальшого аналізу і демонстрації специфіки втілення композиційно-драматургічних принципів бродвейського мюзиклу.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Комлікова (2016). Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку: дис. канд мистецтвознавства / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 183 с.
- Лю Цзянь. (2023). *Жанровий інваріант бродвейського мюзиклу на рубежі ХХ–ХХІ століть*: дис. докт. філософії. Харків, 255.
- Лю Цзянь. (2020). Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта. Аспекти історичного музикознавства. Вип. ХІХ – ХХ. 392–410.
- Манько С. Б. (2014). Мюзикл у художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.04 / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. 19 с.
- Оганезова-Григоренко, О. В. (2018). Автопоезіс артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 36 с.
- Banfield, Stephen. (1993). *Sondheim's Broadway musicals*. University of Michigan Press, 453.
<https://archive.org/details/sondheimsbroadwa0000step/page/452/mode/1up?q=nemesis&view=theater>
- Block, Geoffrey. (1997). *Enchanted evenings : the Broadway musical from Show boat to Sondheim*. New York : Oxford University Press, 410.
<https://archive.org/details/enchantedevening00bloc/page/410/mode/2up>
- Citron, Stephen. (2001). *Sondheim and Lloyd-Webber : the new musical*. London : Chatto & Windus, 452.
https://archive.org/details/sondheimlloydweb0000citr_r2g9
- Engel, Lehman. (2006). *Words with Music: Creating the Broadway Musical Libretto* / updated and revised by Howard Kissel. New York: Appaluse Theatre & Cinema Books. 466. <https://archive.org/details/wordswithmusiccr0000enge>

- Grant, Mark. (2004). *The Rise and Fall of the Broadway Musical*. Boston : Northeastern University Press, 365. https://archive.org/details/risefallofbroadw0000gran_w0r9
- Kislan, Richard. (1980). *The musical : a look at the American musical theater*. Prentice-Hall, Inc., Engelwood. N.J., 262. <https://archive.org/details/musicallookatt00kisl/page/n7/mode/1up>
- Kowalke, Kim H. (2014). Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax, *Gamut: Online. Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*: Vol. 6 : Iss. 2 , 2014. pp. 133–184.
- Lovensheimer, (2008). Stephen Sondheim and the musical of the outsider. *The Cambridge Companion to the Musical* / Edited by W. Everett and P. Laird. Second Edition. 205–220.
- McMillin, Scott. (2006). *The Musical as Drama*. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 230.
- Scott, Derek B. (2014). Musical Theater(s). *Oxford Handbook of opera*. Chapter 3. Pp. 53–72.
- Sondheim, St. (1997). Sweeney Todd. *The Demon Barber of the Fleet Street*. Vocal Score. 395. <https://pdfcoffee.com/sweeney-todd-vocal-score-pdf-free.html>
- Swain, Joseph P. (2002). *The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, and Oxford, 2d edition. 451 p. https://archive.org/details/broadwaymusicalc0000swai_i2j2/page/376/mode/2up
- Vamp (2024). Merriam-Webster Dictionary. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/vamp>

ДОДАТОК

Таблиця 1. С. Сондхайм, «Свіні Тодд», список номерів (видання 1997 року)⁹, кольорами відмічено найбільш крупні репризні епізоди:

I дія

Номер	Переклад – О. Ващенко	Оригінальна назва
	Прелюдія	Prelude
№ 1	«Балада Свіні Тодда»	«The Ballad of Sweeney Todd»
№ 2	«Немає такого іншого місця, як Лондон»	«No Place Like London»
№ 3	«Найгірші пироги в Лондоні»	«The Worst Pies in London»
№ 4	«Бідолашна»	«Poor Thing»
№ 5	«Мої друзі» / «Балада»	«My Friends»
№ 6	«Зелений зяблик і пташка лінет»	«Green Finch and Linnet Bird»
№ 7	«Ах, міс»	«Ah, Miss»
№ 8	«Джоанна»	«Johanna»
№ 9	«Магічний еліксир Піреллі»	«Pirelli's Miracle Elixir»
№ 10	«Змагання (Частина I): Гоління»	«The Contest (Part 1): Shaving Scene»
№ 10A	«Змагання (Частина II): виривання зуба» / 10B «Балада»	«The Contest (Part 2): Tooth-Pulling Scene»
№ 12	«Зачекай»	«Wait" – Lovett»
№ 12A	«Смерть Піреллі» / «Балада»	«Pirelli's Death» – Pirelli
№ 13	«Цілуй мене»	«Kiss Me»
№ 14	«Жінки у своїй чутливості»	«Ladies In Their Sensitivities»
№ 15	«Цілуй мене»	«Kiss Me»
№ 16	«Гарні жінки» / тема бритв	«Pretty Women»
№ 17	«Прозріння»	«Epiphany»
№ 18	«Трохи священника»	«A Little Priest»

II дія

Номер	Переклад – О. Ващенко	Оригінальна назва
№ 19	«Боже, це добре!»	«God, That's Good!»
№ 20	«Джоанна»	«Johanna»
№ 21	«Біля моря»	«By the Sea»
№ 22	«Сцени перукаря» / «Балада»	"Wigmaker Sequence"/
№ 23	«Доти, поки я поруч»	«Not While I'm Around»
№ 24	«Салонні пісні»	«Parlor Songs (Part 1 -3)»
№ 25	«Божевільня Фогга» / «Балада»	«Fogg's Asylum» ⁴
№ 26	«Місто в вогні»	«City on fire»
№ 27	«Пошук»	"Final Sequence":
№ 28	«Повернення Судді» / тема бритв / «Балада»	«The Judge's Return»
№ 29	«Фінальна сцена»	«Final Scene»
№ 29B	«Балада Свіні Тодда»	«The Ballad of Sweeney Todd»

⁹ Номер Судді Турпіна «Джоанна» (№ 11), в якому він бичує себе і водночас підглядає за Джоаною кризь замкову щілину, виключено з основного тексту і опубліковано в Додатку до клавiру (pp. 377–389). В сучасних постановках, як правило, відсутня. С. Сітрон зазначає, що Г. Принс знайшов її занадто контроверсійною і відволікаючою від основного змісту, адже в ній розкривається, як набожність поєднується із збоченням (Citron, 2001: 254).

⁴ Цей номер відсутній в змісті зазначеного клавiру 1997 року (причина чого невідома), однак в самій партитурі він є на (pp. 315-321) і супроводжується відповідною нумерацією (№ 25).