

УДК 78.03+783.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-7>**Ван Ке**

ORCID: 0000-0001-9483-9189

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
wke1636@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЇ СЦЕНІЧНОЇ ТРАГЕДІЇ В ОРАТОРІЯХ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ: ВІД АНТИЧНОГО АРХЕТИПУ ДО АВТОРСЬКОГО ТЛУМАЧЕННЯ ЖАНРУ

Мета статті – виявити естетичні підстави звернення Георг Фрідріх Гендель до трагедійних сюжетів у жанрі ораторії та описати механізми художнього моделювання морального вибору (совісті, обов'язку, віри, любові) як фундаментальної драматургічної осі генделівського ораторіального мислення. **Методологічну основу** становить міждисциплінарний підхід, у межах якого поєднуються: жанрово-типологічний аналіз (ораторія як морально-повчальна форма і як «позасценічна трагедія»), етико-естетична герменевтика (прочитання сюжетів і фіналів як моделей морального вибору), історико-культурний метод (англійський контекст XVIII ст., протестантська етика «sola fide», просвітницькі концепції «морального почуття»), інтертекстуальний та компаративний аналіз (античний театр, французький класицизм, Вільям Шекспір, Жан Расін, Джон Мільтон як поетичні та ідейні джерела), а також структурно-драматургічний підхід до музично-сценічних функцій персонажів і колективів (хор як коментатор і носій етичної норми). **Наукова новизна** – уточнено, що трагедійність у генделівській ораторії постає не випадковим тематичним вибором, а жанрово зумовленою формою морального впливу на слухача, де трагічний фінал виконує функцію етичної кульмінації. Запропоновано інтерпретацію смерті/жертвості як «логічного продовження» морального обов'язку, а не як зовнішньої катастрофи сюжету, що зміщує центр аналізу з події на внутрішній акт совісті. Аргументовано, що хор у трагедійних ораторіях функціонує як моральний суб'єкт, який транслює колективну етичну позицію й «очищує» драму, розводячи дію та рефлексію.

Висновки. Трагедійна спрямованість ораторіального доробку Георг Фрідріх Гендель виявляє не випадковий сюжетний нахил, а внутрішню логіку повчального жанру, зорієнтованого на моральне формування слухача. Ораторія, постаючи як етично марковане «оповідання» священної або морально значущої історії, природно зближується з трагедією у її класичному розумінні: обидва типи висловлювання працюють

із граничними станами людського існування, де афекти не просто зображуються, а підлягають духовному перетворенню. У генделівській моделі ця трансформація здійснюється через трагедійний конфлікт, що найчастіше переносить центр ваги з зовнішньої інтриги на внутрішній акт совісті: герой опиняється перед необхідністю підтвердити власну моральну правоту не аргументом, а самопожертвою, і саме тому смерть у багатьох ораторіях постає не «випадковою катастрофою», а етичним завершенням обраного шляху.

Ключові слова: ораторія, жанр, трагедійність, моральний вибір, совість, християнська етика, *sola fide*, конфлікт «любов – обов'язок», трагедійний герой, трагедійний хор, театральні моделі бароко.

Wang Ke, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Transformations of stage tragedy in the oratorios of George Frideric Handel: from the ancient archetype to the authorial interpretation of the genre

The aim of the article is to identify the aesthetic foundations of George Frideric Handel's engagement with tragic plots within the genre of the oratorio and to describe the mechanisms of artistic modeling of moral choice (conscience, duty, faith, love) as the fundamental dramaturgical axis of Handel's oratorio thinking. **The methodological framework** is based on an interdisciplinary approach that combines: genre-typological analysis (the oratorio as a moral-didactic form and as an "extra-theatrical tragedy"); ethical-aesthetic hermeneutics (interpretation of plots and finales as models of moral choice); the historical-cultural method (the English context of the eighteenth century, Protestant ethics of *sola fide*, Enlightenment concepts of "moral sense"); intertextual and comparative analysis (ancient theatre, French classicism, William Shakespeare, Jean Racine, John Milton as poetic and ideological sources); as well as a structural-dramaturgical approach to the musical and scenic functions of characters and collectives (the chorus as commentator and bearer of ethical norm). **The scientific novelty** of the study lies in clarifying that tragic orientation in Handel's oratorio is not a random thematic choice, but a genre-determined form of moral influence on the listener, in which the tragic finale performs the function of an ethical culmination. An interpretation of death/sacrifice is proposed as a "logical continuation" of moral duty rather than as an external plot catastrophe, which shifts the center of analysis from the event itself to the inner act of conscience. It is argued that in tragic oratorios the chorus functions as a moral subject, transmitting a collective ethical position and "purifying" the drama by distinguishing between action and reflection.

Conclusions. The tragic orientation of George Frideric Handel's oratorio output reveals not an accidental narrative inclination, but the internal logic of a didactic genre oriented toward the moral formation of the listener. The oratorio, emerging as an ethically marked "narration" of a sacred or morally significant story, naturally converges with tragedy in its classical understanding: both modes of expression engage with extreme states of human

existence, where affects are not merely represented but subjected to spiritual transformation. In Handel's model, this transformation is realized through tragic conflict, which most often shifts the center of gravity from external intrigue to the inner act of conscience: the hero is compelled to affirm his moral righteousness not through argument but through self-sacrifice. For this reason, death in many of the oratorios appears not as a "random catastrophe," but as the ethical consummation of a chosen path.

Key words: *oratorio, genre, tragic orientation, moral choice, conscience, Christian ethics, sola fide, "love–duty" conflict, tragic hero, tragic chorus, Baroque theatrical models.*

Актуальність дослідження зумовлена потребою переосмислення ораторіального доробку Георг Фрідріх Гендель не лише як «позасценічної» альтернативи опері, а як самостійної етико-драматургічної системи, в якій трагічний сюжет і трагічний фінал набувають статусу концептуальних механізмів жанру. У генделівській ораторії трагедія постає не як суто подієва катастрофа, а як форма морального випробування, де смерть (або близькість смерті) перетворюється на вершину етичного самовизначення особистості. Такий ракурс особливо продуктивний для сучасної гуманітаристики, що дедалі частіше трактує барокову музику в координатах історії ідей, культурної етики та теологічно-антропологічних моделей суб'єкта. Показово, що у представленому тексті трагедійність у генделівській ораторії пояснюється не «смаком» композитора до трагічного, а внутрішньою логікою повчального жанру, який тяжіє до «очищення» афектів і до формування слухацької моральної перспективи, співмірної з християнською доктриною совісті, обов'язку та жертвності. Це актуалізує потребу комплексного аналізу, а саме – чому ораторія стає для Генделя привілейованим простором трагедії; як у ній моделюється моральний вибір між любов'ю і боргом, почуттям і законом, земним і трансцендентним; якими засобами поетика театру (античного, класицистського, барокового, шекспірівського) перетворюється на «драму уяви» без сценічного втілення.

Мета статті – виявити естетичні підстави звернення Георг Фрідріх Гендель до трагедійних сюжетів у жанрі ораторії та описати механізми художнього моделювання морального вибору (совісті, обов'язку, віри, любові) як фундаментальної драма-

тургічної осі генделівського ораторіального мислення. **Методологічну основу** становить міждисциплінарний підхід, у межах якого поєднуються: жанрово-типологічний аналіз (ораторія як морально-повчальна форма і як «позасценічна трагедія»), етико-естетична герменевтика (прочитання сюжетів і фіналів як моделей морального вибору), історико-культурний метод (англійський контекст XVIII ст., протестантська етика «*sola fide*», просвітницькі концепції «морального почуття»), інтертекстуальний та компаративний аналіз (античний театр, французький класицизм, Вільям Шекспір, Жан Расін, Джон Мільтон як поетичні та ідейні джерела), а також структурно-драматургічний підхід до музично-сценічних функцій персонажів і колективів (хор як коментатор і носій етичної норми). **Наукова новизна** – уточнено, що трагедійність у генделівській ораторії постає не випадковим тематичним вибором, а жанрово зумовленою формою морального впливу на слухача, де трагічний фінал виконує функцію етичної кульмінації. Запропоновано інтерпретацію смерті/жертвості як «логічного продовження» морального обов'язку, а не як зовнішньої катастрофи сюжету, що зміщує центр аналізу з події на внутрішній акт совісті. Аргументовано, що хор у трагедійних ораторіях функціонує як моральний суб'єкт, який транслює колективну етичну позицію й «очищує» драму, розводячи дію та рефлексію.

Виклад основного матеріалу. У контексті осмислення жанрово-сміслової специфіки ораторіальної спадщини Генделя закономірно постає питання про причини його стійкого звернення до трагічних сюжетів – і притому саме в межах ораторії. Тим показовішим є те, що в цьому жанрі композитором створено розлогий корпус творів, у яких трагічний фінал постає або центральним, або принципово значущим елементом драматургії. До першої групи належать дванадцять ораторій – «Олександр Бал», «Аталія», «Аціс і Галатея», «Валтасар», «Геракл», «Ієвфай», «Месія», «Самсон», «Саул», «Семела», «Теодора», а також «Страсті за Брокесом», – у яких загибель головних персонажів набуває характеру кульмінаційної події. У семи інших творах – «Дебора», «Ізраїль в Єгипті», «Йосип і його брати», «Юда Мак-

кавей», «Соломон», «Сусанна», «Естер» – трагічний початок реалізується через розлогі сцени страждання, внутрішнього надломлю та випробування, що не завжди завершуються фізичною загибеллю, проте наділені виразним драматичним потенціалом.

Історично ораторія формується як жанр морально-настановного характеру (італ. *oratorio*, пізньолат. *oratorium* – молитовня; від лат. *oro* – говорю, молюся). Уже у своїй вихідній функції вона передбачала не стільки сценічне представлення, скільки етично зорієнтовану оповідь, засновану, як правило, на сюжетах священної історії [4]. Показово, що один із перших творів цього жанру – «Представлення про душу і тіло» (1600) Е. дель Кавальєрі – можна характеризувати як морально-алегоричну драму, в якій дидактичний початок домінує над власне театральною дією. У цьому відношенні ораторія зближується з трагедією, яка, згідно з аристотелівським розумінням, виконує функцію «очищення пристрастей» [1]. Попри відмінність їхньої жанрової природи, обидва типи художнього висловлювання сходяться у своїй етичній спрямованості та виховній настанові.

Саме ця спільна морально-дидактична інтенція дозволяє розглядати вибір трагічних сюжетів Генделем не як наслідок випадкових естетичних уподобань, а як вияв глибинних етичних устремлінь композитора. Аналіз трагічного героя та трагічного колективу в ораторіях Генделя потребує насамперед виявлення їхнього етико-естетичного підґрунтя. Саме морально-настановна ідея, доведена в ораторіальному жанрі до граничної концентрації, утворює його концептивне ядро. У зв'язку з цим видається необхідним звернутися до праць генделезнавців, у яких розглядаються філософсько-етичні аспекти творчості композитора. Однією з відправних точок тут є позиція Д. Берроуза, згідно з якою Гендель не залишив прямих свідчень, що дозволяли б реконструювати його світогляд [2]. Водночас це твердження не виключає можливості опосередкованого виявлення етичної позиції композитора.

Так, деякі дослідники доходять висновку, що саме з оперної спадщини до ораторій Генделя були перенесені морально-патріотичні послання, адресовані слухачеві. Подібну точку

зору висловлював і В. Дін, який розглядав ораторію «Самсон» як квінтесенцію релігійних, етичних і філософських поглядів композитора [3, с. 331]. Більше того, в образі Ієвфая Дін убачав своєрідний автопортрет Генделя, втілений у трагічному ключі [3, с. 595].

У монографії Рут Сміт ораторії Генделя прочитуються як «тексти культури» доби – перетин літератури, політики, релігії та етики, що формують специфічну морально-історичну семантику англійського XVIII століття. Дослідниця принципово зміщує акцент із суто музичного аналізу на сенсову архітектоніку лібрето й на те, як слова в ораторії стають носіями колективних уявлень про добродесність, громадянський обов'язок, віру, милосердя, справедливість і провину. Для твоєї теми особливо важливо, що трагедійність у генделівській ораторії тут постає не як «декорація» сюжету, а як етичний механізм: трагічний фінал і сцени страждання працюють на формування слухачької моральної позиції. Сміт переконливо демонструє, що ораторія як форма публічної культури може одночасно бути духовним досвідом і соціальною мовою часу, а тому моральний вибір героя слід бачити в контексті тодішніх уявлень про совість, закон, патріотизм і «моральне почуття» [6].

Для глибшого розуміння світоглядних засад творчості Генделя необхідно звернутися до християнської моралі, яка відіграла ключову роль у формуванні його художньої свідомості. Саме релігійно-етичні уявлення, пов'язані з темою Страстей Христових, стають найважливішим джерелом трагічних образів у його ораторіях. Крізь призму цієї христологічної теми Гендель осмислює й чимало старозавітних сюжетів, надаючи їм універсально-морального звучання. Центральне місце в цій системі посідає настанова на чесноту віри, сформульована апостолом Павлом: «Людина виправдовується вірою, незалежно від діл закону» (ап. Павел. к Римл. 3: 28).

Цей тезис, що набув розвитку в протестантській традиції, був спрямований на протиставлення істинної, внутрішньої релігійності формалізованій обрядовій практиці. В основі концепції «виправдання вірою» лежало звернення до «внутрішньої

людини», тобто до духовного ядра особистості, її морального самосвідомлення. У вченні Лютера цей принцип досягає граничної концентрації у формулі *sola fide* – лише віра, лише віра веде до спасіння. Тим самим віра постає не просто релігійною категорією, а потужним етико-філософським орієнтиром, що визначає людський вибір.

Христологічна етика була засвоєна Генделем із ранніх років, що закономірно позначилося на його жанрових пріоритетах. Не випадково ораторіальна творчість композитора розпочинається з твору на євангельський сюжет – «La Resurrezzione», створеного 1707 року під час першої подорожі до Італії на тексти кардинала Б. Памфілі. У цьому творі вже чітко формулюються основні положення євангельської моралі, передусім ідея пріоритету душі над тілом. Проте на цьому етапі дана настанова втілюється ще у відносно гармонійній, нетрагічній формі.

Утвердження принципу «виправдання вірою» в межах христологічної тематики нерозривно пов'язане у Генделя з категорією любові до Бога. Для Генделя як християнина любов має не лише теоцентричний, а й антропоцентричний вимір: вона спрямована водночас до Бога й до людини [5]. Проте в ораторіях композитора ці два вектори нерідко вступають у напружену, а подекуди й конфліктну взаємодію. Найгостріше цей конфлікт виявляється в зіткненні земної любові з любов'ю до Бога, що набуває характеру релігійно-громадянського обов'язку. Саме в такому ключі розгортається драматургія ораторій «Феодора» та «Ієвфай». Етичні позиції їхніх головних героїв ґрунтуються на ідеї самовдосконалення, яке веде до духовного самозвеличення. Протистояння Феодори тиранічній владі та моральний вибір Ієвфая, пов'язаний із неможливістю порушити обітницю Богові, розкривають християнську думку про гідність людини⁴⁰, що утверджується через жертву та вірність вищому закону.

Навіть у межах земної любові Гендель послідовно вибудовує систему моральних опозицій. У його творах протиставляються любов глибока й поверхова, що знаходить вираження, зокрема, у повчаннях Дамона в ораторії «Ацис і Галатея», а також любов добродісна й аморальна, як це формулюється у висловлюваннях Михи в ораторії «Самсон».

Зрештою християнська мораль в ораторіальному світі Генделя ставить людину перед неминучим вибором між земними та духовними цінностями. Гострота цієї проблематики зумовлена внутрішнім конфліктом особистості, що віддзеркалює суперечливі історичні процеси та пошуки ідеалу людини в епоху композитора. Саме тому християнська етика стає тим концептуально-моральним стрижнем, який пронизує ораторіальну спадщину Генделя незалежно від географії його творчості – чи йдеться про твори, створені в Німеччині, Італії або Англії.

Інша картина постає в ораторіях із трагічним конфліктом. Тут розум, покликаний оцінювати наміри й учинки людини, перестає бути виключно позитивною інстанцією й починає функціонувати як форма докорів сумління. У цій якості він перетворюється на внутрішньо ворожу особистості силу, що викриває її слабкості й суперечності. Центральною проблемою таких ораторій стає виконання морального обов'язку – як доказ власної правоти, спокута провини, дотримання клятви, захист любові або віри («Аталія», «Саул», «Ієвфай»). Реалізація цього обов'язку мислиться як шлях, що неминуче веде до смерті, яка вводиться в драматургію не як зовнішня катастрофа, а як логічне продовження й кульмінація моральних устремлінь героя.

Подібна етична спрямованість трагічних образів істотно розширює розуміння трагічного. Саме в граничній ситуації, перед лицем смерті, герой залишається наодинці із самим собою, позбавлений соціальних масок і виправдань. Розкриття цього трагічного протиріччя між обов'язком і почуттям, розумом і пристрасстю давало Генделю змогу втілити в ораторії концепцію усвідомленого морального вибору – вибору, пережитого героєм у болісному діалозі з власним сумлінням і прийнятого ціною внутрішнього зламу. Саме в такому переживанні морального рішення трагедія у Генделя набуває не лише драматичної, а й глибоко філософської завершеності.

У цьому контексті трагічний герой класицистської драми, так само як і герой генделівської ораторії, постає не просто носієм пристрастей, а суб'єктом напруженого морального вибору, у якому совість, обов'язок і самопожертва утворюють

нерозв'язний, проте внутрішньо логічний етичний вузол. Саме ця лінія поєднує філософсько-етичні концепції епохи з трагічною моделлю, реалізованою Генделем у його ораторіальній творчості. Творчість Ж. Расіна була добре відома Генделю і, ймовірно, справила відчутний вплив на формування його трагічного мислення. Дві ранні англійські ораторії композитора – «Есфір» (1732) та «Аталія» (1733) – безпосередньо сходять до п'єс французького драматурга, що засвідчує не лише обізнаність Генделя з текстами Расіна, а й його глибинний інтерес до естетики класицистської трагедії. Цілком правомірно припустити, що світоглядні та моральні настанови Расіна виявилися суголосними етичним устремлінням Генделя. Передусім це простежується в трактуванні трагічного героя, який у ключові моменти дії опиняється сам на сам із власною совістю.

Проблема морального вибору в генделівських ораторіях набуває багатовимірного втілення й формує трагічне ядро жанру. Джерелами цих трагічних колізій стають сюжети Старого й Нового Завіту, агіографічна традиція, а також міфологічні мотиви, у яких композитор виявляє можливість гранично концентрованого вираження етико-філософських протиріч епохи. В усіх цих випадках моральний вибір героя пов'язаний не із зовнішньою інтригою, а з внутрішнім духовним зусиллям, що вимагає від особистості крайнього напруження волі й совісті.

У низці ораторій трагічний конфлікт розгортається в контексті героїко-визвольної боротьби проти іноземних загарбників. Тут моральне рішення героя передуює стану глибокої скорботи та внутрішнього розладу. Перш ніж перейти до дії, він змушений пройти болісний шлях сумнівів, осмислити власну відповідальність перед Богом і народом. Для колективу – пригнобленого народу – моральна позиція, навпаки, є від самого початку чітко окресленою: вибір на користь віри й спротиву не викликає вагань. Однак трагедія полягає не в самому виборі, а в переході від пасивного страждання до активної дії. Перемога над ворогом у таких ораторіях має не лише воєнний, а передусім моральний характер: противник спершу зазнає етичної поразки за зухвале посягання на ізраїльського Бога, і лише згодом – фізичної заги-

белі. Саме протистояння нерідко набуває форми своєрідного духовного спору, у якому змагаються не лише люди, а й уявлення про божественне заступництво. Скорботна велич ізраїльтян, їхня внутрішня зібраність і моральна стійкість протиставляються пихатості та самовдоволенню переможця, що корелює з естетичними нормами, сформульованими французьким моралістом XVIII століття Жаном де Лабрюєром.

Інший різновид трагічного конфлікту пов'язаний з осудом людських вад і виявленням недосконалості людської природи. У подібних сюжетах драматична дія майже повністю переноситься у внутрішній світ героя. Його завдання полягає в подоланні душевного розладу, у відновленні втраченого морального балансу та набутті соціального «Я», здатного співвіднести особисті імпульси з вимогами суспільного й релігійного обов'язку. Трагедія тут постає не зі зіткнення із зовнішнім ворогом, а з необхідності внутрішнього самосуду, в ході якого особистість змушена відмовитися від самооправдання й визнати власну моральну неспроможність.

Особливого напруження трагічна проблематика сягає в тих ораторіях, де центральним стає протиріччя між любов'ю та обов'язком. У цих творах від героя вимагається максимальне наближення до стоїчного ідеалу – готовність пожертвувати не лише особистим щастям, а й самим життям в ім'я вищого морального закону. При цьому, попри очевидну напередзаданість «правильного» рішення, процес вибору зазвичай відкладається до останньої миті. Герой вагається, чинить опір, зазнає мук совісті, і саме ця відстрочка надає конфлікту особливої трагічної глибини. Вибір тут перестає бути актом логічного розрахунку й перетворюється на екзистенційне випробування, у якому людська природа протистоїть власному ідеалові.

Отже, проблема морального вибору в ораторіальних концепціях Генделя несе виняткове трагічно-сміслові навантаження. Вона стає не окремим мотивом, а фундаментальною драматургічною віссю жанру, дозволяючи композиторові розкрити людину в момент граничного морального напруження – там, де свобода волі, обов'язок, віра й совість вступають у нерозв'язне

протиріччя. Якщо бажаєш, наступним кроком можна зіставити цю концепцію з типом трагічного хору або показати, яким чином індивідуальний вибір героя трансформується в колективну етичну позицію.

Образний лад генделівських ораторій із трагічним конфліктом вибудовується за чітко ієрархізованим принципом, в основі якого лежить протиставлення позитивних і негативних етичних цінностей. До першого полюса належать ті персонажі та моделі поведінки, що співвідносяться з моральними нормами, закріпленими в Десяти заповідях, даних Мойсеєві на горі Синай. Протилежний полюс утворюють цінності, засновані на ігноруванні загальноприйнятих моральних настанов і такі, що вступають із ними у пряме протиріччя. Носії подібних цінностей сприймаються як соціально небезпечні й ворожі загальному порядку. Водночас у структурі вчинених ними злочинів виявляються певні градації, що дозволяють розрізнити ступінь моральної вини персонажів. Хоча в юридичному сенсі порушення морально-етичних норм не передбачають судового покарання й замінюються суспільним осудом, для аналізу генделівських ораторій принципово важливим є саме моральний склад «злочинів», тобто ступінь їхньої спрямованості проти універсальних законів людської моралі.

Позитивні образи в ораторіях Генделя визначаються не відсутністю випробувань чи конфліктів, а ступенем наближеності до етичного ідеалу. Найбільш показовими в цьому відношенні є епічні персонажі – первосвященник Йодай в «Аталії» та пророк Даніїл у «Валтасарі». Їх вирізняє переконаність у божественному призначенні власної місії та готовність узяти на себе відповідальність за долю пригнобленого народу. Ці образи втілюють не індивідуальну психологічну драму, а модель морального лідерства, у якій особисте «я» розчиняється в служінні вищому закону.

У межах цієї системи образів Гендель вибудовує багаторівневу типологію етичних позицій, що охоплює як позитивні, так і негативні форми колективної та індивідуальної поведінки, а також проміжні стани особистості, яка перебуває в моральній кризі внаслідок порушення біблійних заповідей. Зіткнення цих

різних ціннісних полюсів, так само як і внутрішні кризи героїв із суперечливим характером, формують типізовані трагічні колізії, що лежать в основі драматургії його ораторій. Спосіб художнього втілення проблеми морального вибору зближує генделівські ораторії з проблематикою класицистського театру. Тут трагічний конфлікт розв'язується не стільки через зовнішню логіку подій, скільки через інтенсивне внутрішнє проживання героями моральних дилем. У цьому контексті трагедія розгортається передусім в емоційно-психологічному просторі особистості.

У цих пізніх творах Гендель поміщає своїх героїв у ситуації, позбавлені виходу. Єдиною можливістю зберегти вірність власним переконанням стає смерть. У драмі Р. Бойля «Феодора», створеній на основі подій IV століття, йдеться про добровільне прийняття страти молодою жінкою з високопоставленого християнського роду, а також римським офіцером Дидимом, який її покохав. Феодора та підтримавший її Дидим вступають у відкрите протистояння політиці намісника римського цезаря й опиняються перед радикальним моральним вибором між життям – а отже, і земною любов'ю – та смертю, тобто вірністю релігійно-громадянському обов'язку. У цьому виборі трагічний конфлікт сягає граничної гостроти, поєднуючи особисте й суспільне, земне й духовне начала.

Бароківі риси в ораторії «Месія», так само як і в «Страстях за Брокесом», закладені вже в самій христологічній тематиці, заснованій на ідеї стоїчного самопожертви заради спокути провини людства. Це канонізоване розв'язання проблеми морального вибору, що передбачає випробування особистості на надлюдську мужність у духовних і тілесних стражданнях, відповідає фундаментальному постулату релігійної моралі – уявленню про первісну гріховність людини та необхідність смирення перед незбагненим божественним промыслом. В ораторії «Олександр Бал» подібний акцент зроблено на ролі Провидіння в людській долі: герої постають спершу в стані тріумфу й щастя, однак саме це благополуччя виявляється крихким та ілюзорним, поступаючись місцем раптовій трагічній розв'язці, у якій виявляється невідворотність вищого задуму.

У лібрето генделівських ораторій простежуються також риси ще однієї театральної традиції – давньогрецької. Особливо виразно вони виявляються в трактуванні хору як активного учасника драматичної дії. У трагедії Дж. Мільтона «Самсон-бо-рець», що спирається на принципи античного театру, та в генделівській ораторії «Самсон» хор осмислюється відповідно до поетики Аристотеля як один з акторів [1]. Самсон довіряє хору свою трагічну історію, а хор, своєю чергою, не лише співчуває героєві, а й аналізує його вчинки, виконуючи чітко виражену моральну функцію.

Загалом тематичне розмаїття генделівських ораторій акумулює проблеми, витоки яких сягають естетики та драматургії давньогрецького театру, охоплюють художньо-естетичні пошуки французьких класицистів і поета Нового часу Джона Мільтона, вбирають риси шекспірівської трагедії, освоюють виражальні можливості барокового театру та спрямовуються до драматургії епохи Просвітництва. Принципи французького й англійського класицизму дозволяли Генделю передавати трагічний конфлікт через типізовані образи особистості та їхню конфронтацію, розкривати страждання у високому пафосі покаючих почуттів, піддаючи його аналізу розуму й суду совісті. Барокова драматургія надавала трагічним подіям зриму, динамічну театральність. Шекспірівська традиція посилювала психологізм, загострювала контрасти завдяки сусідству трагічного й гротескового, робила образи інтелектуально насиченими й життєво переконливими. Англійська патетична трагедія відкривала можливість показати трагічні жіночі долі, розкрити духовний світ героїнь у стані любовного томління й на порозі смерті. Вплив же античного театру найвідчутніший у трактуванні хору як самостійного, коментуючого й морально оцінювального учасника драматичної дії.

Втілення театральних естетичних принципів в ораторіях Генделя послідовно підпорядковується нормативному горизонту релігійної етики, в центрі якої перебуває проблема морального вибору як фундаментального екзистенційного акту особистості. Саме ця проблема формує глибинне смислове ядро генделівської ораторіальної концепції й визначає як драматургічну організа-

цію творів, так і характер їхнього художнього висловлювання. Протягом усього творчого життя Гендель звертався до неї послідовно й наполегливо, розкриваючи її у двох взаємопов'язаних, проте принципово різних площинах – узагальнено-нормативній та індивідуально-трагічній.

У цьому контексті особливо виразно постає те моральне почуття, яке можна означити як «благий смисл почуттів» і яке значною мірою визначало духовну атмосферу англійської культури першої половини XVIII століття. Генделівське розуміння морального почуття не зводиться ані до абстрактного раціоналізму, ані до чистої емоційності; воно формується на перетині розуму й почуття, совісті й афекту, суспільного обов'язку та особистого переживання. Саме під знаком цього морального синтезу розгортається трагічна драматургія його ораторій, у якій індивідуальне страждання набуває універсального, настановного значення.

Цей моральний стрижень визначає як етичні, так і естетичні завдання Генделя, сформульовані ним у відкритому листі до читача *Daily Advertiser*. Осмислюючи трагедію як наслідок вірності моральному обов'язку, композитор прагнув показати не руйнівність етичного ідеалу, а його духовну висоту та притягальну силу. У «фундаментальному й урочистому» жанрі ораторії Гендель, за власним зізнанням, намагався розкрити «найвищі почуття», здатні не лише схвилювати слухача, а й спонукати його до внутрішнього морального самовдосконалення. У такий спосіб трагічний досвід народу та його видатних героїв постав як переконливе художнє свідчення привабливості належного морального вибору – навіть тоді, коли він вимагає граничної жертви.

Висновки. Трагедійна спрямованість ораторіального доробку Генделя виявляє не випадковий сюжетний нахил, а внутрішню логіку жанру, зорієнтованого на моральне формування слухача. Ораторія, постаючи як етично марковане «оповідання» священної або морально значущої історії, природно зближується з трагедією у її класичному розумінні: обидва типи висловлювання працюють із граничними станами людського існування, де афекти не просто зображуються, а підлягають духовному

перетворенню. У генделівській моделі ця трансформація здійснюється через трагедійний конфлікт, що найчастіше переносить центр ваги з зовнішньої інтриги на внутрішній акт совісті: герой опиняється перед необхідністю підтвердити власну моральну правоту не аргументом, а самопожертвою, і саме тому смерть у багатьох ораторіях постає не «випадковою катастрофою», а етичним завершенням обраного шляху.

Змістове ядро трагедійності формує проблема морального вибору між земним і трансцендентним, почуттям і обов'язком, любов'ю та релігійно-громадянським законом. У цьому полі розум утрачає однозначно позитивний статус: якщо в алегоричних ораторіях він може функціонувати як інстанція гармонізації афектів і підтвердження нормативної моделі поведінки, то в трагедійних – перетворюється на голос докору, на механізм «внутрішнього суду», що оголює суперечність між соціальним «я» та індивідуальним «я». Саме так драматургія набуває філософської глибини: трагедія стає не видовищем руйнації, а лабораторією самопізнання, де герой у момент граничної істини відмовляється від самовиправдання і приймає відповідальність.

Важливим результатом аналізу є усвідомлення багаторівневої типології трагедійних колізій: поряд із героїко-колективним конфліктом визвольної боротьби існує конфлікт внутрішнього розламу, де драматична дія майже повністю локалізується в психіці персонажа; поряд із моделлю «любов–обов'язок» – сюжетні структури, що демонструють градації вини й можливість або неможливість моральної компенсації. У такій системі негативні постаті відрізняються не лише «злом як таким», а ступенем спрямованості проти універсальних етичних норм і здатністю (або нездатністю) до внутрішнього перелому, тоді як позитивні образи визначаються не відсутністю випробувань, а наближеністю до етичного ідеалу, який часто має надіндивідуальний, «епічний» характер.

Особливу роль відіграє хор, що успадковує античну функцію морального коментатора і тим самим забезпечує колективний вимір трагедії: він не тільки співпереживає, а й інтерпретує, оцінює, напучує, трансформуючи індивідуальний вибір героя в уні-

версальну етичну позицію. Отже, трагедійне ядро генделівської ораторії слід трактувати як синтез релігійної етики та драматургії совісті: жанр реалізує наставництво не через абстрактну повчальність, а через досвід граничного морального випробування, що робить слухача співучасником внутрішнього вибору.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель. Поетика. К.: Мистецтво, 1967. 142 с.
2. Burrows D. Handel: Messiah. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 120 p.
3. Dean W. Handel's dramatic Oratorios and Masques. London: Oxford University Press, 1959. 694 p.
4. Dyer J. Stanley Sadie, ed., The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 vols. London: Macmillan, 1983. *Speculum*. 58(02), 528–535. <https://doi.org/10.2307/2848307>
5. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods* : collective monograph. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. P. 20–36.
6. Smith R. Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought. Cambridge University Press, 1995. 437 p.

REFERENCES

1. Aristotle. (1967) Poetics. K.: Mistetstvo. 142 p. [in Ukrainian].
2. Burrows, D. (1991) Handel: Messiah. Cambridge : Cambridge University Press. 120 p. [in English]
3. Dean, W. (1959) Handel's dramatic Oratorios and Masques. London: Oxford University Press. 694 p. [in English]
4. Dyer, J. (1983). Stanley Sadie, ed., The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 vols. London : Macmillan, 1980. \$1,900. *Speculum*, 58(02), 528–535. <https://doi.org/10.2307/2848307> [in English]
5. Osadcha, S. (2020) Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods* : collective monograph. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. P. 20–36. [in English].
6. Smith, R. (1995) Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought. Cambridge University Press. 437 p. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 11.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025