

Джерри Уэлсман и современная цифровая фотография: юнгианские образы «крестного отца фотошопа»

И. А. Шик

Российский государственный гуманитарный университет,
Российская Федерация, 125993, Москва, Миусская пл., 6

Для цитирования: Шик, Ида. «Джерри Уэлсман и современная цифровая фотография: юнгианские образы «крестного отца фотошопа»». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 2 (2023): 326–343. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.207>

В статье впервые в российской историографии проведено комплексное исследование творчества американского фотографа Джерри Уэлсмана как своеобразной «предыстории» современного цифрового фотосюрреализма. Выявлена взаимосвязь работ Джерри Уэлсмана с американской фотографией эпохи модернизма, а также с исторической сюрреалистической фотографией. Автором проанализирована структура гибридных образов Джерри Уэлсмана в контексте идей аналитической психологии, а также обозначены темы и концепции, предложенные в произведениях фотографа, которые будут востребованы современным цифровым фотоискусством. Исследование показало, что Джерри Уэлсман продолжает традиции модернистской американской фотографии и одновременно открывает своими работами новый период в развитии фотоискусства в США, для которого будет характерно использование фотографии как инструмента самопознания и философского высказывания. С опытом исторического фотосюрреализма Джерри Уэлсмана сближает применение таких концепций, как конвульсивная красота, принцип «столкновения образов», сюрреальность, а также использование экспериментальных техник (негативная печать, соляризация, фотомонтаж) и стремление продемонстрировать безграничность творческих возможностей фотоискусства. Обращение к архетипическим образам придает творчеству Уэлсмана интеллектуальную доступность и внешнюю эффектность, которые способствуют популярности его работ и их колоссальному влиянию на развитие современной манипулятивной фотографии. Уэлсман задает своеобразный «стандарт» для фотосюрреализма конца XX–XXI в.: это технически безупречные фотомонтажи, которые требуют от художника высокого уровня профессиональных навыков и временных затрат. Многие мотивы и идеи Джерри Уэлсмана находят параллели в современном цифровом фотоискусстве. Среди их общих черт можно выделить концентрацию на внутреннем мире субъекта, интерес к архетипам и символам, стремление к поэтизации природы, привнесение в гибридные образы элементов массовой культуры.

Ключевые слова: Джерри Уэлсман, сюрреализм, модернизм, постмодернизм, американская фотография, поствизуализация, фотоманипуляции, фотомонтаж, цифровая фотография, архетипы.

Джерри Уэлсман — современный американский фотограф, создавший своеобразный фотографический эквивалент сюрреалистической живописи в ее «хрестоматийной наглядно-предметной стилевой форме» [1, с. 194]. Он родился 11 июня

1934 г. в Детройте, штат Мичиган. В 1957 г. получил степень бакалавра искусств в Рочестерском технологическом институте, в 1960 г. — магистра в Университете Индианы. В 1960–1998 гг. он преподавал во Флоридском университете в Гейнсвилле, став дипломированным профессором — исследователем искусств в 1974 г. Уэлсман является стипендиатом Джона Саймона Гуггенхайма (1967), стипендиатом Национального фонда искусств (1972), членом Королевского фотографического общества Великобритании и одним из основателей американского Общества фотографического образования. На счету фотографа более ста выставок в США и за рубежом. Его работы находятся в музейных коллекциях и частных собраниях по всему миру. В данный момент фотограф живет и работает в Гейнсвилле [2]. Наследие Уэлсмана представлено в таких репрезентативных монографических фотоальбомах, как «Джерри Н. Уэлсман» (1970) [3], «Серебряные медитации» (1975) [4], «Джерри Н. Уэлсман — двадцать пять лет: ретроспектива» (1982) [5], «Уэлсман: процесс и перцепция» (1985) [6], «Джерри Уэлсман: Фото-синтез» (1992) [7], «Другие реальности» (2005) [8], «Мысленный взор» (2010) [9], «Джерри Уэлсман. Танцы с негативами» (2011) [10], «Безымянный Уэлсман: ретроспектива» (2014) [11] и др.

Фотомонтажи Джерри Уэлсмана основаны на сюрреалистическом принципе столкновения образов, именуемом также принципом удивительных или парадоксальных сопоставлений. В «Манифесте сюрреализма» (1924) Андре Бретон приводит цитату из эссе Пьера Реверди «Образ» (*Nord-Sud*, 1918, № 13): «Образ есть чистое создание разума. Родиться он может не из сравнения, но лишь из сближения двух более или менее удаленных друг от друга реальностей. Чем более удаленными и верными будут отношения между сближаемыми реальностями, тем могущественнее окажется образ, тем больше будет в нем эмоциональной силы и поэтической реальности...» [12, с. 363]. Далее Бретон формулирует собственное определение образа, несколько отличное от предложенного Реверди: «Тот особый свет, *свет образа*, к которому мы оказываемся столь глубоко восприимчивы, вспыхивает в результате своего рода случайного сближения двух элементов. Вся ценность образа зависит от красоты той искры, которую нам удалось получить; эта искра, следовательно, зависит от разности потенциалов двух проводников» [12, с. 379]. Принцип «удивительных сопоставлений» лег в основу фигуративной сюрреалистической живописи, а в исторической сюрреалистической фотографии нашел применение в документальных и постановочных снимках, а также в фотоколлажах и фотомонтажах. Современная фотография, ориентированная на сюрреализм, отдает предпочтение фотомонтажу в качестве основного выразительного средства. Подобная трактовка фотосюрреализма во многом берет начало именно в работах Джерри Уэлсмана, которого не случайно называют крестным отцом фотошопа [13]. Сами создатели программы отдают дань наследию американского фотографа: Рассел Браун, «старший креативный директор Adobe Systems Incorporated и один из разработчиков Adobe Photoshop, считает Уэлсмана главным вдохновителем этого программного обеспечения» [14, р. 42]. В 1994 г. компания Adobe пригласила ряд авторов, в числе которых был и Уэлсман, поэкспериментировать с возможностями программы. Уэлсман создал работу с использованием своих отсканированных негативов: в центре композиции — плывущая по озеру пустая лодка на фоне облаков, которую поддерживают две раскрытые ладони. «Это была первая и последняя работа Уэлсмана с использованием цифровых манипуляций. Хотя он признает с кри-

вой усмешкой, что его работы чаще воспроизводятся в руководствах по созданию цифровых изображений, чем в книгах по истории фотографии, он остается верен трудоемкому процессу комбинированной печати» [15, p. 89].

Целью данной статьи является комплексный анализ творчества фотографа как своеобразной предыстории современного цифрового фотосюрреализма. Ее актуальность обусловлена как востребованностью сюрреалистических концепций в фотографии конца XX — начала XXI в., так и отсутствием русскоязычных работ, которые предлагали бы системное рассмотрение фотографического наследия Джерри Уэлсмана. В рамках статьи планируется решить следующие задачи: 1) выявить взаимосвязь работ Джерри Уэлсмана с американской фотографией эпохи модернизма; 2) проследить преемственность произведений мастера исторической сюрреалистической фотографии; 3) проанализировать структуру гибридных образов Джерри Уэлсмана в контексте идей аналитической психологии Карла Густава Юнга; 4) выявить темы, концепции и приемы, предложенные в работах фотографа, которые будут востребованы современным цифровым фотосюрреализмом.

Джерри Уэлсман и американский фотомодернизм: поствизуализация vs превизуализация

В американской фотографии эпохи модернизма доминирующей являлась стратегия превизуализации, согласно которой любое позднейшее вмешательство в фотобраз находилось под запретом. Канон *straight photography* нашел отражение как в художественной практике, так и в теоретическом дискурсе, связанном с фотографией. Именно он во многом объясняет негативное отношение теоретиков фотографии к наследию исторического фотосюрреализма (Рудольф Арнхейм, Зигфрид Кракауэр, Сьюзан Сонтаг) и его «исключенность» из истории фотографии (Бьюмонт Ньюхолл), а также отсутствие исследовательского интереса к нему до 1970-х — начала 1980-х годов. Однако постепенно ситуация начала меняться — канон «прямой» фотографии уступил место эстетическому плюрализму и легитимации экспериментов с фотобразом в «темной комнате» [16, с. 23–8]. Значительная роль в этом процессе принадлежала Джерри Уэлсману. По словам мастера, «конец 1960-х следует рассматривать как разрыв с модернистской моделью искусства, ограниченной видимым миром», «поворот от сосредоточения на наблюдениях и видении к внутреннему миру»¹ [17, p. 24]. Свой подход к фотографии Уэлсман определил как поствизуализацию, как «готовность фотографа в любой момент работы ревизуализировать конечное изображение», трансформировав его посредством «алхимии темной комнаты». «Прямая» фотография, которой присуща вера в «научность ритуала темной комнаты», в конечном счете «скрывала от нас внутренний мир с его тайнами, загадками и пронизательностью. Однажды пытливый ум и дух должны быть освобождены в темной комнате — вольные искать и, нужно надеяться, находить. <...> Позвольте внутренним потребностям фотографа соединиться со специфическими особенностями данного фотографического случая, чтобы определить в течение этого момента самый применимый подход; будь он прямой, манипулятивный, экспериментальный или какой бы то ни было. Кроме того, позвольте

¹ Здесь и далее перевод автора настоящей статьи.

ему не стесняться, в любое время, в течение всего фотографического процесса, поствизуализировать» [18]. Программным произведением фотографа можно считать «Автопортрет в образе Робинсона и Рейландера» (1964), в котором молодой Уэлсман примеряет на себя черты пионеров фотомонтажа, демонстрируя концептуальную преемственность этой практике.

Творчество Джерри Уэлсмана, с одной стороны, является продолжением традиций американской фотографии в лице Ансея Адамса, Уинна Баллока, Майнора Мартина Уайта с их предельно поэтическим изображением природного мира и насыщенностью снимков уникальной атмосферой и настроением, которые переключаются с состоянием человеческой души, и разрывом с каноном «прямой» фотографии, доминировавшим в американском фотоискусстве — с другой. Американский фотомодернизм служит Уэлсману отправной точкой и одновременно — объектом постмодернистской реинтерпретации. Например, на снимке Уэлсмана «Без названия» (1992) перед нами обнаженная женщина, объединенная посредством фотомонтажа с водопадом и скалистым пейзажем Йосемити. Пейзажи Йосемити — любимый объект съемки Ансея Адамса, но Уэлсман дополняет их природную поэтичность игрой воображения и символическими образами. В своей лекции, прочитанной в Центре искусств Лох-Хейвен в Орlando в 1974 г., Ансель Адамс, друживший с Уэлсманом, дал ему следующую характеристику: «Бог создал землю за шесть дней, и на седьмой день Он посмотрел вниз на землю и подумал: “Возможно, некоторые вещи нужно изменить”. Поэтому Он создал Джерри Уэлсмана» [14, p. 42].

Другой пример — фотография «Эквивалент» (1964), где мы видим сжатый кулак и обнаженное женское тело на глубоком черном фоне, и все это визуально переключается, следуя сюрреалистическому принципу двойного образа — с одной стороны, и корреспондируя с американской фотографией — с другой. Эквивалент — понятие, которое Альфред Стиглиц использовал для соотнесения природных образов с душевным состоянием человека (серия снимков облаков «Эквиваленты», 1922) [19, с. 161], развитое в творчестве Майнора Мартина Уайта, бывшего одним из преподавателей Джерри Уэлсмана в Рочестерском технологическом институте. Для Уэлсмана эквивалент оказывается визуальной параллелью, рождающей эротические ассоциации в духе сюрреализма.

Предложенная Джерри Уэлсманом «критика визуализма, доминировавшего в американской прямой фотографии», и «движение прочь от идеала фотографии как оптического, механистического и репродуцируемого с помощью более сложного чувственного подхода» [17, p. 22] будут продолжены следующим поколением фотографов, в числе которых — Лес Кримс, Лукас Самарас, Артур Тресс, Дуэйн Майклз и др., которые также развивают в своем творчестве идеи сюрреализма, но в менее «романтическом» ключе.

Джерри Уэлсман и историческая сюрреалистическая фотография

Фотография занимала ведущее место в художественной практике сюрреализма, выступая в качестве репрезентанта его ключевых идей. Во Франции и Бельгии сюрреалистическая фотография была представлена именами Ман Рэя, Рауля Юбака, Мориса Табара, Жака-Андре Буаффара, Брассая, Ганса Беллмера, Клод Каон,

Поля Нуже и др., в Великобритании — Роланда Пенроуза, Ли Миллер, Эйлин Агар, Пола Нэша и др., в Чехии — Йиндржиха Штырского, Карела Тайге, Эмилы Медковой, Вилема Райхманна, Алоиса Ножички и др., в США и Мексике — Кларенса Джона Лафлина, Фредерика Соммера, Ральфа Юджина Митъярда, Мануэля Альвареса Браво, Кати Хорны и др. Фотографы-сюрреалисты были мастерами постановочной и манипулятивной фотографии, введя в употребление широкий спектр техник, позволяющих сделать наглядными внутренние переживания и эстетико-философские идеи художника. Кроме того, сюрреализм оказал влияние на развитие документальной фотографии, стремившейся обнаружить *чуждое* в обыденном и создать сюрреалистический синтез реальности и сна. Сюрреалистическая фотография обладала сложными психолого-философскими и социально-политическими коннотациями, что придавало ей интеллектуальную наполненность и делало средством рефлексии над проблемами современности [16, с. 3].

В творчестве Джерри Уэлсмана присутствует ряд концептуальных параллелей с исторической сюрреалистической фотографией: это стремление показать безграничность творческих возможностей фотографии, ориентация на эстетику сфотографированного сна, интерес к необычным сочетаниям образов, тяготение к изучению своего внутреннего мира, психолого-философский подтекст. Как и в творчестве фотографов-сюрреалистов, в работах Уэлсмана находят отражение такие идеи, как принцип «столкновения образов» и *сюрреальность*. Можно сказать, что Уэлсман планомерно развивает стратегию «конструирования» *сюрреальности*, предложенную в исторической сюрреалистической фотографии [16, с. 101–4]. По словам фотографа, «воображение — это главная ценность для художника. У художников возникают видения, которые открывают миру иные возможности... Меня заинтриговали Макс Эрнст и Джозеф Корнелл, потому что фантазия в их работах применялась для того, чтобы бросить вызов общепринятым представлениям о реальности. Я коллекционирую народное искусство, потому что понимаю потребность людей в его создании, и она почти всегда основана на эмоциях. Мне нравятся изображения с отсылками к человеку и повествовательными стратегиями, поскольку я считаю, что люди обычно ощущают большую связь с ними» [20]. Формально более близкий опыту сюрреалистической живописи, Уэлсман тем не менее продолжает начатое фотографами-сюрреалистами дело утверждения фотографии как поля для экспериментирования и самопостижения. В техническом отношении фотографа привлекают такие техники, как соляризация, негативная печать, фотомонтаж, которые ранее применялись фотографами-сюрреалистами.

Сама идея видения у Уэлсмана проблематизирована схожим с сюрреалистической фотографией образом: видеть может не только фотограф, но любой элемент пространства. Каждый смотрящий в то же время является рассматриваемым. Эта идея получает развитие в таких снимках, как «Без названия (Комната с глазом)» (1930) Мориса Табара и «Оптическая парабола» (1929) Мануэля Альвареса Браво, всевидящее око может оказаться у Уэлсмана частью предмета: например, на снимке «Взгляд обывателя» (1961) женский глаз совмещен с внутренним пространством писсуара, вызывая в памяти такие культовые произведения, как «Фонтан» (1917) Марселя Дюшана и «Объект для уничтожения» (1923) Ман Рэя, а в работе «Кабинет шамана» (1997) глаз становится частью стены. В более позднем творчестве Уэлсмана

глаз зачастую является частью пейзажа, как, например, на снимке «Дом — это память» (2006).

Из наиболее близких исторической сюрреалистической фотографии произведений Уэлсмана следует выделить работы из ранней серии фотографа «Серебряные медитации» — насыщенные двойными образами и проникнутые юмором, они напоминают увлекательный детектив. Характерная для Уэлсмана романтическая атмосфера и возвышенность образов здесь уступают место выявлению сюрреального в реальном. Например, в стоге сена неожиданно проявляется обнаженная мужская фигура («Без названия», 1974), а на фоне снега вдруг проступают лишенные хозяйина одежды («Без названия», 1968). Сцену из сюрреалистического фильма напоминает снимок загорающей девушки в купальнике, навстречу которой выход тигр («Без названия», 1974).

В 2003 г. вышел альбом Джерри Уэлсмана «Цитируя искусство» [21], в который вошли работы, посвященные деятелям культуры, чье творчество стало для фотографа источником вдохновения. Среди них значительное место отводится сюрреалистам. На снимке «Посвящение Ман Рэю» (1997) Уэлсман объединил темный мужской силуэт с крыльями, выходящий из воды, с серебристо-серой фигурой крылатой обнаженной женщины, парящей над поверхностью воды. Подобное колористическое решение ассоциируется с «изобретенной» Ман Рэем соляризацией и использованием негативной печати, а сама пара — с Ли Миллер и Ман Рэем, работавшими вместе. Уэлсман, таким образом, объединил в пространстве снимка знаковые для Ман Рэя вещи — стремление к экспериментированию, поэтичность, восхищение обнаженным телом. Пространство снимка благодаря эффекту соляризации и игре на контрастах черного, белого и серебристого приобретает сновидческий, ирреальный характер, напоминая, что мы имеем дело с репрезентацией внутреннего мира, а не внешней реальности. Работа «Посвящение Герберту Байеру» (2004) более прямолинейна. Фотограф объединил в ней раскрытые женские ладони, к которым добавлены глаза, с черным горным хребтом и грозовым небом, цитируя знаменитый фотомонтаж Байера «Одинокий житель большого города» (1932).

Фотомонтажи Джерри Уэлсмана развивают идеи, заложенные в сюрреалистической фотографии, однако следует отметить, что создаваемые американским мастером образы обладают более простой и очевидной внутренней логикой. Кроме того, они лишены подрывного характера, элементов провокации и выраженной связи с социально-политическим контекстом современности, которые были неотъемлемой частью исторического фотосюрреализма. Сюрреализм во многом становится частью массовой культуры, и работы современных художников, в том числе и Уэлсмана, воспроизводят его «популярную» версию.

Образы Джерри Уэлсмана и идеи аналитической психологии

Творчество Джерри Уэлсмана — это искусство диалога, насыщенного реминисценциями к работам мастеров XX в., а также многочисленными культурными аллюзиями. Оно часто интерпретируется через призму идей Карла Густава Юнга, в частности его теорию архетипов коллективного бессознательного, хотя исследователи не всегда уточняют, к каким именно архетипам апеллирует фотограф [22, p. 112]. В США идеи Юнга и его последователей пользовались большой популярно-

стью, а интеллектуальная атмосфера 1960-х годов (периода творческого становления мастера), с присущим ей интересом к восточным учениям, эзотерике и открытию «дверей восприятия», способствовала погружению в глубины человеческой психики. В интервью Крису Махеру и Ларри Берману (2007) на вопрос, можно ли интерпретировать его работы с точки зрения идей Юнга, Уэлсман ответил: «Ну, да. И в современном арт-мире также имеет влияние теория множественного значения французского философа Жака Дерриды. Во множестве визуального материала нет общего синтаксиса, поэтому люди реагируют на него по-разному. Когда у вас есть действительно открытые для интерпретации предметы, такие как плавающий камень, дерево или что-то еще, это заставляет сознание зрителя придумывать свой собственный способ соединения с этим изображением. Именно аудитория завершает цикл. Для меня это замечательная часть фотографии и всех видов искусства. Существует некое эмоциональное воздействие, которое можно почувствовать, увидев определенные изображения» [23].

В своих работах Джерри Уэлсман, следуя завету Андре Бретона о необходимости обращения «к чисто внутренней модели», стремится воспроизвести атмосферу сна, наполненного знаками, символами и архетипическими образами. «Я рассматриваю свои фотографии как духовную деятельность. Я работаю регулярно, и здесь присутствует чувство ритуала. Это личный поиск, который позволяет мне бросить вызов общепринятым взглядам на наш мир» [20], — подчеркивает мастер. Лейтмотивом фотомонтажей Уэлсмана является метафора духовного поиска, которая символически воплощается в образах человека, стоящего перед открытыми в неизвестное дверьми, замершего под сводами барочного собора или же заблудившегося в «лесу галлюцинаций», а также лестницы в небеса или повисшей в пространстве лодки. В юнгианском анализе такого рода процесс самопостижения и становления целостной личности, движения к собственной Самости носит название индивидуации. Значительную роль в этом процессе играют сны, для которых характерна своеобразная последовательность и внутренняя логика. В нем выделяются четыре основных этапа: первый связан с идентификацией своей Персоны, срыванием с нее маски; на втором этапе индивид встречается с Тенью, пытаясь найти контакт с собственным бессознательным; третий этап — это установление отношений с Анимой/Анимусом; и наконец, четвертый — это раскрытие Самости. В творчестве Джерри Уэлсмана находят отражение основные стадии процесса индивидуации, связанные с архетипами Персоны, Тени, Анимы, Самости, а также Великой Матери и Мирового Древа.

Архетип *Персоны* подразумевает социальную роль, которую играет человек в соответствии с требованиями, предъявляемыми к нему обществом, семьей, культурой, религией. Персона скрывает уязвимые стороны личности, помогая ей сделать свое взаимодействие с миром менее травмирующим, но в то же время маска, которую человек ошибочно принимает за свое лицо, способна утаивать от него самого его подлинную сущность, желания и проблемы. В творчестве Джерри Уэлсмана архетип Персоны воплощается с помощью мотивов масок и удвоений, позволяя фотографу показать внутреннюю расщепленность современного субъекта, который играет множество социальных ролей, забывая свое истинное «я». Например, в работе «Непознаваемость себя» (1999) мастер запечатлел молодую женщину, у которой два лица и несколько пар рук. Лица девушки, ее руки и тело покрыты ли-

стами бумаги, символизирующими то разнообразие масок, за которыми она неспособна увидеть саму себя. В более ранней работе Уэлсмана «Небольшие леса, где я встретил себя» (1967) мы видим три темных женских фигуры в верхней части композиции на серебристо-сером фоне, дополненные своими светлыми отражениями в черной воде в нижней. На снимке запечатлена одна и та же женщина, чей образ повторяется несколько раз в различных вариациях, «персонах» ее личности. Сочетание образа и его «отражения», противоположного по цвету, заставляет вспомнить еще об одном архетипе — Тени. По Юнгу, *Тень* персонифицирует те черты субъекта, «на которые он предпочитал по различным причинам смотреть сквозь пальцы» [24, с. 174]. Только «познакомившись» со своей Тенью и найдя с ней «общий язык», человек может обрести внутреннюю целостность. Снимки Уэлсмана «Непознаваемость себя» и «Небольшие леса, где я встретил себя» также являются рефлексией о природе фотографии как процесса бесконечного дублирования, отражения и трансформации.

Одним из важнейших женских архетипов в теории Юнга является *Анима* — «внутренняя женщина», присутствующая в мужской душе. В книге «Человек и его символы» ученица и последовательница Юнга Мария Луиза фон Франц дает следующее определение этого архетипа: «Анима — это олицетворение всех проявлений женственного в психике мужчины: таких как смутные чувства и настроения, пророческие озарения, восприимчивость к иррациональному, способность любить, тяга к природе и — последнее по порядку, но не по значению — способность контакта с подсознанием» [24, с. 183]. Сформированная на основе материнского образа и проецируемая на других женщин, Анима может оказывать как позитивное, так и негативное влияние на жизнь мужчины, она способна быть как «демоном смерти», так и «проводником по внутреннему миру» [24, с. 184–93]. Одна из ранних работ Джерри Уэлсмана непосредственно носит название «Анимус/Анима — Автопортрет» (1978). На переднем плане снимка мы видим обнаженную женщину, за спиной которой стоит темная мужская фигура, а еще одна аналогичная удаляется. Снимок отличает амбивалентность: женщина может рассматриваться как Анима мужчины или, напротив, мужчины могут интерпретироваться как Анимус женщины, образ которого имеет собирательный характер. Очертания мужских силуэтов напоминают самого фотографа, которого можно заметить на дальнем плане в левой части снимка: он стоит, опершись на перила, и задумчиво смотрит вдаль. Образ Анимы — крылатой женщины-музы — прочитывается и в рассмотренной выше работе «Посвящение Ман Рэю». Другой снимок Уэлсмана варьирует этот сюжет: на переднем плане мы видим погруженную в воду женщину, которая окружена выступами скалы, напоминающими своей формой огромные крылья; из глубины фотографии к ней направляется темный мужской силуэт. Еще одна фотография Уэлсмана представляет Аниму в образе женщины-ангела с огромными крыльями, которая уверенно и твердо стоит посреди воды. Если на двух первых снимках образ Анимы отличается изяществом и сексуальностью, привлекая мужчину, то в данной работе она предстает скорее как воплощение мудрости и силы, с которой необходимо считаться.

С репрезентацией Анимы мы встречаемся и в созданных Уэлсманом образах «внутренней женщины» йога: на одном из его снимков перед нами мужчина, сидящий в позе лотоса и медитирующий, над которым в столбе из света возникает женский силуэт. Созданный Уэлсманом образ отсылает зрителя и к практике тан-

трической йоги, целью которой является соединение противоположностей в душе и теле практикующего — активного и пассивного, динамического и статического, страсти и холодного рассудка, женского и мужского, которые воплощают собой божественная пара Шакти и Шивы. Как отметил исследователь тантризма Георг Фойерштейн, «объединяющие отношения Шивы и Шакти могут рассматриваться как символ интрапсихической целостности или, в терминах Юнга, как интеграция Анимы и Анимуса» [25, р. 83]. Обратим внимание на то, что пространство, окружающее йога на снимке Уэлсмана, принимает форму капюшона огромной кобры, голова которой постепенно трансформируется в широкоплечую мужскую фигуру. Как писал Мирча Элиаде, «когда Шакти, которая спит, свернувшись в форме змеи (*kundalini*) у подножия ствола, просыпается благодаря определенным йогическим техникам, она движется внутри срединного канала (*susumna*), пересекает каркас, поднимается к самой вершине черепа (*sahasrara*), где живет Шива, — и соединяется с ним» [26, с. 185]. Итак, в образах Музы, женщины-ангела, «внутренней женщины» — йога Уэлсман визуализирует положительные аспекты архетипа Анимы, подчеркивая, что установление гармоничных отношений с ней ведет мужчину к просветлению и духовной целостности.

Другой не менее важный архетипический женский образ, к которому апеллирует фотограф в своих работах, — это *Великая Мать*. Согласно Карлу Густаву Юнгу, «символы матери в переносном смысле присутствуют в вещах, выражающих цель нашего страстного стремления к спасению: рай, царство божье, небесный Иерусалим. Вещи, вызывающие у нас набожность или чувство благоговения, такие как церковь, университет, город, страна, небо, земля, леса и моря (или какие-то другие воды), преисподняя и луна, или просто какой-то предмет, — все они могут быть материнскими символами. <...> Он может быть связан со скалой, пещерой, деревом, весной, родником или с разнообразными сосудами, такими как купель для крещения, или цветами, имеющими форму чаши» [27, с. 218].

В работах Джерри Уэлсмана природа (земля, вода, лес, скалы и камни) обретает женский образ и душу, воплощая собой архетип Великой Матери. На одном из снимков фотографа перед нами опушка леса с обнаженной женской фигурой в центре, на теле которой «отпечатались» рисунок травы, благодаря чему она становится частью пейзажа («Без названия», 1983). Мотивы земли и воды как символы архетипа Великой Матери объединяются в работе Уэлсмана «Без названия» (1972), на которой мы видим черную женскую фигуру, пронизывающую насквозь водное и земное пространство, а на снимке «Без названия» (1997) женский образ прочитывается фотографом в скале, мимикрируя под нее; наверху скалы — дерево, подчеркивающее способность женщины давать жизнь.

Архетип Великой Матери коррелирует с другим архетипическим образом — *Мирового Древа*, или *Древа Жизни*. Как писал Юнг, «под Древом жизни надо прежде всего разуметь плодоносное родословное дерево, то есть образ племенной матери. Многочисленные мифы свидетельствуют о том, что люди будто бы произошли от деревьев; много мифов рассказывает о том, как герой скрывается в дереве-матери. <...> Многочисленны и разнообразны примеры, когда богинь почитали в образе дерева или части его» [28, с. 362]. В работе Джерри Уэлсмана «Дерево-богиня» (1994) перед нами огромное дерево с мощным стволом и гигантской кроной, в центре которого нашему взгляду открывается монументальная женская фигура с про-

светленным и строгим взором. В пространство снимка «Апокалипсис II» (1967) мастер помещает группу молодых женщин, созерцающих огромное, раскидистое дерево, внезапно возникшее посреди океана. Огромное дерево воплощает собой Мировое Древо, связанное с жизнью и плодородием, но оно лишено листвы, бесплодно, выжжено — а значит, существующая жизнь подошла к концу. В ряде работ Уэлсмана Мировое Древо интерпретируется как Древо Познания: например, на одном из снимков фотографа мы видим мужчину, идущего по облакам к огромному дереву, а на другом дерево произрастает из книги, символизируя обретение мудрости и знаний. Таким образом, архетипы Великой Матери и Мирового Древа в фотомонтажах Уэлсмана, воплощаемые в образах женщины-земли, женщины-реки, женщины-скалы, богини-дерева или огромного раскидистого дерева, олицетворяют стремление человека к знанию и обретению изначального единства с миром природы, способствующее формированию целостной личности.

Последним этапом процесса индивидуации является раскрытие собственной *Самости*, являющейся психологическим центром личности, выражением ее целостности и уникальности. Согласно Юнгу, «с интеллектуальной точки зрения самость — не что иное, как психологическое понятие, конструкция, которая должна выражать неразличимую нами сущность, саму по себе для нас непостижимую... С таким же успехом ее можно назвать “Богом в нас”. Начала всей нашей душевной жизни, кажется, уму непостижимым способом зарождаются в этой точке, и всё высшее и последнее цели, кажется, сходятся на ней» [29, с. 219]. Символами Самости в сновидениях являются образы мудрых старцев, хранителей, гуру, служительниц культа, богинь, волшебниц, животных, а также кристаллы, камни и круг. На снимке Джерри Уэлсмана «Пробный камень Магритта» (1965) в нижней части композиции мы видим лежащую на земле девушку, глаза которой закрыты, а в верхней — парящий в небе огромный камень. Мотив камня, парящего в воздухе, отсылает к таким работам Рене Магритта, как «Чистые идеи» (1958) и «Замок в Пиренеях» (1959). С работой «Замок в Пиренеях» перекликается также другой снимок Уэлсмана — «Без названия» (1991), в которой огромный камень парит в воздухе над водой и высокими горами; при этом небо является непосредственным отражением воды с идущими по ней кругами, заставляя вспомнить известный принцип «что наверху, то и внизу». Парящий в воздухе вопреки всем законам физики камень в работе Уэлсмана воплощает собой духовную высоту, внутреннюю стабильность, целостность и подлинную свободу. По словам Марии Луизы фон Франц, «кристаллы и камни являются особенно подходящими для обозначения Самости ввиду естественности их природы. <...> Дело в том, что, хотя человек не имеет ничего общего с камнем, глубочайший центр человеческой психики странным и особым образом похож на него (вероятно, потому что камень символизирует просто существование в максимальном удалении от эмоций, чувств, фантазий и неутомонного в своих поисках самосознания). В этом смысле камень передает, возможно, простейшее и одновременно глубочайшее ощущение — ощущение вечности, возникающее в моменты, когда человек чувствует себя бессмертным и неизменным» [24, с. 213]. Другая работа Уэлсмана представляет камень как дом — на фотографии мы видим огромный камень, лежащий на скале, в котором открывается дверь, предлагая войти внутрь («Без названия», 1986). Постижение Самости, таким образом, является своеобразным возвращением к самому себе, знакомством со своим «объективным я».

Другими символами Самости являются круг или сфера, воплощающие собой целостность и совершенство. Многие работы Уэлсмана обыгрывают мотив сферы: на одной из фотографий огромная сфера повисла в воздухе над водой и каменными ступенями, ведущими в загадочный сад («Без названия», 1983), а на другой мы видим сферу из облаков, к которой, словно к сокровенной цели своего странствия, приближается одинокая и пустая лодка («Без названия», 1982). Символом Самости также выступает мандала, являющаяся зашифрованным изображением Вселенной и внутреннего мира человека. Юнг «использовал индийское слово “мандала” (магический круг) для обозначения структуры, отражающей ядро человеческой души, сущность которой нам неизвестна. <...> В восточных цивилизациях подобные рисунки используются для обретения внутренней цельности или для погружения в состояние глубокой медитации. Считается, что созерцание мандалы приносит внутреннее умиротворение, чувство осмысленности и упорядоченности жизни» [24, с. 218]. В одной из работ Уэлсмана перед нами сидящий в позе лотоса посреди хвойного леса йог, который почти парит над землей («Без названия», 1996). Стволы и ветви деревьев образуют на снимке подобие нервюрного свода огромного готического собора, а верхушки двух самых больших сосен соединяются таким образом, что между ними образуется круг, полный замысловатых переплетений, подобных тем, с которыми мы встречаемся в восточных мандалах. Проходя процесс индивидуации и постигая себя, человек раскрывает свою Самость и наконец обретает согласие с собой и внешним миром.

Таким образом, юнгианская теория архетипов может рассматриваться как один из ключей к образной структуре работ Джерри Уэлсмана. Обращение к архетипическим образам придает творчеству Уэлсмана интеллектуальную доступность и внешнюю эффектность, которые способствуют популярности его работ и их колоссальному влиянию на развитие современной манипулятивной фотографии.

Джерри Уэлсман и цифровое фотоискусство

В эпоху современной цифровой фотографии сюрреалистические идеи получили широкое распространение в фотоискусстве, во многом благодаря тому, что любые манипуляции с фотообразом стали доступны и допустимы. Как отметил Антон Деникин, «цифровые технологии необычайно расширили творческие возможности фотографии, обеспечили художникам возможности материализовать миры вымысла и фантазии» [30, с. 132]. Появление новых технологий повлекло за собой формирование теоретических дискуссий о принципиальных различиях цифровой и аналоговой фотографии и высказывании опасений по поводу «смерти фотографии» [31; 32]. Например, Андре Руйе писал: «То, что неудачно называется “цифровой фотографией”, ни в коем случае не является цифровым вариантом фотографии. Между ними радикальный разрыв: они различаются не по мере, но по самой своей природе» [33, с. 8]. Исследователи подчеркивают как принципиальные технические (ограниченное количество информации в цифровом файле [31, р. 6], отсутствие физического носителя, приводящее к «дематериализации» объекта съемки [34, р. 155]), так и онтологические (потеря связи между изображением и референтом, широкое распространение манипуляций [31, р. 50, 67]) различия цифровой и аналоговой фотографии.

Однако идея о специфичности цифровой фотографии также подвергается многими исследователями критике. Например, в статье «Парадоксы цифровой фотографии» Лев Манович справедливо отмечает, «современные технологии уже дошли до того уровня, при котором цифровой образ может с легкостью содержать гораздо больше информации, чем кому-либо когда-то хотелось» [35]. Идея о том, что цифровая фотография является манипулятивной и нереалистичной (в противовес традиционной фотографии), также получает опровержение — тщательный отбор визуального материала, постановочность, использование ретуши и монтажа характерны и для аналоговой фотографии. «Прямая фотография всегда представляла лишь одну традицию фотографии; она всегда сосуществовала с не менее популярными традициями, когда фотографическое изображение открыто подвергалось манипуляциям и интерпретировалось как таковое. Точно так же никогда не существовало ни одного доминирующего способа прочтения фотографии; в зависимости от контекста зритель мог (и продолжает) читать фотографии как изображения конкретных событий или как иллюстрации, которые не претендуют на соответствие произошедшим событиям. Цифровые технологии не разрушают “нормальную” фотографию, потому что “нормальной” фотографии никогда не существовало» [35]. Кроме того, современные «синтетические фотографии уже гораздо более реалистичны, чем традиционные. Действительно, они реальны, слишком реальны» [35].

В целом указание на специфичность цифровой фотографии напоминает критическое отношение к экспериментальной фотографии американских теоретиков и историков медиума, о котором говорилось выше. «Но когда я ездил в Нью-Йорк, чтобы показать людям, чем я занимаюсь, они были в восторге и говорили: “Это очень, очень интересно, но это не фотография”», — вспоминал Джерри Уэлсман о начале своего творчества [23]. В рамках этой логики работы цифровых фотохудожников, равно как и наследие исторического фотосюрреализма, такая же «нефотография», как и фотомонтажи Джерри Уэлсмана. Одна из выставок Уэлсмана и его супруги Мэгги Тейлор так и называлась — *This is Not Photography* (2014, Фотогалерея Болдуин, Государственный университет Среднего Теннесси).

Однако, как справедливо отмечает Антон Деникин, «если практики цифрового фотографирования в определенной степени родственны практикам традиционной фотографии, то социокультурный аспект циркуляции изображений претерпевает значительные трансформации начиная с последнего десятилетия XX века. <...> Цифровая фотография — своего рода карандаш или кисть в руках современного художника и пользователя. Ее можно использовать и для фиксации жизни, и для творческих практик, и в качестве средства коммуникации с друзьями, знакомыми, и для множества других задач. <...> То, что цифровая фотография — это прежде всего практика управления образами, а не только опыт рассматривания фотоснимков, позволяет рассуждать о цифровой фотографии как преимущественно *процессуальной практике*. <...> В искусстве современной цифровой фотографии, в которой любой образ — это опыт ментального (интерпретационного) и физического (манипуляционного) действия зрителя (пользователя), задача автора как организатора коммуникаций — не выражение какой-либо идеи/идей, не запечатление реальности, а создание разомкнутого, свободного коммуникационного пространства для зрителя или пользователя» [30, с. 77–81]. Понимание фотографии как «практики управления образами» и утверждение принципиальной открытости

произведения для интерпретации также очень близки творческой позиции Джерри Уэлсмана и его идее поствизуализации.

Более 50 современных фотохудожников в той или иной степени применяют идеи сюрреализма в своем творчестве. Среди них можно назвать таких мастеров, как Антонио Мора, Томас Барбе, Дариуш Климчак, Бен Гуссенс, Мануэль Арчайн, Кийо Мураками и др. Творчество Джерри Уэлсмана во многом предвосхитило развитие современного цифрового фотосюрреализма. Многие идеи, образы и художественные приемы фотографа получили продолжение в фотоискусстве конца XX — XXI в. Можно сказать, что Джерри Уэлсман задал определенный стандарт для современного фотосюрреализма, создав технически совершенные работы, требующие временных затрат и высокого уровня профессиональных навыков.

Как и Джерри Уэлсман, современные фотографы стремятся к репрезентативности и эффектности, предпочитая фотомонтаж в качестве основного выразительного средства. Нередко их работы наполнены реминисценциями к сюрреалистической живописи, примером чего может служить творчество бельгийского фотохудожника Бена Гуссенса с его отсылками к полотнам Рене Магритта и Поля Дельво. В работе «Я думаю, я мечтатель» человек в котелке с полотном Магритта лишается лица, а в произведении «Облаченные в красный с любовью» девушки в красных платьях с розами вместо голов «произрастают» в горшках подобно цветам. Характерная для Магритта тема выхода произведения в реальность получает развитие в работах Эрика Йохансона «Самоактуализация» (2011) и «Освободить их» (2012). В первой художник постепенно сливается со своим автопортретом, а во второй пейзаж с корабликами стремится выплеснуться в окружающее пространство. К этой теме обращается и сам Джерри Уэлсман: в работе «Без названия» (1980) в снимок моря и неба вводится дополнительная рама, создающая эффект репрезентации внутри репрезентации, изображения в изображении, напоминая о полотне Магритта «Человеческое состояние» (1935), в которой мастер проводит критику картины как «окна в мир», как его фальшивой копии. «Магриттовские» персонажи встречаются и в близких хоррору работах Николаса Бруно. Например, на снимке «Игра» мужчина в смокинге и цилиндре собирается выстрелить из пушки в персонажа с завязанными глазами в костюме и котелке, на голове которого стоит яблоко. На фотографии «Спор» молодой человек с завязанными глазами в костюме и котелке сидит за столом, над которым повис в воздухе горящий стул.

Современных фотографов и Джерри Уэлсмана сближает «интроспективный» характер работ, концентрация на внутреннем мире субъекта — его фантазиях, желаниях, сновидениях, страхах. Как и Джерри Уэлсман, современные фотографы проявляют интерес к проблеме личностной целостности и самопознания. Любимой фотографами-сюрреалистами теме маски и «множественности» человеческих «я» уделяет особое внимание испанская фотохудожница Анхела Бурон. В работе «Сорвать» (2015) она удваивает лицо и тело модели таким образом, что добавленная к оригиналу копия превращается в подобие маски, ненужной личины, которую хочется снять. В работе «Терпение» (2017) рука модели держит ее изумленное лицо, похожее на театральную маску, которая начинает растекаться подобно тому, как размягчаются часы и другие объекты на полотнах Сальвадора Дали. Терпение кончается — и маска постепенно соскальзывает, стекает с лица, обнажая подлинное

«я». К теме маски обращается Джеффри М. Харп в эффектной работе «Хорус»: от лиц двух дам в строгих костюмах отделяются идентичные ничего не выражающие маски, обнажая пустоту и механизмы мозга.

Для современного фотосюрреализма также характерен интерес к архетипам и символам, делающий создаваемые образы интуитивно понятными зрителю. На одном из фотомонтажей польского мастера Дариуша Климчака перед нами крохотный дом на остроконечной вершине скалы, словно олицетворяющий высказывание «Мой дом — моя крепость»; в другой работе фотограф обращается к идее соответствия микрокосма (человек) и макрокосма (Вселенная): перед нами начерченный на песке магический знак, в центре которого лежит огромный ключ; на заднем плане виднеется фигура, несущая на плече миниатюрную копию этого ключа. Близкие Уэлсману мотивы встречаются в работах американского фотохудожника Томаса Барбе — это величественные здания, могучие деревья, эффектные ландшафты. Его фотомонтаж «Выкорчеван», объединивший Нотр-Дам-де-Пари и огромное дерево, непосредственно цитирует работу Уэлсмана «Собор-дерево» (1975).

В числе других общих черт работ Джерри Уэлсмана и современной фотографии можно выделить стремление к поэтизации природного мира, драматизм, создание гибридных образов, объединяющих человека и пейзаж. Испанский фотохудожник Антонио Мора предлагает зрителю сочетания человек/природа и человек/город. Произведения типа человек/природа комбинируют романтические пейзажи с изображениями мужчин и женщин. В работе «Афродита» образ молодой девушки объединен с морской пеной, напоминая зрителю миф о рождении богини любви. Работа «Плачущий циклоп», соединившая женский образ с аллеей деревьев и поверхностью воды, мастерски передает психологическое состояние человека, который сосредотачивается на негативных эмоциях, становясь подобным одноглазому циклопу, чья картина мира лишена полноты. Стволы деревьев, отражающиеся в воде, уподобляются потокам слез, льющимся по лицу девушки. Работы второго типа — человек/город — объединяют изображения людей с узнаваемыми панорамами городов, которые и дают произведениям названия. Задумчив и серьезен «Амстердам», а «Каналы» и «Гондола» напоминают о романтической Венеции. В фотомонтаже японского мастера Кийо Мураками «Ночной лес» картина ночного леса превращается в изысканную маску на лице рыжеволосой красавицы, а в работе «Снежная гора» под заснеженным лесом, словно под огромной пушистой шубой, прячется юноша.

Помимо «серьезных» работ у Джерри Уэлсмана встречаются также произведения, иронично интерпретирующие «символы желания» современности, что получит развитие в фотографии начала XXI в. Например, на снимке «Маленькое гамбургеровое дерево» (1970) древесный ствол прорастает из гамбургера, а на фотографии «Всеамериканский закат» (1971) в мрачном, затянутом тучами небе парит хот-дог... Привнесение в гибридные образы элементов повседневной жизни и массовой культуры встречается и в работах Дариуша Климчака: посреди пустыни мы можем видеть эмблемы Макдональдса и KFC, бороздящие песок утюги, ряды зубных щеток и вереницы ершиков для туалета. В серии аргентинского фотохудожника Мануэля Арчайна «Ситуации» на одной из фотографий в постели лежит мужчина в костюме человека-паука, в отчаянии смотрящий на градусник, а на другой работе из книжного шкафа стремится вылезти огромный розовый монстр.

Заключение

Творчество Джерри Уэлсмана охватывает более 60 лет — от позднего модернизма 1960-х годов до метамодернизма XXI в., всегда оставаясь актуальным и современным. Фотохудожник продолжает традиции модернистской американской фотографии и одновременно открывает своими работами новый период в развитии фотоискусства в США, для которого характерна концентрация на внутреннем мире субъекта и применение фотографии как средства эстетико-философской рефлексии. С опытом исторического фотосюрреализма Джерри Уэлсмана сближает применение таких концепций, как принцип «столкновения образов» и *сюрреальность*, а также использование экспериментальных техник и стремление продемонстрировать безграничность творческих возможностей фотоискусства. Как и произведения фотографов-сюрреалистов, работы Джерри Уэлсмана насыщены психолого-философским содержанием, которое может быть интерпретировано в рамках идей аналитической психологии Карла Густава Юнга. Анализ работ Уэлсмана позволяет выявить в них такие архетипы, как Персона, Тень, Анима, Анимус, Великая Мать, Мировое Древо, Самость. Обращение к архетипическим образам придает творчеству Уэлсмана интеллектуальную доступность и внешнюю эффективность, которые способствуют популярности его работ и их колоссальному влиянию на развитие современной манипулятивной фотографии. Уэлсман задает своеобразный стандарт для фотосюрреализма конца XX — XXI в.: это технически безупречные фотомонтажи, построенные по принципу «парадоксальных сопоставлений», которые требуют от художника временных затрат и высокого уровня профессиональных навыков. Многие мотивы и идеи Джерри Уэлсмана находят параллели в современном цифровом фотоискусстве. Среди их общих черт можно выделить концентрацию на внутреннем мире субъекта, интерес к архетипам и символам, стремление к поэтизации природы, привнесение в гибридные образы элементов массовой культуры. Одновременно близкие и в то же время предельно далекие от исторического сюрреализма работы современных фотохудожников конституируют отдельный феномен «сюрреальной» фотографии, находящийся в процессе активного развития [36].

Литература

1. Полевой, Вадим. *Искусство XX века. 1901–1945*. М.: Искусство, 1991.
2. Uelsmann, Jerry N. "About". *The official web-site of Jerry N. Uelsmann*. Accessed May 10, 2021. <https://www.uelsmann.net/about.php>.
3. Bunnell, Peter C. *Jerry N. Uelsmann*. Millerton, NY: Aperture, 1970.
4. Bunnell, Peter C. *Jerry Uelsmann: Silver Meditations*. New York: Morgan & Morgan, 1975.
5. Enyeart, James L. *Jerry N. Uelsmann — Twenty-five Years: A Retrospective*. Boston, MA: New York Graphic Society, 1982.
6. Uelsmann, Jerry N. *Process and Perception*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1985.
7. Coleman, Allan Douglass. *Jerry Uelsmann: Photo Synthesis*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1992.
8. Bunnell, Peter C., and Paul Karabanis. *Jerry Uelsmann: Other Realities*. New York, NY: Bullfinch Press, 2005.
9. Proger, Philipp. *The Mind's Eye: Photographs by Jerry Uelsmann*. San Francisco, CA: Modernbook Editions, 2010.
10. Uelsmann, Jerry N. *Dances with Negatives*. Carmel, CA: Center for Photographic Art, 2011.

11. McCusker, Carol. *Uelsmann Untitled: A Retrospective*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2014.
12. Яснов, Михаил, сост. *Поэзия французского сюрреализма: антология*. СПб.: Амфора, 2003.
13. Никишенко, Никифор. “Фотомонтаж навеки. ‘Крестный отец’ Photoshop’a”. *КИИТ*. Дата обращения май 10, 2021. <https://cont.ws/@niknik/417579/full>.
14. Petersén, Moa. “Small Woods Where I Met Myself: Jerry Uelsmann’s departure from straight photography”. In *Bild och natur: Tio konstvetenskapliga betraktelser*, 41–65. Lund: Lund University Press, 2018.
15. Fineman, Mia. *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2012.
16. Шик, Ида. “Сюрреалистическая фотография 1920-х — 1970-х гг.: ключевые концепции и проблемы”. Дис. канд. иск., Санкт-Петербургский государственный университет, 2018.
17. Goysdotter, Moa. *Impure Vision: American Staged Photography of the 1970s*. Lund: Nordic Academic Press, 2013.
18. Uelsmann, Jerry N. “Post-visualization”. *The official web-site of Jerry N. Uelsmann*. Accessed May 10, 2021. http://www.uelsmann.net/_img/writing/post-visualization.pdf.
19. Левашов, Владимир. *Лекции по истории фотографии*. М.: Тримедиа контент, 2012.
20. Hirsch, Robert. “Maker of Photographs: Jerry Uelsmann”. *Photovision: Art & Technique*. Accessed May 10, 2021. <http://www.aesthetocracy.com/photovisionmagazine/articles/uelsmann.html>.
21. Uelsmann, Jerry N. *Referencing Art*. Tucson, AZ: Nazraeli Press, 2004.
22. Garner, Grethen. *Disappearing Witness: Change in Twentieth-Century American Photography*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 2003.
23. Maher, Chris, and Larry Berman. “Jerry Uelsmann Interview”. *Berman Graphic*. Accessed May 10, 2021. <http://bermangraphics.com/press/jerry-uelsmann.htm>.
24. Юнг, К. Г., М.-Л. фон Франц, Дж. Л. Хендерсон, И. Якоби, и А. Яффе. *Человек и его символы*. Пер. Сергея Сидоренко и др. 5-е изд. М.: Медков С. Б.; Серебряные нити, 2016.
25. Feuerstein, Georg. *Tantra: The Path of Ecstasy*. Boston; London: Shambala, 1998.
26. Элиаде, Мирча. *Мегфистофель и андрогин*. Пер. Е. В. Баевской, О. В. Давтян, науч. ред. С. С. Тава-шерния. СПб.: Алетейя, 1998.
27. Юнг, Карл Густав. *Душа и миф: шесть архетипов*. Пер. В. В. Наукманова под общ. ред. А. А. Юдина. Киев: Гос. б-ка Украины для юношества, 1996.
28. Юнг, Карл Густав. *Символы трансформации*. Пер. и предисл. Валерия Зеленского. М.: АСТ, 2008.
29. Юнг, Карл Густав. *Аналитическая психология: Прошлое и настоящее*. Предисл. Алексея Руткевича, послесл. Валерия Зеленского. М.: Мартис, 1995.
30. Деникин, Антон. *Цифровая фотография и современное искусство*. М.: Нестор-История, 2016.
31. Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA; London: MIT Press, 1994.
32. Ritchin, Fred. *After Photography*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 2009.
33. Руйе, Андре. *Фотография. Между документом и современным искусством*. СПб.: Клаудбери, 2014.
34. Batchen, Geoffrey. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Boston, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
35. Manovich, Lev. “The Paradoxes of Digital Photography”. In *Photography after Photography. Exhibition catalog*. Accessed May 10, 2021. <http://manovich.net/index.php/projects/paradoxes-of-digital-photography>.
36. Шик, Ида. “Современная ‘сюрреальная’ фотография как эстетический феномен”. В сб. *Первый Российский эстетический конгресс, 17–19 октября 2018, Санкт-Петербург. Доклады и выступления*, 454–63. СПб.: Российское эстетическое общество, 2018.

Статья поступила в редакцию 17 июля 2021 г.;
рекомендована к печати 13 февраля 2023 г.

Контактная информация:

Шик Ида Александровна — канд. искусствоведения, доц.; ida.shik@bk.ru

Jerry Uelsmann and Contemporary Digital Photography: Jungian Images of ‘Photoshop’s Godfather’

I. A. Shik

Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya pl., Moscow, 125993, Russian Federation

For citation: Shik, Ida. “Jerry Uelsmann and Contemporary Digital Photography: Jungian Images of ‘Photoshop’s Godfather’”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 2 (2023): 326–343. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.207> (In Russian)

In the article, the researcher made a comprehensive study the American photographer Jerry Uelsmann art as a kind of contemporary digital photo-surrealism “prehistory”. The author revealed connections of Jerry Uelsmann works with American modernist photography and historical surrealist photography. The researcher analyzed the structure of Jerry Uelsmann’s hybrid images in the context of the ideas of analytical psychology, and also outlined the themes and concepts proposed in the works of the photographer that would be relevant in contemporary digital photography. The study showed that Jerry Uelsmann art continued the traditions of American modernist photography and started a new, post-modernist period in the development of photographic art in the United States characterized by the use of photography as a tool of self-knowledge and philosophical expression. Jerry Uelsmann applied such important for the historical Surrealist photography conceptions as convulsive beauty, the principle of “encounter of images”, surreality. He used experimental techniques (negative print, solarization, photomontage) and aimed to demonstrate the limitless creative possibilities of photography as well as the Surrealists. Uelsmann appealed to archetypal images which provided his works by intellectual simplicity and external showiness that contributed to the popularity of his photomontages and their strong influence on the development of contemporary manipulative photography. Uelsmann set a kind of “standard” for photo-Surrealism of the late 20th–21st centuries: these are technically perfect photomontages that require a high level of professional skills and time expenditure. Many of Jerry Uelsmann’s motives and ideas found parallels in contemporary digital photography. Among their common features it’s possible to single out concentration on the inner world of the person, interest in archetypes and symbols, the desire to poeticize nature, and the introduction of elements of mass culture into hybrid images.

Keywords: Jerry Uelsmann, surrealism, modernism, postmodernism, American photography, post-visualization, photographic manipulations, photomontage, digital photography, archetypes.

References

1. Polevoi, Vadim. *Art of the 20th Century. 1901–1945*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1991. (In Russian)
2. Uelsmann, Jerry N. ‘About’. *The official web-site of Jerry N. Uelsmann*. Accessed May 10, 2021. <https://www.uelsmann.net/about.php>.
3. Bunnell, Peter C. *Jerry N. Uelsmann*. Millerton, NY: Aperture, 1970.
4. Bunnell, Peter C. *Jerry Uelsmann: Silver Meditations*. New York, Morgan & Morgan, 1975.
5. Enyeart, James L. *Jerry N. Uelsmann — Twenty-five Years: A Retrospective*. Boston, MA: New York Graphic Society, 1982.
6. Uelsmann, Jerry N. *Process and Perception*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1985.
7. Coleman, Allan Douglass. *Jerry Uelsmann: Photo Synthesis*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1992.
8. Bunnell, Peter C., and Paul Karabanis. *Jerry Uelsmann: Other Realities*. New York, NY: Bullfinch Press, 2005.
9. Proger, Philipp. *The Mind’s Eye: Photographs by Jerry Uelsmann*. San Francisco, CA: Modernbook Editions, 2010.

10. Uelsmann, Jerry N. *Dances with Negatives*. Carmel, CA: Center for Photographic Art, 2011.
11. McCusker, Carol. *Uelsmann Untitled: A Retrospective*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2014.
12. Iasnov, Mikhail, comp. *Poetry of French Surrealism: Anthology*. St Petersburg: Amfora Publ., 2003. (In Russian)
13. Nikishenko, Nikifor. "Photomontage Forever. 'The Godfather' of Photoshop". *KIHT*. Accessed May 10, 2021. <https://cont.ws/@niknik/417579/full>. (In Russian)
14. Petersén, Moa. "Small Woods Where I Met Myself: Jerry Uelsmann's departure from straight photography". In *Bild och natur: Tio konstvetenskapliga betraktelser*, 41–65. Lund: Lund University Press, 2018.
15. Fineman, Mia. *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2012.
16. Shik, Ida. "Surrealist Photography of the 1920s — 1970s: the Key Concepts and Problems". PhD thesis, St Petersburg State University, 2018. (In Russian and English)
17. Goysdotter, Moa. *Impure Vision: American Staged Photography of the 1970s*. Lund: Nordic Academic Press, 2013.
18. Uelsmann, Jerry N. "Post-visualization". *The official web-site of Jerry N. Uelsmann*. Accessed May 10, 2021. http://www.uelsmann.net/_img/writing/post-visualization.pdf.
19. Levashov, Vladimir. *Lectures on History of Photography*. Moscow, Trimedia-kontent Publ., 2012. (In Russian)
20. Hirsch, Robert. "Maker of Photographs: Jerry Uelsmann". *Photovision: Art & Technique*. Accessed May 10, 2021. <http://www.aesthetocracy.com/photovisionmagazine/articles/uelsmann.html>.
21. Uelsmann, Jerry N. *Referencing Art*. Tucson, AZ: Nazraeli Press, 2004.
22. Garner, Grethen. *Disappearing Witness: Change in Twentieth-Century American Photography*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 2003.
23. Maher, Chris, and Larry Berman. "Jerry Uelsmann Interview". *Berman Graphic*. Accessed May 10, 2021. <http://bermangraphics.com/press/jerry-uelsmann.htm>.
24. Jung, C. G., M.-L. von Franz, J. L. Henderson, J. Jacobi, and A. Jaffé. *Man and His Symbols*. Rus. ed. Transl. by Sergei Sidorenko et al. 5th ed. Moscow: Medkov S. B. Publ.; Serebrianiye niti Publ., 2016. (In Russian)
25. Feuerstein, Georg. *Tantra: The Path of Ecstasy*. Boston; London: Shambala, 1998.
26. Eliade, Mircea. *Mephistopheles and the Androgyne*. Rus. ed. Transl. by E. V. Baevskaiia, O. V. Davtian, sci. ed. S. S. Tavasherniia. St Petersburg, Aleiteia Publ., 1998. (In Russian)
27. Jung, Carl Gustav. *Soul and Myth: Six Archetypes*. Rus. ed. Transl. by V. V. Naukmanov under general ed. by A. A. Iudin. Kiev: Gosudarstvennaia biblioteka Ukrainy dlia iunoshstva, 1996. (In Russian)
28. Jung, Carl Gustav. *Symbols of Transformation*. Rus. ed. Transl. and introd. by Valerii Zelenskii. Moscow: AST Publ., 2008. (In Russian)
29. Jung, Carl Gustav. *Analytical Psychology: Past and Present*. Rus. ed. Introd. by Aleksei Rutkevich, afterword by Valerii Zelenskii. Moscow: Martis Publ., 1995. (In Russian)
30. Denikin, Anton. *Digital Photography and Contemporary Art*. Moscow: Nestor-Istoriia Publ., 2016. (In Russian)
31. Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA; London: MIT Press, 1994.
32. Ritchin, Fred. *After Photography*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 2009.
33. Rouillé, André. *Photography: Between Document and Contemporary Art*. Rus. ed. Transl. by Marina Mikhailova. St Petersburg: Klaudberi Publ., 2014. (In Russian)
34. Batchen, Geoffrey. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Boston, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
35. Manovich, Lev. "The Paradoxes of Digital Photography". In *Photography after Photography. Exhibition catalog*. Accessed May 10, 2021. <http://manovich.net/index.php/projects/paradoxes-of-digital-photography>.
36. Shik, Ida. "Contemporary 'Surreal' Photography as Aesthetical Phenomenon". In *First Russian Aesthetic Congress, October 17–19, 2018, St Petersburg. Reports and speeches*, 454–63. St Petersburg: Rossiiskoe esteticheskoe obshchestvo Publ., 2018. (In Russian)

Received: July 17, 2021

Accepted: February 13, 2023

Author's information:

Ida A. Shik — PhD in Arts, Associate Professor; ida.shik@bk.ru