DOI 10.18522/2415-8852-2022-4-70-82 УДК 7.01

ОСТЕНСИВНОЕ И ЭМФАТИЧЕСКОЕ: ТЫНЯНОВ В КАНВЕ ДЕРРИДА

Александр Викторович Марков
доктор филологических наук, профессор факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)
e-mail: markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Аннотация. Критический метод, разработанный Жаком Деррида, требует нового отношения к остенсивности: она понимается не как свойство аргумента, но как способ организации разнородных высказываний, ставящих человека перед его собственной историей. Это позволяет преодолеть противоречия в понимании того, как человек конституирует свою и чужую историю и как речевые средства всегда отстают от этого конституирования. В статье доказывается, что опыт русского формализма, показывающий немало параллелей с феноменологией Гуссерля, предвосхитил проект Деррида как создания непротиворечивой теории остенсивности. Тынянов с его интересом к биографиям, театру и визуальным свойствам письменного текста через ряд сложных рассуждений и преодоление недоговариваемого в привычных концепциях выразительности смог создать этот образ человека – одновременно производителя и потребителя искусства, персонажа эмфатических высказываний, который и раскрывает остенсивный потенциал культуры. Противоречия и недочеты в тех метафорах и схемах, с помощью которых Тынянов описывает искусство прошлых эпох, преодолеваются в его собственном литературном творчестве, переводящем антиномию фабулы и сюжета из области полагания в область остенсивного признания. Учет этого контекста позволяет уточнить концепцию времени как часть учения Тынянова о визуальных приемах в поэтическом тексте и колеблющихся признаках языкового значения.

Ключевые слова: Тынянов, формализм, феноменология, философия языка, теория ритма, визуальное в поэзии, потребление искусства

Всем внимательным читателям Канта известен парадокс остенсивного определения: оно наиболее прямое, но при этом требует предмета, каковой нельзя заменить описанием (чтобы определить «это лошадь», нужно, чтобы лошадь была в обозримом пределе). Известно, что Гуссерль и Деррида проблематизировали тезис Канта о геометрических определениях как остенсивных, а значит, наиболее прямых. По мысли Деррида, Кант попал в петлю конституирования: идеальные объекты конституируются по каким-то правилам, тогда как сами способы отношения к этим идеальным объектам также конституируются [Гуссерль, Деррида, Маяцкий: 35]. Деррида обсуждает, как та история конституирования, которую предполагает Гуссерль, может осуществляться, если сами режимы отношения к конституируемому, например, отождествление развития и движения, сами имеют собственную историю. Если говорить более привычно, то мы знаем не только как выглядит лошадь или как выглядит треугольник, но мы также знаем, что треугольников нет в живой природе, что они являются фантомами геометрии, созданы в какое-то время в геометрии. Это время может быть и историческим временем создания геометрии в древних культурах, и нашим временем освоения геометрии. А значит, нужно понять, как наше освоение геометрии соотнесено с возникновением геометрии. Гуссерль считал, что мы просто выходим из нашего обыденного настоящего, но Деррида поставил под вопрос, может ли этот выход из обыденности быть однозначно зафиксирован.

Французский мыслитель, тогда лишь начинающий большой философский путь, всякий раз соглашается с Гуссерлем, когда тот находит и точку исторических предпосылок к оформлению некоторого знания как геометрического, и точку собственного исторического развития начал геометрии как имеющих в виду собственную форму развития, – но все время задает вопрос, как у Гуссерля осуществляется удержание этого развития в уме, когда точка временного отсчета самого этого удержания не явлена. «Единство бесконечности, условие этой темпорализации, должно быть продумано, раз оно заявляет о себе не обнаруживаясь и не содержась в Настоящем» [Там же: 185], т. е. заявляет о себе не после того, как оно при первой (или последующих) попытке не обнаружилось, а заявляет вместе с необнаружением, создавая некоторую новую двойную остенсивность, словно бы остенсивную петлю. Мы показываем, что мы знаем геометрию, но мы же показываем геометрию как содержание нашего знания. Точно так же мы показываем, что знаем язык, владеем языком, при этом показываем каждым речевым актом свое знание. Если в практическом плане это может не создавать затруднений, то, когда мы говорим о знании истории или о знании истории яв-

ления, уже невозможно сказать, где именно, в какой момент, мы конституировали саму историю и историю как знание.

Деррида делает из этого далеко идущие выводы об открытии смысла для самой истории в ходе размышления о трансцендентальном: о такой остенсивной петле, которая полностью вытесняет прежнюю петлю конституирования. «Поскольку эта другость абсолютного начала структурально проявляется в моем Живом Настоящем и не может явиться и быть узнанной иначе, как в изначальности чего-то подобного моему Живому Настоящему, то это означает аутентичность Феноменологического запаздывания и Феноменологического ограничения» [Там же: 208]. Иначе говоря, мы всегда оказываемся перед остенсивностью вещей (исторических вещей), при этом наша собственная история познания вынуждена признавать за собой свою неизначальность.

При этом замечательно, что М. Маяцкий дважды повторил слово «феноменологический», чего нет ни в оригинале [Derrida, Husserl: 170], ни в английском переводе [Derrida, Leavey: 151], в котором при этих словах не стоят определенные артикли, да и сам текст Гуссерля превратился из части книги в аппендикс. Уже эта трудность при передаче остенсивности ключевых терминов говорит о необходимости обратиться к русской интеллектуальной традиции. Ведь запаздывание и ограничение суть те немногие понятия, которые остенсивны, но не имеют визуального эквивалента. Мы вполне демонстрируем, что такое «трамвай опаздывает», «ты опоздал в школу» или «у меня ограниченное число денег», при этом наглядно опоздание представить нельзя. Даже если кто-то потребует от меня предъявить кошелек или счета, это все равно ничего не скажет о том, сколько у меня денег – разве что кто-то подглядит в мою зарплатную ведомость. Зарплатные ведомости в наши дни как раз часто публичны, во всяком случае, у бюджетников, у которых есть тарифная сетка, но все равно эта получка – только эквивалент тех денег, которыми мы распоряжаемся. А вот когда получка получилась во всех смыслах – тогда остенсивная петля и показана; остается только выяснить, когда именно, в какой момент биографической рефлексии и биографического изобретательства, она получается не на отвлеченной сцене с ее условными декорациями, а в действительном переживании с его безусловным достоинством (чувством достоинства), как бы по ту сторону изначальности и неизначальности.

В данной статье мы с опорой на ключевые для нас работы, соотносящие феноменологию, Деррида и русский формализм [Файбышенко; Ямпольская], выясняем, как именно трактует остенсивность Тынянов в своей классической книге «Проблема стихотворного языка» [Тынянов]. Мы одновременно разбираем текст Тынянова и вписываем его

в ту перспективу, которую задает Деррида для Гуссерля – поэтому в названии статьи мы и употребили слово «канва», имея в виду, что мы не занимаемся сравнением мыслей, но делаем другое: деконструируем Тынянова вполне в духе и верности раннему Деррида. Поэтому воспользовавшись правом оставить имя Деррида несклоняемым, мы получили «канву Деррида», как бы канву по имени Деррида, явленную в таком качестве; а не просто следование Деррида во всех вопросах. Тем более, хотя мы читаем Тынянова по-русски, а не как читатели Деррида читали Гуссерля через французский самого Деррида, проблемы реконструкции остенсивности *selon Tynyanov* перед нами встают при внимательно-карандашном чтении «Проблемы» не раз.

Например, мы читаем: «…подчеркнув отрезок и паузу при нем, ничем нельзя оттенить строфический эквивалент» [Там же: 26]. Технические условия подготовки статей для рецензируемых изданий требуют от нас заменять разрядку курсивом, но в разрядке издания 1924 г. непонятно, разрядка относится к словам «отрезок» и «пауза» или ко всему словосочетанию / выражению «отрезок и пауза» – курсив избавляет от такой двусмысленности. Но как понять Тынянова? Либо мы, читая устно, артикулируем отрезок, потом артикулируем паузу и, убедившись, что ни то, ни другое не соответствует графическому обозначению пропущенной строфы или строки, понимаем, что дополнительную динамику стиху здесь придала графика, и тем самым развертываем историю звука и историю графики, как Гуссерль, по Деррида, развертывал историю геометрии и историю ее восприятия в качестве геометрии. Либо мы подчеркиваем (заметим, что для голоса выбрана метафора письма! – Деррида был бы в восторге) педантично некоторый ложный эквивалент, типа вокального ярлыка для пропущенной строфы, начинаем искать истинные эквиваленты; и тогда мы уже не на стороне Гуссерля, а на стороне Деррида с тем самым совместным необнаружением в звуке графических и смысловых возможностей. Этот вопрос мы и будем решать – с кем Тынянов, с Гуссерлем или молодым Деррида-интерпретатором.

Ю.Н. Тынянов, объясняя, как работает стихотворная форма, говорил, что «форма есть непрерывная установка различных эквивалентов, повышающая динамизм» [Там же: 27]: например, наличие ударения может быть заменено намеренным пропуском ударения, отсутствие пауз – паузой. Но в конце концов Тынянов приходит к тому, что эквивалент письменный надежнее звукового, потому что он как раз минимизирует материал, «до минимума, нужного для знака конструктивного принципа» [Там же]. Замечательна здесь постановка запятой, указывающая не на то, что нужный для знака конструктивный принцип может быть сведен к минимуму (как ожидали бы мы, не будь запятой),

но что сам минимум и есть конструктивный принцип, нужный для знака.

Здесь нужно быть очень внимательными к синтаксису. Такое наличие минимума как он есть – пропущенные строки и даже строфы у Пушкина. Тынянов показывает, что Пушкин не применил этот прием как однократную сенсацию, но работал с ним (над ним), чтобы обеспечить должную прерывность своей динамической формы. При этом Тынянов успел сказать, что эквивалент не обладает остенсивностью, пока он звучит, и поэтому всякий раз уклоняется от самого себя в звуке; тогда как передача эквивалента, имеющая письменную остенсивность, такую как пауза, переданная пробелом, сохраняет сам эквивалент: «Эквивалент акустически непередаваем, передаваема только пауза» [Там же: 24–25].

Но самое интересное для нас, что Тынянов сравнивает такой прием, как сплошная строка точек или номер строфы вместо строфы в «Евгении Онегине», с якобы существовавшим обычаем средневекового театра, где «для декорации, изображающей лес, достаточно было ярлыка с надписью “лес”». Так и здесь, как в том самом театре, «достаточно бывает ярлыка какого-нибудь элемента вместо самого элемента» [Там же]. Это утверждение противоречит всей, в том числе русскоязычной традиции изучения средневекового театра, начиная с А. Веселовского и А. Стороженко, в которой подчеркивалась не только декоративная изобретательность театра, даже использовавшего для мистерий вещи из ризницы, но и обширность социальной рамки и предварений постановки, когда весь город убирали и украшали, выставляли перед гостями угощение, имущество горожан охраняла полиция, до самого спектакля происходило торжественное оглашение постановки и смотр [Паушкин: 64]. Сколь бы ни были обобщенными описания в процитированной только что компиляции, в любом случае, с многослойной институционализацией театра как коллективного аффекта трудно связать идею скудости и условности указаний. Единственное, что допускало историческое театроведение в качестве табличек – это название города: кулисы с изображением крепостной стены и крыши были универсальной декорацией, а таблички менялись в зависимости от того, Вифлеем это был, Иерусалим или Рим [Там же: 69]; таблички могли употребляться также в школьных театрах, – но их природа другая, чем в средневековом публичном театре.

Уже это замечание говорит о том, что Тынянова не интересует историческое развертывание письма как эквивалента, но только способность эквивалента быть остенсивным внутри некоторой ускоренной синекдохи: надпись «лес» заменяет кулисы, но наличие кулис говорит нам о наличии театра. При этом мы должны представить, как табличка «лес» заменила кулисы, проделать эту аван-

тюру «запаздывания» и «ограничения» раздельно, ограниченности бюджета театра или запаздывания в рассмотрении всех условий представления действия, когда табличка уже заменила все условия. Т. е. сначала мы на стороне Гуссерля с разделением отрезка и паузы, но как только мы поверим, что средневековый театр был таким, мы уже будем на стороне Деррида.

Иначе говоря, Тынянов в качестве интерпретатора истории театра ведет себя как Деррида-интерпретатор, считаясь не с фактами, но только с немедленным вхождением в большую историю, разыгранную на социальной сцене. Он просто смотрит сначала, как табличка «лес» ставит театральное действие на некоторую паузу, чтобы потом мы динамичнее пережили игру актеров. Но после его начинает интересовать уже не история игры и история восприятия игры, как Гуссерля одновременно интересовала история геометрии и история восприятия геометрии, – но открытость смысла этой таблички для истории, как такая открытость интересовала Деррида, что актеры состоялись в театре не просто как мимы и имитаторы, но как люди, как настоящие герои. Мы увидим сейчас: где у Тынянова появляется человек вообще, как критерий подлинности социального опыта, там и появляется эта спасительная петля остенсивности.

Прежде всего, таков подробный разбор «оттенков» слова «человек» [Там же: 53–57], который мог бы удостоиться медленного чтения и где причудливо соединяются остензия (назовем условно так, со звучным звуком з, под влиянием транскрипции соседнего грецизма) и эмфаза – все эти значения ‘Человека с большой буквы’ или ‘человека в смысле слуги’. В данном разборе он рассуждает о победе колеблющихся признаков именно там, где «слова могут быть важны и помимо значений», где интонационное – например, «ругательные интонации при безразличных словах» – сначала распространяется на второстепенные слова, например частицы или указательные местоимения, а потом затрагивает и слово «человек» [Там же: 56]. Примерно так мы говорим ругательно «а этот опять получил двойку», имея в виду целостно некоего человека, который пытался членить свое бытие и не смог выучить все на пятерку, тем самым не смог получить ярлык, который делает его подлинной синекдохой отличника. Но пока он представлен историческому миру, где возможны и двойки, и пятерки, он подчиняет ярлыки безличного отношения остенсивной петле Нашего Настоящего.

То, что Тынянов имеет в виду именно такое считывание таблички как паузы, подтверждается одним эпизодом книги. Ученый пишет, что пропущенные строфы – и строфические, и сюжетные эквиваленты (различая строфическое и сюжетное, т. е. ту самую внешнюю и внутреннюю историзацию) – суть «знак сюжетного звена», «χρόνος ψεῦδος

сюжета» [Там же: 27]. Выражение ложное время отсылает не в последнюю очередь к фонетическому термину первое время, χρόνος πρῶτος – *mora*, время произнесения гласного звука. Не случайно на следующей странице Тынянов полностью доверится слуховой филологии (Ohrenphilologie, исследование звучащего литературного слова) в определении метра и ритма. Да ведь и в слове ψεῦδος дифтонг корня, две моры, как бы та самая обманка вместо подлинного переживания времени, потому что далее Тынянов погружает нас в мир обманок.

Говоря о многообразном понимании ритма, Тынянов вводит множество театральных или псевдотеатральных терминов, вроде «агогика», чтобы объяснить, как себя ведет ритм, – но тут же стремится порвать с гедонизмом [Там же: 29], и невольно подсознательно порывает с декоративностью. Например, первичный знак, располагающий историей так, как геометрические знаки имеют двойную историю у Гуссерля, оказывается потом охватившим остенсию в двух морах (на целых две моры), – где именно ложное показывает себя, показывает как ярлык (ведь и в бытовой речи мы называем часто ярлыком какие-то ложные представления!), чтобы выдать динамику игры актеров и декораций как истинную жизнь, Живое Настоящее.

На некоторую странность замечания об устройстве средневекового театра обратили внимание уже современники Тынянова. Так Л. Цырлин, объявивший, что историческая проза Тынянова осталась в стороне от магистральной линии развития советского исторического романа, представленной А.Н. Толстым, приведя слова о минимальном эквиваленте в средневековом театре, объявляет, что «Подпоручик Киже» не получился обличительным историческим произведением, но исключительно иллюстрацией формалистского метода интерпретации: «Тынянова интересует опыт построения фабулы на отсутствующем герое» [Цырлин: 85]. «История пустого места – вот что представляет собою линия Киже. Фабула же приводит Синюхаева к тому, что он также становится эквивалентом героя, только с обратным ходом» [Там же: 86]. Тем самым Цырлин трактует историзм Тынянова как гуссерлианский историзм, причем объективированный, где история фикций и условностей сопровождается историей того, как эти фикции и условности входили в реальную историю.

Такая объективация феноменологического историзма приводит к тому, что Цырлин отождествляет сюжет со стилем, причем поняв стиль как литературный стиль, а не как стиль речи, сказ: «Ее [фабулу] заменяет стилевая наметка, иначе говоря, сюжет. Вот случай, когда сюжет не только не подчиняется фабуле, но и порабощает ее» [Там же: 87]. Цырлин искренне возмущен, что Тынянов как теоретик ввел не только понятие эквивалента текста, но и понятие эквивалентности

героя, рассуждая о повести Гоголя «Нос», где нос с его фантастическими приключениями не перестает быть эквивалентом майора Ковалева, т. е. участником некоторого нелепого действия. Но Цырлин понимает это участие как исключительно участие в условном действии, созданном Гоголем, поэтому и упрекает Тынянова, что он игнорирует мировоззрение Гоголя; иначе говоря, некоторые установки на создание конкретных социальных образов. Мы теперь уже можем отличать эквивалент от эквивалентности (а Цырлин их явно не отличает), соотнеся это с отличием ярлыка от синекдохи, и тогда можно сказать, что нос – синекдоха тела, Нос (герой) – ярлык тела, «нос» (анекдот) – синекдоха смысла, а «Нос» (произведение Гоголя) – ярлык смысла.

Но если мы обратимся к тому, как Тынянов понимал повесть «Нос», то увидим, что Цырлин оборвал цитату о повести. Дальше прямо говорится: «Гротескной здесь является только игра на этом двойном плане; самый же принцип единства не нарушен, на чем и основан эффект, так что ссылка на гротескность произведения не лишает примера типичности» [Тынянов: 124]. Иначе говоря, мы узнаем в Ковалеве и его носе определенный типаж, но понятый не как социальный, а как вообще тип персонажа, человека вообще, который ходит, говорит, пользуется штампами.

Так перед нами оказывается петля остенсивности, заменяющая петлю конструирования, которую и открывает Деррида на финальных страницах своего «Введения». Другими словами, Тынянов видит в повести человека вообще, явившего себя в Живом Настоящем, который и запаздывает в отношении к своему Носу, но и ограничен тем, что как только он окажется вновь «с носом», буквально по поговорке «остаться с носом», так эта остенсивность пропадет. Точнее, остенсивность, низойдя одновременно к анекдоту и физическому качеству существования носа (как части тела), будет только служить, как на выставочном стенде, одним из доказательств типичности такого человека и типичности такого отношения к речи, – что, конечно, противоречит всем идеям русских формалистов о сказе как очень индивидуальном авторском проекте. Тогда как до той поры (а о поре говорит сказ), пока Ковалев получал и двойки, и пятерки от жизни, он оказывался представлен своей истории как тому, что и заключает в себе любые произвольные представления о мире, получку-от-мира.

Ремарка о «Носе» – это в книге Тынянова примечание к отрывку из разговора Гёте с Эккерманом [Там же: 8], где Гёте приводит показательный пример противоречия у Шекспира. Леди Макбет говорит: «Этой грудью я детей кормила», – хотя у нее нет детей. Гёте это объясняет тем, что Шекспир не подразумевал режим чтения, но только сценические эффекты, где в том числе использование героем экспрессивных штампов способствует

моментальному впечатлению, усиливающему соседние. Таким образом, развертывание сцены заставляет принять в том числе скорость разных высказываний, которые могут забываться, но при этом оставляют какую-то энергию впечатления, которая уже выходит за пределы сцены с ее ярлыками к остенсивности мира, где могут случиться дети, поскольку просто люди как люди уже получились.

Но здесь есть один момент: высказывание Леди Макбет – не просто замена аргумента экспрессией. Это определенный способ построить именно сюжет, в котором каждая часть тела будет не просто представлена, но и названа, названа по своей функции. Это ничем не отличается от нашего бытового высказывания в духе: «Вот ложка, это то, чем едят». Оно может быть произнесено в разных ситуациях, например, когда находят ложку, которая долго не находилась, или велят ребенку бережнее относиться к еде (но не к ложке). Это остенсия, показ; но не экспрессия в том смысле, что экспрессия ускоряет действие или реакции читателей, капризно выбирая, что из названного ускорить путем конституирования. Таким образом, остенсивность речевых жестов Леди Макбет, относящихся только к телу, в случае Ковалева уже относится к уму в условиях уже сконституированного воображения, а в случае самого Гоголя, который был филологическим героем Тынянова, – и ко всей аффективной сфере. Так что для того чтобы Гоголь живо выглядел в филологическом знании, нужно было (надлежало), чтобы гоголевские сюжеты достигли некоторого предела самоисторизации в виде анекдота о поручике Киже, оказались бы той геометрией сюжета, началом которого и служит обновленная филология.

Средневековая аскеза, в отношении не к декорациям, якобы замененным табличками, а к слову, появляется в книге Тынянова далее. Цитируя мэтра немецкой лексикологии Германа Пауля, Тынянов отмечает, что речевая среда ассимилирует слова, окрашивает их «тоном деятельности» [Там же: 58]. Но далее слова, чтобы попасть в стих, должны подвергнуться еще одному опыту: «… лексическая характеристика слова должна быть осознана конструктивно в плане литературы» [Там же]. Получается, что здесь осуществляется и эквивалент деятельности в знакомых словах, и эквивалентность литературной конструкции в появлении чужого слова, которое как бы уславливается знаками с другими словами, когда его можно употребить. «Традиционный характер литературы, – пишет Пауль, – окрашивает словесный материал. Народный эпос средневековья, придворный рыцарский роман, миннезанг и т. д. – оставляют незатронутой целую массу слов. Слово входит в литературу при определенных условиях» [Там же: 60]. Таким образом, существует масса словно бы толпящихся знакомых слов перед тра-

диционно устроенным произведением с его прямотой внутренних аффектов, служащих развитию действия, так что все эти массовые слова (массовку слов) можно понимать как окраску, как то, на фоне чего любое чужое слово будет осознано как чужое, потому что вызовет другой аффект.

Однако окраска как начало знакового обмена в нашей повседневной жизни, которая понимается как жизнь в эпоху романа, оказывается уликой: «…достаточно в берлинском суде одного слова Gaunersprache, а у нас – "блатной музыки" [уголовного жаргона – А. М.] со стороны подсудимого, чтобы это слово помимо основного признака значения и несмотря на него – стало уликой. (Равным образом характер улики имеют иноязычная и диалектическая окраска речи – шибболет)» [Там же]. Слово «шибболет», не данное в тексте Тынянова разрядкой, указывает на то, что это не анекдот о речи (как это было бы, будь тут разрядка), а сама явленность речи, сама остенсивность речи, которая уже интересна не как часть истории толпящихся слов и толпящихся его носителей, зрителей средневекового представления, не по Гуссерлю, а по Деррида – как явленность другого слова, которое представлено истории именно потому, что любые улики, указывающие на другость этого слова, запаздывают в сравнении с этой представленностью человека своей же живой истории.

Неприязнь к искусственно добытым уликам как возвращающим к петле конструирования видна в таких словах Тынянова:

> «"Восполнение" якобы пропущенных строк, – незаконно даже в том случае, если бы стихи были пушкинские, замененные им самим точками. Такое восполнение рождается из отношения к художественному произведению как к замочной скважине, за которой нечто таится» [Там же: 126].

Здесь замечательно тире (–), имитация словарного определения, имеющего в виду словарь как образцовую конструкцию. Но сказав слово «незаконно», Тынянов сразу отверг эпигонское кантианское конструирование и перешел к интерпретации гуссерлианства. Как только мы вернемся к законным способам чтения, к тому, что мы признаем точки (строку точек, начало геометрии прямой линии и параллельных прямых) как синекдоху сюжета, так мы окажемся в благой петле остенсивности, признав, что пауза оказалась оправдана тем, что внутри некоторой театральной ситуации мы за это время не распознали ни одну из улик, которая сбила бы нас с толку, внушив, что мы в театре, а не в живой жизни Нашего Настоящего.

Так вхождение в театр благодаря синекдохе (жест представляет характер и личность) оказывается и вхождением в реальность, когда исторический момент представляет и историческое событие, и сам ход исто-

рии. Грубая полемика против формализма в СССР, где он обвинялся в нечуткости к истории и в переходе на частнособственническую точку зрения, с которой как бы и видны разные деформации, мешает видеть глубокую укорененность формализма в феноменологии, которая предпочитала разбору свойств языка разбор свойств остенсивности. Там, где мы сталкиваемся с прямым показом показа, как в случае с графическим выражением пропущенных строк, там мы оказываемся в центре проблематики остенсивности. И как только Тынянов начинает объяснять социальную незаконность отказа от остенсивности, он предвосхищает мысль Деррида, для которого остенсивность законна тогда, когда мы полностью покинули прежний театр иллюзий и оказались внутри историй, уже произошедших с показом, выражением и самим языком.

Литература

Гуссерль, Э. Начало геометрии. Введение Жака Деррида / пер. М. Маяцкого. М.: Ad Marginem, 1996.

Паушкин, М. Средневековый театр: духовная драма. М.: Скоропечатня «Техник», 1913.

Тынянов, Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.

Цырлин, Л. Тынянов-беллетрист. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1935.

Файбышенко, В.Ю. Гуманитарная культура современности: первичные основания и границы метода // Аспекты. М.: МГУ, 2002. С. 44–60.

Ямпольская, А.В. Искусство феноменологии / под ред. В.В. Земскова. М.: РИПОЛ Классик, 2019.

Derrida, J. (1978). Edmund Husserl's Origin of geometry: an introduction (J.P. Jr. Leavey, Trans.). Stony Brook (New York): N. Hays.

Husserl, E. (1962). L'origine de la géométrie. Introduction et traduction (J. Derrida, Trans.). Paris: PUF.

References

Derrida, J. (1978). *Edmund Husserl's Origin of geometry: an introduction* (J.P. Jr. Leavey, Trans.). Stony Brook (New York): N. Hays.

Faibyshenko, V.Yu. (2002). Gumanitarnaya kul'tura sovremennosti: pervichn·yye osnovaniya i granitsy metoda [Humanitarian culture of modernity: primary foundations and limits of the method]. *Aspekty* [Aspects: a collection of articles]. Moscow: MGU Publ., 44–60.

Husserl, E. (1962). *L'origine de la géométrie. Introduction et traduction* [Origin of geometry: introduction and translation] (J. Derrida, Trans.). Paris: PUF.

Husserl, E. (1996). *Nachalo geometrii. Vvedeniye Zhaka Derrida* [Origin of geometry. Introduction by J. Derrida] (M. Mayatsky, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press.

Paushkin, M. (1913). *Srednevekovyy teatr: dukhovnaya drama* [Medieval theater: spiritual drama]. Moscow: Fast printing "Tekhnik".

Tsyrlin, L. (1935). *Tynyanov-belletrist* [Tynyanov-fiction writer]. Leningrad: Publishing house of writers in Leningrad.

Tynyanov, Yu.N. (1924). *Problema stikhotvornogo yazyka* [The problem of poetic language]. Leningrad, Academia Publ.

Yampolskaya, A.V. (2019). *Iskusstvo fenomenologii* [The art of phenomenology]. Moscow: RIPOL Klassik Publ.

Для цитирования: Марков, А.В. Остенсивное и эмфатическое: Тынянов в канве Деррида // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 4. С. 70–82. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-4-70-82

For citation: Markov, A.V. (2022). The Ostensive and the Emp(h)atic: Tynyanov in the **c**urve of Derrida. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7 (4), 70–82. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-4-70-82

THE OSTENSIVE AND THE EMP(H)ATIC: TYNYANOV IN THE CURVE OF DERRIDA

Alexander V. Markov, Dr. Habil., Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia); e-mail: markovius@gmail.com

Abstract. The critical method developed by Jacques Derrida requires a new attitude to ostensiveness: it is understood not as a quality of argument, but as a way of arranging heterogeneous utterances by placing human beings before their own history. This allows us to overcome the inconsistencies in our conception of how humans construct their own and others' histories, and how the means of speech always lag this constituting. The article argues that Russian formalism, which demonstrates numerous parallels with Husserl's phenomenology, preceded Derrida's project of building a non-contradictory theory of ostensibility. Tynyanov, with his interest in biographies, theater and the visual properties of the written text, through a series of complex arguments and an overcoming the unspoken in the usual concepts of expressiveness was able to create an idea of man, who is both a producer and a consumer of art, a character of emphatic statements, which reveals the extensive potential of culture. The contradictions and shortcomings in metaphors and schemes, through which Tynyanov describes the art of past eras, are surmounted in his own literary work, which transfers the antinomy of subject and story from the realm of supposition into the realm of ostensive acceptance. Taking into account these particular ideas helps us to clarify the concept of time as part of Tynyanov's study of visual techniques in the poetic text and the fluctuating characteristics of linguistic meaning.

Key words: Tynyanov, formalism, phenomenology, philosophy of language, theory of rhythm, visual in poetry, consumption of art