

Ольга Гомілко

### ГУМОР, МУЗИКА Й ІДЕНТИЧНІСТЬ: ІНКОНГРУЕНТНІСТЬ І ГАРМОНІЯ

*В статті розглядаються гумор та музика як конституативні чинники ідентичності у парадигмі постметафізичного мислення. Якщо гумор опонує формам буденної просторовості, схоплюючи інконгруентність буття, то музика спростовує форми буденного часу, виявляючи різні версії гармонії.*

**Ключові слова:** автентичність, постметафізика, простір, тілесність, час.

*В статье рассматриваются юмор и музыка как конституативные принципы идентичности в парадигме постметафизического мышления. Если юмор опонирует обыденным формам восприятия пространства, схватывая инконгруэнтность бытия, то музыка упраздняет обыденные формы восприятия времени, выявляя различные версии гармонии.*

**Ключевые слова:** аутентичность, постметафизика, пространство, телесность, время.

*The article considers humor and music as constituent grounds of individual identity within the paradigm of postmetaphysical thinking. If humor is transcending everyday forms of space fixing incongruity of Being, though music is overcoming everyday forms of time revealing different versions of harmony.*

**Keywords:** authenticity, postmetaphysic, space, corporeality, time.

Музику і гумор зазвичай сприймають як сфери розваги. Відтак, їх роль у визначенні ідентичності часто недооцінюють. Проте сучасна філософська думка переконливо спростовує цей стереотип, розглядаючи гумор і музику як важливі конституанти людської індивідуальності. Невипадково дедалі актуальнішими стають такі напрями, як філософія гумору і філософія музики [1, 6, 8, 10]. За своїм теоретичним спрямуванням вони посилюють парадигму постметафізичного мислення, тим самим піддаючи сумніву основні засади модерної парадигми філософування. Важливою ознакою постметафізичного мислення є його практична зорієнтованість. Завдяки останній філософська рефлексія налаштовується на пошук чинників, які дозволяють повернути людині втрачену в епоху модерну спроможність безпосередньо відчувати світ у його просторово-темпоральних вимірах. Гумор і музика виявляють потужний потенціал щодо подолання модерних «перегинів» раціональності та постають як ефективні чинники вироблення ідентичності.

Досвід свідчить, що люди з розвиненим відчуттям гумору і музично обдаровані виявляють непересічні здібності в різних сферах життя. Вони

не лише мають більше визнання з боку інших людей, але й легше знаходять згоду з самими собою. В цьому разі можна говорити про аутентичну ідентичність – коли індивідуальна ідентичність не конфліктує з видовою (родовою) людською ідентичністю. Зазначу, що це визначення аутентичної ідентичності не суперечить постметафізичній настанові. Адже для останньої заперечення ефективності теоретичних спроб розпізнати будь-яку сутність є принциповим. Апеляція до феномену визнання (А. Хоннет) у контексті антропологічного обґрунтування комунікативної парадигми дозволяє, з одного боку, уникнути реанімації «метафізики присутності» в мисленні про буття, а з іншого – експлікувати «присутність метафізики» в нетеоретичних, нерелективних і практичних формах освоєння світу, в гуморі та музиці зокрема.

Розглянемо, яким чином метафізика «присутня» в гуморі та музиці. Це дозволить зрозуміти, чому гумор і музику можна вважати фундаментальними чинниками конституювання ідентичності. Виконаємо кілька дослідницьких завдань. По-перше, обґрунтуємо *антропологічний характер* «присутності» метафізики в гуморі та музиці, який суттєвим чином обумовлює спосіб їх впливу на людину. Для цього визначимо тілесні конотати гумору і музики: в першому випадку це сміх, у другому – *чуття* (спроможність чути). Їх експлікація дозволяє уникнути механістичної інтерпретації взаємодії людини з гумором і музикою, коли людину розглядають як об'єкт, а гумор і музику – як активні фактори впливу<sup>1</sup>. Аналіз антропологічного потенціалу гумору і музики виявляє як способи його актуалізації, так і шляхи інтенсифікації потенціалу людської тілесності. Конституювання ідентичності гумором і музикою відбувається переважно в негерменевтичний спосіб, коли не виявлення значень, а виробництво нових тілесних станів людини [2] стає основою цього процесу. Ось чому для нашого дослідження є цікавими теорії гумору і музики, які опонують їх класичним інтерпретаціям, – теорія гумору інкогруентності й інтерналіська теорія музики.

По-друге. Визначення гумору і музики як антропологічних чинників ідентичності передбачає виявлення їх *антропологічного змісту*. Цей зміст за своєю природою є метафізичним і розкривається в контексті конституювання гумором і музикою просторово-часової структуризації світу. Визначення його як метафізичного обумовлено тим, що гумор і музика здатні руйнувати повсякденні життєві форми простору і часу, пропонуючи людині онтологічно інші їх версії. Так, гумор опонує формам буденної *просторовості*, а музика спростовує форми буденного *часу*. Зазначу, що поняття метафізики ми не вживаємо у традиційному значенні: як певне вчення про буття сущого. Йдеться про метафізику як рефлексію,

що долає межі позитивного емпіричного досвіду повсякденності з тим, аби повернутися до неї не абстрактною ідеєю про її сутність (повсякденність), а певним тілесним станом – новою онтологічною присутністю.

Здібність гумору і музики піддавати сумніву просторово-часову структуру повсякденного досвіду визначають *антропологічним* характером їх *формальної* природи (в обох випадках *форма*, а не зміст, є феноменальним визначником і гумору, і музики). Пояснити цю тезу дозволяє визначення гумору як феномену онтології *інконгруентності*, а музики – як феномену антропології *гармонії*. В першому випадку йдеться про онтологію невідповідностей, у другому – про антропологію впорядкування. І хоча гумор і музика метафізично споріднюються у спротиві повсякденності, але онтично розмикаються у векторах впливу: гумор – у площині об'єктної реальності, музика – у сфері суб'єктивних переживань.

#### **Гумор: онтологія інконгруентності**

Як ми вже зазначали, зрозуміти, чому гумор може змінити наше сприйняття простору, дозволяє теорія інконгруентності (the Incongruity Theory) [10, р. 6]. Суть цієї теорії полягає в тому, що гумор вона розглядає як спосіб вияву інконгруентного (невідповідного) характеру буття. Принциповим для такої позиції є визнання асиметричності буття, внаслідок якої інконгруентність стає його ознакою. До речі, надання буттю якості інконгруентності у філософії не суперечить новітнім відкриттям у фізиці. Так, нещодавно у результаті експериментів на колайдері LHC було отримано свідчення щодо підтвердження асиметричності між матерією й антиматерією. Ці дані піддають сумніву основні ідеї стандартної моделі у фізиці елементарних часток, яка донині є найвизнанішою. Головний її постулат полягає в тому, що наш світ є симетричним. І якщо у сучасних фізиків відкриття асиметричності світу викликало шок (про це свідчать учасники дослідницької групи DZero), то філософів ця ідея не вразила. Так, прихильниками розуміння гумору як вияву інконгруентності буття є Кант, Шопенгауер, К'єркегор та ін. Сьогодні у філософії гумору теорія інконгруентності є найпопулярнішою. Хоча й інші теорії гумору, як, наприклад, теорія зверхності (the Superiority Theory) і теорія втішення (the Relief Theory) також не втратили свого значення.

**Теорія зверхності**, засадничі ідеї якої подано у творах Платона й Аристотеля, підтримує уявлення про людину як егоїстичну істоту. Описана Гоббсом війна «всіх проти всіх» була б неможливою без обґрунтування сміху як засобу вивищення однієї людини над іншою. Виявляючи через

сміх своє презирство до іншого, людина в такий спосіб легітимізує свою ідентичність як успішнішу. Теорія гумору як зверхності залишилася не лише в окреслених Гоббсом дилемах щодо моральних засад суспільства і власних інтересів індивіда. Її вплив простежується в сучасній теорії гри (Game Theory), де уявлення про людину як раціональну індивідуалістичну істоту набуває логічного завершення. Згідно з підходом, який пропонує теорія гри, природу людини визначають підозра й егоїзм. Завдяки посиленню цих рис утримується стабільність суспільства і забезпечується автентичність індивіда. А тому найпродуктивнішою для кожного індивіда є форма поведінки, яка забезпечує зверхність його власних інтересів над іншими. Відповідно, сміх як спосіб ствердження зверхності є особливо значущим. Цікаво, що сумніви стосовно і теорії гумору як зверхності, і теорії гри породжує саме життя. Адже нерідко сміх не пов'язується з відчуттям зневаги і зверхності, а люди часто надають перевагу у виборі мотивації своїх вчинків не власному інтересу. Тому теоретично покладатися на теорію гумору як зверхності можна лише локально, не надаючи їй універсального значення.

**Теорія втішання** є популярнішою у психоаналітичному і природничому дискурсах. Сміх вона розглядає як реакцію на психологічну напругу, що виникає внаслідок накопичення енергії через страх, заборону та інші репресивні фактори. Проте зведення сміху до потреби позбутися зайвої енергії спростовується навіть життєвим досвідом. Спробу поглиблення цієї теорії знаходимо в семіотичних розвідках Ю. Крістєвої. Так, використовуючи психоаналітичну парадигму дослідження, вона виходить із відомого в науковій літературі (Ч. Дарвін, В. Вундт) спостереження про одночасність сміху і перших вокалізацій [3, с. 425]. Дослідниця вважає, що природа дитячого сміху доводить існування зв'язку між візуальною фіксацією рухливості як субстрату архаїчної семіотичної просторовості та сміхом. Адже дитячий сміх, на її думку, виникає внаслідок візуальної фіксації просторових «порушень». Він може бути спричинений, наприклад, візуальним сприйняттям різноманітних тілесних викривлень, зображених у коміксах, або спостереженням прискорення чи уповільнення руху, його різкого припинення – всім тим, що кидає виклик звичайному (зафіксованому в повсякденному досвіді дитини) сприйняттю простору.

Сам простір Крістєва визначає як *хору*. Нагадаю, що хора як «просторовість», «вмістилище», «годувальниця», «мати», «приймальниця» – це поняття, яке використовує Платон для опису тілесної субстанції. Головну властивість останньої він визначає як

здатність набувати, але не засвоювати будь-яку форму: «Завжди, набуваючи форми, вона (тілесна субстанція – *О. Г.*) ніколи і жодним чином не привласнює ніякої форми, яка була б подібна формам тих речей, у які вона входить» [4, 50в], – стверджує Платон у своєму діалозі «Тімей». В інтерпретації Крістєвої хора постає вже як «...невизначна (*nonexpressive*) тотальність, але така, що є сформованою потягами (*drives*) та їх станами у вигляді рухливості. Хора є рухом тією мірою, наскільки є регульованою» [9, р. 25]. Також дослідниця говорить про хору як тілесну тотальність, що неодмінно присутня в основі значень як мови, так і сміху. Апеляція до хори дозволяє краще зрозуміти і сміх, і мову тому, що вона (хора) презентує дискурс розриву (*rupture*) і артикуляції ритму. Крістєва вважає, що «...ця *хора* становить «дивний» простір: швидкість і насильство готування шляхів локалізуються в точці, що поглинає їх, і бумерангом повертаються до тіла, що закликає, й унаслідок цього аж ніяк не позначаючи його як окреме; саме там обмежується і міститься струс – сміх. Саме через обмеженість (та не заблокованість) швидкість готування шляхів покидає там страх і вибухає сміхом» [3, с. 425].

Почуття гумору починається там, де напруга між тиском заборони і власною ситуацією *Я* сягає критичної точки. В такій ситуації *Я* «одним стрибком – розбитим рухом, простором – відновлює себе як невразливе, а отже, усміхнене» [3, с. 426]. Цей стрибок є можливим тому, що *своє власне* (*Я*, тіло) має точку опори у просторі, з якої воно конститується. Натомість сміх, згідно з позицією Крістєвої, стає можливим тому, що заборона, що перед ним постає, «*існує десь-інде*: фіксована, завжди присутня точка, але відокремлена від тіла, що лише за цієї умови може конституюватися як «власне» і тішитися на відстані» [3, с. 426]. Дослідниця вважає, що сміх, дезавуюючи заборону, конститує семіотику і забезпечує її заміну символікою. Адже та далека точка, що утримує заборону, постає як прототип об'єкта, з яким можна маніпулювати ніби з власним тілом. Щоб ця «...точка розряду існувала десь-інде, як щось відмінне і завдяки цій самій причині формувала простір, вона має повторюватися, – стверджує Крістєва. – Ритм, ці поєднані миті, іманентний *хорі* ще до будь-якої означеної просторовості, й відтоді вони співіснують: *хора* і ритм, простір і час. Сміх засвідчує, що певна точка відбулася; простір, що її підтримує, позначає час» [3, с. 426].

**Втішання як подолання інконгруентності.** Вищезгадані ідеї психоаналітичної концепції сміху як утішання не лише не суперечать теорії інконгруентності, але постають як її засадниче підґрунтя. Адже сміх, долаючи заборону і забезпечуючи розслаблення, виступає інструментом переформатування простору. Необхідність такого акту

обумовлена неконгруентним характером просторових форм, котрі онтологічно уможливають сміх. Можна допустити, що сміх подібно плоті (в інтерпретації М. Мерло-Понті) постає як хіазм, де світ і людина через тілесність виявляють взаємну відкритість. Так, завдяки сміху відбувається конституювання таких просторових структур, які пом'якшують просторову інконгруентність буття відповідно до певного запиту людини. Внаслідок цього загроза заборони/страху, що сублімує певна просторова точка, зменшується. Простір завдяки сміху набуває тих форм, що відповідають *власним* структурам (за термінологією Крістєвої, *Я*, тілу). Постаючи як фундаментальний чинник буття людини, тілесність (а не умоглядне раціональне пізнання) уможливує опанування нею інконгруентності буття через сміх.

Відповідно, гумор можна розглядати як спосіб просторових переформатувань людської ідентичності в контексті онтології інконгруентності буття. Наголошу ще раз, що таке розуміння гумору стає можливим завдяки подоланню традиційних уявлень про буття як наперед задану універсальну гармонію світу і людини. Визнання ж інконгруентного характеру буття, що допускає як множинність онтологій, так і наявність неупорядкованого (хаотичного) виміру буття, виявляється продуктивнішим для аналізу гумору. Відповідність теорії інконгруентності гумору постметафізичній парадигмі мислення не викликає сумнівів. Адже для постметафізичної настанови прерогативою стає пошук не універсальних систем значень буття, а універсальних способів виробництва людського буття, серед яких гумор має значні перспективи.

**Визнання як антропологія гумору.** Про необхідність включення антропологічного аспекту дослідження гумору вже йшлося. Адже зорієнтована на філософію свідомості теорія гумору, що ігнорує його антропологічний характер, виявляється неспроможною відповісти на низку важливих питань. Цікаву ілюстрацію сказаного можна знайти у статті К. Волтона (Kendall Walton) «Розуміння гумору і розуміння музики» [11]. Щоб загострити складність проблеми, автор удається до фантастичного сюжету – розповідає про польові дослідження сміху антропологом на Марсі. Він зацікавився, що викликає сміх у марсіан. Учений помітив, що сміються марсіани, випускаючи стаккато мелізма з отвору тіла, яким користуються, щоб говорити. Експериментуючи, він виявив, що певна група тубільців (вищий соціально-економічний клас) реагує сміхом на горизонтальний рух жовтого квадрата зліва направо вздовж кіноекрану. Причому марсіани вибухали сміхом, коли таку картину спостерігали вперше. Антрополог міг чітко передбачити, що викличе сміх

(предмет, рух, напрямок), тобто його причини. Але таємницею для нього залишалося те, чому саме ця картина ставала *об'єктом* сміху (була носієм гумору) і саме для цієї групи марсіан. Адже йому ця картина видавалася нудною.

Схоже, наш антрополог не зумів відповісти на свої питання тому, що забув про те, що є антропологом. Він намагався зрозуміти об'єкт сміху марсіан не *антропологічно*, тобто в контексті певного живого досвіду, а раціоналістично – в контексті філософії свідомості. Волтон описує цю історію, аби обґрунтувати необхідність включення антропологічного аспекту до аналізу гумору. Посилює таку позицію дослідження автором сприйняття гумору і музики. Виявлення їх подібності ґрунтується на тому, першим кроком у розумінні як гумору, так і музики має стати визнання (*acknowledgement*), або схвалення (*recognition*) [11, р. 267].

Отже, гумор потребує більше визнання, ніж розуміння. Невипадково, не розуміючи гумор, багато людей ставляться до нього зверхньо, комедійний жанр сприймають як несерйозний. Відомо, як важко змусити людину сміятися. Щоб людина вибухнула сміхом, усе її єство має бути захоплене ним. Ось чому важливо, щоб людина свідомо не блокувала себе від впливу гумору, була спроможна визнати його оновлювальну силу.

**Визнання гумору замість страху і зневаги до нього.** Здатність сміху трансформувати людську ідентичність обумовила суперечливе ставлення до нього. Так, у середньовічній культурі саме сміх стає ареною боротьби між Богом і дияволом. Відповідь на питання про природу сміху – чи він є Божий дар чи спокуса диявола – розмежовувала людей на непримиренних ворогів. Головною причиною відмови сміху в Божественній природі було те, що він, як і секс, є однією з найнеконтрольованіших тілесних реакцій людини, яка може поставити під загрозу ідентичність. Адже сміх, як і сексуальний потяг, виникає незалежно від свідомої волі (а нерідко й усупереч), викликаючи сльози, спонтанні рухи, спотворення міміки тощо. Щиро сміючись, людина ризикує щось кардинально в собі змінити.

Про метафізичний страх перед сміхом у середньовічному суспільстві говорить У. Еко в романі «Ім'я Рози». Зображений ним конфлікт між абатом, який утілює риси відживаючого середньовічного світогляду, й ученим-францисканцем, носієм нового гуманістичного світогляду – Ренесансу, вказує на зміну парадигми метафізики сміху. Цікаво, що вороже ставлення абата до сміху легітимізує метафізичну значущість сміху. В його уяві сміх постає як могутня зброя впливу на людину. Натомість позиція вченого-монаха з його орієнтацією на раціональні форми освоєння світу відмовляє сміху в універсальній значущості. Для нього питання про природу сміху в контексті зображених подій утрачає свою метафізичну

вагу. Адже нова філософська настанова, що йде на зміну середньовічній і носієм якої виступає францисканець, ґрунтується як на максимальному усуненні антропологічних чинників із кола метафізичних сутностей, так і на визнанні онтології порядку, а не інконгруентності. Тому сміх для модерного розуму не є надійним партнером у пошуку істини. Для нього знаходиться інша справа – розважати людей і викорінювати їхні пороки. Повернути сміху належне місце в колі фундаментальних визначників конституювання особистісної ідентичності – справа сучасної філософської думки.

### **Музика як антропология гармонії часу**

Музика, як і гумор, унаслідок модерної десоматизації буття теж зазнала метафізичної маргіналізації. Її потужний потенціал залишається нереалізованим. Отже, посилення інтересу сучасної філософської рефлексії до музики є не випадковим. Низка досліджень доводять, що музику і гумор можна розглядати як важливі чинники конституювання просторово-темпоральних структур світу.

Дж. Ходж (Joanna Hodge) у статті «Естетичний розпад: музика, ідентичність і час» [7] пропонує розглядати музику в альтернативній традиційній (платонівській) парадигмі. Методологічно здійснити деконструкцію платонізму у сфері осмислення феномену музики дозволяє конструктивістська позиція, що орієнтується на постметафізичну настанову мислення. Таку позицію у статті названо інтерналістською теорією (the Internalist Theory). Таким чином, уявлення про музику як духовну сутність, що втілює вічні об'єктивні цінності, зазнають кардинального переосмислення. Запропонований дослідником підхід дозволяє виявити паралелі між конститутивними можливостями музики і фундуєм потенціалом гумору в інтерпретації теорії інконгруентності.

**Музика як картинка гармонії** (Платон). Так, теорія Платона, котра в різних інтерпретаціях понині значною мірою визначає ставлення до музики, визначає її як спосіб вираження через ритм і гармонію об'єктивної краси світу. А тому музику можна розглядати у вигляді картинки, що відображає гармонію космосу. Відповідно, її основна функція полягає в репрезентації існуючих поза людиною смислів. Таке розуміння музики фіксує теорія значень картинки (the Picture Theory of Meaning) [7]. Основні ідеї цієї теорії спонукають до певних міркувань. По-перше. В цій парадигмі музика, як і мистецтво загалом, постає як онтологічно вторинний феномен. Адже музика виявляється імітацією імітацій: у ній ейдос краси, на відміну від умоглядного його осягнення, пізнається не безпосередньо розумом, а внаслідок апеляції до чуттєвого світу, який Платон позбавляє самостійного



метафізичного значення. Світ множинного – це лише відблиск справжнього буття – царства ейдосів, де панує порядок і гармонія. Натомість чуттєвий світ містить інконгруентність, яка виявляє його недосконалість і хаотичність. Звідси випливає друге зауваження. Воно стосується виховної ролі музики в суспільстві. Адже виявляючи красу чуттєвого світу, музика тим самим вносить у змінний світ множинного гармонію і порядок. Здійснити це вона може завдяки потужному впливу на людську чуттєвість. Платон у «Державі», відповідаючи на запитання, яким є ідеальне виховання для молодого людини, говорить: «Важко знайти краще від того, яке заведено ще з давніх часів. Для тіла – це гімнастика, а для душі – музика» [5, с. 63]. Він вважає, що музика спроможна найглибше проникати в душу і найсильніше її зворушувати.

Сильну дію музики на людину Платон пов'язує з її здатністю створювати *ритми*. Проте він вважає, що деякі ритми можуть бути шкідливими для виховання, а тому «...не варто гнатися за їхнім розмаїттям і за всякого роду музичними тактами, але слід визначити, які ритми відповідають впорядкованому й мужньому життю» [5, с. 87]. Якщо ритми відповідають поганим властивостям характеру, то їх необхідно вилучити: «Вони непринадні ні для жінок, які повинні бути порядними, ні тим більше для чоловіків» [5, с. 85]. Ритм Платон пов'язує з миловидністю як інваріантами вічної гармонії [5, с. 87]. Ось чому музика може поставати у вигляді певної картинки значень цієї гармонії.

**Музика як конститuantа часу.** Відповідно до теорії музики як значень картини, творення музики відбувається безвідносно до певних стандартів практики. Вічність ідей, втілених у музиці, передбачає вічність її творів. А тому їх зміст оцінюється незалежно як від особливостей творчого процесу, так і від специфіки її сприйняття слухачем. Така інтерпретація музики обмежує її вплив на людину естетичним вихованням, завдяки якому остання долучається до вічних цінностей. Відповідно, музика, що утримує ритми, які відповідають «упорядкованому і мужньому життю», має потенціал впливати на людину *завжди* (поза контекстом) і *однаково* (як фактор виховання).

Натомість уже згадувана інтерналістська теорія філософії музики передбачає наявність внутрішнього зв'язку між музичним твором, процесом його творення і його сприйняттям. Твердження про те, що чуттєвість є інваріантною величиною, яка залежить від контексту, складає основну тезу цього підходу. Відтак, музичний твір створюється на конвенційній основі, що визначається стандартами чуттєвості певної доби. А тому його виробництво імпліцитно зорієнтовано на певний тип сприйняття. Тут вічність поступається буденному, коли не картинка вічної

гармонії, а безпосередній запит повсякденності визначає те, як звучить музика.

Аналіз музики в такій теоретичній перспективі сприяє подоланню як класичної теорії мистецтва, що спирається на його модерну версію, так і самої класичної парадигми філософування. Ось чому сучасну філософію музики розглядають як один із напрямів розгорнення постметафізичної парадигми філософії, де завдання переосмислення основних модерних концептів є ключовим. Невипадково філософія музики визначається як галузь прикладної філософії (Apply Philosophy), для якої практикація останньої складає принципову настанову.

Конструктивізм, для якого час та історичний контекст є особливо важливими концептами, виявляє свій евристичний потенціал щодо інтерналістської теорії музики. Адже музика засадничена часом. У ній час не просто постає структурою, що виявляється умовою можливості звучання певного музичного твору. Принциповим є те, що час для музики є *способом артикуляції* її смислотворчого потенціалу. Відомо, наскільки важливою є для музики тривалість. Адже один і той самий звуковий ряд можна виконувати в різних часових межах. У результаті ми отримуємо різну музику. Ось чому час можна визначити як *внутрішню характеристику* конституювання музики. Музика може здійснювати вихід за межі певних структур часу. Подібно тому, як гумор здійснює подолання просторових стереотипів, музика долає час у його сталих для певної історичної доби формах. У цьому є метафізичний потенціал музики виявляти альтернативні повсякденному сприйняттю форми часу. Виробництво нових способів темпорального сприйняття реальності визначає роль музики в конституюванні ідентичності людини. Якщо гумор має справу з простором, охоплюючи інконгруентність буття, то музика в часі виявляє різні версії гармонії (атонічна музика не є виключенням).

Сприймати музичний твір нелегко. Це потребує від слухача утримувати в єдності як його загальну темпоральну структуру, так і її окремі фрагменти, що виявляють тенденцію до порушення цієї структури (виходу за межі часу). Важливо, що подолання часу в музиці не претендує на його анігіляцію: спростування певної структури темпоральності здійснюється за умови її збереження. Метафізична спроможність музики долати час, утримуючи його, робить її потужним чинником конституювання автентичності: вона змушує людину у співтворчості з виконавцем виробляти такі нові часові структури, що уможливають збереження буття людини. Отже, інконгруентність і гармонія через гумор

і музику фундуєть зорієнтовану на онтологічну автєнтічність ідєнтічність людини.

#### Примітки

<sup>1</sup> Ця стаття не ставить на меті аналіз сміху і чуття як відмінних від гумору і музики феноменів.

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки.– М.: Логос, 2001.– 352 с.
2. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. Чего не может передать значение.– М.: «Новое литературное обозрение», 2006.– 184 с.
3. Крістева Ю. Полілог.– К.: «Юніверс», 2004.– 480 с.
4. Платон. Тимей // Платон. Собр. соч.: В 4-х т.– Т. 3.– М.: Мысль, 1994.– С. 421–500.
5. Платон. Держава.– К.: «Основи», 2000.– 355 с.
6. Bloch E. Essays on the philosophy of music.– Cambridge University Press, 1985.– 250 p.
7. Hodge J. Aesthetic Decomposition: Music, Identity, and Time // The Interpretation of music: philosophical essays, edited with an introduction by Michael Krausz.– P. 247–258.
8. Kivy P. Introduction to the philosophy of music.– Oxford: Clarendon Press., 2002.– 283 p.
9. Kristeva J. Revolution in Poetic Language.– N. Y.: Columbia University Press, 1984.–271 p.
10. The Philosophy of Laughter and Humor ed. by John Morreall.– N. Y.: State University of New York Press, 1987.– 270 p.
11. Walton K. Understanding Humor and Understanding Music // The Interpretation of music: philosophical essays, edited with an introduction by Michael Krausz.– Oxford: Oxford University Press, 1993.– P. 259–270.