

Сюжет в фотографии модерна *

И. В. Силантьев

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН, НОВОСИБИРСК
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН, МОСКВА

Аннотация. Проводится анализ фотографии модерна с точки зрения сюжетологии. Показано, что степень фабульности и сюжетности фотографии модерна зависит от ее общего конвенционального коммуникативного статуса – документального или художественного. Фабульность документальной фотографии ставит в ее центр естественные объекты как таковые и естественные отношения между этими объектами, в том числе событийные отношения. Сюжетность художественной фотографии преодолевает ее изначальную естественную объектность и выводит фотографию на уровень собственно формы объектов и формальных отношений между формами объектов, в известной мере отчуждая форму от самих объектов. Сочетание фабульного объектного вектора и сюжетного формального вектора приводит к образованию феномена фотографического образа. Смысловой динамический потенциал этого образа составляет конструктивное противоречие реальности объекта и внереальности его формы. Напротив, фотография постмодерна выходит за рамки своей природы и увязывает

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

себя с текстом. Тем самым от поэтики визуального образа постмодернистская фотография переходит к риторике вербального концепта и становится несамостоятельной вне его продекларированного поля.

В статье проводится выборочный анализ фотографий Анри Картье-Брессона из тематического цикла, опубликованного в его книге «A propos de Paris».

Ключевые слова: А. Картье-Брессон, фотография, сюжет, модерн, постмодерн.

УДК 80/81

Контактная информация: Силантьев Игорь Витальевич, доктор филологических наук, директор Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, silantev@philology.nsc.ru).

При всей своей натуральной статике одиночная фотография может быть фабульна и сюжетна. Однако сама степень фабульности и сюжетности фотографии зависит от ее общего конвенционального коммуникативного статуса – документального или художественного.

В своих полусах документальная фотография фабульна, а художественная сюжетна.

Фабульность документальной фотографии ставит в ее центр естественные объекты как таковые и естественные отношения между этими объектами, в том числе событийные отношения.

Сюжетность художественной фотографии преодолевает ее изначальную естественную объектность и выводит фотографию на уровень собственно формы объектов и формальных отношений между формами объектов, в известной мере отчуждая форму от самих объектов. Сюжет – это форма форм.

Поэтому предметом анализа сюжета в художественной фотографии выступают не сами изображенные объекты и естественные отношения между ними, а аспекты формального строения их отражения на фотографии, такие как линия, собственно форма, геометрическая ориентация, свет и тени, аспекты рамочного оформления и сам формат фотографии.

Сочетание фабульного объектного вектора и сюжетного формального вектора приводит к образованию специфического феномена фотографического образа.

Смысловой динамический потенциал этого образа, как вытекает из сказанного выше, составляет конструктивное противоречие реальности объекта и внереальности его формы.

На практике это означает, что фотография, и в первую очередь художественная (не документальная), может по факту изображать какой-либо здравосмысленный объект в его естественных отношениях к другим объ-

ектам (например, цветок в вазе или сигарету в пепельнице, или портрет человека в интерьере), но по сути передавать идею отчужденной формы, нагруженную эстетическим смыслом.

Развернутые выше положения в полной мере описывают фотографию модерна.

Фотография постмодерна выходит за рамки своей природы и увязывает себя с текстом. Тем самым – и это ключевой тезис – от поэтики визуального образа постмодернистская фотография переходит к риторике вербального концепта и становится несамостоятельной вне его продекларированного поля.

Для постмодернистской фотографии характерно, во-первых, преодоление дихотомии фабулы и сюжета. Фотография постмодерна уже «на входе» в себя сомневается в реальности и здравосмысленности изображаемого объекта. Это приводит к тому, что стирается отчетливая модернистская грань между документальной и художественной фотографией. Фотография «не верит» себе самой, поэтому она метадокументальна и парадокументальна, и поэтому же она не нуждается в своем антагонисте – фотографии художественной.

Во-вторых, для фотографии постмодерна становится релевантной проблема соотношения нарративного и анарративного начала, а также внесенного в орбиту фотографического образа внешнего высказывания, названия, комментария. Текст становится необходим фотографии, поскольку только он может ее верифицировать. Зритель теперь верит (или не верит) не самой фотографии, а тому, что говорится в соположенном с фотографией тексте¹.

Именно поэтому в последнее время в фотографии вообще, а в особенности в жанрах социального и этнографического репортажа стала популярной концепция так называемой фотоистории. По существу, это цикл фотографий, объединенных общей темой и общим событийно-процессуальным началом и сопровождаемый более или менее развернутым вербальным текстом, актуализирующим ряд фотографических образов. Поданные автором в рамках определенной точки зрения, заданной в большей мере сопутствующим текстом, фотографии такого цикла «рассказывают», «повествуют», становятся некоторым аналогом вербального нарратива.

Модернистская фотография, естественно, тоже знает цикл. Собственно, она и выработала саму поэтику фотографического цикла. Но коренное отличие состоит в том, что в модернистском цикле все фотографии более или менее равновесны и равноправны и смысловые связи между ними устанавливаются на уровне визуального измерения образа, а в постмодер-

¹ Этой тенденции отвечает и взрывное развитие в современных постмодернистских СМИ так называемого фейкового фоторепортажа, в котором комментарий (неважно, что он потом раскрывается как лживый) становится ключом верификации и последующей интерпретации фотографии для публики.

нистской фотоистории связующим началом выступает внешний по отношению к визуальному образу вербальный текст. Текст, таким образом, концептуализирует образ, и поэтому в постмодернистской фотоистории имманентная и имплицитная поэтика цикла уступает место эксплицитной риторике презентации концепта.

В визуальной культуре модерна как отдельная фотография, так и цикл могут быть, при всей их одномоментной событийности, внепроцессуальными и тем самым анарративными. Таковы, к примеру, работы классика фоторепортажа и *street photo* Анри Картье-Брессона. Даже объединяемые автором в циклы, они не теряют своей самодостаточной значимости, как и лирические стихотворения в поэтическом цикле.

Таким образом, вопреки программным манифестациям фотографического модерна не всякий цикл фотографий обязан быть нарративным, и стратегия наррации (или квазинаррации) – это не единственная стратегия актуальной фотографии.

Обратимся к выборочному анализу фотографий Анри Картье-Брессона из тематического цикла, опубликованного в его книге «A propos de Paris» [Cartier-Bresson, 2009]².

№ 1. Notre-Dame, 1953. Этот снимок можно считать визитной карточкой цикла. Как таковая эта фотография не вполне характерна для творчества мастера, в центре внимания которого – люди и улицы, но не статичные городские виды. Однако данный образ являет как минимум два ключевых смысла для всего цикла. Во-первых, собор снят не с парадной, а с тыльной стороны, на фоне уходящей вглубь города Сены. Тем самым автор дает понять, что его интересует не официоз столицы, а ее неясные, частные и вместе с тем особенные миры и ситуации, которые найдешь не на центральных площадях и проспектах, а в глубине городских кварталов и переулков. Эта установка является стержневой для всего цикла. Во-вторых, фотография привлекает оригинальностью своего композиционно-линейного построения. Башня собора наклонена, даже ощутимо «завалена» вправо. В унисон этому наклону вправо же уходит река. И самое острое – горизонт также «завален» вправо. Для фотографа уровня Картье-Брессона это не могло быть спонтанной ошибкой. Это сознательно примененный художественный прием. Связка «башня – река – горизонт» радикально динамизирует непарадный облик Парижа, подготавливая зрителя к восприятию остроты и динамики последующих снимков цикла.

№ 7. Foire à la Ferraille (junk fair), Boulevard Richard-Lenoir, 1952. Группа людей на снимке явно чем-то увлечена. Действие происходит, как гласит название работы, на вещевом рынке. Толпа рассматривает какой-то товар или уже происходит сделка, либо мужчина и мальчик в нижней части фотографии играют в какую-то игру, что случается в людных местах.

² Далее фотографии упоминаются по названиям и номерам, присвоенным им в данном издании.

Это, так сказать, предметная сторона фотографии. Но что важно для нас? Если бы это был просто репортажный снимок, нам было бы достаточно сказанного, и снимок отлично проиллюстрировал бы небольшой материал в газете о парижских барахолках. Но нас интересует собственно художественная сторона работы. В правой части снимка выделяются две торчащие головы любопытствующих молодых людей, правая в шляпе, а между ними – скошенная вправо колонна для расклеивания афиш с венчающей ее кокетливой шляпкой. Это, безусловно, единая образная цепочка, сопрягающая пространство фотографии. Добавляет динамика и общая диагональ в кадре слева направо и несколько вниз, складывающаяся из голов и лиц толпящихся наблюдателей. Этой диагонали вторит «заваленная» вправо линия самой улицы. «Заваленные» решения горизонталей, очевидно, являются системным поэтическим приемом фотографа в данном цикле. Экспрессии снимку добавляет и обилие черных пятен – мужских костюмов в толпе, контрастирующее с белым пятном «проваленного» неба в левой верхней части фотографии.

№ 9. Untitled, 1952. Фотография, как свидетельствует издание, осталась без названия, хотя названий ей можно было бы придумать множество. И все же автор прав. Это просто улица. Встретились две бабули-подруги и увлеклись беседой, а между ними собака прыгает в нетерпении на хозяйку, зовет гулять дальше. Визуальный центр снимка – это лицо дамы, стоящей слева. Это лицо собирает к себе и на себя все другое, и в первую очередь взгляды зрителей. Три фигуры сходятся конусом, который продолжается в уходящей линии улицы. Этот простой и эффектный образ подчеркивает уходящая перспектива припаркованных автомобилей и стен домов. Снова во главу угла ставится поэтика линии. Но и объемная форма в этой фотографии значит много: линии тротуара, дороги, автомобилей и стен снова собираются в конус перспективы, отвечая конусам женских фигур.

№ 11. Untitled, 1953. Снова фото без названия. Формальная организация его строится на идее отражений – зеркальных и тематических. Зеркально отражаются кошка и рука гладящей ее продавщицы. Лицо молодой женщины вместе с тем находит два тематических отражения: по горизонтали – в рекламе вина с изображением восторженной красотки, и по вертикали – в образе старушки, согнувшейся над кошельком и подсчитывающей мелочь. Горизонталь сопоставляет (молодость – беззаботность) – вертикаль противопоставляет (беззаботная молодость – озабоченная старость). Идея противопоставления подчеркнута и линейным композиционным приемом: вертикальны проемы витрины и линии массивных дверных ручек, вертикальны стойки бара, на которых вытянулись горлышками к потолку бутылки. И снова легкий поворот всех линий вправо, добавляющий динамики восприятию фотографии. Чего же больше в этой работе – радости или грусти, молодости или старости? Наверное, просто солнца – и лег-

кой авторской иронии. При этом фотография необходимо контрастна: темное пятно одежды и тени старушки противоположено лучу света, падающему на лицо молодой продавщицы и кошку.

№ 13. *On the towers of Notre-Dame*, 1953. Что находится в центре внимания фотографа – целующаяся парочка (почему-то оба в темных очках) или химера Стрикс, которой нет дела до влюбленных (у них, наверное, пока еще нет младенца)? Чудовище скучает, обреченное в камне вечно наблюдать за суетным городом. При этом композиция фотографии отчетливо сюжетна. Пространство справа химеры занято влюбленной парочкой, слева – пустотой. Тем самым снимок подчеркивает мимолетность человеческого существования. Сегодня эти люди есть – а завтра их уже и нет. На момент написания нашего текста, по всей видимости, так дело уже и обстоит. Нормальная фотография не терпит пустоты – только если это не фотография пустоты. Но в данном случае это именно так.

№ 16. *Michael Gabriel. Rue Mouffetard*, 1952. Фотография мальчишки с двумя огромными бутылками, а в кадр суют носы любопытные девочки, – сама манифестация юной жизни, ее ненарочного торжества. Вопрос: сколько здесь бутылок? Вернее, предметов, по форме тождественных бутылкам и образующих с этими бутылками формально-композиционный ансамбль? Во-первых, это женщина в черном на заднем плане за углом дома. Во-вторых, это собственно угол дома. В-третьих, сам мальчик. Эти пять параллельных векторов изображения уравниваются случайной группой девочек, в том числе первой, попавшей в кадр фрагментарно, а с другой стороны – пустыми блоками, из которых сложена стена дома. Получается крестообразная композиция. Последнее, на что нужно обратить внимание, – автор снова ощутимо и уже системно «заваливает» снимок по часовой стрелке.

№ 20. *Les Halles by Baltard (since demolished)*, 1959. На фотографии парижского рынка явлен контрапункт вертикальных форм и линий (решетки павильона, прислоненные к ним коробки со связками цветов) и форм, развернутых в горизонтальном плане (коробки и цветы на переднем плане). Весь кадр заполнен повторяющимися объектами, но верхняя и нижняя его границы подчеркнута освобождены от предметности – это сверху полоса стены и снизу полоса из газет и оберточной бумаги. В целом это очень интересное сюжетно-композиционное решение не вполне характерно для Картье-Брессона, который любит включать в пространство кадра пустоты и насыщать их смыслами.

№ 21. *Les Halles*, 1952. Еще один снимок рынка, теперь уже с высоты здания напротив. Верх и низ в этой фотографии значимы своей наполненностью формами. Верх заполнен контрастными по свету и тени пересекающимися диагоналями крыш и стен рыночных построек, низ – разваливающимися в динамике улицы диагоналями движения автофургонов

и автобусов. В этом контраст и смысловое противоречие: правила и нарушения, порядка и изменения.

№ 25. Les Halles, 1968. Это фотография о смерти как в прямом предметном, так и в сюжетном символическом смысле. Мясники грузят в фуру кусок говяжьей туши с распластанными ребрами. Это, собственно, предмет фотографии. Дальше работает ее сюжет. Мясники в белых защитных халатах. Что это – саваны смерти, белые платья ангелов? Свету на снимке отвечает контрапункт теней, и белому отвечает черное. Туши убирают в темное до черноты пространство грузовой машины (откуда еще и хвост торчит прямо по-чертовски). Но черному проему ровно и категорично противопоставлена белая дверь или стена фуры, созвучная белым измазанным в крови и грязи одеждам рабочих. Белое переходит в черное, свет переходит в тьму. Живое переходит в мертвое. И этот смысл вписан в две композиционные формы: взлетающая параболическая ветвь фигур в белом, которую венчает достойная кисти Босха голова мужчины, принимающего тушу, – и прямоугольная контрастная мена белого и черного, разрывающая снимок пополам.

№ 33. Untitled, 1933. Знаменитый снимок человека, прыгающего через лужу, характерен выстроенным параллелизмом образов: самого прохожего и его отражения в воде, каких-то разорванных обручей, заполняющих пространство в правом нижнем углу фотографии, здания слева, забора и мужчины на заднем плане – и их отражений в той же фундаментальной луже. В череде этих отражений как-то теряется первоначальная предметность снимка – и одинаково важным и значимым становится перевернутый несуществующий мир как двойник обыденного. Реальное призрачно, нереальное, отраженное – почти действительно. Обращает внимание и контрастность снимка – тени происходящего действия обрамлены светом статичных неба и воды.

№ 34. Gardens of the Palais-Royal, 1959. Это философский снимок – насколько фотография вообще может быть отвлеченно философична. В его пространстве встречаются противоположные принципы регулярности и случайности. Первому отвечают ряды деревьев, снятые от верхней горизонтали к нижней нисходящей диагонали. Второму – редкие фигуры прохожих, пересекающих сады в произвольных местах и направлениях. Интересно здесь то, что даже одно-два исключения из правила могут оживить это правило и приблизить его к подлинной жизни.

№ 57. Fontaine des Innocents, 1968. Знаменитое архитектурное сооружение оказывается на снимке в окружении штабелей ящиков из-под овощей и мешков с морковкой – и в компании двух явно уставших, но все равно привлекательных продавщиц. В сюжетном плане, помимо очевидного противопоставления «высокой» стилистики памятника и «низкой» стилистики овощной торговли, бросается в глаза нарочитая и в чем-то идеальная наполненность снимка предметностью и деталями, а также параллелями

и перпендикулярами прямоугольного мира архитектуры (фонтан и расположенный за ним дом) и штабеля ящиков. И только два мешка с овощами находят в себе иронический творческий порыв ответить двум женским фигурам. Своего рода спокойный и неосознанный протест против прямоугольного. Впрочем, и фонтан также неявно подыгрывает им полукруглыми проемами.

№ 63. *In the Marais, 1952*. На снимке задворков квартала Марэ группа мальчишек – некоторые из них в движении – гармонирует с россыпью строительных камней, на фоне стен, также выстроенных из каменных блоков. Линейную композицию составляют две пересекающиеся диагонали: слева от камней к фигурам сидящих мальчиков, и справа налево и вверх от центра фотографии. И ничего этого не совершилось бы в композиционном плане, если бы добрую половину кадра не занимали эти чарующие своей грубой простотой глухие стены, будящие воображение зрителя своей смысловой неопределенностью.

№ 67. *Political Meeting, 1952*. Эта жесткая и эффектная фотография строится на сюжетном противопоставлении людской массы, толпы – но толпы организованной, как бы причесанной под гребенку определенной идеологии, – и некоего политического лидера, сфотографированного сзади. Лицо его не имеет значения, потому что оно отражается в коллективном взгляде толпы внимающих ему людей. Остроту зрительного впечатления придает этому снимку и сходящаяся перспектива конструкций постройки, и отвечающее этой перспективе людское море, и смещенная вправо фигура оратора. Это смещение, отвечая правилу построения классической фотокomпозиции (так называемому правилу трех третей), дает зрителю возможность не замыкаться на темной спине выступающего и оценить масштабы митинга. Фигура оратора как смысловой центр фотографии выделена и контрастом – это черный силуэт на фоне серой, в прямом и переносном смысле слова, толпы. Следует обратить внимание на легкое «заваливание» кадра вправо, что добавляет ему динамики и экспрессии.

№ 80. *Untitled, 1955*. Диалог формы (фигура женщины) и линии (склонившийся над ней фонарь) сопровождается на этом снимке стройными рядами деревьев – словно бы от сидящих мальчиков к бегущим. Тем самым группа сидящих оказывается в композиционном поле зрителей этой невольной встречи. Определенное равновесие художественному пространству фотографии придает просматривающийся силуэт Эйфелевой башни. При этом фонарь и женщина выполнены в черной тональности, а башня – скорее в светлых полутонах, практически прячущих ее в туманном небе.

№ 91. *Department store, 1971*. В запечатленной фотографом сценке в универсаме происходит примерка парика – забавная бытовая ситуация. Смешны и создают живой горизонтальный контекст головы кукол с задранными влево взглядами. В треугольной композиции между ними уме-

щается голова продавца, по контрасту к ним сосредоточенная и даже в этом все равно привлекательная. Правый нижний угол занимает пятно парика, который, очевидно, примеряет покупательница. Игра линиями и простой геометрией в сочетании с заполненностью всего поля снимка составляет его существо. Изящная работа мастера.

№ 98. *Vel d'Hiv cycle track, six day (and –night) race*, 1957. Этот снимок привлекает своей композицией, построенной, в отличие от многих других фотографий автора, не на прямых, а на кривых линиях. Прямые линии и прямоугольные формы характерны для городских сюжетов – основного фокуса А. Картье-Брессона. Кривые линии и округлые формы – для природы. Этот фокус не является существенным для автора, признанного классика *street photo*. Однако фактура велотрека дает фотографу возможность уйти от прямоугольного мира. Дугу велосипедной дорожки подчеркивает ее наклон, а также то, что трек размечен линиями следования и составлен из множества параллельных одинаково загибающихся узких досок. Мощному аккорду дугообразности противопоставлена фигура ближайшего велосипедиста, лежащего на спине и перечеркивающего разгоны трека, в том числе своим контрастным светотеневым построением. Две фигуры разминающихся спортсменов уже вносят необходимую динамику в картину, а следующие две дальше – точно – заполняют пустое пространство верхней части снимка.

№ 114. *In the Zone, Aubervilliers*, 1970. Трущобы, наверное, везде одинаковы, будь то российская глубинка или парижский Обервилье. Тем интереснее, что из этой блеклой фактуры фотограф вытаскивает столь богатый и одновременно уравновешенный в композиционном и смысловом отношении сюжет. Кадр контрастно и композиционно делится на две части с доминирующей в тематическом и смысловом отношении правой частью. Фигура прохожего помещается между косых столбов-палок, подпирающих веревки для сушки белья. Само белье, кстати, подчеркивает диагональное измерение левой части. Палки наклонены – это тоже диагональное композиционное решение. В их наклоне ощущается символическое значение ущербности окрестной жизни. Вторую ключевую диагональ – теперь уже к прохожему – обозначают собаки, копающиеся в грязном снегу. Противоположная диагональ представлена вереницей убогих дворов, тропинкой вдоль них и холмиком слева, запорошенным снегом. Таким образом, восходящие и нисходящие диагонали снимка образуют крест, как бы перечеркивающий саму идею жизни в этом месте. Характерно, что единственный человек в этом кадре уходит из него и одновременно уходит из этой жизни в какую-то другую, большую и, наверное, лучшую.

№ 127. *Untitled*, 1965. В этой забавной фотозарисовке важен сходящийся вправо ряд человеческих фигур, застывших в нелепых позах: молодая дама вполоборота, придерживающая шляпу, скромная женщина в платке,

шагающая прямо и не замечающая ничего вокруг, фотограф, нагнувшийся над шахтой видоискателя фотоаппарата, и девочка, в картинной позе наблюдающая за этой странной троицей. А за ними всеми – спина уходящего и безразличного ко всему прохожего. Невольное уличное представление происходит здесь и сейчас для внешнего зрителя – и оно же закончено, внутренний зритель уходит.

№ 128. Musée d'Art Moderne, 1971. На этом снимке, завершающем наш краткий обзор парижского цикла А. Картье-Брессона, представлен параллелизм форм, заданных фигурами мальчиков, забавляющихся с конструкцией непонятного, но, очевидно, художественного арт-объекта, в котором на изогнутой трубе закреплены два опять же параллельных ромба с круглыми – параллельными – отверстиями. Этот ряд параллелей подтверждается еще одной неявно данной фигурой посетителя музея на заднем плане и противоположенным ей экспонатом на белой прямоугольной тумбе. Добавляет экспрессии снимку контрастность уходящих в глубокие тени и черное динамических элементов (люди, ромбы) и светло-серых статических элементов фотографии.

В целом для фотографий цикла характерна линейная композиция в ее различных решениях, игра с разнообразием городских прямоугольных форм и контрастирующих с ними людских фигур и чередование аспектов заполненности и пустотности фотографического пространства. Но самым важным для поэтики цикла является, на наш взгляд, принцип семантически нагруженного наклона («завала»), который, по существу формы, «закручивает» все фотографии по часовой стрелке, и цикл как таковой становится собственно *кругом*, в чем и заключается ключевой формообразующий принцип этой книги.

Все эти фотопоэтические средства необходимы автору для построения череды со- и противопоставлений уникальных фотографических образов и обнаружения тем самым вторичных, распределенных, собственно сюжетных движений в каждой фотографии цикла. Преодолевая изначальную тематическую объектность отраженного в цикле парижского уличного мира, художник через сюжет являет нам до- и за-предметное первичное ощущение-понимание жизни – и как таковой, и как воспоминания о смерти. От жизни к смерти и снова к жизни – таков смысловой круг и собственно фотографический цикл А. Картье-Брессона в этой книге.

Список литературы

Cartier-Bresson H. A propos de Paris. Texts by Véra Feyder and André Pieyre de Mandiargues. 8th edition. New York; Boston; London, 2009.

Article metadata

Title: The Plot in the Photography of Modernity

Author: I. V. Silantev

Author's e-mail: silantev@philology.nsc.ru

Author affiliation: Institute of Philology, SB RAS

Abstract. The article analyzes the photography of modernity through the lens of plot theory. It shows that the complexity of the story-line and plot of modernist photography depends on its general conventional communicative status – documentary or artistic. The story-line of documentary photography puts in its center natural objects as such and natural relations between these objects, including eventive relations. The plot of an artistic photograph overcomes its original natural object-nature and takes photography to the level of object forms as such and formal relations between object forms, thereby to a certain extent alienating the form from the objects themselves. The combination of the story-line object vector and the plot formal vector leads to the formation of the phenomenon of the photographic image. The meaningful dynamic potential of this image is constituted by a constructive contradiction of the reality of the object and its form, which is beyond reality. On the contrary, postmodern photography goes beyond its nature and links itself to the text. Thus, from the poetics of the visual image, postmodern photography goes on to the rhetoric of the verbal concept and loses independence outside of its declared field.

Postmodern photography is characterized, first, by overcoming the dichotomy between the plot and story-line. Postmodern photography at the very “entrance point” to itself doubts the reality and commonsensical nature of the depicted object. This leads to the erosion of the distinct modernist line between documentary and artistic photography. Photography “does not believe” itself, therefore it is meta-documentary and para-documentary, and so it does not need its antagonist – artistic photography. Secondly, the photography of postmodernity sees relevance in the problem of the correlation between the narrative and a-narrative beginnings, as well as the external statement, title, and commentary, included into the orbit of the photographic image. The text becomes necessary for the photo, because only the text can verify it. The viewer now believes (or does not believe) not the photo itself, but what is said in the juxtaposed text.

The article contains a selective analysis of photographs by Henri Cartier-Bresson from the thematic cycle, published in his book “A propos de Paris”.

Key terms: H. Cartier-Bresson, photography, plot, Modernity, Post-modern.

Reference literature (in translation):

Cartier-Bresson H. A propos de Paris. Texts by Véra Feyder and André Pieyre de Mandiargues. 8th Edition. New York, Boston, London, 2009.