

Философская мысль

Правильная ссылка на статью:

Гайнутдинов Т.Р. Деррида, проявляющий Барта: пролегомены к философии фотографии // Философская мысль. 2024. № 8. DOI: 10.25136/2409-8728.2024.8.71369 EDN: LEIABQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71369

Деррида, проявляющий Барта: пролегомены к философии фотографии

Гайнутдинов Тимур Рашидович

кандидат философских наук

доцент, кафедра философии, Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова

150000, Россия, Ярославская область, г. Ярославль, ул. Советская, 10, каб. 58

✉ jean-jacques@yandex.ru



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

DOI:

10.25136/2409-8728.2024.8.71369

EDN:

LEIABQ

Дата направления статьи в редакцию:

30-07-2024

Аннотация: Предметом данной статьи является тема фотографии в философии Жака Деррида. При этом впервые Деррида обращается к проблеме фотографии в своём творчестве в контексте книги Ролана Барта «Camera lucida», поэтому в настоящей публикации мы постарались реконструировать своеобразный заочный диалог двух французских философов в свете проблемы фотографии и тот спектр понятий и тем, которые с ним связаны. Особое внимание уделяется небольшому тексту Деррида «Смерти Ролана Барта», написанному и опубликованному вскоре после трагической кончины Барта. В восприятии Деррида «Camera lucida» Барта это, в первую очередь, текст о призраках – именно они сквозным образом пронизывают всю его ткань и логику, а также формируют определяющую для Барта категорию «punctum». Обращаясь к работе Деррида «Смерти Ролана Барта», мы попытались использовать понятие призрака при анализе феномена фотографии. Концепт «призрака» получает развитие в целом ряде текстов Деррида, позволяя отразить то, что не присутствует, не имеет формы актуального наличного бытия, но одновременно отчаянно возвращается к нам, наведываясь с пугающим упорством. Именно поэтому концепт призрака оказывается

также продуктивен и при анализе феномена фотографии. Фотография формирует уникальное «сплющенное» время, своеобразную временную петлю, в которой происходит расщепление присутствия и того настоящего, которое должно было его сформировать. Она верифицирует реальность, но не способна быть «живым» свидетельством прошлого, как её чаще всего представляют. Фотография спектрализирует своего зрителя, развертывая особый тип перспективы, который монтирует специфические правила восприятия и формирует новый тип субъектности со своими особенностями и характеристиками.

Ключевые слова:

Деррида, Барт, фотография, *punctum*, *camera lucida*, призрак, смерть, память, время, деконструкция

Тема фотографии никогда не была определяющей в философии Жака Деррида, более того, мы могли бы отметить полное отсутствие этой темы в его текстах до начала 1980-х годов. Интересно также, что вплоть до 1979 года Деррида запрещал любую публикацию своих фотографий в средствах массовой информации, чаще всего объясняя это идеей дефетишизации автора как необходимого условия деконструкции. Разумеется, это объяснение вряд ли можно счесть сколь бы то ни было удовлетворительным, особенно учитывая устойчивый статус Деррида как публичного интеллектуала, вполне сознательно им пестуемый. Так или иначе, уже с начала 1980-х годов фотообразы Деррида всё активнее мелькают во французской прессе, а в его творчестве появляются тексты, напрямую или косвенно связанные с фотографией.

В данной статье мы ставим своей целью не столько разобраться с темой фотографии в философии Жака Деррида, сколько попытаться реконструировать диалог, который сложился в контексте проблемы фотографии между Деррида и Роланом Бартом. Мы говорим о диалоге, осознавая при этом весь риск использования данного понятия в контексте рассматриваемого нами эпизода. Дело в том, что Деррида обращается к книге «*Camera lucida*» ^[1] Барта вскоре после его смерти, да и сама эта книга вышла, лишь на несколько недель опередив эту смерть. И тем не менее, мы настаиваем, этот диалог имел место даже несмотря на то, что в ответчиках был не сам Барт, но лишь его последний и самый личный текст.

Первая публикация Жака Деррида о фотографии, – причем весьма скромная по объему и написанная, что называется, по случаю, – появилась довольно поздно, лишь в 1981 году. Она называется «Смерти Ролана Барта» (*Les morts de Roland Barthes* ^[2]) и является своего рода некрологом, словами прощания и, одновременно, данью уважения Барту. В этой работе Деррида затрагивает различные тексты Барта, но особый акцент делает на его последней книге – «*La Chambre claire*» (в русскоязычном переводе книги, выполненном Михаилом Рыклиным ^[1], использован не дословный русский перевод заглавия – «Светлая комната», а его латинизированный вариант – «*Camera lucida*», именно это название мы будем использовать в дальнейшем, чтобы избежать лишней путаницы), как раз и посвященной фотографии, то есть получается, что Ролан Барт и его смерть выступили своеобразными провожатыми для Деррида в царство фотографии, куда он вступал с большой тревогой. Возможно, поэтому любой разговор Деррида о фотографии постоянно вращается вокруг темы призраков и смерти, и он соглашается с Бартом, когда тот утверждает: «Фото — это способ, каким наше время принимает в себя

Смерть, а именно, пользуясь обманчивым алиби плещущей через край жизни, профессионалом фиксации которой в каком-то смысле является Фотограф» [\[1, с. 163\]](#).

Хорошо известны также и обстоятельства написания Бартом книги «Camera lucida», теснейшим образом связанные со смертью его матери в октябре 1977 года и той работой траура, которая её сопровождала. Кроме того, как мы упомянули выше, «Camera lucida» была издана буквально за месяц до трагического происшествия, которое произошло с Бартом 25 февраля 1980 года, когда он, в самом центре Парижа, попал под колеса небольшого фургона, принадлежащего местной прачечной. Всё произошло на улице Эколь: Барт переходил дорогу, направляясь в Коллеж де Франс, где тремя годами ранее возглавил кафедру литературной семиологии, это был его обычный маршрут, однако же в этот раз ему суждено было завершиться не в университетской аудитории, а в палате больницы Питье-Сальпетриер, расположенной совсем рядом с местом происшествия. Несмотря на травму головы, несколько сломанных ребер и множественные ушибы прогнозы врачей в целом были благоприятными, и, казалось, жизни философа ничего не угрожает. Однако вскоре после поступления в больницу Барта вынуждены были подключить к аппарату искусственной вентиляции легких: он задыхался, и интубация была единственным возможным решением. Всё дело в легочном туберкулезе, которым философ страдал ещё с юности. В сущности, проблемы с легкими и вызывали наибольшие опасения врачей, а вовсе не сами травмы, полученные в результате происшествия, и именно от легочных осложнений 26 марта 1980 года, спустя месяц после аварии, умирает Ролан Барт.

По прошествии нескольких месяцев после трагической смерти Барта, в сентябре 1980 года, Жак Деррида пишет «Смерти Ролана Барта», а ещё через полгода, в годовщину смерти Барта, этот текст будет опубликован. Спустя тридцать лет, 28 сентября 2011 года, президент Франции Николя Саркози, выступая в Елисейском дворце перед аудиторией французских интеллектуалов, по случаю вручения Юлии Кристевой ордена Почетного легиона, произнося имя Ролана Барта и увидев финальную «s» в его фамилии (Roland Barthes), назвал его Роланом Бартесом (Roland Barthesse). При всей комичности этого инцидента в нем можно разглядеть ещё одну «смерть» Ролана Барта. Однако оставим эту анекдотическую ситуацию и вернемся непосредственно к публикации Жака Деррида. Уже в её названии («Смерти Ролана Барта») содержится отсылка на двойную утрату матери, о которой пишет Барт в «Camera lucida»: «Значит я терял ее дважды: в ее уходе из жизни и в ее первом фото, ставшем для меня последним: однако в последнем случае все менялось местами, и я наконец обретал ее такой, какой она есть в себе...» [\[1, с. 125-126\]](#). Но есть в этом тексте Деррида указание и на существенно более странную смерть, так, среди прочих текстов он упоминает небольшую статью Барта, датированную 1973 годом, «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» [\[3\]](#). В этой публикации Барт подвергает анализу фразу «Я мертв» из небольшого рассказа По 1845 года «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» [\[4\]](#). Барт обращается к этому рассказу в переводе на французский язык Шарля Бодлера, выполненному им в 1856 году. Разбирая эту короткую новеллу По, Барт упоминает Деррида, который также комментировал фразу «Я мертв» в своей ранней книге 1967 года «Голос и феномен» [\[5\]](#). Более того, цитата из рассказа По приведена им в качестве эпиграфа к этой книге наряду со словами Гуссерля из «Логических исследований» [\[5, с. 10\]](#). Мы сознательно даем здесь это нагромождение дат и вовсе не затем, чтобы запутать читателя или, тем более, заставить его скучать. В действительности, большая часть этих дат приведена самим Деррида и не лишена смысла, поскольку собственно фраза «Я мертв», которую Барт квалифицирует

как «абсолютно невозможное высказывание» [\[1, с. 452\]](#), анализируется Деррида в двойном временном регистре: с одной стороны, я уже умер (регистр прошлого), а с другой – моя смерть неизбежна (регистр будущего). То есть это прежде всего вопрос времени, как и всегда в фотографии, добавляет Деррида, или, точнее, как и на любой фотографии, что нам ещё предстоит показать в этой небольшой статье, которая, правда, может лишь наметить основные аспекты этого временного сдвига, присущего фотографии и деконструированного Деррида в его обращении к Барту.

Конечно же, мы должны брать в расчет обстоятельство написания текста Деррида – трагическую смерть Барта, но одновременно не следует думать, что перед нами траурный панегирик по ушедшему другу, теплые слова памяти вперемешку с тонким искусством утешения. Заново читая Барта, – особенно его «Camera lucida», – Деррида желает сохранить верность другу, он несет его мысль, ровно в соответствии с последней строкой стихотворения Пауля Целана «Вот запылал огромный свод...»: «Вселенной больше нет / и я тебя несу» («Die Welt ist fort, ich mus dich tragen») [\[6\]](#). Вероятно, мы можем говорить здесь о некотором чувстве долга, но сама его суть не только в том, чтобы следовать букве корпуса текстов ушедшего друга, но и в том, чтобы продолжать его оборвавшуюся речь, постоянно расширяя её границы, добавлять нечто «от своего имени», какой-то дополнительный элемент, возможно, совсем незначительный, почти незаметный штрих. Признавая определенную мимикрию, примеряя на себя дискурсивные практики Барта, Деррида в то же время ведет своеобразную двойную бухгалтерию, предъявляя свои собственные счета книгам ушедшего друга.

В работе «Camera lucida» Ролан Барт вводит новое понятие, а точнее, новую пару понятий, взятых им из латинского языка: punctum/studium. Слово studium «значит прежде всего... прилежание в чем-то, вкус к чему-то, что-то вроде общего усердия немного суетливого, но лишённого особой остроты. Именно благодаря studium'у я интересуюсь многими фотоснимками... в этих фигурах, выражениях лица, жестах, декорациях и действиях я учувствую как человек культуры» [\[1, с. 53\]](#). Studium выражает некоторую общую систему знаний, культурный код, который я в силу некоторых обстоятельств, образованию и воспитанию способен разделить с другими, возможно, даже со многими. Однако, замечает Барт, по-настоящему его трогают только определенные фотографии, в которых есть особая точка – punctum, которая нарушает привычную культуру studium'a. Эти фотографии вызывают в нем необъяснимое волнение – это удар, рана, дыра в поверхности фотографии: «Существует слово для обозначения этой раны, укола, отметины, оставляемой острым инструментом; это слово тем более мне подходит, что отсылает к идее пунктуации и что фото, о которых идет речь, как бы отмечены, иногда даже кишат этими чувствительными точками; ими являются именно отметины и раны. Этот второй элемент, который расстраивает studium, я обозначил бы словом punctum, ибо оно значит в числе прочего: укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральные кости. Punctum в фотографии – это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)» [\[1, с. 54\]](#).

Елена Петровская в книге «Теория образа» отмечает, что «в русском языке слово «punctum» ближе всего примыкает к слову «пунктир». Это скоростной, взрывной режим фотографии – укол, какой она нам наносит... Происходит переворачивание отношений в том плане, что мы оказываемся объектом атаки, нападения или выпада со стороны фотографии» [\[7, с. 168\]](#). Итак, чтобы фотография привлекла мое внимание, чтобы она обратилась ко мне, в ней должна быть некая деталь, неуловимая, неизвестная, тот

самый *punctum* – пятнышко, приковывающее мое внимание, точка, вызывающая во мне волнение, укол, резко выводящий меня из оцепенения. *Punctum*, словно хлесткая пощечина, и его невозможно свести к некоему опыту, системе знаний или определенному культурному коду, который я разделяю с другими (*studium*). Деррида здесь делает важное замечание: концепция *punctum*'а, предложенная Бартом для анализа фотографии, сама по себе призрачна, то есть совершенно неконцептуализируема. *Punctum* – это призрак, который невозможно представить и тем более сконструировать заранее. *Punctum* столь же неуловим на фотографии, как и в мысли, а также дискурсе её закрепляющем. Поэтому для Деррида «*Camera lucida*» Барта – это, в первую очередь, текст о призраках – именно они сквозным образом (на что способны только призраки) пронизывают всю его ткань и логику.

Фотография рождает призраков, немых свидетелей ушедшего мгновения. Отслаивая образы один за другим, фотография растворяет присутствие в водной глади проявителя. Словно набрав воды в рот, а вместе с ней и немного памяти, фотография зачерпывает вереницу призраков давно сгинувшей эпохи. Она не произносит ни малейшего слова, оставаясь верной себе, постоянно к себе возвращаясь. *Punctum* – своего рода понятие без понятия, то есть лишено всякой концептуальной плотности, собственного дискурсивного тела, поэтому, если и возможно говорить об искусстве фотографии, необходимо предоставить возможность самой фотографии интерпретировать себя, позволить оптическому аппарату открыть истину, сокрытую в системе его функционирования, в процессе его становления и развития. В абсолютном безмолвии фотография оставляет чистый след, отпечаток давно почившего видения. Воспринимая фотографию, беря на себя ответственность её сказителя, мы можем прибегать к метонимической замене, то есть видеть сквозь референта. Так работает наше «Я», так работает *punctum* Барта, постоянно используя эти метонимические смещения образов. Именно *punctum*, этот уникальный, единичный знак, вторгающийся в моё сознание, больше всего подвержен метонимии, и именно он подталкивает меня к спектральной эскалации и выводит за пределы изображенного на фотографии, мобилизуя всю мощь аффекта и плюрализируя образ. Парадокс *punctum*'а заключается в том, что он, будучи сквозной раной фотографии, разрушает её целостность, но вместе с тем формирует новую целостность. «*Punctum*... оставаясь «деталью», парадоксальным образом заполняет собой всю фотографию», он обладает «виртуальной силой экспансии», которая «нередко имеет метонимический характер» [1, с. 86]. Наш взгляд, ухватившись за какую-то, подчас случайную деталь, уводит нас существенно дальше, за пределы фотографии, то есть *punctum* метонимически запускает собой контрапунктическую динамику, которая проделывает внутри образа множество сквозных ран, выводящих зрителя за пределы видимого кадра.

Деррида обращает наше внимание на то, что фотография в той же степени внимательна к деталям, своего рода *punctum*'ам, что и психоанализ. Совершенно незначительный элемент, крошечный фрагмент фокусирует на себе внимание: увеличивается, высвечивается, преломляется, собирая тем самым всю полноту взгляда. Таким образом, мы даем себе право смотреть на то, что обычно не видно, что чаще всего скрывает себя, уклоняясь от требовательной настойчивости взгляда. Это своего рода «утраченный объект» Фрейда, трансформировавшийся в «объект а» Жака Лакана. Как и тело другого, фотография может предъявлять себя только по частям, вне тотализирующей силы паноптикума. Тем более, что любая фотография и сама по себе является лишь фрагментом некой более общей картины, которую мы не видим, но можем вообразить; фрагментом изъятой целостности, давно утраченной полноты. Можно сказать, что фотография является фантазмом призрачной тотальности, почти выцветшим обещанием

полноты.

Фотография фрагментирует целое, превращая его лишь в призрак, и тогда остаются только части тел и фигур, обрывки пейзажей и размытые контуры вещи, масштабированные до размеров тотальности. В этом совершенно особая экономия взгляда, обнаруживаемая фотографией. Каждый фрагмент является обещанием целого, и само это обещание отсылает нас ко множеству других обетов, например, взятого на себя обязательства Сезанна: «Я задолжал Вам истину в живописи, и Я Вам её скажу» [\[8\]](#). Вокруг этого обещания Сезанна выстроена книга Деррида «Истина в живописи» [\[9\]](#) (мы подробнее рассматриваем эту работу философа в статье «Реституция истины в живописи: «Башмаки» Винсента Ван Гога и их экспликация в философии Жака Деррида» [\[10\]](#)). Однако, сезам истины не торопится себя открывать, вот и фотография, подобно Сезанну, обещая нам истину, на деле лишь служит её сокрытию, уводя глаз в сторону, в калейдоскоп случайных деталей. В «Краткой истории фотографии» Беньямин замечает, что некоторые фотографии обнаруживают невидимые обычному глазу детали, тем самым проделывая своего рода отверстие в изображении, протыкая его насквозь, стягивают на себя скользящую поверхность взгляда [\[11\]](#). Это довольно близко к идее *punctum*'а, хотя Барт в «Camera Lucida» не упоминает Вальтера Беньямина. Зато довольно часто о Беньямине пишет Деррида, и особенно примечательно для нас сейчас его обращение к Беньямину в книге «Back from Moscow, in the USSR» – одной из первых книг философа, изданных в России: «...как утверждает Беньямин... событие обещания должно быть учтено, даже если оно остается невозможным, даже когда обещание не сдержано или его нельзя сдержать: обещание имело место и является значимым само по себе, самим фактом своего существования» [\[12, с. 60\]](#). Сезанн обещает «истину в живописи» в письме к Эмилю Бернару 23 октября 1905 года, то есть почти ровно за год до своей смерти, которая наступит 22 октября 1906 года. Спустя год после смерти матери и за полтора года до своей собственной кончины Барт публично объявит, что «собирается написать роман», подкрепив свои слова новым учебным курсом «Подготовка романа», который он начнет читать той же осенью 1978 года в Коллеж де Франс: «Будучи полтора года назад в Нью-Йорке, Барт во всеуслышание с ещё неокрепшей решимостью заявил, что собирается написать роман. Не роман, которого можно было бы ожидать от критика, на мгновение превратившего Роб-Грийе в центральный персонаж современной литературы... Нет, не модернистский – «настоящий роман», сказал он тогда. Как у Пруста» [\[13, с. 160\]](#).

Известно, что Марсель Пруст начинает писать «В поисках утраченного времени» вскоре после смерти матери, в конце сентября 1905 года (той же осенью Сезанн дает обещание Эмилю Бернару). И, возможно, если бы у Барта было чуть больше времени, чуть больше тех двух с половиной лет, что отделяют смерть матери от его собственной смерти, мы бы действительно могли прочитать роман за авторством Ролана Барта. В своем последнем двухгодичном курсе в Коллеж де Франс «Подготовка романа», обращаясь к Данте и его «Новой жизни», написанной вскоре после смерти Беатриче, Барт также видит себя способным открыть новую веху своей жизни после смерти матери. «Земной свой путь пройдя до половины», он способен двигаться дальше, способен к чистому литературному творчеству вне сковывающих рамок прежних работ и вопреки обостренным проявлениям легочного туберкулеза, ведь и астма Марселя Пруста особенно обострилась после смерти его матери, но это лишь способствовало его «заточению» в квартире на бульваре Осман и написанию большого романа. В конце концов, между домашними адресами Барта и Пруста пролегает лишь Сена и полчаса неспешной ходьбы, что до всего остального, включая минувшие семьдесят лет с тех самых пор, когда «поиски утраченного времени» были начаты Прустом, то этим, полагал Барт, можно пренебречь.

Так же, как Марсель Пруст был предельно педантичен в отношении соблюдения необходимых условий письма, Барт в своем последнем курсе в Коллеж де Франс значительную часть времени уделяет чисто бытовым аспектам творчества, начиная с того, чем писать (карандаш или ручка) и на чем писать (блокнот в линейку или в клеточку, на спирали или прошитый), и заканчивая выбором наиболее лаконичной формы для заметок об увиденном [\[14\]](#). Или же для заметок лучше использовать вовсе не блокнот, хотя хайку, убористо написанные на его листах, могли бы успешно справиться с поставленной задачей. Быть может, для фиксации образов лучше всего подойдет фотоаппарат? Ведь уже Пруст в романе «Под сенью девушек в цвету» пишет: «Фотография отчасти восполняет то, чего ей недостает, когда она уже не воспроизводит существующего, а показывает ушедшее» [\[15, с. 368\]](#), и именно поэтому фотоальбом со старыми семейными снимками каждый раз отправляет нас на «поиски утраченного времени». Конечно, мы уже знаем, что последний курс Барта «Подготовка романа» так и остался бесплоден и романа, о котором он начал говорить вскоре после смерти матери, так и не последовало. Нам остались лишь обещания, два обещания – Сезанна и Барта, которые так и не были сдержаны. Два обещания, выведенные на бумаге, выделенные смертью, выбеленные в нашей памяти. Две острые зарубки слов и надежд, два яростных в своей искренности зарока. Мы написали, что они так не были исполнены, но, быть может, всё ровным счетом наоборот: им посчастливилось потерпеть неудачу и именно поэтому Сезанн и Барт оказались верны своему слову. В обещании Сезанна и многим позже сделанном заявлении Барта нам хочется слышать антиципацию, надежду и открытость будущему, даже если взамен всему этому мы в итоге получим лишь разочарование и обреченность. В конце концов, мы уже привыкли к этому и знаем всё об обманутых надеждах, нас не проведешь так просто, пообещав невесть что. Но парадоксальным образом в этих словах Сезанна и Барта меньше всего именно будущего, несмотря на то что его предполагает конструкция фразы. Ни Сезанн, ни Барт будущим вообще не интересуются, не берут его в расчет. Их обещания обращены к прошлому, к накопленным прежде долгам: поэтому Сезанн в письме к Эмилю Бернару пишет, что «задолжал истину», а Барт говорит о желании написать «настоящий роман, как у Пруста», то есть оба пребывают скорее «в поисках утраченного времени», нежели в ожидании грядущего. И в этом вся суть временной петли фотографии: будущее, которое уже имело место, и прошлое, которому ещё предстоит состояться находят своё отражение на фотопластине – этом обещании чистой формы присутствия, которое никогда не имело места. Кажется, что фотография дает почти прозрачную интуицию присутствия прошлого вне каких бы то ни было искажений и спекуляций. Прямо здесь, у тебя на глазах разворачивает себя беспримерная подлинность референта, которого фотография «постоянно носит с собой». Более того, «фото является буквальной эманацией референта. От реального, «бывшего там» тела исходят излучения, дотрагивающиеся до меня, находящегося в другой точке... Свет, хоть и неосязаемый, представляется в данном случае телесным проводником, кожей, которую я разделяю с тем или с той, что сфотографирован [а]» [\[1, с. 143-144\]](#).

Комментируя эту идею «эманации», Деррида говорит о некоторой асимметрии взгляда: конечно, мы смотрим на фото, но в большей степени – это фотография взирает на нас. «Тело сфотографированной вещи», от которого «исходят излучения», не является архивом или библиотекой, перманентно имеющейся в нашем распоряжении. Фигура, пребывающая прямо напротив нас на фото, подобна призраку, и если она оказывается способна нас ухватить, уколоть, то это не потому, что мы узнаем там себя или образы прошлого, почти ускользнувшие от нас, как пишет об этом Барт, а лишь поскольку ощущаем на себе испытующий взгляд другого – этого незаменимого, нередуцируемого,

гетерогенного мертвеца, пронизывающего меня своим взглядом. Он смотрит на меня так, как будто он был мной, как будто он – это я, уже мертвый, смотрящий на себя. Именно этот опыт видения – уникальный, невоспроизводимый, сконструированный кадром, но одновременно находящийся за пределами пространства, им зафиксированного, – вторгается в меня. Иначе говоря, другой смотрит на меня, и его взгляд несет в себе предписание, едва уловимую, но оттого не менее четкую директиву. Взгляд – вызов, одновременно являющийся законом его сингулярности, захватывает нас в силки собственных образов и переживаний. То, что проявляет себя на фотографии, световые лучи, которые обретают там свои очертания, – это отсутствие всякой вещественности, призрачный образ, лишенный осязаемой плотности тела. Да, фотообраз излучает свет, точнее, способен его запечатлеть, но именно этот свет может полностью захватить нас и увлечь в непроглядную тьму. Наше угасание, наше исчезновение, наша собственная смерть уже в этом магическом образе. Мы оказываемся спектрализованы фотографией, её молниеносным *punctum*’ом, захвачены вторжением призраков, жадно поглощающих наше внимание. На фото являют себя ожившие тени, и тот факт, что мы сталкиваемся здесь с технологиями, чаще всего не понимая, каким образом они работают, ставит нас в отношения веры – веры перед лицом почти чудесного видения.

Барт описывает фотографию Александра Гарднера, сделанную в 1865 году и запечатлевшую Льюиса Пэйна – молодого человека, который покушался на убийство госсекретаря США Уильяма Генри Сьюарда и участвовал в заговоре против президента Авраама Линкольна. Пэйн сфотографирован в камере, с кандалами на руках и в ожидании исполнения смертного приговора. Глядя на эту «прекрасную фотографию», – пишет Барт, – «я одновременно читаю: это случится и это уже случилось, – и с ужасом рассматриваю предшествующее будущее время, ставкой в котором является смерть... Глядя на фото моей мамы в детстве, я говорю себе: «Ей предстоит умереть», – и, как страдающий психозом пациент Уинникота, дрожу в преддверии катастрофы, которая уже имела место... В конце концов нет никакой нужды предъявлять мне изображение трупа (*corps*) для того, чтобы я ощутил головокружение от сплюснутости Времени» [\[1, с. 169–171\]](#).

В работе «Разыскание истины посредством естественного света» Декарт пишет, что «немыслимо, чтобы одна и та же вещь одновременно и была, и не была» [\[16\]](#). Однако, в случае с фотографией мы постоянно сталкиваемся с этой раздвоенностью, вероломным двуличием образов. В кадре разница между живым и мертвым, реальным и мнимым оказывается стерта или, по крайней мере, обретает новые очертания, поставив под сомнение привычную логику демаркационных линий. Человек, которого мы видим на фотокарточке, улыбается нам, а в его взгляде мы угадываем радость и открытость будущему, но одновременно мы знаем: он уже мертв, и эта улыбка ушла навсегда. Фотография рождает «сплюснутость времени» и сообщает нам о смерти, которая только ещё должна произойти, даже если она уже имела место. Однако эта абсолютная временная петля в большей степени висит удавкой на шее зрителя, нежели референта, взирающего на Вас с фотографии: «Любая фотография... содержит в себе повелительный знак нашей будущей смерти» [\[1, с. 172\]](#), поэтому, хотим мы того или нет, вглядываясь в вереницу образов со старых, пожелтевших, серебряно-желатиновых отпечатков, мы меняемся местами с мертвецами, занимаем их обжитые могилы. Каждый раз, когда человек смотрит на фотографию, каждый раз, когда он оказывается уколот её *punctum*’ом, – он, в действительности, смотрит на себя: на себя уже мертвого и растворенного в той абсолютной тишине, которая не оставляет более ничего, что можно сказать, но также и на себя в горизонте своей неминуемой смерти, почти на границе,

буквально в шаге от смерти, но всё же не переступая её порога. Возможно, предполагает Деррида, это та самая ситуация, тот самый временной зазор, который пережил Ролан Барт между смертью своей матери 25 октября 1977 года и несчастным случаем, унесшим его жизнь, произошедшим 25 февраля 1980 года. Именно в этом темпоральном *punctum'e* и была написана книга «Camera lucida».

У Барта фотография является «светоносной тенью, которая сопровождает тело» [\[1, с. 193\]](#) и в этом смысле подобна теневому рисунку античности, дальним наследником которого является: она воспроизводит живое тело, надежно фиксируя его в качестве следа. Конечно, точно также поступает художник, рисуя портрет находящейся перед ним модели, но только фотокамера и технология, лежащая в её основании, может гарантировать такую точность воспроизведения. Посредством техники тень – самая неуловимая из всех вещей – превращается в фиксированный образ, которому суждено длиться вечно. Зафиксировав мгновение, поймав его в кадре, как в силки, фотограф удерживает призрака. Именно поэтому фотография, внешне воспроизводя наличное бытие во всей полноте его нюансов, одновременно, ставит вопрос об отсутствии. Это заблуждение, что каждая фотография отпечатана со своего особого негатива. В действительности же все фотографии воспроизводят один и тот же негатив: смертное тело или же, скорее, тело, произносящее раз за разом «я мертв», «я мертв», «я мертв», как в новелле Эдгара Алана По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» [\[4\]](#), к которой обращались, как мы указывали выше, и Барт, и Деррида.

Фотография выхватывает фрагмент настоящего, в котором навсегда уже оказывается запечатленным некое фундаментальное отсутствие, настоящее, которое мы можем увидеть лишь в силу его отсутствия. Вот почему фотография формирует совершенно специфическое «сплющенное» время, особую временную петлю, наподобие той, что мы обнаруживаем в упомянутом рассказе По. Анализируя этот рассказ, Барт выделяет различные «коды», определяющие смысловые регистры текста. В контексте «хронологического кода» он цитирует вызвавшие «невыразимый, леденящий ужас» слова Вальдемара: «– Да – нет – я спал – а теперь – теперь – я умер» [\[4, с. 636\]](#). Прежде, многим прежде, чем тело разложится, превратившись в «полужидкую, отвратительную, гниющую массу» [\[4, с. 638\]](#), господин Вальдемар произносит эту «невозможную» фразу: «Я умер». Ролан Барт, довольно подробно комментируя её, пишет, что «буквализация» высказывания «Я умер» невозможна, оно «просрочено», так что мы имеем здесь дело с «речевым скандалом». «В нашем случае действия мертвеца – это чисто языковые действия», – говорит Барт, при этом обнаруживая «языковую лауну, языковую расщелину», в пространстве которой и формируется данное высказывание, как и вся новелла По: «перед нами – перформативная конструкция, но такая, которую ни Остин, ни Бенвенист, конечно, не предвидели в своих анализах: в нашем случае невозможная фраза перформирует собственную невозможность» [\[3, с. 453\]](#). Смерть «вторгается здесь прямо в языковую деятельность». В высказывании «Я умер» перед нами «уникальная энатиосема», где «означающее выражает означаемое (Смерть), которое находится в противоречии с фактом высказывания... Перед нами не просто «отрицание» в психоаналитическом смысле термина, перед нами доведенный до пароксизма момент трансгрессии, нарушения границы; перед нами изобретение невиданной категории...» [\[3, с. 454\]](#). Утверждение «Я умер» выражает одновременно антиномические значения жизни и смерти, да и нет, с которых начинается фраза Вальдемара, то есть это утверждение-отрицание, отрицающее в себе себя, выворачивающие смысл наизнанку. Это некая не-жизнь, которая не является при этом смертью. Смерть, будучи вытесненной, возвращается в язык, нарушая границы привычных табу – это крик даже если мы

наблюдаем едва видимое дрожание губ, или вовсе их окоченелость: «Пока я торопливо проделывал гипнотические пассы, а с языка, но не с губ страдальца, рвались крики: «мертв!», «мертв!», все его тело – в течение минуты или даже быстрее – осело, расплзлось, разложилось под моими руками» [\[4, с. 638\]](#). Крик, который разрывает тишину и открывает внутри нее пространство психоза: «В этой точке новеллы... в тексте воцаряется психоз: необыкновенность истории По – это необыкновенность безумия» [\[3, с. 454\]](#).

В этой фразе Вальдемара нам трудно разобраться: это смерть, возникающая внутри жизни, или же, напротив, жизнь, говорящая из нутра смерти. Это неразрешимая дилемма. Речь Вальдемара отрывистая, рваная, абсолютно чужая, идущая издалека, из глубины, из подземной бездны Аида, и всё же она звучит, мы слышим ее вслед за героями рассказа. Эта речь словно пунктир или *punctum*, отдельные надрезы скальпелем, рассекающим кожу сразу в нескольких местах, отрывисто дробя тело на звучные фрагменты морзянки – тире и точки, прерывающиеся гулом сдавленного горла. Антитезой жизни здесь выступает вовсе не смерть, а рваная речь заики, в которой подвисает каждое слово, язык, словно на мгновение приостанавливающий свою работу. Не случайно рассказчик говорит о «пугающе членораздельных» звуках, вырывающихся из уст господина Вальдемара – отрывистые обрывистые звуки-вскирики, обломки языка, ошметки разорванной в клочья речи. Заявление «Я мертв» «буквально» невозможно: мертвец не может говорить «Я» в настоящем времени, если, конечно, не брать в расчет множественные фантазии о «живых мертвецах». И всё же, вслед за героями новеллы По, мы слышим эту фразу и даже понимаем её смысл, несмотря на всю абсурдность, сквозящую в этих словах. Более того, в работе «Голос и феномен» Деррида пишет, что «моя смерть структурно необходима для произнесения Я. То, что я являюсь также «живым» и конкретным фигурирует как нечто добавочное к появлению значения... Это не экстраординарный рассказ По, но ординарная история языка. Раньше мы добивались до «я смертен» от «я есть», здесь мы понимаем «я есть» из «я мертв» [\[5, с. 127\]](#). И ровным счетом это же происходит и на фотографии, где время поразительным образом подвешено и приостановлено – это его конечная, не трансформируемая фигурация. Это театр смерти, где в то же время смерть не находит своего отражения и не может быть интернализирована, поэтому мы слышим на устах «Я мертв», но смерть не приносит освобождения и исключает какой-либо катарсис. Фотография вовсе не стимулирует работу памяти, но, совсем наоборот, стирает ее последние фрагменты. В этой перспективе фотография подобна письму в понимании Сократа: точно так же, как Сократ полагал, что письма мертвы, они умерщвляют мысль и остужают её живое биение, точно так же Барт настаивает, что всей перегруженностью деталей фотоснимок работает как контрпамять, «насиловательно заполняя взор», он замещает собою память, становится её ложным протезом: «В Фотографии обездвиживание, сковывание Времени принимает чрезмерную, чудовищную форму; Время закупоривается... Фото не только по своей сути никогда не является воспоминанием..., но оно блокирует его, очень быстро становясь противоположностью воспоминания (*contre-souvenir*)» [\[1, с. 161-162\]](#). Правда, справедливости ради, следует сказать, что в другом своем тексте («Фрагменты речи влюбленного»), написанном несколькими годами прежде «*Camera lucida*» Барт утверждал ровным счетом обратное: «...суть фотографии – не представлять, но напоминать» [\[17\]](#).

Фотография лишь создает эффект реальности, но не является «живым» свидетельством прошлого, как её любят представлять, то есть она в большей мере имеет отношение к замещению, чем к присутствию. Фотография не возвращает то, что упразднено

пространством (вы безвозвратно покинули это место) или временем (вы исчерпали длительность события), но производит эффект иного рода: она удостоверяет подлинность. Представление о фотографии, как об абсолютно точном отражении реальности получает широкое распространение практически с момента её появления, по крайней мере, мы отчетливо обнаруживаем эту убежденность как среди ключевых фотографов XIX века, скажем, Тальбота или Надара, так и среди их великих современников, например Бодлера или Делакруа. Сам процесс фотографирования и уж тем более фотообраз, который появлялся следом, воспринимался в качестве знаменательного события, своеобразного явления истины, имеющей неисчерпаемый кредит доверия. Поэтому долгое время считали, что фотография – проводник правды и несет на себе силу очевидности, таков её основополагающий закон и непреложная сущность. Более никто не может воссоздать реальность с такой степенью полноты и точности, никакой анамнез и никакая история не способны на подобного рода реконструкцию. Это подлинность, которая проистекает (вполне буквально, если мы говорим о ванночке, заполненной проявителем) из самого способа ее производства. Фотография – это просто отпечаток, оптический след, так что отчетливая ясность реальности прилипает к снимку чисто химически, под действием света. Нет никакой необходимости проверять истинность запечатленного образа, ведь каждое фото беспристрастно свидетельствует о том, что было на самом деле, исключая любые искажения и интерпретации. В сущности, эта уверенность и отличает фотографию от других систем репрезентации: она способна бесконечно воспроизводить то, что произошло лишь однажды. Язык «по природе своей основан на вымысле» [\[1, с. 152\]](#), фиктивен и нуждается в огромном арсенале средств убеждения, начиная с логики и заканчивая клятвой, поэтому он оказывается бессилён в подтверждении своей подлинности. Фотография же, напротив, является лучшим свидетельством наличного бытия – свидетельством, которое никогда и ничего не выдумывает, не приукрашивает, не лжет. На фотографии дана реальность во всей полноте, без изъятий и купюр, вот почему она заполняет собой всё – здесь больше нечего добавить [\[18\]](#).

Однако у Барта в «Camera lucida» и Деррида в «Смерти Ролана Барта» мы обнаруживаем иное понимание сущности фотографии: она вовсе не имеет дело с памятью и уж тем более способностью обрести «живую реальность... в произвольном и полном воспоминании»: «Фотография не напоминает о прошлом, в ней нет ничего от Пруста. Производимое ею на меня воздействие заключается не в том, что она восстанавливает уничтоженное временем, расстоянием и т.д., но в удостоверении того, что видимое мною действительно было» [\[1, с. 146\]](#). Фотография не отражает наличное бытие, но лишь дает уверенность в подлинности увиденного, она верифицирует реальность во всей её полноте и целостности, и ни один письменный документ не способен обеспечить такой непоколебимой уверенности. Иными словами, «сущность фотографии заключается в ратификации того, что она представляет» [\[1, с. 151\]](#).

Итак, подводя итог этой философской проявке Ролана Барта, осуществленной Жаком Деррида, мы отчетливо видим уникальную способность фотографии создавать структурно совершенно новый образ, в котором способность к аутентификации находится в приоритете перед репрезентативной функцией. Любая фотография выдает своеобразный «сертификат присутствия» [\[1, с. 153\]](#), отменяя при этом сам его факт, точнее, растворяя его в призрачных образах снимка. По мнению Деррида, то, что на той или иной фотографии обращено ко мне, что трогает меня в моей уникальности — это «предшествующее будущее время, ставкой в котором является смерть» [\[1, с. 169\]](#), поэтому

категория *punctum* Барта неотделима от «Я мертв» – фразы Вальдемара из рассказа Эдгара Алана По. Другой, который взирает на меня с фотографии, – тот самый «Референт» с большой буквы, о котором говорит Барт, отличающийся от «референтов других систем изображения» [1, с. 135], – есть моё собственное «я», лишенное присутствия. Посредством *punctum* фотография открывает возможность для предельной самоаффектации. К этому Деррида добавляет еще одно замечание: Барта преследует этот *punctum*, этот неуловимый призрак, которого никакая решимость не может предвидеть заранее, да и сама его концепция *punctum*, как мы уже писали выше, оказывается призрачной и неконцептуализируемой, оспаривающей как место Реального, так и Референта в фотографии (обе заглавные буквы принадлежат Барту). Поэтому фотография создает особую, радикально отличную от живописи [19, 20] экономию взгляда, в оптике которого мое присутствие растворяется в другом, утрачивая собственную плотность протяженного тела.

Библиография

1. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарии к фотографии. М.: Ад Маргинем пресс, 2011.
2. Derrida J. *Les morts de Roland Barthes* // Derrida J. *Psyche. Invention de l'autre*. P.: Editions Galilee, 1987. P. 273-304.
3. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. М.: Прогресс, 1989. С. 424-461.
4. По Э. Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром // По. Э. Стихотворения. Проза. М.: Изд-во "Худ.лит", 1976. С. 631-638.
5. Деррида Ж. *Голос и феномен: и другие работы по теории знака* Гуссерля. СПб.: Издательство «Алетейя», 1999.
6. Целан П. «Вот запылал огромный свод...» // *Поэзия на европейских языках в переводах Андрея Пустогарова*. М.: ЭРА, 2023.
7. Петровская Е. *Теория образа*. М.: РГГУ, 2010.
8. Сезанн П. *Переписка. Воспоминания современников*. М.: Искусство, 1972.
9. Derrida J. *La Vérité en peinture*. Flammarion, 1993.
10. Гайнутдинов Т.Р. Реституция истины в живописи: «Башмаки» Винсента Ван Гога и их экспликация в философии Жака Деррида // *Философская мысль*. 2023. № 4. С. 69-86. DOI: 10.25136/2409-8728.2023.4.39965 EDN: TDQKLC URL: https://e-notabene.ru/fr/article_39965.html
11. Беньямин В. *Краткая история фотографии*. М.: Ад Маргинем, 2022.
12. Деррида Д. *Жак Деррида в Москве*. Москва, «Культура», 1993.
13. Зонтаг С. *Мысль как страсть*. Москва, Русское феноменологическое общество, 1997.
14. Компаньон А. *Ролан Барт как Поликарп Смирнский* // *Неприкосновенный запас*. 2014. № 6. С. 210-242.
15. Пруст М. *В поисках утраченного времени: Под сенью девушек в цвету*. СПб.: Издательство Пальмира, 2017.
16. Декарт Р. *Разыскание истины посредством естественного света* // Декарт Р. *Сочинения в 2 т. Т. 1*. М.: Мысль, 1989. С. 154-178.
17. Барт Р. *Фрагменты речи влюбленного*. М.: Ad Marginem, 1999.
18. Подорога В. *Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта* // *Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии*. № 1. М.: Логос, 2001. С. 195-240.
19. Гайнутдинов Т.Р. *Деконструкция в окрестностях искусства. Проблема живописи в философии Жака Деррида*. // *Философия и культура*. 2022. № 10. С. 54-65. DOI: 10.7256/2454-0757.2022.10.39020 EDN: IDJRUE URL: https://e-notabene.ru/fkmag/article_39020.html

20. Гайнутдинов Т.Р. Ослепление и истоки рисунка // Философия и культура. 2020. № 7. С. 1-9. DOI: 10.7256/2454-0757.2020.7.33570 URL: https://e-notabene.ru/fkmag/article_33570.html

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый материал представляет собой, по определению самого автора, попытку «реконструировать диалог, который сложился в контексте проблемы фотографии между Деррида и Роланом Бартом». Он легко читается и может быть рекомендован самому широкому кругу читателей, в том числе и тем, кто далёк от философии или культурологии. Одно из оснований доступности текста состоит в том, что речь в нём идёт о человеческих чувствах, которые рождаются в связи с занятием фотографией, рассматриванием фотографий или размышлением над этим видом деятельности, – к сожалению, оставшейся в прошлом, если говорить об особенностях фотографии прошлого века. (Попробуйте сегодняшним молодым людям объяснить, что такое увеличитель или бачок, да и, собственно, индивидуальность фотографического снимка трудно понять тому, кто не выпускает из рук современный телефон.) К сожалению, у заслуживающей одобрения доступности рецензируемого текста есть и связанный с этим достоинством недостаток. Это описательность, безропотное следование источникам, отсутствие у автора самого стремления поставить те или иные свидетельства – несомненно, часто весьма лукавые, – под сомнение. Одним словом, в тексте весьма слабо представлена аналитическая составляющая. У этого недостатка имеется внешнее выражение: в тексте отсутствует структурность, не выделены введение и заключение, да и вообще «сюжет повествования» никак не выделен, это не «реконструкция» диалога, как выражается сам автор, а, скорее, никак не организованная последовательность реплик, «вплетаемая» в послушно выполняемую задачу пересказа источников. Можно было бы возразить, что в подобном «не слишком научном стиле» находит отражение специфика рассматриваемого материала, также, очевидно, весьма далёкого от критериев научной философии. Однако подобный контраргумент трудно признать сильным, научный характер дискурса определяется субъектом, а не подлежащим материалом, в противном случае ни религиоведение, ни литературоведение, ни искусствоведение, и т.п., были бы невозможны в качестве научных дисциплин. Думается, до публикации статьи в научном журнале автору следует попытаться по возможности преодолеть этот недостаток. Далее, в тексте осталось довольно много самых разных ошибок. Нужна ли запятая в названии? А не следует ли взять «проявляющий» в кавычки? Не слишком ли «экзотично» выглядит название статьи, если не последовать этим рекомендациям? Или: «книга вышла лишь на несколько недель, опередив эту смерть», – запятая должна стоять после «вышла», именно здесь начинается деепричастный оборот! Несколько иной случай грубой ошибки: «диалог имел место, даже несмотря...», – «несмотря» здесь вообще не является деепричастием, в противном случае оно (в качестве отглагольной формы) писалось бы раздельно! И ещё раз то же самое: «несмотря на ... ушибы, прогнозы...», – здесь также нет деепричастного оборота! В некоторых случаях автор явно ошибается, подбирая слова: «Деррида ... ступал («вступал»? – рецензент) с большой тревогой и страхом», – цитата не прервана на фиксации лексической ошибки для того, чтобы указать и на преувеличенную аффектацию, в научной статье явно неуместную. Подобного рода погрешности встречаются в тексте и дальше: «работой траура», «в самом сердце студенческой жизни

Парижа», и т.п. Встречаются лишние запятые, в которых можно увидеть и ошибку, и банальную опечатку («при всей комичности этого инцидента, в нем...»), стилистические недоразумения («в больничной палате больницы»), синтаксические погрешности («находится в приоритете над» – может быть, «перед»?). Подобные тексты, в которых неряшливость граничит с демонстративным неуважением к русскому языку, не могут не производить тягостного впечатления на читателя. Подводя итог, приходится констатировать, что статья имеет определённые перспективы публикации, но для этого она должна быть основательно переработана.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Философская мысль» статье, как автор образно отразил в заголовке («Деррида, проявляющий Барта: пролегомены к философии фотографии»), является совокупность философских вопросов, поставленных Р. Бартом при осмыслении теории фотографии, заинтересовавших после его смерти Ж. Деррида. Объектом исследования, соответственно, является философия фотографии Ж. Деррида.

Автор явно намерено прибегает к жанру философских рассуждений в поисках оснований дальнейших исследований (пролегоменам), поскольку деконструктивизм французских теоретиков не предполагает однозначных ответов на поставленные вопросы. Вместе с тем, проанализировав понятийно-терминологический аппарат теории фотографии Р. Барта, «проявляющейся» (существенный для объекта исследования термин) в творчестве Ж. Деррида в контексте реконструкции историко-биографической фактуры жизни французских теоретиков, автор выстраивает стройную последовательность (конструкцию) смысловых (логических) и эмотивных (художественных образно-выразительных) аргументов, включая элементы иронии, позволяющих наблюдать «уникальную способность фотографии создавать структурно совершенно новый образ, в котором способность к аутентификации находится в приоритете перед репрезентативной функцией». В целом автору удалось сконцентрировать внимание читателя на базовой философской дилемме фотоснимка, проявившейся в размышлениях Деррида с подачи Барта: *punctum*, как содержательный элемент фотографии в равной мере отражает момент жизни и момент смерти. «Поэтому, — по мысли автора, — фотография создает особую, радикально отличную от живописи экономию взгляда, в оптике которого мое присутствие растворяется в другом, утрачивая собственную плотность протяженного тела», т. е. единственным Референтом фотографии остается зритель, лишенный присутствия на снимке, но являющийся (или проявляющийся) в диалоге с фотоизображением.

Таким образом, предмет исследования (совокупность философских вопросов, поставленных Р. Бартом при осмыслении теории фотографии, заинтересовавших после его смерти Ж. Деррида) рассмотрен на высоком теоретическом уровне. Итоговые выводы автора хорошо аргументированы и заслуживают доверия. Представленная статья заслуживает рекомендации к публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на авторский синтез принципов историко-биографического, идейно-содержательного и сравнительного анализа. Автор мастерски использует элементы деконструкции и иронии, что соответствует содержанию анализируемого эмпирического материала, тем не менее сохраняя приверженность принципам историзма и объективности. Использование автором художественных

образно-выразительных средств проявляется в сопоставлении концептуальных воззрений Р. Барта и Ж. Деррида со случайными и вполне закономерными эпизодами их жизни, что, по мнению рецензента, оставляет благоприятное впечатление от погружения в сложное философское содержание текста статьи. В целом авторский комплекс теоретических (аналитических) и художественных приемов релевантен решаемым в исследовании научно-познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет исключительно уникальной биографической ситуацией, связанной с отношением Ж. Деррида к фотографии и творчеству Р. Барта, как становится вполне очевидным из представленного текста, существенно повлиявшей на развитие теории и философии фотографии.

Научная новизна исследования, заключающаяся как в способах теоретической рефлексии автора, так и вполне обоснованных его выводах, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан автором научный, но элегантно усилен отдельными художественными элементами, существенно упрощающими восприятие сложных философских категорий в контексте жизненных перипетий двух французских теоретиков. Структура статьи следует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография в достаточной степени отражает проблемное поле исследования, оформлена без существенных нарушений требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, хотя автор и избегает острой теоретической полемики.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философская мысль» и может быть рекомендована к публикации.