

УДК 782.8(73)

DOI 10.34064/khnum1-77.18

Ващенко Олена Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

Семенюк Оксана Михайлівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
викладач кафедри сценічної мови
e-mail: oksanaivaneha@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5876-2137

Драматургія мюзиклу «Jesus Christ Superstar»**Т. Райса та Е. Ллойда Веббера**

Статтю присвячено аналізу драматургічної організації рок-опери «Jesus Christ Superstar» Т. Райса та Е. Ллойда Веббера в контексті традиційної моделі бродвейського мюзиклу. Актуальність теми зумовлена відсутністю спеціалізованих досліджень драматургії цього твору, попри його сценічну популярність. Метою дослідження є визначення відповідностей і відхилень JCS від жанрових канонів мюзиклу на макро- та мікрорівнях композиції. Новизна дослідницького підходу полягає в комплексному розгляді структури, системи номерів, тематичних арок, контрафактури, тональної драматургії, розвитку персонажів. Доведено наявність зрілих драматургічних рішень, попри окремі порушення класичної моделі, та підкреслено значення техніки контрафактури та тематичного передбачення як засобів єдності композиції.

Ключові слова: драматургія мюзиклу; традиційна модель бродвейського мюзиклу; рок-опера; контрафактура; принципи тематичної єдності; тематичні арки; репризи; композиційна структура; тональна драматургія.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Бродвейський мюзикл на сьогодні можна розглядати як жанрову парадигму, в межах якої вирізняються рок-опера, рок-мюзикл, концептуальний мюзикл, мегамюзикл, *jukebox*, хіп-хоп-мюзикл та інші. Незалежно від ступеня музично-стилістичної строкатості, залучених вокальних, сценічних засобів, способу ампліфікації звуку, всі ці різновиди загалом підпорядковуються спільним драматургічним принципам. Це засвідчують музикознавчі розвідки у сфері теорії мюзиклу, які переважно датуються початком XXI століття (Grant, 2004; McMillin, 2006; Swain, 2002). В українському музикознавстві процес осмислення драматургії мюзиклу відбувається в останні роки, що підтверджують публікації наукових і методичних розробок О. Ващенко (2024; 2025), Лю Цзяня (2023). Праці дослідників демонструють єдність підходу до основних драматургічних компонентів жанру, якими є: двоактна структура із більш розгорнутим першим і простішим другим актами; ключові драматургічні вузли, якими служать початкова увертюра, фінал першої дії, опенінг другої та «останні 15 хвилин шоу»¹; дует як ключова композиційна одиниця; система репріз (як всередині однієї дії, так і між ними). Не менш важливими компонентами мюзиклу стали номери певних типів (увертюра, опенінги, установчий номер, «номер 11-ї години»² тощо), яким відповідають усталені драматургічні функції; а також лейтмотивна техніка. Разом із тим, зустрічаються зразки мюзиклів, у яких відхилення від загальної моделі є сильнішим,

¹ Умовне найменування фінального блоку номерів (сцен) другої дії мюзиклу, де відбувається розв'язка всіх сюжетних ліній, акумулюється репрізний матеріал (арки, ремінісценції) і досягається загальна кульмінація.

² Номер 11-ї години (*11 o'clock number*) – номер у другому акті мюзиклу, який «зупиняє» дію незадовго до фіналу (передє «останнім 15 хвилинам шоу»), через що його нерідко називають «шоустопером» (McMillin, 2006: 46); покликаний привернути увагу публіки перед фіналом і нерідко розкриває процес усвідомлення головним героєм чогось важливого (яскравий приклад – «*No Good Deed*» у «*Wicked*» С. Шварца). У інших випадках цей номер наближується до вставного («*Oklahoma!*» Р. Роджерса та О. Гаммерстайна).

аніж в інших. Таким прикладом слугує рок-опера «*Jesus Christ Superstar*» Т. Райса та Е. Ллойда Веббера (1970). Цей мюзикл, як і драматургічні рішення Е. Ллойда Веббера в цілому, і до сьогодні викликає жвавий відгук у музикознавчих працях, що свідчить про низку нерозв'язаних питань і необхідність їх постійного переосмислення з перспективи сьогодення, а також дисонує з незмінним захватом публіки.

Ставши маніфестом бунтівних настроїв 1960–70 років, «Ісус Христос Суперзірка» увійшов до кола визначних зразків мюзиклу і рок-опери як його різновиду, а Е. Ллойд Веббер і на сьогодні залишається найвизначнішим представником театру мюзиклу другої половини ХХ століття разом із Стівеном Сондхаймом.

Звісно, такого «апогею» популярності, як в 90 роки ХХ століття, коли «п'ять спектаклів у Вест Енді та три на Бродвеї йшли в паралель» (Snelson, 2004: 54), «Суперзірці», вже, вірогідно, не сягнути, однак пошук нових сценічних рішень мюзиклу не припиняється і сьогодні. Підтвердженням цьому служать численні постановки з гендерним перерозподілом ролей Понтія Пілата, Царя Ірода (режисер Ш. М. Вайтфорд, 2019) і навіть самого Ісуса Христа. Остання, із Сінтією Ериво³ в головній ролі (Synthia Erivo..., 2025) відбулась 1 серпня 2025 року (режисер – Серхіо Трухільйо). В українському культурному просторі також помітний інтерес до цього мюзиклу, починаючи зі сцени Харківського театру музичної комедії (1993), вистава якого стала першою в інтерпретації твору на українських теренах, і завершуючи нещодавньою його постановкою в Одеському академічному театрі музичної комедії (16 травня, 7 червня 2025). Усе це підтверджує актуальність обраної теми статті.

Останні дослідження та публікації за темою статті. Наразі не існує дослідження, спеціально присвяченого драматургії мюзиклу «*Jesus Christ Superstar*», однак суттєві спостереження

³ Сінтія Ериво (народ. 1987) – британська співачка, акторка; володарка «Греммі» (2017) і зірка кіномюзиклу «*Wicked*», частина I (2024), що був із захватом зустрінутий музично-театральною спільнотою США.

стосовно принципів побудови сумісних проєктів Т. Райса та Е. Ллойда Веббера зустрічаються в роботах М. Гранта (Grant, 2004), С. МакМілліна (McMillin, 2006), С. Міллера (Miller, n.d.), Дж. Снельсона (Snelson, 2004), Дж. Свайна (Swain, 2002).

Дж. Снельсон визначає драматургію «Суперзірки» як «послідовність музичних сцен, що радше представляють драму відносин [attitudes]⁴, аніж драму дії [action]» (Snelson, 2004: 24). Далі він підкреслює, що, будучи «концептуальним альбомом», «*Jesus Christ Superstar*» (як і наступна «Евіта», 1978), ґрунтується на «епізодичній формі з обмеженим драматичним зв'язком між сценами» (там само: 145). Спостереження щодо фрагментарності структури твору, яка нагадує «серію музичних відео, а не зв'язну оповідь», висловлюється і С. Міллером (Miller, n.d.).

Для Дж. Свайна модель наскрізно співаного (*sung-through*) мюзиклу, до якої постійно звертаються Т. Райс та Е. Ллойд Веббер, є постійним предметом критики і показником «відхилення від норми» (Swain, 2002: 317). На протилежність від мюзиклу з діалогами, *sung-through musical* видається дослідникові доволі штучною спробою наблизити мюзикл до оперної драматургії. Цю думку продовжує розвивати і Скотт Макміллін (McMillin, 2006), який вважає, що сутність драматургії мюзиклу полягає в роз'єднанні, диз'юнкції (*disjunction*), а саме невідповідності книжного часу і ліричного, тобто лібрето і музичного номера (McMillin, 2006: x).

Не менш скептично до мюзиклу без діалогів ставиться і М. Грант. «Сер Тім Райс, – зазначає дослідник, – відмовляється від добре побудованого розмовного сценарію», замінюючи його «наскрізно співаним оперним лібрето», тим самим утворюючи «форму кантати, проспіваного тексту без проміжних діалогів» (Grant, 2004: 88). Іменуючи твори «кантатами», М. Грант підкреслює не тільки нестачу діалогів як важливих елементів драми, покликаних створити контекст, підготувати

⁴ Слово «*attitude*» тут також доречно перекласти як «настрій» або навіть «рефлексія». Останнє складає логічну пару – антонім до поняття дії.

і максимально загострити ситуацію до введення вокального номера, але й брак драматичного потенціалу композиції, що, звісно, є показником критичного ставлення дослідника до драматургічних рішень лібретиста і композитора. Нерідко це жанрове найменування застосовується в паралель і до власне кантати – «*Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*» (1968) – першого успішного досвіду сумісної роботи Т. Райса і Е. Ллойда Веббера, – для підкреслення спільних методів роботи над матеріалом. «Оскільки обидва твори були написані й задумані як кантати, вони природно адаптувалися до студійного запису з акторським складом, що за своєю сутністю відповідає кантатним рисам», – зазначає М. Грант (Grant, 2004: 207).

Не меншої уваги заслуговують паралелі із жанрами пасіонів та ораторії, однак уже позбавлені негативних конотацій. Так, С. Сітрон наводить відгук у газеті «*Time*», яка порівняла «*Superstar*» із «Пасіонами» за Матвієм та Йоанном Й. С. Баха, а також визначила твір як «пасіон сьогодення, який може розлютити побожних, але має заінтригувати і, можливо, надихнути агностичне юнацтво» (цит. за: Citron, 2001: 151).

Дж. Снелсон підсумовує, що «*Jesus Christ Superstar*» втілює скоріше «музичну активність, яка не супроводжується природною фізичною активністю», і, як драма, досліджує «концепти та емоції», а ключове питання: «Хто ти, Ісусе, що ти приніс в жертву? Чи ти той, хто, як кажуть, ти є?», – залишається без відповіді. Більш того, «серія музичних монологів, які розкривають радше настрої, ніж дію – на основі відомих біблійних епізодів», змушує Дж. Снелсона дійти висновку, що «цей твір є більше ораторією, ніж мюзиклом» (Snelson, 2004: 192).

І остання жанрова паралель, яка заслуговує на увагу, належить М. Гранту, однак вона акумулює його спостереження скоріше щодо спектаклю, аніж партитури як такої. «Загальний ефект був більше схожим на рок-концерт, ніж на традиційний мюзикл», – відзначає дослідник (Grant, 2004: 195). Обумовлено це двома факторами – розміщенням рок-ансамблю на сцені і зростанням ролі ампліфікації, тобто підсилення звуку (як оркестру в ямі, так і голосів).

Відзначимо, що самі творці *JCS* не прагнули відокремити свій твір від традиції, і загалом використовували терміни «рок-опера» і «мюзикл» як взаємозамінні, не апелюючи до визначень «кантата» чи «ораторія». Це підтверджується власними висловлюваннями митців, які наводить Е. Нассур: «Це опера», – відзначає Е. Ллойд Веббер, розкриваючи особливості стилістичного контрасту в характеристиках різних персонажів. «Це рок-мюзикл, але не схожий на “*Hair*”... хоча він ближчий до “*Hair*”, аніж до “*Oklahoma!*”», – додає Т. Райс (цит за: Nassour, 2024: 71). Нагадаємо, що “*Oklahoma!*” (1943) Р. Роджерса та О. Гаммерстайна вважається першим мюзиклом, який ознаменував зрілий етап розвитку жанру і втілює його класичні драматургічні принципи. У свою чергу, «*Hair*», що значною мірою ґрунтується на хепенінгу, став одним із перших мюзиклів, де активно використовувалась рок-стилістика. Зрозуміло, що «*Oklahoma!*» представляє модель канонічну, тоді як «*Hair*» – значне від неї відхилення, однак висловлювання Т. Райса підтверджує, що навіть самими авторами вони мисляться в межах єдиної жанрової системи.

Крім узагальненої характеристики драматургії твору, деякі дослідники пропонують і спостереження на дрібніших рівнях композиції, зокрема тематичного розвитку і лейтмотивного принципу. Так, Дж. Свайн розглядає особливий різновид вебберівської репризи⁵

⁵ Реприза в мюзиклі – це композиційний елемент, нерідко рівноцінний номеру за масштабами і функціями (як правило, він фіксується в нотному тексті як *Reprise*). Може виступати в ролі арки (всередині дії, між діями), короткої ремінісценції тощо. Реприза може вказувати на повторення якоїсь драматичної ситуації чи радикальний поворот у розв’язанні раніше заявленої проблеми, чи погляд на неї під новим кутом, однак у зрілому (і «якісному» з драматургічної точки зору) мюзиклі вона завжди стає вагомим моментом драматургії. Термін «реприза» (*reprise*) використовується в зарубіжному мюзиклознавстві майже ексклюзивно, тоді як поняття «арки» чи «ремінісценції» не розповсюджені. Так, розглядаючи мюзикл «*Sweeney Todd*» С. Сондхайма, С. Банфілд розрізняє репризність «на рівні мотиву і на рівні номера» (Banfield, 1993: 304), а також відзначає роль репризи «Балади» у створенні нарративної «рамки» (там само). У межах статті ми не пропонуємо дискусії стосовно цього поняття і його термінологічних відповідностей, оскільки це питання

як контрафактуру, чия функція полягає в постійному поверненні раніше експонованого матеріалу, але з новим текстом і в принципово відмінній драматичній ситуації (Swain, 2002: 320). Дж. Свайн погоджується, що це дозволяє «уніфікувати оперу», оскільки з обмеженням матеріалу просто «менше музики, яку треба уніфікувати» (там само: 321). Утім нерідко це викликає питання, чому та ж сама тема має звучати в настільки різних ситуаціях (там само). Попри те, що принцип контрафактури видається близьким принципу лейтмотивізму, насправді вони, за Дж. Свайном, є прямо протилежними. Лейтмотив функціонує як одиниця із фіксованим змістом. Контрафактура ж заперечує наявність іманентного фіксованого змісту мотиву як такого: «У той час як реприза діє, у найкращих випадках, розкриваючи драматичну релевантність попереднього змісту в новому драматичному контексті, контрафактура, змінюючи текст, фактично змінює зміст, і в цьому полягає ціна, сплачена за її використання. Ідея лейтмотиву, з якої, зрештою, випливає як реприза, так і ця оперна контрафактура, залежить від послідовного асоціювання музики з якимось драматичним вираженням, будь то слова чи якась фізична дія. Коли Веббер різко змінює текст певної мелодії, драматична асоціація між мелодією та дією стає меншою, і він ризикує фатальним послабленням драматичної функції мелодії» (Swain, 2002: 322).

Відзначимо, що фундаторами теорії мюзиклу *JCS* фактично не розглядається з точки зору застосування лейтмотивної техніки, хоча вона вважається важливим елементом драматургії її зрілої моделі. Тут лежить ще одна термінологічна проблема, оскільки доволі часто дослідники, навіть маючи на увазі лейтмотиви, не використовують цього терміну, віддаючи перевагу слову «мотив» (С. Банфілд, Дж. Свайн, Дж. Снельсон), що частково пояснюється музикознавчою обережністю і певною інерцією в сприйнятті мюзиклу як меншовартісного продукту в порівнянні з музичною драмою. Підтвердження

заслугове на самостійну увагу, однак вживаємо його так, як зарубіжні дослідники мюзиклу, не відмовляючись від інших синонімічних понять.

цьому можна побачити в тезі Дж. Снельсона: «Ті, хто очікує вагомості й вічно мінливої плинності вагнерівських лейтмотивів, будуть розчаровані; тематична система тут є грубішим інструментом, хоча й дієвим» (Snelson, 2004: 88). Надавання узагальнених назв різним темам і мотивам дослідник вважає взагалі «застарілим прийомом», хоча композиторська трактовка тем «як окремих звукових блоків, що можуть заново поєднуватися в різних комбінаціях <...> – робить такий підхід зрозумілим і ефективним» (там само). Не зважаючи на доволі сумнівне твердження щодо «застарілості» методу аналізу, звернімо особливу увагу на словосполучення «тематична система», яка спонукає до аналогій із системою лейтмотивів (чи навіть лейтмотивною системою)⁶, а також принципом комбінаторики звукових (чи, точніше, інтонаційно-змістовних блоків), яким, за спостереженням Дж. Снельсона, користується Е. Ллойд Веббер. Отже, при очевидному прагненні уникнути порівнянь з оперною драматургією (і рівнем її «плинності» чи «вагомості»), паралелі з нею неминуче виникають через спільність методів роботи з цим мікроматеріалом, внаслідок чого така дослідницька «політика уникання» починає мати вигляд дещо надуманої і штучної. Показово, що наведені тези Дж. Снельсона передують його аналізу «Привиду опери», де ступінь інтонаційного зв'язку між окремими темами дійсно може дати підстави говорити про лейтмотивну систему, однак в розділі про «*Суперзірку*» жодних спостережень щодо мотивної роботи чи використання «мотивів» він не висловлює, залишаючи простір для подальших розвідок.

Натомість в пізніших дослідженнях, зокрема Кристини Баборової (Babrová, 2017), вже простежується прагнення до найменування лейтмотивів. Музикознавиця віддає перевагу назвам, які відповідають певним сценам чи етапам сюжету, виділяючи лейтмотиви «суду»,

⁶ Ми розуміємо систему лейтмотивів як набір, певну кількість лейтмотивів, що використовуються в композиції, в той час як лейтмотивна система передбачає наявність впорядкованої інтонаційної організації цих тем, а також функціонування лейтмотивів як невід'ємної частини оповідання (драми).

«вироку», «вироку натовпу», «зради Юди», «смерті Юди», «Ісуса перед Пілатом», «Пілата, що умиває руки» тощо (Baborová, 2017). Спочатку, як і попередники, К. Баборова уникає терміна «лейтмотив». Утім, вказуючи на зв'язок образів первосвящеників із «мотивом суду», врешті підсумовує, що «лейтмотив може представляти також місце або ідею» (там само: 240). При цьому в роботі присутній лише аналіз мотивного змісту увертюри, що не дає підстав для висновків щодо функціонування зазначених тем в драматургії цілого саме як лейтмотивів. Так само залишає дослідниця простір і для вияву спадкоємності твору із традицією. К. Баборова ніби наполягає на спорідненості із мюзиклом, хоча, в чому саме вона виявляється, відповіді не дає, натомість вторячи думкам попередників про те, що у творі не використовується звичайна розмовна мова, на відміну від «класичного мюзиклу» (там само: 220).

Інші нещодавні дослідження демонструють певний відхід від власне питань музично-конструктивних до більш широких і різноманітних контекстів і аспектів: культурологічних (Sinks, 2019), релігійних (Grace, 2009), постсекулярних (Johnson, 2020) чи навіть етнічних (Irizarry, 2019). Бен Макферсон розглядає «*Superstar*» у контексті еволюції вокального стилю в мюзиклі як твір, що висунув у якості провідного засобу виразності «рок-голос», поряд із «поперета-голосом» (*The Poperetta Voice*), притаманним мегамюзиклам, а також «новим бродвейським» і «веристським» (*The Verismo voice*) голосами (Macpherson, 2020: 71). Тематику саунду порушує Домінік Саймондс, досліджуючи *JCS* як один із перших шаблів на шляху до мегамюзиклів Е. Ллойда Веббера (Symonds, 2020: 87–89).

Серед монографічних праць доречно відзначити роботу Елліса Нассура (Nassour, 2024), присвячену історії і контексту створення мюзиклу, що додає нових деталей до його «біографії». Утім вона є не принципово новим поглядом на твір, а скоріше розширеною версією його більш ранньої роботи «Рок-опера...» (Nassour & Broderick, 1973).

Отже, попри відносно активне вивчення мюзиклу «*Jesus Christ Superstar*», багато аспектів його драматургії досі не розв'язані або

залишаються суперечливими. Зокрема, йдеться про відповідність традиційній моделі мюзиклу, визначення ключових драматургічних вузлів, типових номерів та їхніх функцій, а також про специфіку реалізації принципу тематичної єдності на різних рівнях – від макро (репризи) до мікро (тематичний розвиток). Нерозв'язаним залишається й питання повторюваних тем, зокрема правомірності називати мотивні комплекси, представлені в увертюрі, лейтмотивами і піднімати питання лейтмотивної драматургії.

Мета дослідження. Усе вищезазначене зумовлює необхідність формулювання дослідницької мети як *визначення ключових принципів драматургічної організації мюзиклу «Jesus Christ Superstar».*

Новизна ракурсу дослідження полягає у виявленні відповідностей традиційній жанрової моделі мюзиклу, яка склалася в театральній практиці ХХ століття, та відхилень від неї, на макрорівні (загальна структура, вузли, номери та їхні функції) й мікрорівні композиції (тематизм).

Методологія дослідження. На реалізацію обраної мети спрямовані такі *методи:*

- історико-типологічний, застосований для визначення особливостей структури й драматургії мюзиклу як жанру;
- структурно-функціональний аналіз для вивчення специфіки взаємодії тематизму й образів у драматургії цілого;
- порівняльний, необхідний для оцінки узгодженості драматургії мюзиклу з класичною моделлю.

Виклад основного матеріалу дослідження.

За масштабами – приблизно 1 година 45 хвилин – «*Jesus Christ Superstar*» цілком відповідає канонічній моделі мюзиклу. Простежується збереження майже всіх опорних драматургічних вузлів, а також деяких із типових структурних одиниць (установчий номер, номер 11-ї години). Пропоновані таблиці (*Таблиця 1, Таблиця 2*) віддзеркалюють порядок номерів (у більшості видань мюзиклу нумерація відсутня, ми додаємо її для зручності), їхні основні функції згідно з традиційною моделлю мюзиклу, тональні або звуковисотні центри (деякі

епізоди дають привід говорити про вихід за межі тональності) чи тональні плани (якщо йдеться про складні за структурою сцени). Спільний колір в стовпчику «номери» вказує на крупні повтори чи спільну тематичну організацію номерів, такі ж кольори стовпчику «драматургічна функція» вказують на короткі ремінісценції, які не є основним тематизмом сцени.

Таблиця 1. Композиційно-драматургічні особливості «*Jesus Christ Superstar*» Т. Райса та Е. Ллойда Веббера, I дія.

| Перша дія | | | |
|-----------|--|---|--|
| № | Основні номери (спільний колір вказує на крупні тематичні повтори) | Драматургічна функція | Тональні (звуковисотні) центри |
| 1 | Увертюра / Overture | Відповідає увертюрі. Передбачує розвиток сюжету та фінал (№ 20). | d-moll |
| 2 | «Небо в їх думках» / "Heaven on Their Minds" | Установчий номер. Експозиція Юди. Тема батогів. | d-moll |
| 3 | «Що сталося?» / "What's the Buzz" «Дивна річ, загадкова» / "Strange Thing Mistinging" | Установчий номер. Експозиція натовпу та Ісуса (відразу в протистоянні) / Конфронтація Ісуса та Юди через Марію. Розкол між Ісусом, натовпом і Юдою. | D міксолідійський / G-As G-dur |
| 4 | «Все добре» / "Everything's Alright" | Експозиція образу Марії. Сумніви Ісуса. | E-dur – e-moll – E-dur |
| 5 | «Цей Ісус має померти» / "This Jesus Must Die" | Експозиція Анни і Каяфи у контрасті з голосами натовпу. | d-moll – f-moll |
| 6 | «Осанна» / "Hosanna" | Інша грань образу натовпу. | G-dur |
| 7 | Симон Зілот / Simon Zealotes / «Бідний Єрусалим» / "Poor Jerusalem" | Експозиція Симона у згоді з натовпом. Контрастне переключення. | G-dur – g-moll – B-dur – g moll – b-moll |
| 8 | Сон Пілата / Pilate's Dream | Експозиція Пілата на тематизмі Ісуса. | b-moll |
| 9 | Храм / The Temple | Конфлікт із натовпом. Передбачення теми «Гетсиману». | g-moll e-moll |
| 10 | «Все добре» (повтор) / "Everything's Alright" (reprise) | Реприза. Перериває розгортання конфлікту. Перехід до балади. | D-dur |
| 11 | «Я не знаю, як його любити» / "I don't Know How to Love Him" | Любовна балада Марії. | D-dur |
| 12 | «Проклятий навіки» / «Криваві гроші» / "Damned for All Time" / "Blood Money" | Реальний фінал I дії. Конфронтація Ісуса з Юдою. Тематизм «Цей Ісус має померти». | g-moll |

Таблиця 2. Композиційно-драматургічні особливості «*Jesus Christ Superstar*» Т. Райса та Е. Ллойда Веббера, II дія. (Продовження).

| Друга дія | | | |
|-----------|--|---|-------------------------------------|
| № | Основні номери (спільний колір вказує на крупні тематичні повтори) | Драматургічна функція | Тональні (звуквисотні) центри |
| 13 | Таємна вечеря / The Last Supper | Потенційний драматичний фінал I дії. Омінорена реприза «Все добре». Передбачення куплету «Суперзірки». | G– g–c–f–F–fis – Fis–G–g |
| 14 | Гетсиман («Я сказав би лиш одне») / Gethsemane ("I Only Want to Say") | Претендент на роль ліричного фіналу I дії (метаморфоза головного героя). | b-moll–c-moll |
| 15 | Арешт / The Arrest | Претендент на опенінг II дії, оскільки включає арку до № 3. Реприза «Храму». | g-moll–B–a |
| 16 | Зречення Петра / Peter's Denial | Реприза «Бідного Єрусалиму» | G-dur–g-moll |
| | «Чи могли б ми почати знову» / "Could we Start Again Please" | Вставна пісня / throwaway song. | D-dur |
| 17 | Пілат і Христос / «Осанна» (повтор). Pilate and Christ / "Hosanna" (reprise) | Інша сторона образу Пілата. | g–c–F– ~ |
| 18 | Пісня царя Ірода / Herod's Song ("Try It and See") | Вставна пісня. Експозиція образу Ірода. | fis-moll–C |
| 19 | Смерть Юди / Judas' Death | Варійований тематизм фіналу I дії. Реприза «Я не знаю, як його любити». Тема батогів. Кульмінація образу Юди. | g-moll |
| 20 | Суд перед Пілатом (включаючи «39 батогів») / Trial Before Pilate (including <i>The 39 Lashes</i>) | Початок фіналу («розірваний» фінал). Арка до увертюри (8 тем). | in d–f |
| 21 | «Суперзірка» / "Superstar" | Номер 11-ї години, реприза-арка до «Осанни» (№ 6) та № 17. | E-dur |
| 22 | Розп'яття / The Crucifixion | Продовження фіналу. | in cis |
| 23 | Йоанн 19:41 / John 19: 41 | Епілог. Реприза № 14. | d-moll |

Одним із найбільш логічно вибудованих фрагментів є початок мюзиклу, що включає *опенінг (увертюру)* й так звані «установчі номери» (відповідно № 2 та № 3 *Таблиці 1*).

Початкова *увертюра* скомпонована як колаж тем, деякі з яких мають наскрізне значення в композиції твору, включаючи мотиви, пов'язані з первосвящениками, розп'яттям, Юдою та «суперзіркою». При цьому вона майже точно повторює структуру фіналу (№ 20).

Відкривається увертюра темою, яку К. Баборова (Baborová, 2017: 235) характеризує як мотив «суду», хоча жодного разу цей тематизм не супроводжується відповідним вербальним рядом. Приводом для такої характеристики стало те, що із текстом цей тематизм звучить тільки у представників влади (Каяфа, Пілат). Мотивом влади (*authority*) він названий і на ресурсі *The Cave of Dragonflies* (Jesus Christ Superstar, n.d.). Утім, судячи з його музичних особливостей, зокрема активного використання вкрадливих ввідних тонів, зменшеної квати й тритону на І щаблі, який не розв'язується, радше слід говорити про втілення образу зловісності й підступності, аніж владності (хоча одне не виключає іншого). Водночас введення на початку твору робить тему своєрідним *initio* для всіх подій. Вона звучатиме з текстом на початку сцени «Цей Ісус має померти» (№ 5) та на початку «Суду Пілата» (№ 20). Різничитання в тлумаченні цієї теми, які ми спостерігаємо, дають можливість говорити про відсутність її фіксованого змісту.

Друга тема увертюри (літера В, тт. 10–13), являє собою ламаний рух по секстах і септимах із ввідними тонами. Вона міцно пов'язується з текстом «Його треба розп'яти» / «*We need him crucified*», з яким звучатиме у сцені Суду (№ 20), й, завдяки своєму музичному контуру, викликає асоціації із бахівськими темами хреста. Тим самим, ця тема може претендувати на назву «мотиву розп'яття» чи «приговору». Вона повернеться і в № 5, стаючи передвістям майбутнього вироку, хоча і звучатиме з текстом «*Hosanna Superstar*» у хорі (тт. 10–13).

Джерелом наступних трьох тем, жодна з яких не звучатиме в мюзиклі до фіналу, також є Суд Пілата (№ 20). Перша з них (Увертюра, літера С, *Agitato*, т. 15) відповідає зверненню Пілата («Говори зі мною, Ісус Христос» / «*Talk to me Jesus Christ*», т. 15). Наступна – гротескова відповідь Ісуса («У мене немає царства в цьому світі» / «*I have got no kingdom in this world*», тт. 24–33). Третя – це оркестровий тематизм, на тлі якого натовп вимагатиме розп'яти Христа (т. 97).

Активніше протягом твору використовується тема (Увертюра, тт. 71–78), що відповідає сцені «39 батогів», які рахує Пілат (№ 20, літера О, тт. 115–155). Вона ґрунтується на синкопованому гітарному

рифі і стає символом покарання, страждань, передчуття кари. На відміну від інших тем, вона проводиться чотирикратно і, окрім Увертюри і Фіналу, супроводжуватиме експозицію образу Юди (№ 2) та його смерть (№ 19, т. 79).

Останній тематичний блок Увертюри відходить від тематизму фіналу мюзиклу. Спочатку вводиться хоральний за складом тематизм «Осанни», що надалі звучатиме в №№ 6, 17, 21. Він асоціюється із сприйняттям Ісуса соціумом як світоча, «суперзірки». Один із останніх мотивів увертюри виконується хором як вокаліз. Примарно-містичний характер і музичні властивості (ламані хрестоподібні ходи, інтервал зменшеної септими) зближують його з темами зневіри та розп'яття. Деякі дослідники розглядають його як мотив зради Юди (Babogova, 2017: 239), що є виправданим з огляду на те, що надалі він звучатиме у вступі до «Темної Вечері» (№ 13).

Відповідаючи на питання, чи доцільно розглядати «*Jesus Christ Superstar*» з точки зору **лейтмотивної техніки**, нагадаємо, що вона стає одним із інструментів драматургії в зрілих мюзиклах і сягає кульмінації у творчості С. Сондхайма, яка доволі часто дає привід розглядати взаємодію тем у межах лейтмотивної системи. Особлива функція в їх розробці, на думку С. МакМілліна, належить оркестру як «усязнавчому» (*omniscience*) інструмента драматургії, який може не тільки віддзеркалювати, але й передбачувати події (McMillin, 2006: 127). Лейтмотиви закріплюються за образами, персонажами, предметами, емоціями чи поняттями і повертаються протягом твору, нерідко фіксуючи вирішальні (поворотні) моменти. Всі ці аспекти драматургії жанру актуальні для мюзиклів Е. Ллойда Веббера, однак у випадку «*Jesus Christ Superstar*» постають у видозміненому чи спрощеному вигляді. Це обумовлено декількома факторами. По-перше, значна кількість важливих музичних тем не несе закріпленого змісту через прийом контрафактури (нової підтекстовки раніше експонованого матеріалу). По-друге, за винятком увертюри та епілогу, музичні теми не звучать у оркестрі, тому його роль як інструмента «передбачення» подій нівелюється. І, по-третє, доволі багато тем

проводиться повторно, однак переважно двічі або тричі, що ставить під сумнів необхідність розглядати їх в лейтмотивній функції.

Окрім увертюри, перший драматургічний вузол утворюють два початкових вокально-інструментальних номери (№№ 2, 3), поділяючи між собою функцію *установчого номера (establishing number)*. Нагадаємо, що його роль полягає в тому, щоб окреслити конфлікт між основними персонажами, утворити розкол або «схизму», що «змусить публіку очікувати на її розв'язання» (Engel, 2006: 17). «Небо в їх думках» («*Heaven on their minds*», № 2) розкриває розкол між Юдою, чий «розум прояснився» (перший рядок – «*My mind is clearer now*»), Ісусом і його «публікою», яка його обожнює і боготворить, хоча цей конфлікт наразі прихований, а монолог героя – внутрішній. Важливо, що ця характеристика здійснюється тільки через призму свідомості Юди, тим самим наближуючи його до ролі наратора. У свою чергу, «Що відбувається?» («*What's the buzz?*», № 3) експонує вже зовнішній конфлікт: це і напруження між натовпом та Ісусом, який намагається переконати людей, що не слід ні про що турбуватись, окрім сьогодні (т. 3–18), і між Юдою та Ісусом через Марію («*Strange thing, mystifying*»). Заява Ісуса про те, що всім, окрім Марії, до нього байдуже, спричиняє додаткову поляризацію із прихильниками (літера F, т. 32) і поглиблює розкол між усіма персонажами.

Загалом *експозиційну фазу* драматургії мюзиклу можна вважати витриманою. Експонування на початку образу Юди (№ 2) підтверджує його фактичну функцію як головного персонажа і оповідача. Ісус одразу експонується в контексті: у оточенні натовпу (№ 3), що підкреслює його залежність від настрою публіки, а також одразу розкриває напруженість взаємовідносин із нею. Експозиція образу Марії відбувається у третю чергу (№ 4). Вона покликана спочатку не стільки розкрити образ героїні, скільки окреслити її ставлення до Ісуса та її миролюбну позицію. Важливу роль у визначенні подальшої траєкторії подій і фіналу твору відіграє дуетно-діалогічна сцена первосвященників – Каяфи і Анни – «Цей Ісус має померти» (№ 5). Доленосність цієї сцени і драматургічна функція номеру, розташованого

на початкових позиціях в композиції мюзиклу, нерідко недооцінюються дослідниками.

Водночас поділ рок-опери на дві дії з дванадцятьма та одинадцятьма номерами відповідно **не утворює потрібної диспропорції**: перший акт має бути на 15–30 хвилин довшим, аніж другий. Поглиблює цю проблему й додання нової музики в другу дію – ліричного дуету «Чи могли б ми розпочати спочатку» («*Could we start again*»), якого не було в оригінальному студійному записі 1970 року⁷ (див. Табл. 2). По-перше, він не аргументується сюжетним розвитком (чому взагалі Марія та Петро, який на цей момент вже зрікся Ісуса тричі, мають співати дуєтом?) і зупиняє його. По-друге, дуєт сприяє розростанню масштабів не першої дії, а другої. Так само запізно вводиться експозиція додаткового характерного гротескового персонажа – Ірода (№ 18), тоді як у канонічному мюзиклі уникають експозиції нових персонажів у другому акті, оскільки для розвитку їхніх образів не залишається часу.

Деякі сумніви викликає і драматична вагомість **фіналу I дії** «Проклятий навіки» («*Damned for all time*», № 12). Нагадаємо, що фінал першої дії становить один із найважливіших драматичних вузлів і, як правило, знаменує або суттєвий поворотний пункт у розгортанні сюжету, або втілює метаморфозу головного героя. Деякі фінали об'єднують ці ідеї (наприклад, «Прозріння» в «*Sweeney Todd*» С. Сонхайма чи «Долаючи тяжіння» в «*Wicked*» С. Шварца). Звісно, зрада Юди могла б стати драматичною вершиною, однак у мюзиклі вона подається під іншим кутом. Від самого початку першої дії Юда протиставляється Ісусу, втілюючи здоровий скептицизм і щире занепокоєння долею свого приятеля, який, на його думку, зайшов надто далеко, прикидаючись Месією. Тому «Проклятий навіки» стає логічним

⁷ Інколи цей номер звучить перед «Пілатом і Христом», інколи – після «Пісні Ірода», через що його порядковий номер може бути різним; саме тому ми його не включили в загальну послідовну нумерацію. У клавірах він розміщується перед «Смертю Юди», однак в них нумерація, як вже йшлося, взагалі відсутня.

продовженням його стратегії поведінки, і аж ніяк не драматичним поворотом. Більше того, фатальна фраза приспіву «Проклятий навіки» насправді звучить як сподівання на те, що він не буде проклятий навіки через те, що зробив («*Just don't say I am / Damned for all time*»).

На роль фіналу першої дії, який є поворотним пунктом, могли б скоріше претендувати три наступні номери – «Темна Вечеря» (№ 13), де головний герой усвідомлює втрату влади над «публікою», та «Арешт» (№ 15), де безпосередньо здійснюється драматичний поворот. Не гірше цю роль міг би виконати ліричний «Гетсиман» (№ 14), що контрастно відтінює попередні сцени і втілює метаморфозу головного героя: він втрачає віру у справедливість того, що з ним відбувається, і водночас усвідомлює неминучість власної загибелі, уготованої йому Богом.

Зазначимо також, що позиція «Арешту» як фіналу першої дії має історичний прецедент і в жанрі пасіонів, прикладом чого є «Страсті за Матвієм» Й. С. Баха та сучасні зразки цього жанру, як, наприклад, «*Water Passion after St. Matthew*» (2000) Тан Дуна. Водночас «Арешт» міг би виступити в ролі *opener*'а другої дії, оскільки він утворює арку із «Що відбувається» (№ 3), спираючись на той самий тематизм. Утім автори вирішують інакше, і всі три поворотних сцени опиняються на початку II дії. У цьому можна бачити як недолік, невідповідність класичній моделі мюзиклу, так і новизну прийому – відсунення на початок другого акту ключових сюжетних перипетій, щоби зберегти драматургічну напругу, якої навіть в класичному мюзиклі доволі часто у другому акті бракує.

Певне порушення загального правила демонструє і номер «Суперзірка» («*Superstar*», № 21). Нагадаємо, що це була титульна пісня мюзиклу, випущена у вигляді сингла. За функцією, це – типовий «номер одинадцятої години», так званий «шоустопер» перед фіналом, за яким мають слідувати найважливіші 15 хвилин шоу, де розв'язуються всі сюжетні лінії. Схоже місце в композиції посідає хорова «Оклахома» (№ 28 з 29 номерів) в однойменному мюзиклі Р. Роджерса та О. Гаммерстайна. Однак драматургічне положення «*Superstar*»

все ж таки не зовсім типове, оскільки цей номер розриває дві частини фіналу – «Суд Пілата» (включаючи «сцену 39 батогів») («*Trial Before Pilate*», № 20) та «Розп'яття» («*Crucifixion*», № 22). Тобто, виходячи з традиційної логіки мюзиклу, спочатку мав би звучати «*Superstar*», потім – увесь фінальний блок. Найбільше згущення тематичних повторів, типове для фіналів, водночас демонструє саме «Суд» (№ 20), і тому він виступає в ролі повноцінного фіналу, хоча і йде раніше «номера 11-ї години».

Суттєву роль в реалізації принципу композиційно-драматургічної єдності виконує *система музичних арок між діями і внутрішніх реприз*. Скорочена реприза у вигляді окремого номера в мюзиклі всього одна – це заспокійлива пісня Марії Магдалини «Все добре» («*Everything's Alright*», № 4), адресована Христу, яка далі повторюватиметься в майже незмінному драматургічному контексті – коли натовп виводить Ісуса з рівноваги (№ 10). Цікавішим прийомом є омінорена реприза цієї ж теми (*g-moll*) в «Таємній вечері», яка доручається Христу з текстом «Я, мабуть, божевільний, думаючи...» / «*I must be mad thinking...*» (літера G, т. 50), що представляє собою типову для Е. Ллойда Веббера контрафактуру. Ісус висловлює думку про те, що його сьогоднішні прихильники забудуть його ім'я, і воно не значитиме нічого вже «за десять хвилин, як він помре» (літера C, тт. 51–54). Зіставляючи ці рядки зі змістом «заспокійливої» пісні Марії («Все добре»), ми можемо помітити певну іронію: чи не тому не слід занадто турбуватись, що його особа так мало значить? Іншим шаром змісту є критичне усвідомлення персонажем того, що всі слова заспокоєння були даремні, і він утратив пильність саме в той час, коли треба було визнати наявність проблеми і діяти рішуче.

Серед арок між діями слід відзначити репризу «Що відбувається?» (№ 3 → № 15), де віддзеркалено поступову зміну стану натовпу, який так само, як і на початку, не усвідомлює загальної картини подій і потребує лідера, однак введення мінорної тональності (*g* замість *D*) підкреслює посилення похмурих настроїв. Друга важлива арка сягає від початкової Увертюри до першої частини фіналу – «Суд Пілата

(зі сценою 39 батогів)» (№ 20). Тут повторюються вісім тем, за винятком «*Hosanna*», тільки масштабуючись і доповнюючись вокальними партіями. Це підтверджує важливу роль Увертюри в передбаченні розгортання сюжету і його фіналу.

Поворотність моменту в сюжеті підкреслює реприза з контрафактурою в середині фіналу I дії (№ 12). У відповідь на слова Юди про його готовність видати Ісуса Анна та Каяфа співають тему з номера «Цей Ісус має померти» (№ 5). Хоча вона і звучить із новим текстом «Припини протести, забудь виправдання» (літера G, т. 93), однак сприймається як нашарування на зміст попереднього чи його продовження, і підтверджує, що зрада Юди приведе Ісуса до загибелі. Зрештою, інструментальна реприза «Гетсимана» (№ 23) стає лірико-трагічним підсумком подій, які завершилися «Розп'яттям».

Незважаючи на те, що **прийом передбачення** не застосовується в оркестровій партії, Е. Ллойд Веббер знаходить інші шляхи для його реалізації. Так, у центрі сцени «Храм» («*The Temple*», № 9) з'являється майбутня тема «Гетсимана» зі словами «Мій час вже майже скінчився» / «*My time is almost through*» (літера G, тт. 43–51). Передбачувальну функцію відіграє ще одна наскрізна тема, яку ми вперше чуємо у другому номері. Юда співає: «Послухай Ісусе, мені не подобається те, що я бачу» / «*Listent, Jesus, I don't like what I see*» («*Heaven on their Minds*», № 2). Вона є варіантом схожої за змістом і мелодикою репліки «Кожного разу, коли я дивлюсь на тебе, я не розумію...» / «*Every time I look at you, I don't understand...*», яка спочатку знайшла своє законне місце в номері «Суперзірка» (№ 21). Це був перший рядок створеного сингла, і одна з перших фраз, із якої взагалі почалась історія мюзиклу. Надалі вона прозвучить у «Темній Вечері» (№ 13) і тільки в № 21 – «Суперзірці».

Важливим інструментом композиційної єдності і драматургічного розвитку в мюзиклі Е. Ллойда Веббера стають **тональність і тональні протиставлення**, що не завжди можна зустріти, скажімо, у мюзиклі Золотої ери. Першими у сфері тональностей, що уособлює віру і любов до Христа, стають *E-dur* та *D-dur* (див. *Таблицю 1*).

Це тональності номерів «Все добре» (№ 4), «Суперзірка» (№ 21), «Я не знаю, як його любити» та «Що відбувається?» (№ 3) (*D* міксолідійський). Близькою до них є *G-dur*, що відповідає славленню Ісуса в «Осанні» (№ 6), початку «Таємної вечери» (№ 13).

Бемольні мінорні тональності із заглибленням у *b-moll* стають передвісниками смерті Христа, його розп'яття. Спочатку вводиться *f-moll* у номері «Цей Ісус має померти» (№ 5). Потім відбувається раптове переключення у сцені із Симоном Зілотом, і соло Ісуса «Мій бідний Єрусалим» звучить уже у *b-moll*, контрастуючи з радісним *B-dur*, у якому завершився перший розділ (№ 7). Тональність *b-moll* підхоплює наступний «Сон Пілата» та пізніше – «Гетсиман».

Розвитку образу Ісуса відповідає прозора тональна драматургія – від безтурботного *D* міксолідійського (№ 3), через *e-moll* (№ 4) – сумніви в тому, що «все буде добре», до переходу від *g-moll* у *b-moll*, що втілює усвідомлення приреченості (№ 7). Надалі мажорні тональності в його партії більше не повертаються, і передбачення власне теми Гетсимана (№ 9) звучить в *e-moll*. Закріплення ж тональності *b-moll* у «Гетсимані» (№ 14) підкреслює завершення метаморфози образу Христа, переростання сумнівів у зневіру до справедливості Бога. У такий спосіб тональна логіка служить психологізації образу і підтверджує його розвиток по лінії зближення із табором тих, хто не вірить в Ісуса як Месію.

Мінорні тональності з меншою кількістю бемолів асоціюються з підступними думками, сумнівами, зрадою. Не випадково установчий номер мюзиклу – «Небо в їх думках» (№ 2), доручений Юді, звучить у *d-moll*. Із цієї ж тональності розпочинається Увертюра; нею й завершується вся рок-опера. Складну взаємодію цього кола тональностей можна побачити в розгорнутих сценах, зокрема «Таємній вечері» (№ 13), а в деяких номерах, зокрема «Розп'ятті» (№ 22), композитор навмисне відмовляється від ясних тональних центрів, виходячи у сферу хроматики.

У цілому, порівнюючи мюзикл із канонічними зразками, відзначаємо *нестачу дуєтів*, які б просували сюжетний розвиток і його

окремі лінії. Це обумовлено тим, що в сюжеті відсутні типові пари персонажів і любовна лінія (чи навіть лінії), типові для мюзиклів⁸. Дуетні взаємодії, які мали б просувати сюжет, або вписані в масові сцени (№ 3, натовп та Ісус, Ісус та Юда), або «винесені» за дужки дії (яким чином Ісус та Юда прийшли від дружби до протистояння, у сюжеті не розкривається). Стосунки Юди та Ісуса, як і Ісуса та Марії, представлені статично, а не в становленні, і у цьому можна бачити одну з проблем драматургії твору. Єдина пара персонажів, яка показана в розвитку – це Пилат та Ісус. Спочатку їх навіть характеризує спільний матеріал («Бідний Єрусалим», № 7; «Сон Пилата», № 8), що підкреслює внутрішнє прагнення героями справедливості й розуміння її недосяжності та передбачує трагічну розв'язку. Їх зіткнення в номері «Пилат і Христос» (№ 17) розкриває Пилата з іншої, жорстокої сторони («Хто цей зламаний чоловік?»), при цьому натовп поки що підтримує Ісуса (реприза «Осанни», № 17). У фінальній же конфліктній взаємодії, яка демонструє безкомпромісність Пилата і певну пасивність Ісуса, натовп уже на стороні влади (№ 20).

Попри обмежену роль дуетів, авторам все ж вдається здійснити **розвиток персонажів**, що можна вважати важливішим, ніж формальне збереження класичної драматургічної одиниці. Йдеться передусім про образ Ісуса, який проходить еволюцію від удаваної безтурботності й загостреного відчуття справедливості по відношенню до Марії («Що відбувається?», № 3), через наростання сумнівів («Бідний Єрусалим», № 7), усвідомлення байдужості своїх прихильників («Таємна вечеря», № 13), до приреченості і втрати віри у справедливість Бога («Гетсиман», № 14). Перед Пилатом Христос постає не стільки рішучим і впевненим, скільки зламаним, сповненим гіркоти і навіть байдужим («Суд Пилата», № 20).

⁸ Наприклад, в «Rent» Дж. Ларсона розвиваються три основні любовні лінії (Роджер – Мімі, Морін – Джоанн, Анжел – Коллінз), формується один любовний трикутник (Роджер – Мімі – Бен) і пунктирно окреслюються стосунки колишньої пари (Марк – Морін).

Менш драматична лінія розвитку характеризує образ Юди через те, що він уже від початку протиставляє себе Христу і виділяється на тлі натовпу, чия свідомість затуманена, дивлячись на головного героя з відкритими очима та ясним розумом (№ 2). Зрада, хоча вона й витікає з його переконань, разом із тим, ламає самого героя і приводить до трагічного фіналу. Помирає ж Юда зі словами кохання, співаючи репризу балади Марії («Я не знаю, як його любити», № 19). Це накладає тінь на всі його попередні дії і рішення, адже тепер вони забарвлюються ще й відтінком ревнощів, і Юда усвідомлюється як суперник Марії у боротьбі за прихильність Ісуса, що до цього моменту було лиш пунктирно намічено в № 3.

На фоні доволі рельєфних і багатошарових образів Ісуса і Юди вирізняється образ Марії, якому не притаманний розвиток. Водночас Марія сприймається як доволі неоднозначний персонаж, який може розглядатися принаймні з двох точок зору – як втілення чистого кохання, світлої і сліпої віри, а, можливо, й безтурботності, властивої хіпі, так і в негативному світлі – як людини, яка завжди говорить Ісусу те, що він хоче почути: улесливі, солодкі слова, що гріють його душу навіть тоді, коли інші прихильники його зрікаються. Її перша пісня «Все добре» (№ 4), що нагадує колискову з відтінком регі, спочатку здається щирим прагненням заспокоїти Ісуса, однак у репризі (№ 10) у пильного слухача вже може виникнути сумнів – чи не є це невіглаством і закриванням очей на конфлікт (і тут це саме те «невігластво», яке є «блаженством»), дивною байдужістю до долі головного героя, і аж ніяк не проявом турботи і кохання? Ця амбівалентність може бути почута і в хоровому гімні-госпелі «Осанна» (№ 6), який вселяє в Ісуса віру в те, що він обраний.

Інші персонажі – Симон, Ірод, частково Пілат та первосвященники – значною мірою епізодичні та позбавлені перспективи і об'єму. Вони служать своєрідним «фоном», покликаним представити певне розмаїття «поглядів» на центральну фігуру Ісуса. Це логічно витікає з того, що мюзикл ґрунтується на одній основній сюжетній лінії, і ставити Е. Ллойдю Вебберу на карб недостатню розробку персонажів

було б недоречно. Утім такий підхід свідчить про загальну тенденцію до спрощення характеристик у сумісних роботах композитора з Т. Райсом, і вже в «Евіті» Дж. Свайн відзначуватиме їхню «неспроможність вийти за межі експозиції» (Swain, 2002: 332).

Висновки.

Незважаючи на те, що «*Jesus Christ Superstar*» народився з рок-альбому, він демонструє ознаки драматургії, притаманні зрілим мюзиклам, зокрема застосування реприз, тематичних арок, типових уже для вебберівського методу контрафактур як одного із засобів тематичної єдності, часткову розробку лейтмотивної техніки, і навіть доповнює їх принципами тональної драматургії і передбачення тематизму, а також демонструє здатність до психологізації і розвитку образів (Ісус, Юда), що свідчить про зрілість композиторського мислення Е. Ллойда Веббера⁹.

Друга дія твору виявляє певну драматургічну недостатність: з'являються вставні номери (наприклад, «*Could we start again*»), що не просувають сюжет, та нові персонажі (Ірод), які вводяться запізно. Водночас відбувається зсув сцен, які могли претендувати на гідний фінал I акту (із суттєвими поворотними моментами і метаморфозою головного персонажа), на початок другого («Тамна вечеря», «Гетсиман» і частково «Арешт»), що надає драматургічній ваги другому акту і в цілому демонструє скоріше невідповідність стандартній моделі, ніж свідчить про явну драматургічну ваду.

Варто дещо переосмислити техніку *контрафактури* Е. Ллойда Веббера, нещадно розкритиковану Дж. Свайном, і реабілітувати її з точки зору драматургічного потенціалу. По-перше, вона базується на феномені музичної пам'яті: навіть якщо музика звучить із новим текстом, слухач пам'ятає попередній зміст і поєднання його з музикою. Коли мелодія повертається, це сприймається як нашарування нової семантики на попередню, а не як радикальне скасування початкового змісту, і вербально-музичний смисл народжується на перетині

⁹ Нагадаємо, що на момент створення мюзиклу автору виповнилося 22 роки.

цих двох сенсів. Цей прийом дозволяє композиторові іронічно підкреслити момент, коли Ісус усвідомлює втрату контролю (омінований тематизм № 4 у № 13). Не заперечує попереднього смислу й інша контрафактура – тематизм «Цей Ісус має померти» у сцені зради Юди (№ 12), який узгоджується з початковим «планом» перво-священників (№ 5).

Важливим прийомом стає використання в мюзиклі *наскрізних тем*, жодна з яких не перетворюється на лейтмотив (бракує самостійності функціонування, зокрема в оркестрі, фіксації змісту, послідовності і частоти використання), зокрема тем зневіри (Увертюра, №№ 5, 20); теми розп'яття (Увертюра, №№ 5, 20), «суперзірки» (Увертюра, №№ 6, 17, 21), батоги або страждання / передчуття кари (Увертюра, №№ 2, 19, 20). Групу тем зневіри, розп'яття та зради Юди, завдяки інтонаційній близькості, можна розглядати як ескіз лейтмотивної системи, яка могла б бути реалізована в масштабнішому вокально-інструментальному полотні¹⁰.

Принцип *передбачення тематизму* є безумовною ознакою зрілості композиторського мислення, попри його відсутність в інструментальній партії. Разом із тим, він встановлює важливі зв'язки між персонажами та сценами і слугує як загальній уніфікації матеріалу, так і логіці розвитку.

Ознаки *тональної драматургії*, які полягають у розмежуванні протилежних тонально-образних полюсів і поступовій «модуляції» партії Ісуса у бемольну мінорну сферу, наближену до тонального «кола зневіри», виділяє Е. Ллойда Веббера з-поміж багатьох інших авторів, оскільки навіть у зрілому мюзиклі ясна тональна логіка не завжди перебуває у фокусі уваги композиторів.

¹⁰ Лейтмотивізація нерідко відбувається в сучасних кіномюзиклах, коли навіть ті теми, що проводились епізодично в музично-театральній партитурі, набувають статусу лейтмотивів. Прикладом може стати «*Mufasa: The Lion King*» (2024), де теми першої частини мультфільму використовуються в оркестровій тканині і виконують лейтмотивну функцію, та «*Wicked*» (2024), де інтенсифікується використання існуючих лейтмотивів і з'являються нові (див. Ващенко, 2025).

Перспективи дослідження. Заслужують на подальшу розробку такі аспекти драматургії мюзиклу «*Jesus Christ Superstar*», як стилістична взаємодія (найменування «рок-опера» не виключає активного застосування принципу стилістичного контрасту і зіткнення контрастних шарів), логіка побудови окремих сцен, сценічна драматургія та вокальна інтерпретація партій персонажів. Разом із тим, драматургія мюзиклу як система з її постійними принципами й історичною динамікою відкриває найширшу перспективу для аналізу.

ЛІТЕРАТУРА

- Ващенко, О. (2024). Драматургія мюзиклу «Свіні Тодд» С. Сондхайма. (Методичні рекомендації до вивчення вибіркової навчальної дисципліни «Драматургія бродвейського мюзиклу» для здобувачів вищої освіти). Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Ващенко, О. (2025). Трансформації музично-театрального тексту «Wicked» С. Шварца в кіноадаптації Джона М. Чу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 84(1), 124–131. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-1-17>
- Лю Цзянь. (2023). *Жанровий інваріант бродвейського мюзиклу на рубежі ХХ–ХХІ століть*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Baborová, Kristýna (2017). K problematice hudební analýzy rockové opery «Jesus Christ Superstar». *Musicologica Olomucensia*, 25, 220–253.
- Banfield, Stephen. (1993). *Sondheim's Broadway musicals*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Citron, Stephen. (2001). *Sondheim and Lloyd-Webber: the new musical*. London: Chatto & Windus.
- Cynthia Erivo and Adam Lambert in “Jesus Christ Superstar”. (2025). <https://www.hollywoodbowl.com/events/performances/3605/2025-08-01/cynthia-erivo-and-adam-lambert-in-jesus-christ-superstar>
- Engel, Lehman. (2006). *Words with Music: Creating the Broadway Musical Libretto*. (Updated, rev. by Howard Kissel). New York: Applause Theatre & Cinema Books.
- Grace, Pamela (2009). “Jesus Christ Superstar” (1973) and “Jesus Christ Superstar” (2000). In *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic*, Ch. 6, (pp. 90–102). <https://doi.org/10.1002/9781444310559.ch6>
- Grant, Mark. (2004). *The Rise and Fall of the Broadway Musical*. Boston: Northeastern University Press.

- Irizarry, L. (2019). *Casting Judas: Interracial Intimacy in “Jesus Christ Superstar”*. (Master’s thesis). University of Pittsburgh.
- Jesus Christ Superstar: musical motifs. (n. d.). <https://www.dragonflycave.com/jcs.html>
- Johnson, J. (2020). Post-secular musicals in a post-truth world. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 265–272). New York: Routledge.
- Macpherson, Ben. (2020). Sing: Musical Theater Voices from Superstar to Hamilton. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 69–76). New York: Routledge.
- McMillin, S. (2006). *The Musical as Drama*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Miller, S. (n.d.). Inside “Jesus Christ Superstar”: Background and analysis by Scott Miller. <https://www.newlinetheatre.com/jcschapter.html>
- Nassour, E. (2024). *Jesus Christ Superstar: Behind the scenes of the worldwide musical phenomenon*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Nassour, E., & Broderick, R. (1973). *Rock opera: The creation of “Jesus Christ Superstar”, from record album to Broadway show and motion picture*. New York: Hawthorn Books. <https://archive.org/details/rockoperacreatio0000elli/page/252/mode/2up>
- Sinks, K. (2019). Who do you say that I am?: Race, iconography, and Jesus in twenty-first century America. *Relics, Remnants, and Religion: An Undergraduate Journal in Religious Studies*, 4(1), Article 8. <https://soundideas.pugetsound.edu/relics/vol4/iss1/8>
- Snelson, J. (2004). *Andrew Lloyd Webber*. (Foreword and Edition by G. Block). New Haven: Yale University Press.
- Swain, J. P. (2002). *The Broadway musical: A critical and musical survey*. (2nd ed.). Lanham, MD and Oxford: The Scarecrow Press.
- Symonds, Dominic. (2020). Starlight Expression and Phantom Operatics: Technology, Performance, and the Megamusical’s Aesthetic of the Voice. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 87–96). New York: Routledge.

REFERENCES

- Baborová, K. (2017). K problematice hudební analýzy rockové opery «Jesus Christ Superstar» [On the issue of musical analysis of the rock opera “Jesus Christ Superstar”]. *Musilogica Olomucensia*, 25, 220–253 [in Czech].
- Banfield, Stephen. (1993). *Sondheim’s Broadway musicals*. Ann Arbor: University of Michigan Press [in English].

- Citron, S. (2001). *Sondheim and Lloyd-Webber: The new musical*. London: Chatto & Windus [in English].
- Cynthia Erivo and Adam Lambert in “Jesus Christ Superstar”. (2025). <https://www.hollywoodbowl.com/events/performances/3605/2025-08-01/cynthia-erivo-and-adam-lambert-in-jesus-christ-superstar> [in English].
- Engel, L. (2006). *Words with music: Creating the Broadway musical libretto*. (Updated, rev. by H. Kissel). New York: Applause Theatre & Cinema Books [in English].
- Grace, P. (2009). “Jesus Christ Superstar” (1973) and “Jesus Christ Superstar” (2000). In *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic*, Ch. 6, (pp. 90–102). <https://doi.org/10.1002/9781444310559.ch6> [in English].
- Grant, M. (2004). *The rise and fall of the Broadway musical*. Boston: Northeastern University Press [in English].
- Irizarry, L. (2019). *CASTING JUDAS: Interracial intimacy in “Jesus Christ Superstar”*. (Master’s thesis). University of Pittsburgh [in English].
- Jesus Christ Superstar: Musical motifs . (n.d.). <https://www.dragonflycave.com/jcs.html> [in English].
- Johnson, J. (2020). Post-secular musicals in a post-truth world. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 265–272). New York: Routledge [in English].
- Liu Jian. (2023). *Genre invariant of the Broadway musical at the turn of the 20th – 21st centuries*: (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Macpherson, Ben. (2020). Sing: Musical Theater Voices from Superstar to Hamilton. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 69–76). New York: Routledge [in English].
- McMillin, Scott. (2006). *The Musical as Drama*. Princeton, N. J.: Princeton University Press [in English].
- Miller, S. (n.d.). Inside “Jesus Christ Superstar”: Background and analysis by Scott Miller. <https://www.newlinetheatre.com/jcschapter.html> [in English].
- Nassour, E. (2024). *Jesus Christ Superstar: Behind the scenes of the worldwide musical phenomenon*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers [in English].
- Nassour, E., & Broderick, R. (1973). *Rock opera: The creation of “Jesus Christ Superstar”, from record album to Broadway show and motion picture*. New York: Hawthorn Books. <https://archive.org/details/rockoperacreatio000elli/page/252/mode/2up> [in English].

- Sinks, K. (2019). Who do you say that I am?: Race, iconography, and Jesus in twenty-first century America. *Relics, Remnants, and Religion: An Undergraduate Journal in Religious Studies*, 4(1), Article 8. <https://soundideas.pugetsound.edu/relics/vol4/iss1/8> [in English].
- Snelson, J. (2004). *Andrew Lloyd Webber*. (Foreword and Edition by G. Block). New Haven: Yale University Press [in English].
- Swain, J. P. (2002). *The Broadway musical: A critical and musical survey*. (2nd ed.). Lanham, MD and Oxford: The Scarecrow Press [in English].
- Symonds, Dominic. (2020). Starlight Expression and Phantom Operatics: Technology, Performance, and the Megamusical's Aesthetic of the Voice. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 87–96). New York: Routledge [in English].
- Vashchenko, O. (2024). *The dramaturgy of S. Sondheim's "Sweeney Todd"*. (Methodical guidelines for the course "Dramaturgy of the Broadway musical"). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Vashchenko, O. (2025). Transformations of the music-theatrical text of S. Schwartz's "Wicked" in Jon M. Chu's film adaptation. *Current Issues of the Humanities*, 84(1), 124–131. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-1-17> [in Ukrainian].

Olena Vashchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the History of Ukrainian and Foreign Music Department
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

Oksana Semeniuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Lecturer at the Department of Stage Speech
e-mail: oksanaivaneha@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5876-2137

The Dramaturgy of the Musical "*Jesus Christ Superstar*" by T. Rice and A. Lloyd Webber

Statement of the problem. "*Jesus Christ Superstar*" (1970) by Tim Rice and Andrew Lloyd Webber holds a unique position in the history of musical theatre as both a landmark rock opera and a frequently debated work in terms of its dramaturgical structure. Despite its wide stage presence and cultural resonance, its dramaturgy

has not been the subject of a comprehensive analytical study, particularly within the framework of the classical Broadway musical model.

Recent research and publications. *While no dedicated research has been conducted on the dramaturgy of JCS, substantial observations can be found in studies by M. Grant, S. McMillin, J. Snelson, J. Swain, and S. Miller. These researchers often highlight the episodic and concept-album nature of the work, its sung-through format, and its hybrid genre features, sometimes approaching it more as a cantata or oratorio than a musical.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The primary purpose of the study is to define the key principles of dramaturgical construction in “Jesus Christ Superstar” and assess the extent to which it conforms to or deviates from the standard model of the Broadway musical at macro (structure, dramaturgical nodes, number types) and micro (thematic development, tonality) levels. The research employs historical-typological analysis to contextualize the work within the evolution of the musical genre, structural-functional analysis to examine the interaction of themes and character functions, and comparative analysis to evaluate JCS against canonical Broadway models. The scientific novelty lies in the fact that the study offers an integrative analysis of JCS by addressing understudied aspects such as the distribution of dramatic functions, use of reprise and contrafactum, thematic predictability, and tonal dramaturgy. The research reconsiders the critical view on the absence of spoken dialogue and re-evaluates musical material often dismissed as structurally incoherent.*

Research results. *The article demonstrates that JCS incorporates numerous features of mature musical theatre dramaturgy, including the use of motivic reprises, thematic and tonal arches, psychological character development (particularly of Jesus and Judas), and deliberate dislocation of structural climaxes. Though the work diverges from convention in terms of act proportion and the placement of key scenes, these choices often serve dramaturgical intensity rather than weaken the structure. Contrafactum is shown to function as a tool of semantic layering rather than structural inconsistency, while the orchestration reveals limited involvement in narrative foreshadowing, unlike in operatic practice.*

Conclusions. *“Jesus Christ Superstar” demonstrates a sophisticated level of dramaturgical thinking, notwithstanding its unconventional features. Its hybrid identity – straddling musical, opera, oratorio, and concept album – enables the application of non-standard narrative techniques while still aligning with core genre principles. The study identifies specific aspects, such as motif treatment, tonal logic, and narrative arcs, as fruitful areas for further scholarly exploration.*

Keywords: *musical theater dramaturgy; traditional Broadway musical model; rock opera; reprise; contrafactum; principles of thematic unity; thematic arcs; tonal dramaturgy.*

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2025,
рекомендована до друку 14.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*