

HISTORY OF PHILOSOPHY

DOI: 10.46340/ephd.2023.9.4.3

Volodymyr Polyakov, PhD in Philosophy

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-9985-1767>

Lesya Ukrainka Volyn National University, Ukraine

THE SYMPHONISM OF NIETZSCHE'S WORK "THUS SPOKE ZARATHUSTRA..." (TO THE 180TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF FRIEDRICH NIETZSCHE AND TO THE 140TH ANNIVERSARY FROM THE TIME THE WORK WAS WRITTEN)

Володимир Поляков, к. філос. н.

Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Україна

СИМФОНІЗМ ТВОРУ НІЦШЕ «ТАК МОВИВ ЗАРАТУСТРА...» (ДО 180-ЛІТТЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ФРІДРІХА НІЦШЕ І ДО 140-ЛІТТЯ З ЧАСУ НАПИСАННЯ ТВОРУ)

The idea of realizing the synthesis of arts and sciences, which was developed in the spiritual life of Germany at the beginning of the 19th century by Schiller, and after him by Schelling and Hegel, later found its continuation in the work of Friedrich Nietzsche. Already his first work "The Birth of Tragedy: out of Spirit of Music" demonstrates how closely science, art, and philosophy were intertwined in his soul because he connected the origin of ancient tragedy with music. But his other book, which he called "Thus Spoke Zarathustra, a Book for All and None", is an attempt to consciously apply the symphonic form to the writing of a philosophical drama. The presence of a special genre, synoptic literature, is substantiated. The article shows that superimposing the sonata-symphonic cycle in the first part of the book about Zarathustra revealed its internal composition. Thus, the exposition demonstrates the main and secondary themes, namely the doctrine of the superhuman and the death of man. It is shown that a superhuman is not a superman, but only a harmonious and perfect person with a high spiritual purpose. In the development as the central section of the sonata form, Friedrich Nietzsche substantiates the need for anthropological teaching, presents a critique of current doctrines presented here as well as develops foundations of the doctrine of a perfect man ideal (superhuman) and ways to overcome the imperfection of a real man. The recapitulation declares Nietzsche's philosophical testament regarding the need for self-knowledge of man to transform him into a spiritual guide. Explanations and arguments regarding Nietzsche's motives for using allegories and the use of musical form are provided.

Keywords: Nietzsche, synthesis, dialectics, philosophy, science, art, man, superhuman, symphonism, sonata-symphonic cycle, symphonic-philosophical drama, synoptic literature, allegory.

Дослідженню творів Фрідріха Ніцше (1844 – 1900) присвячені сотні монографій і тисячі статей, але його твір «Так мовив Заратустра...» (1883 – 1885) продовжує бути для дослідників «заплутаним літературно-поетичним текстом», і до нашого часу залишається таким, що «важко провести атрибуцію до будь-якого відомого жанру та невідомо, як правильно читати його»¹. Отже, напередодні

¹ Лютий, Т. (2016). *Ніцше. Самоперевершення*. Київ: Темпора, 599.

чергової річниці народження автора є хороша нагода все ж таки не тільки прочитати ще раз його твір, але й, нарешті, зрозуміти закладений у ньому сенс. До того ж, вшановуючи іменинника, гостям належить прислухатися і до його власних слів, а не славословити себе.

14 лютого 1883 року Ніцше направив лист своєму видавцю Шмейцнеру: «Сьогодні в мене до вас є справа; я зробив рішучий крок... Мова іде про маленькій твір, не більше ста сторінок; його назва «Так мовив Заратустра, книга для всіх і ні для кого». Це або поезія, або п'яте євангеліє, або ще що-небудь інше, що не має назви; це найсерйозніший, найвдаліший з моїх багатьох творів, що є прийнятний для усіх...»¹. Ніцше дуже сподівався, що його книгу нарешті помітить публіка, яка читає і цікавиться новими виданнями. Але... Але як і решта його творів ця перша частина «найсерйознішої та найвдалішої» книги (як й інші частини) спіткала доля попередніх праць: «друзі його мало про неї говорили, журнали і огляди не звернули на неї уваги; ніхто не цікавиться Заратустрою, цим дивакуватим пророком...»². Чому ж цей твір так не лягав на душі його сучасникам?..

Спочатку потрібно дати певні пояснення щодо «атрибуції» зазначеного твору. Для цього слід згадати ментальні особливості самого автора. І певні орієнтири для цього нам дає його перша велика робота – «Походження трагедії з духу музики», написана у 1872 році. З біографічних досліджень нам добре відомо, що під час навчання в гімназії Ніцше проявив значні здібності до філології та музики. І оця його риса – поєднувати гострий критицизм і м'який чуттєвий ліризм – з роками не тільки не зникла, а розвинулася повною мірою. «Він був поет і не міг жити без ліричних поривів, без таємничого проникнення; холодний визначений світ знання не міг задовільнити його»³. Більше того, його думка шукає підтримки в музикальній гармонії. Так у листі до свого товариша Роде він бідкається, що в Базелі біля нього «не буде жодного друга, думка якого б звучала разом з [його] думкою, подібно до того, як нижня терція зливається з верхньою»⁴. Але в цьому віці юнацьких мрій і пошуків життєвого шляху він визначає для себе все істинне, добре і прекрасне, що вони невіддільними є. У листі до своєї сестри він так і зазначає: «...У моїй душі постійно живе потяг до вічної цілі, шукання нових шляхів, які приведуть нас до істинного, прекрасного, доброго... До чого ми прагнемо? До спокою? До щастя? Ні, ми прагнемо тільки до істини, якою б жадливою і огидною вона не була»⁵.

Ніцше – талановитий піаніст-імпровізатор і композитор. «В грудні [1862] він написав кілька музикальних п'єс...»⁶. А в підсумку він «створив 73 музичні твори, переважно для фортепіано соло або в чотири руки, один опус для скрипки, 17 пісень, квінтет на чотири голоси з фортепіано, хорові твори, месу, ораторію та багато незакінчених п'єс»⁷. Назагал треба зауважити, що укладачі дидактичних збірників для музичних шкіл окремі його музичні опуси включають до їх змісту навіть у наш час. Взагалі музика для нього стоїть на одному рівні з улюбленою філософією: «Три речі у світі здатні заспокоїти мене... – мій Шопенгауер, Шуман і самотні прогулянки»⁸, – пише він у листі в квітні 1866 року. Його музична кваліфікація була настільки професійною, що в «Лейпцигу йому пропонують вести критико-музикальний відділ»⁹, але від цієї роботи він відмовився. І тому, коли у 1868 році в Німеччині засяяла слава Вагнера (1813 – 1883), вона не могла не захопити у свою орбіту Фрідріха Ніцше – молодого інтелектуала, якій шукав сенсу свого життя.

Ріхарда Вагнера вважають одним з найвидатніших німецьких композиторів XIX століття, творчість якого потужно вплинула на розвиток європейського музичного мистецтва. Як творча особа він відзначався багатогранністю, навіть видатною універсальністю музикального таланту: «...Вагнер був не тільки великим композитором, але й поетом, драматургом – автором текстів усіх своїх опер; найбільшим диригентом свого часу, поряд з Берліозом – одним з засновників нового диригентського мистецтва; музикальним критиком і публіцистом, який енергійно відстоював власні художні переконання; теоретиком свого мистецтва і в багатьох літературних роботах заглиблювався

¹ Галеви, Д. Ильинский, А.Н. (пер. с фр.). Сперанский, В.Н. (ред., предисл.) (1991). *Жизнь Фридриха Ницше*. Рига: Спрідитис, 194.

² Там само, 196.

³ Там само, 29.

⁴ Там само, 47.

⁵ Там само, 30.

⁶ Там само, 29.

⁷ Лютий, Т. (2016). *Ницше. Самоперевернення*. Київ: Темпора, 71.

⁸ Галеви, Д. (1991). *Жизнь Фридриха Ницше*. Рига: Спрідитис, 35.

⁹ Там само, 42.

у філософські і соціальні питання, ставлячи їх у тісний зв'язок з власними художніми завданнями»¹. До історії музичної культури Вагнер увійшов, насамперед, як реформатор оперного мистецтва, як творець музикальної драми нового типу, що докорінно поривала з традиційними операми. Якщо стисло охарактеризувати його реформаторство, то воно полягало у відмові від порожньої вокальної віртуозності, диктату окремого співця, що не зважав на єдиний драматичний смисл усієї оперної дії. Він підняв значення оркестру і надав музикальному супроводу рівної ваги з голосовими аріями; був проти нагромодження зовнішніх ефектів. Одним словом, він перетворив «оперу на величну за масштабом драматизовану програмну вокально-симфонічну музику...»², одним словом на «музикальну драму».

Що було підставою їх близьких взаємин? Очевидно, що це була духовна спорідненість. Ось як описує Ніцше у листі до свого друга їх знайомство. «... Мене представляють Ріхарду [Вагнеру], якому в декількох словах я висловлюю моє захоплення; він дуже уважно розпитує мене, як я став прихильником його музики... Я мав з ним, між іншим, тривалу розмову про Шопенгауера. Ти розумієш, з якою радістю я почув від нього найзахопленіший відгук і визнання, що багато чим він завдячує Шопенгауеру, який, єдиний з усіх філософів, розумів сутність музики... Коли прощалися, ... вже збиралися виходити, він дуже палко потиснув нам руки і найдружнім чином запрошував нас зайти до нього поговорити про музику і філософію»³.

Після особистого знайомства Ніцше знайомиться з теоретичними роботами Вагнера і вони зачаровують його. Особливо припала до його душі вагнерівська «ідея єдиного мистецтва (виділено курсивом нами – В.П.), яка втілює в собі розсіяні красоти поезії, пластики і гармонії. Він передбачав оновлення німецького духу, і динамічний розум його швидко спрямувався саме у цей бік»⁴. В ці роки Вагнер завершує свій грандіозний задум із чотирьох опер – тетралогію «Перстня Нібелунгів»: «Золото Рейну», «Валькірії», «Зигфрід» і «Загибель богів». Саме у цьому оперному циклі ідея синтезу мистецтв знайшла своє яскраве втілення. Але для повноти реалізації своїх ідей Вагнер планує побудувати і особливий театр – Театр у Байройті, який відкрився у 1876 році. Саме в ньому відбулася прем'єра повної тетралогії «Перстня Нібелунгів» у тому вигляді, як задумував її автор.

Нажаль, ми не маємо повного листування між Ніцше і Вагнером, яке б розкрило нам синтез мистецтв у розумінні Ніцше. Але з відповіді Вагнера можна зорієнтуватися, у якому напрямку рухалася його думка. «Покажіть же нам, чим повинна бути філологія, і допоможіть мені підготувати те велике «відродження», у якому Платон зіллється з Гомером, і в якому Гомер, проникнутий ідеями Платона, буде, нарешті, у першій раз найвеличнішим Гомером!...»⁵. Співзвучними до цих слів є слова самого Ніцше до Роде: «Наука, мистецтво і філософія (виділено курсивом нами – В.П.) сплелися так тісно у моїй душі, що я думаю породити на світ кентавра»⁶. І такий кентавр з'являється в 1871 році, й ім'я його – «Походження трагедії з духу музики». Ця книга є власне тим твором, з якого розпочинається особливість ніцшеанського світорозуміння.

У контексті порушеного питання цей твір Ніцше фіксує кілька важливих принципів бачення єдності мистецтв. По-перше, він звертає увагу на первинну особисту інтуїцію митця як певний музикальний настрій, і яку він упізнав у Шиллера: «Відчуття у мене спочатку з'являється без певного і ясного предмета; такий утворюється лише згодом. Певний музикальний стрій душі випереджає усе, і лише за ним слідує в мене поетична ідея»⁷. Власне наявність цієї музикальної інтуїції й дало Ніцше можливість обґрунтувати основну тезу всього твору, що в підсумку і відбилася в його назві – «Походження трагедії з духу музики». І тут слід зауважити, що до Ніцше на цей зв'язок зауважив Гегель: «...Музика може розвинути також і в драматичній формі. Вже давня трагедія була музикальною, але музика ще не отримала у ній переваги, тому що у власне поетичних творах перевага надавалася мовному вираженню і поетичному втіленню уявлень і почуттів»⁸.

¹ Левик, Б.В. (1982). *Музикальна література зарубешних стран*. Москва: Музика, IV, 185.

² Там само, 190.

³ Галеви, Д. (1991). *Жизнь Фридриха Ницше*. Рига: Спрідитис, 46.

⁴ Там само.

⁵ Там само, 61.

⁶ Там само.

⁷ Ніцше, Ф. Рачинский, Г.А. (пер. с нем.) (1990). *Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм*. Сочинения в 2-х томах. Москва: Мысль, I, 72.

⁸ Гегель, Г.В.Ф. Лифшиц, М. (ред.) (1971). *Эстетика*. В 4-х томах. Москва: Искусство, 3, 334.

По-друге, історія давньогрецької культури засвідчує «найважливіший феномен всієї античної лірики – скрізь визнавалося цілком природним з'єднання, навіть тотожність *лірика з музикантом...*»¹. В цій тотожності Ніцше бачить не стільки зрівнювання особливих талантів різних людей, але скільки вбачає в ній розгортання самосвідомості особистості митця, а також взаємодію діонісійного і аполлонійного імпульсів у його свідомості. Лірик «на початку, як діонісійний художник, цілком зливається з Першоєдиним, його скорботою і суперечністю, і відтворює образ цього Першоєдиного як музику...; але потім ця музика стає для нього ніби видимою в *символічному сновидінні* під аполлонійним впливом сну. Попереднє, позбавлене образів і понять відображення первісної скорботи в музиці, з її перетворенням на ілюзії, створює тепер вторинне відображення у формі окремого уподібнення чи прикладу... Ліричний геній відчуває, як з містичних станів самовідчуження і єдності виростає світ образів і символів... Тепер уявимо, що він серед цих відображень побачив і *самого себе*, як не-генія, тобто свій «суб'єкт», весь натовп суб'єктивних... пристрастей і велінь...»².

Власне подібне обертання погляду митця на самого себе як на глядача дає Ніцше третій принцип: стверджувати про єдність суб'єкта і об'єкта як рефлексії суб'єкта над самим собою як об'єктом, з цього психологічного переживання постає самосвідомість і філософствування як унікальна діяльність людської особистості. «Лише оскільки геній в акті художнього породження зливається з тим Першохудожником світу, він і знає дещо про вічну сутність мистецтва, бо у цьому останньому стані він дивним чином уподібнюється моторошному образу казки, що вміє обертати очі й дивитися на самого себе; тепер він одночасно суб'єкт і об'єкт, одночасно поет, акто і глядач»³.

Отже, тепер стає зрозумілим, що Ніцше розглядає музику не просто як супровід чи акомпанемент прозового твору, а як джерело, або як рівноправний «партнер» по мистецькому цеху. І коли ми маємо їх взаємодію, то відбувається синтез мистецтв, що дає якісно новий результат. Наприклад, «...народна пісня має для нас значення музикального дзеркала світу, одвічної мелодії, що шукає для себе тепер паралельного явища в мрії та виражає цю останню в поезії. *Мелодія, таким чином, є первинне і загальне*, тому вона і може зазнавати кількох об'єктивацій, в кількох текстах»⁴.

Подібний синтез поезики і музики в своєму результаті підводить Ніцше до фундаментальної проблеми: «Чим є музика в дзеркалі образності та поняття?»⁵. І ця проблема виростає з того всього попереднього дослідження, є його другою стороною, отже з питання про те, як виростає поетична образність з музичного дзеркала світу. Відповідь Ніцше про вплив музики на символічні смисли наступна: «Вона є як *воля* в шопенгауерівському значенні цього слова, тобто як протилежність естетичному, суто споглядальному, безвольному настрою»⁶. Воля, як внутрішня сутність людської особистості, є єдиним ключем до сутності цього світу, або, як казав Шопенгауер, – є воротами до істини. З цього випливає, що роль музики полягає у забезпеченні вольового настрою, активного і діяльного спрямування до виявлення істинного і прекрасного у всій побудові символіки смислів.

Але, говорячи про синтез мистецтв, потрібно хоча б стисло торкнутися витоків і суті цього феномену. «Ідеї Болонської академії щодо феномену «витончених мистецтв» та проблема синтезу, яка в завуальованій формі починає простежуватися в міркуваннях деяких учених, зокрема Джамбатісто Маріно (1569 – 1625)», головного представника італійського Бароко. Цей письменник, або як його величають «італійський філософ, вважав, що головне завдання, яке мають виконувати «витончені мистецтва» – це створення дивовижного враження. Принцип «єдиної мети», сформульований дослідником, був зумовлений його розумінням специфіки «витончених мистецтв», адже, на думку Маріно, живопис – це німа поезія, поезія – живопис, що розмовляє, тоді як музика й поезія взагалі споріднені види мистецтва і потрібно додати до музики слова. Щодо останнього твердження, то саме з ним ототожнюють появу жанру опери»⁷. Отож опера виникає саме як реалізація

¹ Ніцше, Ф. (1990). *Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм*. Сочинения в 2-х томах. Москва: Мысль, 1, 72.

² Там само, 73-74.

³ Там само, 75-76.

⁴ Там само, 76.

⁵ Там само, 78.

⁶ Там само.

⁷ Левчук, Л.Т. Панченко, В.І. Оніщенко, О.І. та інші (2010). *Естетика*. Київ: Центр учбової літератури, 250.

того синтезу мистецтв, який мав би досягнути вищого «архітектонічного відчуття дійсності». До того ж, оперу на початку її становлення в Італії часто називали «музичною драмою»¹, підкреслюючи її синтетичне походження від таких мистецтв як музика і література.

«Модель видів мистецтва, розроблена Зульцером, передбачає врахування ще одного важливого концептуального акценту. Загалом дотримуючись принципу розподілу, дослідник водночас визнавав факт тяжіння слухових і зорових видів мистецтва до синтезу, виокремлюючи танець, здатний виконати об'єднавчу функцію, і так зване сценічне мистецтво. Зрозуміло, що в такий спосіб Зульцер дає визначення театру, який, на думку вченого, є найвищим і найдосконалішим видом мистецтва, спроможним досягти синтезу між зором і слухом»². Отже, поряд з оперою у Новий час постає театр, який так само вважається найдосконалішою формою для досягнення синтезу мистецтв. А у наш час постіндустріального суспільства подібну функцію виконує кіномистецтво (і телебачення)³.

Говорячи про синтез мистецтв, було б дивним не розглянути *синтез наук*. Тим більше що в античності вважали, що саме філософія є наукою наук і мистецтвом мистецтв. Тому в подальшому потрібно розрізняти малий або простий синтез (мистецтв або наук) і великий або всезагальний синтез мистецтв і наук.

В античній філософії великим синтезатором вважається Платон. Його творчість припадає на період зрілої класики. Вона досягає найвищих рівнів розвитку і синтезу лірико-епічних, драматичних і риторичних елементів у таких діалогах як «Софіст» і «Парменід». Саме в цих діалогах Платон розробляє метод взаємодії протилежних понять: буття і небуття, руху і спокою, виникнення і зникнення. А цей метод є не що інше як діалектика. Отже на основі процесів аналізу і синтезу понять в Платона виникає діалектика як вчення і метод філософії та науки загалом.

У діалозі «Федр» Платон звертає увагу на особливі види міркувань: «У першому слід звести до однієї загальної ідеї всі розрізнені поняття, щоб точно визначити кожне з них і з'ясувати предмет повчання». «Другий різновид розмірковування, навпаки, полягає у вмінні розділити все на види, на природні складові частини, не намагаючись роздрібнювати ані однієї частини...»⁴. З цих слів випливає, що перед нами згадувані вище відповідно синтез і аналіз.

В іншому діалозі «Софіст» Платон вже дає явне визначення діалектичного знання: «Розрізняти все за родами, не брати один і той же вид за іншої та інший за той же самий...»⁵. І далі він продовжує: «Хто, отже, здатний виконати це, той зуміє достатньою мірою розрізнити одну ідею, яка усюди пронизує множинне, де кожне відділене від іншого; далі, він розрізнить, як множина відмінних одна від одної ідей охоплюються зовні однією і, навпаки, одна ідея пов'язана в одному місці із сукупністю багатьох, нарешті, як багато ідей цілком відділені одна від одної. Усе це називається вмінням розрізняти за родами, наскільки кожне може взаємодіяти [з іншим] і наскільки не може»⁶. В цьому і полягає суть філософствування. А так як філософія античності – це наука античності, то цей метод і забнрчує, за Платоном, можливість дійти до з'ясування наукової істини.

«Але основною наукою, яка визначає собою усі інші науки, є для Платона діалектика, яка саме і полягає у з'ясуванні самого принципа (λόγος) наук або “надаванні та вимаганні смислу” для чуттєвих речей... Тому діалектика в Платона є методом чіткого розділення єдиного на множинне, зведення множинного до єдиного і структурне представлення цілого як єдино-роздільної множини»⁷. Таке структурування цілого і представляється нам як надзвичайно важливим у розумінні процесів його синтезу. Таким чином, платонівська діалектика як наука про цілісність або синтезовану єдність частин є не тільки мистецтвом діалогу. «Роблячи усі можливі логічні розділення, діалектика у той же час вміє і усе зливати воедино. Діалектик, за Платоном, той, хто має “загальне бачення” (σύνολος) наук, так що діалектик той, хто “бачить все ураз” (συνολτικός)»⁸.

Для Арістотеля діалектика постає вже в іншому розумінні. Але він відкрив синтез знання у формі умовиводу, точніше як простий категоричний силогізм. Через це відкриття постала логіка,

¹ Лихоманова, Н. (2001). *Музична драма. Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври, 348.

² Левчук, Л.Т. Панченко, В.І. Оніщенко, О.І. та ін. (2010). *Естетика*. Київ: Центр учбової літератури, 253.

³ Канудо, Р. (1988). *Манифест семи мистецтв. Из истории французской киномысли*. Москва: Искусство, 24.

⁴ Платон (1995). *Федр. Діалоги*. Київ: Основа, 326.

⁵ Платон (1993). *Софіст. Собрание сочинений в 4-х томах*. Москва: Мысль, 2, 324.

⁶ Там само.

⁷ Лосев, А.Ф. (1995). *Словарь античной философии. Избранные статьи*. Москва: Мир идей; АО Акрон, 30.

⁸ Там само, 32.

яку Арістотель розглядав як пропедевтику для усіх наук. Ми не маємо змоги тут накреслити весь історичний шлях, яким діалектика і логіка пройшли від античності до Канта і Гегеля. Зазначимо тільки, що в німецькому культурному просторі у кінці XVIII і першій половині XIX століття значний вплив мали ідеї Ф. Шиллера (1759 – 1805) на романтичний рух. «Значення це полягає у тому, що він першим проклав шлях, яким ціле десятиліття йшли рука об руку поетична і філософська творчість германської нації. Набув же він це значення тим, що глибоко проникнув у заповітну сутність вчень як Канта, так й Гете, старався примирити в собі їх суперечність і, виходячи з подібного поєднання, виробив ідеал вищої освіченості»¹. Як відмічають історики, з ранньої юності Шиллер відзначався видатним сполученням художнього таланту і гострим розумом. Він як поет «вбачав в естетичній функції найцінніше і довершене вираження людської особистості»². Тому естетична освіта вважалася ним найважливішим засобом для формування особистості та її моральної зрілості. Людина, яка естетично переживає, є істотою чуттєво-надчуттєвою, тому гармонійне узгодження чуттєвого і надчуттєвого, що за Шиллером складає сутнісну основу людини, формує з неї морально відповідальну особу. Це гармонійне узгодження досягається через «освіченість» – поняття, якому романтики надавали особливого значення.

Такий ідеал освіченості передбачав співмірний розвиток як чуттєвої, так і надчуттєвої сторін людської особистості, через це його розвиток найкраще здійснюється через естетичний складник людського життя. «Чуттєва сутність людини панує над її науковим пізнанням, надчуттєва – обумовлює моральну свідомість і пов'язана з нею віру. До примирення цієї «двоїстої істини» і прагне сучасне мислення. Але чуттєво-надчуттєва природа людини відкривається тільки у всій своїй чистоті тільки у естетичній функції... Безсмертна заслуга Шиллера полягає в тому, що він зрозумів глибоке потаємне значення цього синтезу і сформулював його смисл»³.

Отже, естетичне послання Шиллера щодо великого поєднання наук і мистецтв, або поєднання Істини, Добра і Краси, яке потужно вплинуло на духовне формування німецької нації початку XIX століття, знайшло своє продовження у двох видатних філософів – у Шеллінга і Гегеля. *Естетичний ідеалізм* Шеллінга запропонував вважати формою найвищого синтезу Мистецтво, яке є діяльністю творчого генія. *Логічний ідеалізм* Гегеля такою вищою синтезою вважав діалектичну Філософію, яка є саморозгортанням абсолютного духа до його адекватної, тобто *людської* форми самопізнання. Ці відмінності в розташуванні на вершині духа Мистецтва або Науки обумовлюють також особливості розуміння людського «Я». Для Шеллінга у терміні «Я» (інтелігенції або суб'єктивному) знаходять своє поєднання такі антиномічні смисли: несвідомо-свідома діяльність, чуттєве і надчуттєве, природне і духовне. А Гегель в «Я» поєднує суб'єкт і субстанцію, абстрактне і конкретне, всезагальне і одиничне та ін. Тобто за досить чіткого методологічного протиставлення естетичного ідеалізму Шеллінга і логічного ідеалізму Гегеля вони обидва поєднуються у спробі дати цілісне самоусвідомлення людського «Я». І цей результат духовних пошуків, безперечно, був добре відомий Ніцше, вихованцеві школи Пфурти і Боннського університету, студента і докторанта університету Ляйпцігського.

Тому ми вважаємо, що після досвіду «Походження трагедії з духу музики» Ніцше зробив другий «рішучий крок» щодо цілком свідомого поєднання *науки, мистецтва і філософії* у творі «Так мовив Заратустра, книга для всіх і ні для кого». В цьому і криються складності його атрибуції. Той митець, який вважає цей витвір лише художнім твором і навіть прочитав його від першої до останньої літери, насправді, не втямив і половини прочитаного, тому ця книга не для нього. Той науковець, який вважає цей витвір лише системою понять і дефініцій і навіть прочитав його від першої до останньої літери, насправді, не втямив і половини прочитаного, тому ця книга і не для нього. Той філософ (чи політик), який вважає цей витвір лише морально-етичною доктриною (чи ідеологією) і навіть прочитав його від першої до останньої літери, насправді, не втямив і половини прочитаного, тому ця книга також не для нього (і не для того). Чому вони не змогли прочитати твору, який здавалося б, за словами самого Ніцше, – є «найвдалішим» з його «багатьох творів, що є прийнятним для усіх»?.. Тому що вони його читали не як цілісний витвір і не повнотою духу, а сприймали через певний аспект свого бачення світу, тобто однобічно, абстрактно. До того ж коли вживаються окремі, вирвані

¹ Виндельбанд, В. Введенский, А. (пер. с нем., ред.) (2000). История Новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками: в 2-х томах. *От Канта до Ницше*. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2, 270.

² Там само, 271.

³ Там само, 279-280.

з контексту цитати, як перлини, що видерті з намиста, то вони можуть сяяти як від світу сонця, так і леліти від вогнища людозера. Іншими словами, одні його читали очима, інші – серцем, ще інші – головою і т.п. Тому цей твір є «книжкою... ні для кого» з них. А треба його читати і сприймати усіма духовними здібностями людини, тобто і головою, і серцем, і відчуттями, і розумом, і очима, – отже усіма чуттями... Тобто ця «книжка для всіх» тих, хто є цілісною людиною, і живе не абстрактним, а конкретним життям, і головою, і серцем, і усіма духовними талантами в їх гармонійній єдності. Тепер можна конкретизувати те, до якого жанру літератури варто віднести цей твір.

Зрозуміло, що це якась особлива література. Сам автор вагався у тому, як же її іменувати, бо це не художній витвір, і не наукова доктрина, а щось таке, що синтезує їх в новій якості. Тому для подібної літератури, на нашу думку, можна скористатися підказкою Платона, що можливо «“бачить все ураз” (συνολτικός)», тобто мати синоптичне бачення. Отже, для такого духовного витвору, який від людини потребує “бачити все ураз” (συνολτικός), можна запровадити таку особливу назву як *синоптична література*.

Чи є інші твори, які можна було б віднести до подібної літератури? Не претендуючи на вичерпний літературознавчий огляд, ми вважаємо, що до подібних творів можна віднести твір Михаїла Наїмі «Книга Мірдада. Незвичайна історія монастиря, який колись називався Ковчегом», у якій відбувається великий синтез художньо-поетичного слова зі словом теоретичним щодо людського «Я». «Ошо, просвітлений містик ХХ століття, так говорить про цю книгу: «“Книга Мірдада” – одна з моїх найулюбленіших. Вона з тих книг, які будуть жити вічно. Якби мав скласти список великих книг, її я б поставив першою»¹.

Якщо твір «Так мовив Заратустра, книга для всіх і ні для кого» є особливим твором, то в чому його унікальність? Питання полягає у тому, що наука і мистецтво по-різному виражають і пізнають людську сутність. Тому постає фундаментальна проблема досягнення людської цілісності в умовах скінченного існування і абстрактної діяльності внаслідок розподілу праці. Зокрема, у мові ми зустрічаємо те, що кожне слово може мати як понятійне значення, так і метафорично-образні смисли. І як їх поєднати?..

Якщо Ніцше створив особливу форму для мови, у якій художня проза поєднується з науковим дискурсом, то ця форма вже не є суто художньо-образною (мистецькою), а тим більше, не є суто логіко-раціональною (науковою). В цій формі відбувається злиття ліро-епічної драматургії, музикальної архітектоники та науково-філософського вчення. І підставою їх єдності виступає тотожність змісту, тобто самоусвідомлення людської особистості. Зрозуміло, що така форма й створює подібну особливу літературу. В даному випадку твір Ніцше-філософа «Так мовив Заратустра, книга для всіх і ні для кого», є п'єса, у якій філософський симфонізм Ніцше-композитора злився воедино з симфонізмом філософії Ніцше-поета, її потрібно розглядати як музично-драматичну філософію або як філософську ліро-епічно-музикальну драму, або стисло як симфонічно-філософську драму.

Наведемо аргументи на користь цієї тези. Твір про Заратустру складається з чотирьох частин. Сказати, що симфонії за Бетховена теж склалися з чотирьох частин, – це не є ще достатнім аргументом, бо були симфонії з 3-х і 5-ти частин та ін. Аргументом є те, що антична драматургія, за Ніцше, безпосередньо пов'язана з духом музики, а тому і будь-яка інша справжня драма (а тим більше драма постановня досконалої та гармонійної людської особистості) не може не живитися одвічним музикальним мелосом. Тому, якщо наша гіпотеза правильна, то інші аргументи мають знайти своє підтвердження при реконструкції зазначеного твору як симфонії за формою.

Симфонія як жанр інструментальної музики досягла своєї класичної форми у творчості композиторів віденської класичної школи – Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Їх симфонічна творчість здійснила великий вплив на музикальне життя ХІХ і наступних століть. Симфонія складається, як правило, з 4-х частин: 1 – сонатне алегро, 2 – лірична частина, близька до пісні та романсу, 3 – менует (Бетховен змінив на скерцо), 4 – фінальна частина у формі рондо. Сонатне алегро, в свою чергу, має таку назву, бо пишеться у формі сонатного циклу: 1 – інтродукція, 2 – експозиція, 3 – розробка, 4 – реприза. Поки що ця термінологія мало про що нам говорить, але спробуємо накласти її на Частину першу (с. 3 – 58)² «Так мовив Заратустра, книга для

¹ Наїмі, М. (2002). *Книга Мірдада* <<https://stylus.ua/uk/mihail-naimi-kniga-mirdada-neobyknovennaya-istoriya-monastyrya-kotoryu-kogda-to-nazyvalsya-kovchegom-p661127c12506.html>> (2023, жовтень, 10).

² Тут і далі сторінки вказані за виданням: Ніцше, Ф. (2023). *Так мовив Заратустра. Книжка для всіх і ні для кого*. Харків: Фоліо.

всіх і ні для кого». І нам відкриється внутрішня структура, яка виглядає наступним чином. *Інтродукція* (з латини – вступ) – це є початок музикального твору, завданням якого є підготовка для появи основного змісту. Першу частину «Заратустри» відкриває «Вступне слово Заратустри» (с. 3), яке складається з десяти епізодів. Але інтродукцією є власне перший і другий епізоди (с. 3 – 5). Перший – коли Заратустрі було тридцять років і серце його змінилося, і став він перед сонцем і почав промовляти до останнього. Другий – це зустріч із старцем, який констатує зміну Заратустри, а Заратустра йому оголошує, що «несе людям подарунок».

Експозиція (з латини – виклад) – в сонатному циклі є першим з основних розділів, у якому викладаються головна і побічні теми. Тож третій епізод (с. 5) як раз і розпочинає цю головну тему: «І так промовив Заратустра до людей: – Я навчу вас бути надлюдьми...». Для експозиції є характерним повторення мелодії. Причиною цього є бажання автора краще закарбувати у пам'яті слухачів музичний матеріал. І так само у цьому епізоді слова Заратустри «Я навчу вас бути надлюдьми» повторюються 4 рази. Це й є головною темою усього твору Ніцше – викладення вчення про надлюдину. А побічну тему стисло можна висловити тезою: «Людина – це щось, що треба перебороти». Таким чином, перед нами зазначаються два основних лейтмотиви, що будуть розгортатися протягом всього подальшого розгортання сюжету.

Якщо вчення про те, як бути надлюдиною складає головну тему, то було б дивним, якби Ніцше поняття надлюдини залишив аморфним і невиразним. Хоча можна зустріти і такі формулювання: «Але якою повинна бути Надлюдина? Які її конкретні риси? Ніцше не дає відповіді на ці питання»¹. Тому, уважно вчитавшись лише в дискурс експозиції та не претендуючи на вичерпне формулювання можемо навести в підсумку певний результат, який засвідчує, що надлюдина Ніцше – це зовсім не суперлюдина. Отож, *надлюдина* усвідомлює себе і прозріває справжню мету і сенс свого життя, тобто є *духовним провідником*, який вбачає недосконалість людей, їх суперечливу натуру, тому, працює над *подоланням* людської недосконалості заради *вдосконалювання себе* на цій землі та в цьому світові свого життя (яке цінує, любить і поважає понад усе), без ворогування душі та тіла, коли *щастя* виправдане у своєму існуванні, а *розум* жадає знань, *добродіє* напружено, інтенсивно і стрімко добродіє, а *справедливість* спалює зло і захищає добро вогнем від зазіхань на нього, коли *співчуття* не вимагає розп'яття святого духа, – тобто він живе як блискавка, що змушує людей позбавлятися від слабкостей і вад, хоча обивателі та резонери часто вважають його безумцем.

Наступний, четвертий епізод (с. 7) експозиції присвячений побічній темі, тобто темі про людину як тимчасову істоту і проміжну ланку на шляху до майбутнього ідеалу. Рефреном тут проходить слово «загибель», воно повторюється 14 разів. Цей повтор і має дати чіткий наратив про місце і роль людини в контексті надлюдини: «Людина – то канат, напружений між твариною та надлюдиною, – канат над прірвою». І тут є пафос самопожертви: «Я люблю... тих, хто жертвує себе світу, щоб одного разу світ належав надлюдині».

У п'ятому епізоді (с. 8) Ніцше показує збентеженість Заратустри від того, що люди не приймають його «подарунок» – вчення про надлюдину: «Стоять вони, – сказав він до свого серця, – сміються вони, не розуміють мене...». І в кінці епізоду іде повтор: «Вони не розуміють мене: я не уста для їхніх вух». Тим самим автор ніби передбачив складний шлях свого твору до тямущих читачів. В цьому ж епізоді також відмічається, що «тут закінчується перша промова Заратустри, яка називається також «Передмова»...», бо уся увага із Заратустри та його промови переходить на інші обставини дії. Тут своєрідна смислова середина експозиції.

У подальших епізодах з шостого по десятій (с. 10 – 15) ми бачимо Заратустру, який промовляє лише до свого серця і вже не вчить людей; в ньому відбувається якесь внутрішнє переосмислення ситуації. В шостому епізоді (с. 10) Заратустра опиняється віч на віч з канатоходцем, який впав з канату і помирає. Важливою думкою тут є певна оцінка його професії: «Ти з небезпеки зробив собі ремесло, тут нічого зневажати. А тепер ти загинеш від свого ремесла, за це я хочу поховати тебе власноруч».

Сьомий епізод (с. 11) є мабуть найкоротшим з усього «Вступного слова Заратустри», але найважливішим за змістом, бо в ньому іде мова про смисл людського буття. «Воістину, хороший улов у Заратустри сьогодні! Він не впіймав жодної людини, проте хоч мерця». І далі «Тривожне людське

¹ Хамітов, Н. Гармаш, Л. Крилова, С. (2006) *Історія філософії. Проблема людини та її меж*. Київ: КНТ, Центр навчальної літератури, 169.

існування і все ще не має смислу...». В даному місці трагізм досягає своєї кульмінації і одночасно відбувається зіткнення двох тем – головної та побічної. Бо відразу після цієї фрази про відсутність смислу іде констатація того, в чим він дійсно є: «Я хочу навчити людей смислу їхнього буття, що є надлюдиною, блискавкою з темної хмари людей».

Епізод восьмий (с. 12) про живого і мертвого. Про те, як Заратустра (з мерцем) відправився в дорогу з міста і про оцінку його перебування в ньому. «Тобі пощастило, що з тебе посміялися: бо дійсно ти говорив, як той блазень. Тобі пощастило, що ти пристав до мертвого пса; так принизивши себе, ти сьогодні себе врятував. Але йди з цього міста геть, або завтра я перестрибну через тебе, живий через мертвого». Трагізм всієї ситуації поглиблюється і Заратустра покидає місто людей і через певний час натрапляє на будинок відлюдника.

В дев'ятому епізоді (с. 13) Заратустрі відкривається «нова правда». Та внутрішня робота його духу нарешті дала свій результат: «Світло зійшло на мене: мені потрібні супутники та живі, – не мертві і трупи... Мені потрібні живі супутники, які слідуватимуть за мною, бо самі хотітимуть іти слідом – і туди, куди я хочу. Світло зійшло на мене: не до людей говоритиме Заратустра, а до супутників!.. Супутників шукає творець, а не мерців... Співтворців шукає творець, тих, хто напише нові цінності на нових скрижалях... Співтворців шукає Заратустра, женців-побратимів, товаришів у святі шукає Заратустра...». Отже, мета його трансформувалася. Давайте пригадаємо, який мотив він висловлює у першому епізоді (с. 3): «О велике світило!.. Мені набридла моя мудрість;... мені потрібні руки, простягнуті до мене. Я хочу дарувати та роздавати, допоки мудрі поміж людей знову не зрадіють своїй глупоті... Заратустра знову хоче стати людиною». Він відправився до людей дарувати і роздавати своє вчення про надлюдину, але люди його не зрозуміли. Цей досвід мав трагічний фінал, він поховав канатоходця і йому відкрилася нова правда. Тепер не до людей звертатиметься Заратустра, а до живих супутників і співтворців, до учнів, для яких Заратустра стане вчителем і духовним провідником. Останній десятий епізод (с. 15) експозиції засвідчує початок цієї нової місії Заратустри.

Розробка – це центральний розділ сонатної форми, її драматичний центр. В цьому розділі відбувається співставлення, зіткнення і розвиток головної та побічної тем, які були продемонстровані в експозиції. Цей розвиток будується вільно і цілком обумовлений музикальною фантазією композитора, а в нашому випадку образним і концептуальним розумінням автора. Розробка «Заратустри» починається «Словом Заратустри» (с. 15) і складається з 21-ої новели (с. 15 – 55), в яких мова іде про різноманітні перетворення людського духу. За сюжетом нам дається просторова прив'язка цих промов: «Так мовив Заратустра. І того разу був зупинився він у місті, що звалося Ряба Корова» (с. 17). А в репрізі (останньому розділі першої частини) на початку 22-ої новели зазначається, що «Заратустра попрощався з містом, що було миле його серцю...» (с. 55). Ми не маємо змоги детально розбирати тут усі новели, тому звернемо увагу на певні загальні риси і характерні моменти.

Оскільки розробка, як було зазначено, є розвитком головної та побічної тем, тобто є *викладом вчення* про надлюдину і недосконалість людини, то в цьому розділі обґрунтовано необхідність подібного вчення і його актуальність. Ніцше від новели до новели дає критику наявних суспільних інститутів і стереотипів мислення, показує їх «декадентський», а інколи кризовий стан. Разом з тим у розробці починається засвідчуватися позиція самого автора з тих питань, які зазнали критики. Отже, загалом тут викладене вчення про духовне перетворення людини і відкриття сенсу її існування. І перша ж новела розробки підтверджує цю тезу, бо в ній (с. 15) – «Про три перетворення» – розкриваються етапи духовного зростання: «Я назву вам три перетворення духу: як дух перетворюється на верблюда, а верблюд на лева, а наприкінці на дитину лев».

Після цього в наступній новелі «Про кафедри чеснот» (с. 17) дається невтішна оцінка, на думку Ніцше, тому стану викладання філософії в академічному світі. «Заратустрі розхвалювали одного мудреця, котрий добре говорив про сон та чесноти... Дурнем мені здається цей мудрець з його сорока думками. Але я вірю, що на сні він дійсно розуміється... Його мудрість така: пильнуйте, щоб добре спати. Воістину, якби життя не мало б сенсу і я мусив би обрати нісенітницю, то отака нісенітниця була б варта й мого вибору». Але життя людини має сенс і Ніцше його обґрунтовує своїм вченням у вустах Заратустри і показує світові мету в перетворенні духу.

Якщо розробка це розвиток того матеріалу, що демонструвався в експозиції, є розвитком проблематики, відзначається різноманітністю і концентрацією на окремих деталях, то новели за змістом і є саме такою деталізацією. Про це може свідчити те, що кожна з новел присвячені

обговоренню конкретного питання і мають унікальні назви. У зв'язку з цим, варто подивитися на те, що нового у розумінні надлюдини і людського існування розробка дає у порівнянні з експозицією.

У новелі «Про дерево на горі» (с. 28) Заратустра обмірковує те, як непросто для самотньої людини відшукати шлях до духовної вершини. Людей «найгірше згинають та мучають невидимі руки», невідомі сили тримають людей у полоні «нерозуму та безуму» (с. 57). А духовне піднесення обтяжує відповідальністю, бо «очиститись іще мусить той, хто звільняє дух... Так, я знаю твою небезпеку. Та я закликаю тебе...: не відкидай свою любов та надію! Ти ще почувашся шляхетним... Шляхетний хоче створити нове і нову чесноту... Але моєю любов'ю та надією закликаю тебе: не викидай героя із душі своєї!..» (с. 30 – 31). Таким чином, духовний провідник є шляхетним героєм з любов'ю та надією в душі, який створює нову чесноту.

У попередній новелі (с. 27) Ніцше зазначає, що піднесені духом є щасливі: «І мені, який любить життя... і схожі на них серед людей здаються обізнаними на щасті... Тепер я легкий, тепер я літаю, тепер я бачу себе піді мною, тепер мною танцює бог». Звідки духовний провідник є шляхетним героєм, який обізнаний на щасті й танцює на святі женців-побратимів.

У новелі «Про любов до ближнього» (с. 44) Ніцше констатує, що в пересічній людини бракує самопізнання. «Ви тікаєте до ближнього від вас самих... «Ти» старіше за «Я»; «ти» проголосили священним, але ще не «Я»... Ви мусите із себе самих створити друга та його переповнене серце... Ваша погана любов до вас самих перетворює вашу самотність на в'язницю... ». І трохи далі зазначається мета самопізнання: «Хай майбутнє та далеке стануть причиною твого сьогодні: у своєму другові ти повинен любити надлюдину як твою причину». І далі знов розробка головної теми: «Хай друг буде вам... передчуттям надлюдини... Так мовив Заратустра».

За розробкою іде *реприза* – останній розділ сонатного циклу. В ній демонструється видозміна і повторення експозиції з головною та побічною темами, але при цьому зменшується їх конфліктність. Репризи, на нашу думку, відповідає остання новела (22-га) з трьома епізодами (с. 55 – 58). В першому епізоді Заратустра прощається з містом і своїми учнями і проголошує заключну промову про щедру чесноту (с. 55). «...Чеснота, що дарує, – це найвища чеснота... Вгору летять наші почуття: вони – алегорія нашого тіла, алегорія піднесення. Алегоріями таких піднесень є імена чеснот. Так іде плоть крізь історію, крізь становлення і боротьбу. А дух, що він для плоті? Провісник її боротьби та перемоги... Алегоріями є всі імена добра і зла... Пильнуйте, брати мої, щоразу, коли ваш дух схоче говорити алегоріями: це початок вашої чесноти. Піднесеться тоді ваша плоть і воскресне; своїм блаженством розкує вона дух, і стане він творцем і суддею, тим, хто любить та добре впливає на все...». Ця боротьба за нову людину проходить крізь кожне серце, розум і душу заради морального вдосконалення людини. Отже духовний провідник вже постає не лише шляхетним героєм з любов'ю та надією в душі, але виявляє себе як творець і суддя за добро в цьому світі.

І тут Ніцше розкриває і показує нам той інструмент, який, на його думку, дозволяє поєднати понятійне значення і метафорично-образні смисли, – назва його – *алегорія*. В чому її особливості? Довідкова література зазначає, що «алегорія... – один з видів іномовлення, вираження абстрактного об'єкта (поняття) через конкретний образ»¹. Її відносять до тропів, які прикрашають художній твір, «однак алегорія відрізняється від споріднених з нею тропів тим, що в ній наявна конкретна символіка і логічний акт перетлумачення, відсутній, напр., в метафорі. За допомогою персоніфікації алегорія трансформує ідеальне в матеріальне, абстрактно-умоглядне в образно-емпіричне»². Отже, через неї можна знайти можливість пов'язати чуттєве з надчуттєвим, природне з надприродним (духовним чи культурним) та ін. До того ж «алегорія не просто “означає” явище, яке мається на увазі, а фактично “є” ним. Якщо у символі втілене одиничне, крізь яке проглядає абстрактне, то алегорія свідомо зображує загальне і абстрактне в одиничному... Небезпека алегоричного мистецтва полягає в надмірному раціоналізмі, сухому моралізаторстві... Тісно пов'язана алегорія з міфом, емблемою, знаком. Але алегорія може стати основою будь-якого жанру в тих випадках, коли предметом поетичної творчості стають абстрактні поняття і відношення...»³. Найбільшого поширення, як ми знаємо, алегоричне мистецтво набувало в добу бароко; Ніцше свідомо хоче наслідувати ці високі традиції. Якщо образ Заратустри є алегорією, то в ньому автор персоніфікував своє антропологічне вчення про духовні шляхи здобуття людського ідеалу.

¹ Рихло, П. (2001). *Алегорія. Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври, 18.

² Там само.

³ Там само, 19.

Епізод другий репризи (с. 57) містить своєрідний заповіт Ніцше, висловлений вустами Заратустри. «Залишайтеся вірними землі, брати мої, із силою вашої чесноти! Ваша щедра любов та ваші знання нехай служать смислу землі!...». «Повертайте, як я, відлетілі чесноти на землю – так, назад до плоті та життя: щоб надали вони землі свого смислу, людського смислу!». «...Ми ще крок за кроком боремося з велетнем-випадком, а над усім людством і досі владарює нерозум та безум. Нехай ваш дух та ваша чеснота слугує сенсу землі, брати мої: і надайте всьому новій цінності! Для цього повинні ви боротися! Для цього ви повинні творити! В пізнанні очищається плоть; в намаганні пізнати – підноситься вона; для тих, хто пізнає, всі поривання священні; возвеличена душа стає щасливою». А після цього Ніцше зазначає, що «людина... й досі невичерпана та непізнана», а тому потребує вчення про самопізнання.

Третій епізод репризи (с. 58) є заклик до учнів щодо самостійної праці над власним самопізнанням, яку кожен мусить здійснити самостійно. «Піду я тепер сам!.. І ви також ідіть, ідіть самі!». «Тепер закликаю я вас втратити мене і знайти себе... Цей великий полудень, коли людина стоїть на середині свого шляху між твариною та надлюдиною і як найбільшу надію святкує свою дорогу у вечір: бо це дорога до нового ранку. ...Той, хто йде до загибелі, бо насправді він переходить далі; і сонце його пізнання стоятиме в zenіті». Тобто людина гине, а народжується надлюдина через що знову відбувається зустріч головної та побічної тем. ««...Ми хочемо, щоб жила надлюдина» – такою має бути в той великий полудень наша остання воля!». Цей епізод можна вважати кодою – прикінцевими тактами всієї частини першої твору «Так мовив Заратустра, книга для всіх і ні для кого». Отже, перед нами постала грандіозна п'єса, персонажі якої різні та й сюжетні обставини не однакові. Але усі вони грають одну і ту ж мелодію, яка в душі розквітає смислами філософської драми про недосконалість і біль сучасної людини і складний шлях до надлюдини – ідеалу досконалої, гармонійної та щасливої людини нового типу, людини великого серця і розуму, відповідальності та моралі. Як зазначає Коплстон: «Загалом... можна сказати, що Ніцше прагне до вищого можливого синтезу всіх аспектів людської природи»¹.

А для чого Ніцше надав своєму твору симфонічної форми? Музика, як відомо, є мистецтвом, яке розгортається у часі. Тому, на нашу думку, він обрав таку форму з метою підкреслити *динамізм* вчення, яке він проголошував. Людина має мінятися, розвиватися у часі, в історичному вимірі, виявляти внутрішні рухи своєї душі і діяльність щодо світорозуміння і сенсу свого життя. Для наголосу на цьому важливому динамічному аспекті якнайкраще підходить музикальна форма.

До того ж музика має духовно-катарсичну функцію, що знали і використовували з античної епохи. А Ніцше був високоерудованим знавцем давньогрецької культури. Ця функція музики обумовлює можливість викликати в слухачеві великі емоційні потрясіння, які через співчуття і співпереживання, страх і розкаяння спричиняють могутнє очищення душі.

До того ж тут є ще одна проблема. Якщо форма музикальна, то вона вимагає *виконавця*. Хто ним є? «Для безпосередньої ж присутності музикальний твір потребує... виконавця, подібно до того, як в драматичній поезії людина у всій її життєвості бере участь у виставі, роблячи себе одушевленим художнім витвором»². Виконавець грає важливу роль також в мистецтвах танцю і театральному. Особливості цього мистецтва полягають у тому, що виконавець втілює у життя музикальний твір композитора, виступає своєрідним його *спів-автором*. Тут слід зазначити, що лише в кінці XVIII ст. в європейській музикальній культурі остаточно відбулося «розділення праці» між авторами-композиторами і виконавцями їх творів. Але протягом майже всього XIX століття було багато музикантів, які виступали з виконанням в тому числі власної музики (Л. Бетховен, Ф. Ліст, Ф. Шопен, Н. Паганіні та ін.). Оскільки Ніцше був музикантом і композитором, він чудово усвідомлював ці особливості праці виконавця. Бо виконавець не є пасивним споживачем музикального опусу, а є виразником та інтерпретатором композиторського задуму, він пропускає його через власну душу і власну свідомість.

Музика, записана нотними знаками і символами на папері, є доволі абстрактна і мало для кого зрозуміла допоки за неї не взявся виконавець. Перед ним постають багато різноманітних завдань. Це пов'язано, наприклад, з тим, що відбувся розвиток інструментів (на заміну клавесину і клавикорду прийшло фортепіано), змінилася інтерпретація деяких термінів щодо звучання або темпу, які дають досить умовні орієнтири. Цей ряд можна продовжувати, але ми сформулюємо висновок: виконавець

¹ Коплстон, Ф. Васильев, В.В. (2004.) *От Фихте до Ницше*. Москва: Республика, 450.

² Гегель, Г.В.Ф. Лифшиц, М. (ред.) (1971). *Эстетика: в 4-х томах*. Москва: Искусство, 3, 338-339.

безперечно є спів-автором музикального твору. За образним висловлюванням А. Рубінштейна, «виконання – це друге творення». Мабуть, саме це і мав на увазі Ніцше, тобто читач його Заратустри має не лише споглядати і читати текст, а має занурюватися у драматичний дискурс і переживати, і проживати, і виконувати його як співтворець. І як тут не пригадати: «Співтворців шукає Заратустра, женців-побратимів, товаришів у святі шукає Заратустра: що йому робити з отарами, пастухами та трупами!.. До творців... хочу я пристати: хочу показати їм... усі сходи до надлюдини» (с. 14). Так мовив Ніцше...

References:

1. Vindelband, V. Vvedenskij, A. (ed.) (2000). *Istorija Novej filosofii v ee svjazi s obshhej kulturoj i otdelnymi naukami: v 2-h tomakh* [The history of the New Philosophy in its connection with the general culture and individual sciences: in 2 volumes]. *Ot Kanta do Nicshe* [From Kant to Nicshe]. Moscow: TERRA-Knizhnyj klub; KANON-press-C, 2. [in Russian].
2. Halévy, D. Ilinskij, A.N. (1991). *Zhyzn Fridricha Nicshe* [Life of Friedrich Nietzsche]. Riga: Spriditis. [in Russian].
3. Gegel, G.V.F. (1971). *Esetika: v 4-h tomakh*. [Aesthetics: in 4 volumes] Moscow: Iskusstvo, 3. [in Russian].
4. Kanudo, R. (1988). *Manifest semi iskusstv. Iz istorij frantsuzskoj kinomysli* [Manifesto of the Seven Arts. From the stories of French film thought]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].
5. Koplston, F. Vasiljev, V.V. (2004.) *Ot Fikhte do Nicshe* [From Fichte to Nietzsche]. Moscow: Respublika. [in Russian].
6. Levik, B.V. (1982). *Muzykalnaja literatura zarubezhnykh stran* [Musical literature of foreign countries]. Moscow: Muzyka, IV. [in Russian].
7. Levchuk, L.T. Panchenko, V.I. Onishchenko, O.I. and other (2010). *Estetyka* [Aesthetics]. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury. [in Ukrainian].
8. Lykhomanova, N. (2001). *Muzychna drama. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Musical drama. Lexicon of comprehensive and comparative literature]. Chernivtsi: Zoloti lytavry. [in Ukrainian].
9. Losev, A.F. (1995). *Slovar antichnoj filosofii* [Dictionary of Ancient Philosophy]. Moscow: Peace of mind; AO Akron. [in Russian].
10. Liutyi, T. (2016). *Nitsshe. Samoperevershennia* [Nietzsche. Self-improvement]. Kyiv: Tempora. [in Ukrainian].
11. Nicshe, F. (1990). *Rozhdenie tragedii, ili ellinstvo i pessimizm. Sochinenija: v 2-h tomakh* [The Birth of Tragedy, or Hellenism and Pessimism. Essays: in 2 volumes]. Moscow: Mysl. [in Russian].
12. Nicshe, F. (1990). *Tak govoril Zaratustra. Kniga dlja vsekh s ni dlja kogo. Sochinenija: v 2-h tomakh* [Thus spoke Zarathustra. A book for everyone and no one. Essays: in 2 volumes]. Moscow: Mysl, 2. [in Russian].
13. Nitsche, F. (2023). *Tak movyv Zaratustra. Knyzhka dlja vsikh i ni dlja koho* [Thus spoke Zarathustra. A book for everyone and no one]. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian].
14. Platon (1995). *Fedr. Dialohy*. [Phaedrus. Dialogues]. Kyiv: Osnova. [in Ukrainian].
15. Platon (1993). *Sofist. Sobranie sochinenij: v 4-h tomakh* [Sophist. Collected works: in 4 volumes]. Moscow: Mysl, 2. [in Russian].
16. Rykhlo, P. (2001). *Alehoriiia. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Allegory Lexicon of general and comparative literature]. Chernivtsi: Golden Drums [in Ukrainian].
17. Khamitov, N. Harmash, L. Krylova, S. (2006). *Istoriia filosofii. Problema liudyny ta yii mezh* [History of Philosophy. The problem of man and his limits]. Kyiv: KNT. [in Ukrainian].
18. Naimi, M. (2002). *Knyha Mirdada* [Mirdad's book] <<https://stylus.ua/uk/mihail-naimi-kniga-mirdada-neobyknoennaya-istoriya-monastyrya-kotoryy-kogda-to-nazyvalsya-kovchegom-p661127c12506.html>> (2023, October, 10). [in Ukrainian].