

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№2 (2-2011)

Ксения Климанова

ПОЯВЛЕНИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В ФЭШН-ФОТОГРАФИИ США И ЕВРОПЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Эстетика фэшн-фотографии – одного из самых массовых и влиятельных на сегодняшний день жанров фотографии – мало изучена отечественными и зарубежными искусствоведами. Статья посвящена одному из направлений эстетики – документальному – и рассматривает его от первого появления до 1960-х, рассматривая условия появления и прослеживая тенденцию эволюции эстетических принципов.

Ключевые слова: фэшн-фотография, эстетика, документальность

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.

Keywords: fashion photography, esthetics, documentary

Фэшн-фотография как таковая возникает в начале XX века. Уже на рубеже XIX и XX-го веков стали появляться фотографии моды, однако они не носили массового характера. Модная фотография возникает, развиваясь из портретной фотографии, используя ее образный язык и технические приемы, вскоре становясь 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)»¹. Само становление фэшн-фотографии как отдельного жанра связывают с выходом первого международного выпуска журнала мод *Vogue* в 1909 году. 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 развитием в 1920-1930-х годах массовой фотоиллюстрированной прессы, стали главной причиной стремительного развития фэшн-фотографии. Два лидирующих журнала - *Harper's Bazaar* (в начале назывался *Harper's Bazar*) и *Vogue* оказали наибольшее влияние на это развитие.

Фотография изменила существующий способ репрезентации моды – вместо нарисованных фигур женщин, где определяющими были идеи и фасоны – к реально существующим женщинам, с определенными особенностями фигуры и типажми.

¹ Левашов В. Лекции по истории фотографии. Нижний Новгород: Нижегородский филиал Государственного Центра современного искусства, 2007. С. 398

Документальная эстетика в фэшн-фотографии впервые была использована в 30-х годах XX века. До этого в фэшн-фотографии, в основном, преобладала эстетика, унаследованная фотографией от живописи. Развиваясь и укрепляясь в качестве самостоятельного вида искусства, модная фотография отходит от подражания живописи и ищет свой собственный язык, который бы отвечал задаче жанра, состоящей в наиболее привлекательной репрезентации одежды. Новый визуальный язык фэшн-фотографии развивается под влиянием новых авангардных течений в искусстве, таких, например, как сюрреализм, а также других жанров фотографии. Под действием таких факторов, как социокультурные изменения в обществе и развитие техники (появление более легких и мобильных фотоаппаратов и массового репродуцирования фотоснимков), в 1920-х годах появляется репортажная фотография. Она оказывает огромное влияние на формирование нового визуального языка фэшн-фотографии.

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 мод являются непосредственным отражением положения женщины в обществе и ее социальных ролей. Однако в этой работе нет необходимости приводить подробно все изменения в обществе того времени, достаточно будет только назвать самые ключевые события и пояснить оказываемое ими влияние.

Время изменений пришлось на предвоенные времена. Европа восстанавливалась и бурно развивалась 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 покидали Европу и находили применение себе в Америке. Эмигранты были носителями самых передовых идей из Европы, пережившей Первую мировую войну и находящейся в расцвете новых технологий и нового взгляда на жизнь.

В это время в США случилась экономическая депрессия 1930-х годов, а так же природный катаклизм – засуха, которые привели страну к экономическому кризису. Все эти события ускорили процессы эмансипации в обществе. Значительно больше женщин стало работать, получать деньги, они стали более уверены в себе и более свободны. Появилась необходимость в новой одежде для работающих женщин – более удобной в повседневной жизни, более спортивного кроя, более 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»².

Центр культурной жизни во время Второй мировой войны и в период восстановления Европы 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 Кэрмел Сноу,

² Аверьянова О.Н. Указ. соч. С. 65

«американские дизайнеры стали по-настоящему известны только после войны»³. Нью-Йорк стал занимать центральное положение в послевоенной культурной жизни. Став одной из ведущих столиц мира, он определял развитие во всех сферах жизни, в том числе и в модной индустрии.

Также важную роль в изменениях в обществе играло кино. Важное значение имеет также влияние, которое появление кино и появления первого звукового фильма в 1927 году, оказало на восприятие человеком визуального ряда, что еще больше приблизило происходящее на экране к представлению человека о реальной жизни. Кинообразы, имевшие огромное влияние на публику, стали более приближенными к реальным людям, менее абстрактными и мистическими. Однако кинореальность не только влияла на массы, но и сама была тонким индикатором общественных изменений. Вскоре, следуя изменениям общественных идеалов и вкусов, главной героиней кино стала красивая умная молодая женщина, дружелюбная и умеющая хорошо говорить. Наиболее ярко эти образы воплотились в блондинке Джин Харлоу (Jean Harlow), с ее пылающей сексуальной привлекательностью, и в темноволосой Кэтрин Хепберн (Katharine Hepburn) с ее строгим очарованием и сильным характером. Звезды кино были прекрасными объектами транслирования моды и социальных изменений (например, социального изменения роли женщины) со страниц журналов. Голливуд сам по себе с 1930-х годов начинает становиться одним из центров моды, создававшим ее и транслировавшим по всему миру.

«Однако мир моды изменился – 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»⁴.

Технические факторы.

Развитие фэшн-фотографии напрямую связано с особенностями массового воспроизведения фотографии. До 1880 типографское оборудование не могло правильно воспроизводить фотоснимки. Обычно по фотографии художником изготавливалась гравюра, с которой и производилась печать.

Первые репродукции фотоизображений появились уже около 1880 года, однако по-настоящему массовым и влиятельным фоторепродуцирование становится только

³ Snow C., Aswell M.L. The World of Carmel Snow. New York: McGraw-Hill Book Company Inc, 1962. P. 145

⁴ Аверьянова О.Н. Указ. соч. С. 65

после 1920-х годов с появлением полутоновой⁵ печати. С этого момента начинается стремительное развитие иллюстрированной прессы.

Другой важный аспект развития – развитие фотографической техники. Передача движения, съемка на открытом воздухе и со сложных ракурсов – все это стало возможным с развитием фототехники.

Фотографические камеры, до появления в 1925 году революционных камер, были неудобными и непростыми в использовании: «фотография бурно развивается, но техника долго еще требует от профессионалов специфической сноровки, оставаясь весьма трудоемкой, капризной и требующей громоздкого оборудования»⁶. Появление желатиновых пластин освободило фотографов от большого количества оборудования (штатив, передвижная лаборатория), которые им приходилось брать с собой. Эти пластины достаточно тяжелые и хрупкие, что доставляет фотографам множество проблем и неудобств. Однако эти пластины используются вплоть до 1930-х годов.

В 1924 году появляется камера нового типа – среднеформатная камера *Ernox*, выпускаемая предприятием Генриха Эрнеманна. Эта камера также использует пластины, но это, как считалось в то время, «малый формат» - 6x9 см, а профессиональные фотографы использовали негативы форматом 9x12 см, 13x18 см и больше. Важной особенностью этой камеры был новый объектив, который позволяют использовать новые длины фокуса и экспозицию до одной тысячной доли секунды. Это дает возможность съемки при слабом освещении без вспышки.

Следующим этапом развития техники стала одна из главных камер 20-го века – *Leica*. Она была представлена широкой публике впервые в 1925 году на Лейпцигской ярмарке, однако осталась почти незамеченной. Камера *Leica I* обладала очень важными характеристиками, которые имели большое значение для дальнейшего развития фотографии. Она обладала небольшим весом (всего 425 г.) и компактным размером. Камера имела большой диапазон выдержек от 1/25 до 1/500 с. В дальнейшем, с 1930 по 1935, было введено несколько усовершенствований камеры, таких, как появление сменных объективов и расширение диапазона от 1 с до 1/1000 с. Эти дополнения к базовой камере были нужны для того, чтобы расширить возможности её 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 до 1960-х годов. Затем рынок оккупировали японские компании, подарившие миру множество отличных камер и объективов. *Leica* символизирует собой новый этап в развитии фотографии – доступность широким массам и легкость в использовании.

⁵ 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 использует различные оттенки серого.

⁶ Левашов В. Указ. соч. С. 41

Документальная эстетика.

Возвращаясь к доеконтальной эстетике в фэшн-фотографии, мне бы хотелось кратко сформулировать само понятие документальности с точки зрения передачи визуального образа. Основными задачами фотодокументалистики является передача 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 будет востребовано в фэшн-фотографии.

В фэшн-фотографии можно выделить два основных направления репрезентации в документальной эстетике: 1) использование приемов репортажа 2) документация моды как материального объекта. Основными приемами, используемыми для имитации репортажа в фэшн-фотографии, являются: естественное окружение; имитация повседневной жизни, путем срежиссированных мизансцен с участием моделей и 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; тема «подглядывания». Эти приемы в разном количестве можно встретить практически в творчестве любого фотографа, снимающего модели для журналов моды. 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 позирования, а главной задачей таких портретов было фиксирование объекта. Первое употребление такого приема встречается в творчестве Ирвина Пенна. Модели, представляющие одежду, сняты им так же, как он снимал редкие типы 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 аксессуары), наиболее полно 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 являлся Мартин Мункачи⁷ (*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 Кармэл Сноу, редактор одного из двух наиболее успешных и инновационных журналов мод, поспешила пригласить его к сотрудничеству - Мункачи предложили сделать съемку купальных костюмов. Эта

⁷ В русскоязычных трудах встречаются две разные транскрипции фамилии этого фотографа: В.Левашов, например, пишет «Мункачи», а О.Н. Аверьянова - «Мункачи».

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, он заставил ее двигаться, ведь купание – это активный отдых. Совершив эти логичные для нас манипуляции, он, тем не менее, сделал то, чего до этого момента не было в фэшн-фотографии. Эта съемка стала поворотным моментом в истории фэшн-фотографии, 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 представлении моды. Впервые представив моду на фотографии с использованием документальной эстетики, применив приемы, характерные для снятия репортажей, Мункачи создал новый образ американской женщины – более свободной, спортивной, экономически независимой, соответствующей ее новому образу жизни. 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 уже стали конкурировать с ним даже на страницах *Harpers Bazaar*. Значение студийной фотографии быстро снизилось, хотя и продолжало занимать значительное место. В сравнении с работами других значимых фэшн-фотографов, чья работа приходилась на начало карьеры Мункачи, 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 уму и мастерству. Однако фотографии Мункачи, несомненно, творческий продукт и несут 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»⁸, пишет Клаус Хоннеф.

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 в *The Camera - The Photographic Journal of America* появились статьи с анализом работы Мункачи. Эти статьи рассматривали творчество Мункачи и его эстетические принципы с технической и формальной точек зрения. Этот факт наглядно подтверждает то, что приемы и утверждаемые эстетические принципы Мункачи являются фундаментально новым, экстраординарным 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...

⁸ Gundlach F.C., Honnef K., Kaufhold E., Avedon R. Op. cit. P. 307

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 одежды. Его фотографии – это прорыв в жанре фэшн-фотографии, и большинство фотографов обязаны ему»⁹.

Новый способ репрезентации моды сразу стал очень популярен и востребован. Многие фотографы стали работать с использованием документальной эстетики в своих работах. Уже к концу 1930-х годов появляется множество фотографов, начавших использовать приемы, впервые введенные Мункачи для съемки моды. Среди этих фотографов такие имена как Луиза Даль-Вольф, Тони Фриссел, Джон Роулингс, Ли Миллер и другие. Но наибольшее значение для эволюции документальной эстетики в фэшн-фотографии до 60-х годов имели, прежде всего, работы трех выдающихся фотографов – Пенна, Аведона и Кляйна.

Ирвин Пенн в начале своего сотрудничества с журналами мод, также делает съемки одежды с использованием приемов репортажа. Но очень скоро он обращается к новым приемам, в основе которых лежит ориентация на этнографический портрет. Он ставит на первое место в снимке одежду, избавляя кадр от ненужных повествовательных подробностей, документирует созданный модельером объект.

Другой влиятельный фотограф моды, Ричард Аведон, продолжает развивать репортажный метод съемки моды. Он создает целые истории, где снимки похожи на кадры из кино. Постепенно он начинает использовать и прием, введенный Пенном, документальных портретов второй половины XIX века, снимая на простом белом или сером фоне без дополнительных декораций и атрибутов в студии.

В 1955 году в модную фотографию приходит Уильям Кляйн, которого можно отнести уже к третьему поколению фотографов. Он также продолжает развивать документальную эстетику в фэшн-фотографии. Для его творчества характерен интерес к уличному натурализму. 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, иронизируя над объектами съемок и утрируя их, создавая художественную интерпретацию образа, который сейчас мы назвали бы съемкой папарацци.

Таким образом, уже в 30-х годах были сформулированы принципы нового визуального языка фэшн-фотографии, который активно используется по настоящее время. После Мункачи, который первым обратился к документальной эстетике в фотографии моды, эти эстетические принципы стали развиваться благодаря новому поколению фотографов. Некоторые копировали стиль Мункачи (например, французский фотограф моды Жан Мораль доходил порой до такой степени имитации, что его работы стали цениться наравне с фотографиями самого Мункачи¹⁰), другие искали свой собственный стиль в границах документальной эстетики. В творчестве

⁹ Gundlach F.C., Honnef K., Kaufhold E., Avedon R. Op. cit. P. 331

¹⁰ Gundlach F.C., Honnef K., Kaufhold E., Avedon R. Martin Munkacsy. London: Thames and Hudson, 2006. P. 305

подавляющего большинства фотографов, снимавших моду после середины 1930-х годов можно найти примеры использования документальной эстетики. Несколько фотографов из следующего поколения оказали особенно сильное влияние на развитие документальной эстетики, такие как Ричард Аведон, Ирвин Пенн и Уильям Кляйн. Развитие документальной эстетики продолжается до настоящего времени, наравне с другим направлением, использующим приемы построения кадра, заимствованные из живописи.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Источники:

1. Beaton C. The Glass of Fashion. N.Y.: Garden City, Doubleday & Co., 1954.
2. Klein W. William Klein: Portfolio/ Stern Portfolio Library. New York: Te Neuses Publishing Company, 1999.
3. Liberman A. The Art And Technique Of Color Photography. New York. Simon & Schuster, 1951. P.134-135
4. Munkacsi M., Morgan S. Martin Munkacsi: An Aperture Monograph. New York: Aperture, 1992.
5. Snow C., Aswell M.L. The World of Carmel Snow. New York: McGraw-Hill Book Company Inc, 1962.
6. Penn I. Worlds in a Small Room. London: Secker & Warburg Ltd, 1980.
7. Penn I. A career in Photorgaphy. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1997.
8. Penn I. Worlds in a Small Room. London: Seeker & Warburg Ltd.. 1980.
9. Penn I. People in Passage. Milano: Photology, 1992.
10. Avedon R., Avedon Photographs, 1947-1977. New York: Fattar, Straus & Giroux, 1978.

Литература:

11. Аверьянова О.Н. Основные тенденции развития фотографии журналов мод (США, Западная Европа) в XX веке. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: МГУ, 2006.
12. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М. 2003.
13. Блюмфельд В. П. Из истории фотографии (к 150-летию со дня изобретения фотографии). М. 1988.
14. Вартанов А. Фотография - документ и образ. М.: "Планета", 1983.
15. Левашов В. Лекции по истории фотографии. Нижний Новгород: Нижегородский филиал Государственного Центра современного искусства, 2007.
16. Левашов В.Г. Фотовек: Краткая история фотографии за 100 лет. Нижний Новгород: Кариатида, 2002.
17. Гундлах Ф.К. Мартин Мункачи: «Думай, когда снимаешь!». М.: Музей МДФ, 2008
18. Поллак П. Из истории фотографии. М.: Планета, 1983.
19. Фризо М. (ред.) Новая история фотографии. Т. 1. СПб.: Machina, 2008
20. Шиффман Х. Ощущение и восприятие. СПб.: Питер, 2003.
21. Avedon R., Hollander A. Women in the Mirror: 1945-2004. New York: Harry N. Abrams, Inc. 2005.
22. Adrienne B. Streamling Breasts: The Exaltation at Form and Disguise of Function in 1930`s Ideals. Journal of Design History//Vol. 14 (4), 2001. Pp. 327-342
23. Aubenas S., Demange X. Elegance: The Seeberger Brothers and the Birth of Fashion Photography. San Francisco: Chronicle Books, 2007.
24. Barnard M. Fashion as Communication. New York: Routledge, 2002
25. Burman B. Fashion in Photographs 1860-1880//Journal of Design History, Vol. 6 (3), 1993. Pp. 220-222
26. Breward C. Fashion. Oxford: Oxford University Press, 2003

27. Devlin P., Lieberman A. *Vogue Book of Fashion Photography: The First Sixty Years*. London : Thames and Hudson, 1984.
28. Frizot M. *A New History of Photography*. Koln: Konemann, 1998.
29. Gernsheim, H. *Creative Photography: Aesthetic Trends, 1839-1960*. New York: Dover Publications, 1991
30. Gundlach F. C. *Fashion photography 1950-1975*. Köln: Taschen, 1993.
31. Gundlach F.C., Honnef K., Kaufhold E., Avedon R. *Martin Munkacsi*. London: Thames and Hudson, 2006.
32. Hall-Duncan N. *The History of Fashion Photography*. New York: Alpine Book Co. Inc., 1979
33. Harrison M., Seidner D. *Lisa Fonssagrives: Three Decades of Classic Fashion Photography*. New York: Vendome Press. 1996
34. Harrison M. *Appearances: Fashion Photography Since 1945*. London: Cape, 1992.
35. Hellpern J. *William Klein: Photographs*. Millerton: Aperture Inc., 1981.
36. James J. *Transcending Fashion*//*Artnews*. March, 1994. P. 102-107.
37. Kazanjian D. *Alex: The Life of Alexander Liberman*. New York//Knopf, 1993.
38. Kismaric S., Respini E. *Fashioning Fiction in Photography Since 1990*. New York: Museum of Modern Art, 2004
39. Kozloff M. *Through Eastern Eyes*//*Art In America*. January, 1987. P. 90-97.
40. Marien M.W. *Photography: cultural history*. London : Laurence King, 2003.
41. Maynard P. *The Secular Icon: Photography and the Functions of Images*//*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 2, № 2 (Winter, 1983). Pp. 155-169
42. Owen E. *Evidence of Avedon*// *American Photo*. March/April, 1994. P. 44-84.
43. Szarkowski J. *Irving Penn*. New York: The Museum of Modern Art, 1984.
44. Weiley S. *Avedon Goes West*// *Artnews*. March, 1986. P. 86-91.
45. White N. *Style in Motion: Munkacsi Photographs of the 30s, 40s, and 50s*. New York: Potter, 1979.
46. Wilson E. *Appearances: Fashion Photography since 1945*// *Journal of Design History*, Vol. 5 (2), 1992. Pp. 167-168

Справочные издания:

47. McDarrah, Gloria S. *The photography encyclopedia*. New York : Schirmer books, Cop. 1999.
48. Willsberger, Johann. *The History of Photography: Cameras, Pictures, Photographers*. Doubleday, NY: Garden City, 1977.
49. Johnson, William S., Rice M., Williams C. [Photography from 1839 to Today](#). New York: Taschen, 2000.
50. Rosenblum N. *A World History of Photography*. London: Abbeyville Press, 1984
51. Newhall B. *The History of Photography from 1839 to the Present*. London: Secker and Warburg, 1986.
52. Tausk P. *Photography in the Twentieth Century*, London: Focal Press, 1980.
53. Lemagny J.-C. and Rouillé A. (eds.) *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
54. Jeffrey I. *Photography: a Concise History*. London: Thames & Hudson, 1981.
55. Davenport A. *The history of photography: an overview*. Boston: Focal Press, 1991.
56. Amar P. J. *Histoire de la photographie*. Paris: PUF, 1999.

Электронные ресурсы:

57. <http://www.richardavedon.com>
58. <http://www.horstphorst.com>
59. Leggat, Robert. A History of Photography// Режим доступа: <http://www.rleggat.com/photohistory>
60. Макаренко М. Философия «Лейки»// Режим доступа: <http://www.fotoleica.ru/history>
61. Тауск Петр. Влияние сюрреализма и абстрактного искусства на развитие фотографии после второй мировой войны//Режим доступа: http://www.photoweb.ru/prophoto/biblioteka/History/v_sr.htm
62. Кизевальтер Г. Переломная эпоха – в поисках новой формы// Режим доступа: <http://www.photoweb.ru/prophoto/biblioteka/History/02.htm>
63. Халсменб Филипп. Фотография в США//Режим доступа: <http://www.photoweb.ru/prophoto/biblioteka/History/USA/01.htm>
64. Kimmelman, Michael. Innovator and Master, Side by Side//New York Times, 2007-01-19// Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2007/01/19/arts/design/19munk.html?pagewanted=2&r=1&ref=design>
65. Feeney Mark. Making still pictures move was Munkacsi's specialty//The Boston Globe. March 18, 2007// Режим доступа: http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2007/03/18/making_still_pictures_move_was_munkacsis_specialty/
66. Нескромный В. Мартин Мункачи//ФОТО&ВИДЕО. М., 2007, №3// Режим доступа: http://www.foto-video.ru/news_detail.php?SID=&ID=11596&SECTION_ID=1492&ELEMENT_ID=15790
67. Paper Movies: Graphic Design and Photography at Harper's Bazaar and Vogue, 1934 to 1963// Режим доступа: http://www.vam.ac.uk/exhibitions/future_exhibs/paper_movies/index.html
68. Livingston A., The New York School: Photographs, 1936-1963// Режим доступа: http://www.masters-of-photography.com/K/klein/klein_articles3.html