

Ключевые слова: фэшн-фотография, эстетика, документальность.

Климанова Ксения Юрьевна

куратор проектов Центра фотографии им. братьев Люмьер («Иконы 1990-х», «Феномен литовской школы. Западная фотография в СССР» и др.), куратор выставок винтажной фэшн-фотографии в параллельной программе фестиваля «Мода и Стиль», а также организатор выставки фонда Aperture kseniaKlimanova@mail.ru

Keywords: fashion photography, esthetics, documentary.

Klimanova Xenia Yurievna

curator of projects of the Lumiere Brothers Centre of Photography ('Icons of the 1990s', 'The Phenomenon of the Lithuanian School', 'Western Photography in the USSR' and others), curator of vintage fashion-photography exhibitions in the parallel programme of 'Mode and Style' festival, organizer of the Aperture foundation exhibition kseniaKlimanova@mail.ru

В статье рассматривается авангард начала XX века. Рассмотрен период, когда понятие творчества перестало быть прерогативой искусства и сделалось категорией социально-исторической, а сюрреалистическая революция начинала идти вместе с социальной. Для масс характерным стало мышление тотальными категориями инструментально-агрессивного характера. Прослеживается эволюция от мифообраза Всечеловека к образу человека-массы. Императив массы сопровождался самогипнозом заклинаний. Прослеживается коррелят танатологического и массовидного кодов, изменение фигуры суверенной личности и его трансформация в наднациональный образ homo totus.

KLIMANOVA X.YU.

Emergence of a Documentary Esthetics
in a Fashion Photo of the USA and Europe
of the First Half of the XX Century

Esthetics of one of the most mass and influential genre of photography now days – fashion photography is little explored both in Russian and international art criticism. This article is devoted to documentary esthetics in fashion photography, describing it and identifying evolution tendency of the esthetic principles from the first occurrence to the 1960s.

КЛИМАНОВА К.Ю.

Появление документальной эстетики в фэшн-фотографии США и Европы первой половины XX века

Фэшн-фотография как таковая возникла в начале XX века. Уже на рубеже XIX и XX веков стали появляться фотографии моды, однако они не носили массового характера. Модная фотография развивалась из портретной фотографии, использовала ее образный язык, технические приемы и вскоре стала отдельным самостоятельным жанром. Жанр фэшн-фотографии тесно переплетается с портретной съемкой знаменитостей, «по сути дела, главная разница между ними заключается в использовании в одном случае образной экспрессии конкретного лица (к тому же выдающегося в своей конкретности и форсируемого в своей экспрессии качеством известности), в другом случае – анонимной выразительности тела (границы которого расширены, а выразительность усилена одеждой)» [Левашов 2007, с. 398]. Становление фэшн-фотографии как отдельного жанра связывают с выходом первого международного выпуска журнала мод *Vogue* в 1909 г. К концу 1920-х годов фотографии моды практически полностью вытеснили рисованные иллюстрации. Дальнейшее развитие фэшн-фотографии было тесно связано с журналами мод и стиля жизни. Эти журналы, с появлением в 1920–1930-х годах массовой фотоиллюстрированной прессы, стали главной причиной стремительного развития фэшн-фотографии. Особую роль в этом процессе сыграли два лидирующих журнала – *Harper's Bazaar* (в начале назывался *Harper's Bazar*) и *Vogue*.

Фотография изменила существующий способ репрезентации моды – место рисованных фигур женщин, где определяющими были идеи и фасоны, заняли фото реально существующих моделей, обладающих определенными особенностями фигуры и типажам.

Выделившись в самостоятельный жанр, фэшн-фотография ищет собственный визуальный язык.

Ведущие фэшн-фотографы начала XX века ориентировались на культурный код живописи. Но к концу 1920-х годов фэшн-фотография испытывает на себе влияние нового жанра фотографии – репортажа, работающего с художественностью нового типа, которую условно можно назвать документальной.

Само понятие документальности требует некоторых пояснений. Проблема соотношения документального и художественного в фотографии рассматривалась многими исследователями. Эволюция понимания двух этих направлений отражена в статье В. Стигнеева «Две тенденции» [Стигнеев 1989]. Уже в конце 1920-х годов эти два понятия, с одной стороны, противопоставляются друг другу как «документальность-факт» и «художественность-вымысел», а с другой – исследователи отмечают размытость границ между явлениями. М. Каган вводит «промежуточное» понятие документально-художественной фотографии.

Фэшн-фотография как жанр, работающий в строгих рамках коммерческого заказа, представляет собой интересное поле для исследования документального направления – заведомо невозможного в чистом виде, тем не менее нашедшего широкое применение именно как концептуальное эстетическое решение. Постепенное усложнение идеи продвижения брендов одежды, что является главной задачей жанра фэшн-фотографии, изменяет и эстетику снимков.

В данной статье будет рассмотрено появление документальности в фэшн-фотографии и первые эволюционные шаги этого направления.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ

Невозможно говорить об изменениях в репрезентации моды, не упоминая о кардинальных изменениях в социокультурном восприятии женщины в это переломное время. Мода и ее репрезентация с помощью визуальных образов в журналах являлась отражением положения женщины в обществе. Отметим основные исторические изменения и их влияние на социальную роль женщин.

Значительными общественными трансформациями был отмечен межвоенный период. Европа восстанавливалась после Первой

мировой войны и бурлила в преддверии Второй мировой войны. Все это серьезно отразилось и на США. Страну наводнили эмигранты из Европы, спасавшиеся от репрессий. Многие талантливые люди, носители передовых европейских идей, находили себе применение в Америке.

Великая депрессия 1930-х годов в США ускорила процессы женской эмансипации. Значительно возросло число работающих женщин, получивших большую экономическую независимость и уверенность в себе. Возникла необходимость в новой одежде для работающих женщин – более удобной в повседневной жизни, спортивного кроя, экономически выгодной с точки зрения производства и эксплуатации. «В 40-е торговые связи с опустошенным войной миром французской моды начали ухудшаться. И хотя некоторые кутюрье, бросая вызов оккупации, продолжали работать, сама экономическая ситуация в Париже и Лондоне (в частности, элементарная нехватка тканей и потребителей высокого портновского искусства) не могла не сказаться на стиле военного времени» [Аверьянова 2006, с. 65].

Центр культурной жизни во время и после Второй мировой войны переместился в США. Пока в Европе восстанавливали разрушенную экономику и получали продукты по карточкам, в Нью-Йорке стали активно заявлять о себе группы молодых дизайнеров. Как заметила Кармел Сноу, «американские дизайнеры стали по-настоящему известны только после войны» [Snow, Aswell 1962, p. 145].

Важную роль в трансформации общественного сознания этого периода сыграло кино, оказавшее влияние на восприятие человеком визуального ряда. С появлением в 1927 г. первого звукового фильма кинообразы стали казаться менее абстрактными и мистическими, более реальными. Однако кинореальность не только влияла на людей, но и сама была тонким индикатором общественных изменений.

В соответствии с общественными вкусами главной героиней кино становится красивая молодая женщина, обаятельная и дружелюбная. Наиболее ярко идеальные женские образ воплотили блондинка Джин Харлоу (Jean Harlow), с ее пылкой сексуальной привлекательностью, и темноволосая Кэтрин Хепберн (Katharine Hepburn), с ее строгим очарованием и сильным характером. Звезды кино были прекрасными объектами транслирования моды и новых социальных ролей

женщины на страницах журналов. Голливуд начиная с 1930-х годов также становится одним из центров создания моды.

По мере развития модной индустрии в ней выделилось два направления – haute couture и prêt-à-porter. «Haute couture осталась символом высокого портновского мастерства и изысканности. Но тех женщин, которым радикальные перемены в обществе дали большую независимость, привлекает prêt-à-porter. От индивидуального обслуживания элита моды приходит к тиражному воспроизведению. Женщина больше не стремится быть единственной и неповторимой, она хочет походить на тот “образец”, который ей предлагают. Разумеется, модель эта превосходна, и всё и вся стремится стать неотличимым от нее. Быть модной – значит, усвоить сиюминутные требования и пристрастия; теперь это важнее, чем изысканность, мастерство исполнения и качество платья» [Аверьянова 2006, с. 65].

ТЕХНИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ

Развитие фэшн-фотографии напрямую связано с особенностями массового воспроизведения фотографии. До 1880 г. типографское оборудование не могло правильно воспроизводить фотоснимки. Обычно по фотографии художником изготовлялась гравюра, с которой и производилась печать. Первые репродукции фотоизображений появились уже около 1880 г., однако по-настоящему массовым и влиятельным фоторепродуцирование становится только после 1920-х годов с появлением полутоновой⁽¹⁾ печати. С этого момента начинается стремительное развитие иллюстрированной прессы.

Другой важный аспект – развитие фотографической техники, открывшей возможности передачи движения, съемки на открытом воздухе, со сложных ракурсов.

Фотографические камеры до 1925 г. были неудобными и непростыми в использовании, «фотография бурно развивается, но техника еще долго требует от профессионалов специфической сноровки,

(1) Полутоновое изображение – это изображение, имеющее множество значений тона, и их непрерывное, плавное изменение. Полутоновая печать позволила массово репродуцировать черно-белые фотографии (через некоторое время и цветные), в отличие от черно-белого изображения она использует различные оттенки серого.

оставаясь весьма трудоемкой, капризной». Появление желатиновых пластин освободило фотографов от громоздкого оборудования (штатив, передвижная лаборатория), которое им приходилось брать с собой. Однако эти пластины, достаточно тяжелые и хрупкие, также доставляли фотографам множество проблем и неудобств. Они использовались вплоть до 1930-х годов.

В 1924 г. появилась камера нового типа – среднеформатная *Ernox*, выпускавшаяся предприятием Генриха Эрнеманна. Эта камера также использовала пластины, но, как считалось в то время, «малого» формата – 6х9 см, в то время как профессиональные фотографы применяли негативы форматом 9х12 см, 13х18 см и больше. Важной особенностью этой камеры был новый объектив, позволявший использовать новые длины фокуса и экспозицию до одной тысячной доли секунды. Это давало возможность снимать при слабом освещении без вспышки.

Следующим этапом развития техники стала одна из главных камер XX века – *Leica*. Она была представлена впервые в 1925 г. на Лейпцигской ярмарке, однако осталась почти незамеченной. Камера *Leica I* отличалась очень важными характеристиками, которые имели большое значение для дальнейшего развития фотографии. Она обладала небольшим весом (всего 425 г), компактными размерами и большим диапазоном выдержек (от 1/25 до 1/500 с). В дальнейшем, с 1930 по 1935 г., было введено несколько усовершенствований – таких как появление сменных объективов и расширение диапазона выдержек от 1 с до 1/1000 с. Эти дополнения к базовой камере были нужны для того, чтобы расширить возможности ее использования. В тот же период на рынок был выброшен огромный ассортимент дополнительных аксессуаров к базовой модели. С 1936 г. *Leica* уже можно было называть настоящей системной камерой, поскольку она была пригодна для решения большинства научных или фотографических задач.

И хотя *Leica* была не первой компактной камерой, использовавшей киноплёнку шириной 35 мм, она доминировала на мировом фотографическом рынке с 1930-х до 1960-х годов. Затем рынок оккупировали японские компании, подарившие миру множество отличных камер и объективов.

Leica символизировала новый этап в развитии фотографии – доступность широким массам и легкость использования.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

Возвращаясь к документальной эстетике в фэшн-фотографии, мне бы хотелось кратко сформулировать само понятие документальности с точки зрения особенностей передачи визуального образа. Основными задачами фотодокументалистики является запечатление каких-либо событий или явлений повседневной жизни в том виде, в котором они существуют на самом деле. Задача определяет эстетику: главным становится не эстетическая утонченность, не умение поставить свет, построить композицию и т.п., а схватить момент, в одном или нескольких кадрах создав целый рассказ, донести до зрителя ощущение события или явления, не исказив его сути. Именно создание иллюзии реальности, своеобразная имитация документальности, выхваченного момента и будут востребованы в фэшн-фотографии.

В фэшн-фотографии можно выделить два основных направления репрезентации документальной эстетики: 1) использование приемов репортажа; 2) документация моды как материального объекта. Первая тенденция связана с появлением фоторепортажа и его влияния в целом на понимание фотографии как произведения, обладающего собственной эстетикой, отличной от художественной. Основными приемами, используемыми для имитации репортажа в фэшн-фотографии, стали: естественное окружение; имитация повседневной жизни путем срежиссированных мизансцен с участием моделей, выбора места и антуража; ситуативность; крупные планы; необычная точка зрения; нечеткие границы кадра, в который часто преднамеренно попадают «лишние» объекты или «случайные» люди; естественность положения тела и мимики; смазанность движения; резкий фокус; ракурсная съемка; прием «подглядывания». Эти приемы в разном количестве можно встретить в творчестве практически любого фотографа, снимающего модели для журналов мод. Другая тенденция использования документальной эстетики в фэшн-фотографии связана портретами, похожими на студийные документальные и этнографические портреты второй половины XIX века. До появления коротких выдержек создание фотографии требовало долгого позиционирования, а главной задачей таких портретов была фиксация объекта. Первое употребление такого приема встречается в творчестве Ирвина

Пенна. Модели, представляющие одежду, сняты им так же, как он снимал редкие типажи в экзотических странах. Для этого приема характерно использование очень простых декораций – в основном однотонный бумажный фон, а также, очень часто, подчеркнутая студийность съемки – попавшие в кадр оборудование студии, края фона и пола и т.д. Главным в этой тенденции репрезентации моды является попытка показать наиболее полно творение модельера – одежду (или аксессуар), максимально раскрыв ее суть, фактуру, силуэтные линии.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В ФЭШН-ФОТОГРАФИИ

Редакторы модных журналов чутко отслеживали появляющиеся тенденции и приглашали к сотрудничеству фотографов, громко заявивших о себе в других жанрах. Таким фотографом был Мартин Мункачи (*Martin Munkácsi*, 1896–1963). Он был одним из первых фотожурналистов, и его работы получили широкое распространение по всей Европе. Когда он ненадолго приехал в США, Кармел Сноу, редактор одного из двух наиболее успешных и инновационных журналов мод, поспешила пригласить его к сотрудничеству – Мункачи предложили сделать съемку купальных костюмов. Эта съемка стала революционной в развитии фэшн-фотографии. Мункачи нарушил сразу множество традиций, существовавших тогда в фэшн-фотографии. Это была его первая съемка моды, и он, как бы не зная или пренебрегая существующими приемами, стал снимать моду так, как снимал бы любой репортаж в Европе. Он вывел модель из студии туда, где логичнее всего было бы снимать купальный костюм, – на пляж и заставил ее двигаться, ведь купание – это активный отдых. Совершив эти логичные для нас манипуляции, он тем не менее сделал то, чего до этого момента в фэшн-фотографии не было. Эта съемка стала поворотным моментом в ее истории, и у Мункачи появились подражатели и последователи. Вскоре после этой съемки он эмигрирует из Европы в США и заключает контракт с модным журналом. Мункачи много работает, он публикует огромное количество своих работ, продолжая нарушать традиционные стереотипы в репрезентации моды. Впервые представив моду на фотографии

с использованием документальной эстетики, применив приемы, характерные для съемки репортажей, Мункачи создал новый образ современной женщины – более свободной, спортивной, экономически независимой. Он создал новое направление, которое актуально до сих пор. Мункачи привнес в американскую фотографию технические инновации, которые раньше в основном развивались в Германии в немецкой школе Баухаус.

Стиль Мункачи оказался удачной альтернативой традиционной студийной фотографии. У него появилось множество подражателей, которые вскоре стали конкурировать с ним даже на страницах *Harpers Bazaar*. Значение студийной фотографии быстро снизилось, хотя она и продолжала занимать заметное место. В сравнении с работами других известных фэшн-фотографов (тяжелым стилем Барона де Мейера или размеренным модернизмом Стейхена) стиль Мункачи был настолько новым и естественным, что, казалось, его снимки получались сами собой, а не благодаря мастерству. Однако фотографии Мункачи, несомненно, творческий продукт, и они воплощают в себе творческое кредо фотографа. Тот, кто видел хотя бы десять фотографий Мункачи, угадает другие его работы по характерному стилю. Заразительная естественность фотографий Мункачи – только одна из причин такой узнаваемости. «Эстетика Мункачи даже более радикально ориентирована на действительность, чем у большинства представителей модернизма в американской фотографии», – пишет Клаус Хоннеф [*Gundlach, Honnef...* 2006, p. 307].

В подтверждение успеха Мункачи, в специализированных изданиях, таких как *Camera Craft* (июль, 1936), *Popular Photography* (май, 1939), *Coronet* (январь, 1940), *US Camera* (май, 1942) и *The Camera – The Photographic Journal of America*, появились статьи с анализом работ Мункачи. Его творчество и эстетические принципы рассматривались с технической и формальной точек зрения, причем в отзывах подчеркивалась их экстраординарная новизна для американской профессиональной и любительской фотографии.

Представление о революционности нововведений Мункачи было искажено их невероятным успехом в фэшн-фотографии. Колин Осман (*Colin Osman*), который первым повторно открыл Мункачи после забвения, писал: «Оглядываясь назад... новшества не кажутся столь огромными, но в значительной степени измеряются тем, как другие

приняли и использовали его идеи. Он вывел модели из студии, он перенес купальники на море, он использовал свое блестящее чувство изображения для создания ярких фотографий, которые притягивают взгляд читателя, так же как и демонстрация самой одежды. Его фотографии – это прорыв в жанре фэшн-фотографии, и большинство фотографов обязаны ему» [Gundlach, Honnef... 2006, p. 351].

Новый способ репрезентации моды сразу стал очень популярен и востребован. Многие фотографы стали работать с использованием документальной эстетики. Уже к концу 1930-х годов появилось множество фотографов, использовавших приемы, впервые введенные Мункачи для съемки моды. Среди них – Луиза Даль-Вольф, Тони Фриссел, Джон Роулинг, Ли Миллер и другие. Но наибольшее значение для эволюции документальной эстетики в фэшн-фотографии до 1960-х годов имели работы трех выдающихся фотографов – Пенна, Аведона и Кляйна.

Ирвин Пенн начал свое сотрудничество с журналами мод с использованием приемов репортажа. Но скоро он обращается к приемам, в основе которых лежит ориентация на этнографический портрет. Модные фотографии Пенна осенней коллекции 1950 г., сделанные в Париже, стали важным этапом в развитии модной фотографии. Его работы «не дают ссылок на обстоятельства и не намекают на сюжеты, не предлагают ни старых замков, ни прекрасных пикников, ни утонченного флирта в эдвардианских гостиных, ни огней рампы, ни фрейдистских придуманных миров» [Szarkowski 1984, p. 25]. Он ставит на первое место в снимке одежду, избавляя кадр от ненужных повествовательных подробностей, документирует созданный модельером объект. Мода в его фотографиях может рассматриваться как самостоятельное произведение искусства, которое автор запечатлевает с документальной точностью.

Другой влиятельный фотограф моды, Ричард Аведон, продолжает развивать репортажный метод. Он создает целые серии, где снимки похожи на кадры из кино, с полноценным сюжетом от завязки до финала. Одна из серий работ, показывающих изнанку жизни Голливуда, называлась «Майк Николс и Сьюзи Паркер потрясают Европу: Париж в шоке». Идея серии была основана на реальной истории знаменитых актеров – Элизабет Тейлор, Ричарда Бартон и Эдди Фишера. Идея этой серии была также навеяна фильмом Федерико

Феллини «Сладкая жизнь», который вывел фигуру папарацци. Герои Аведона тоже знамениты и находятся под прицелом папарацци, следующих за ними повсюду. Так, на одной из фотографий Майк Николс показывает папарацци неприличный жест, практически адресуя этот жест и зрителю – крайне провокационный и шокирующий в те времена кадр. На другой – Сьюзи Паркер, опирающаяся на руку медсестры, выводят из больницы. Она скрывается за темными очками, но ее перебинтованные запястья хорошо видны зрителю и говорят о попытке самоубийства. Технический прием – отсутствие резкости фона, а также четкой композиции – должны указывать на подлинность кадра, его невыдуманность. Эта сложная история призвана была на самом деле продемонстрировать пальто от Сен-Лорана. Имитация кино или репортажной серии из более чем трех снимков позволяет достичь новых границ в имитации реальности сочиненного образа. Каждый новый кадр должен подтвердить реальность предыдущего.

Уильям Кляйн, которого можно отнести уже к третьему поколению фотографов, также продолжает развивать документальную эстетику в фэшн-фотографии. Для его творчества характерен интерес к уличному натурализму. Одна из его знаменитых работ из серии 1960 г., сделанной для *Vogue* в Риме, – «Платья от Капуччи на Площади Испании». На ней изображены две девушки, переходящие улицу по «зебре», черно-белые полосы на их платьях перекликаются с полосами, нарисованными на дороге. Одна из девушек идет по направлению «на зрителя», а другая – «от зрителя», оглядываясь назад в удивлении. В кадр попали и случайные прохожие, и мотороллер, проезжающий между моделями – происходит смешение постановочного сюжета и самой жизни, которая вносит свои коррективы: «У нас тогда не было раций, люди на перекрестке не видели меня, и, в конце концов, собралась толпа мужчин (их головы видны внизу кадра), пытавшихся понять, что происходит. Наверное, они приняли девушек за девиц легкого поведения, потому что принялись свистеть еще до того, как мы закончили» [Hellpern 1981, p. 18]. Кляйн не просто аккуратно имитирует реальность, он добивается эффекта грубого вторжения реальности в кадр. Фотограф первым начинает применять широкоугольный объектив для съемки моды. Кляйн снимает моду на улицах, используя приемы репортажа, утрируя их. Его работы

имитируют не просто репортаж, а его более жесткую форму – съемку папарацци. Ирония к объекту съемок выводит репрезентацию моды на новый, более глубокий, уровень.

Начиная с 1930-х годов, когда Мартином Мункачи впервые были использованы приемы фоторепортажа для съемки фэшн-фотографии, документальная эстетика стала широко использоваться. Ричард Аведон, Ирвин Пенн и Уильям Кляйн оказали особенно сильное влияние на развитие документальной эстетики. Поэтому уже к 1960-м годам можно было констатировать не просто повсеместное применение различных приемов документальной фотографии, но и развитие эстетических принципов. Изменяется понимание объекта моды, модного бренда – от буквальной репрезентации новых моделей одежды до сочинения отдельной реальности с документальным подтверждением в целях создания более привлекательного для покупателей образа, где одежда является уже не главным, а второстепенным героем съемки, уступая первенство образу. Или же утверждается одно из двух: преподнесение объекта моды как уникального произведения, либо привлечение покупателей иронией и эпатажем.

Список литературы

- 1 *Аверьянова О.Н.* Основные тенденции развития фотографии журналов мод (США, Западная Европа) в XX веке : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006.
- 2 *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003.
- 3 *Блюмфельд В.П.* Из истории фотографии (к 150-летию со дня изобретения фотографии). М., 1988.
- 4 *Вартанов А.* Фотография – документ и образ. М., 1983.
- 5 *Гундлах Ф.К.* Мартин Мункачи: «Думаю, когда снимаешь!» М., 2008.
- 6 *Левашов В.* Лекции по истории фотографии. Нижний Новгород, 2007.
- 7 *Левашов В.Г.* Фотолекция: Краткая история фотографии за 100 лет. Нижний Новгород, 2002.
- 8 *Поллак П.* Из истории фотографии. М., 1983.
- 9 *Стигнеев В.Т.* Две тенденции // Советское Фото. 1989. № 7.
- 10 *Фризо М.* (ред.) Новая история фотографии. Т. 1. СПб., 2008.
- 11 *Шиффман Х.* Ощущение и восприятие. СПб., 2003.
- 12 *Adrienne B.* Streamling Breasts: The Exaltation at Form and Disguise of Function in 1930's Ideals // Journal of Design History. 2001. Vol. 14(4).
- 13 *Aubenas S., Demange X.* Elegance: The Seiberger Brothers and the Birth of Fashion Photography. San Francisco, 2007.
- 14 *Avedon R., Hollander A.* Women in the Mirror: 1945–2004. New York, 2005.
- 15 *Barnard M.* Fashion as Communication. New York, 2002.
- 16 *Burman B.* Fashion in Photographs 1860–1880 // Journal of Design History. 1993. Vol. 6(3).
- 17 *Beward C.* Fashion. Oxford, 2003.
- 18 *Devlin P., Lieberman A.* Vogue Book of Fashion Photography: The First Sixty Years. London, 1984.
- 19 *Frizot M.* A New History of Photography. Köln, 1998.
- 20 *Gernsheim H.* Creative Photography: Aesthetic Trends, 1839–1960. New York, 1991.
- 21 *Gundlach F.C.* Fashion photography 1950–1975. Köln, 1993.
- 22 *Gundlach F.C., Honnef K., Kaufhold E., Avedon R.* Martin Munkacsy. London, 2006.
- 23 *Hall-Duncan N.* The History of Fashion Photography. New York, 1979.
- 24 *Harrison M., Seidner D.* Lisa Fonssagrives: Three Decades of Classic Fashion Photography. New York, 1996.
- 25 *Harrison M.* Appearances: Fashion Photography Since 1945. London, 1992.
- 26 *Hellpern J.* William Klein: Photographs. Millerton, 1981.
- 27 *James J.* Transcending Fashion // Artnews. 1994. March.
- 28 *Kazanjian D.* Alex: The Life of Alexander Liberman. New York, 1993.
- 29 *Kismaric S., Respini E.* Fashioning Fiction in Photography Since 1990. New York, 2004.
- 30 *Kozloff M.* Through Eastern Eyes // Art In America. January, 1987.
- 31 *Marien M.W.* Photography: cultural history. London, 2003.
- 32 *Maynard P.* The Secular Icon: Photography and the Functions of Images // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1983. Vol. 2. № 2.
- 33 *Owen E.* Evidence of Avedon // American Photo. 1994. March/April.
- 34 *Szarkowski J.* Irving Penn. New York, 1984.
- 35 *Weiley S.* Avedon Goes West // Artnews. 1986. March.
- 36 *White N.* Style in Motion: Munkacsy Photographs of the 30s, 40s, and 50s. New York, 1979.
- 37 *Wilson E.* Appearances: Fashion Photography since 1945 // Journal of Design History. 1992. Vol. 5(2).