

ВІЗУАЛЬНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ НА ПРИКЛАДІ ФОТОГРАФІЧНИХ ТА МЕДІА-ПРАКТИК

Олена Сердобольська

Visual reminiscences in contemporary culture: case studies in photographic and media practices

Olena Serdobolska

*This article **aims** to examine the phenomenon of visual reminiscences in contemporary culture as a mechanism for integrating historical experience into present-day artistic practices and for shaping contemporary subjectivity. The author seeks to identify key theoretical approaches to the analysis of reminiscences, to define their functions within current visual practices, and to demonstrate how historical allusions and intertextual references transform contemporary imagery within the field of artistic and cultural communication.*

Methods. *The study combines art-historical, semiotic and visual analysis. Its methodological framework is grounded in the classical concepts of cultural memory developed by Aby Warburg, the interpretations of Georges Didi-Huberman, the postmodern approaches of Jean Baudrillard, Roland Barthes and Umberto Eco, as well as contemporary practices of appropriation and postproduction articulated by Nicolas Bourriaud. The analysis integrates archival, semiotic and media levels, allowing for the reconstruction of a network of image transformations and their impact on cultural memory.*

Results. *The study demonstrates that visual reminiscences fulfil several key functions in contemporary culture: they establish a dialogue between the past and the present; they structurally organize the composition of the frame and provide a semantic centre for visual material; they act as a mechanism for constructing contemporary subjectivity and cultural identity; they ensure the integration of historical allusions and stylistic citations into current media practices; and they transform the past into an active agent of meaning-making rather than a decorative background. The analysis of the photographic practices of Tim Walker (2023) illustrates how ancient, medieval and modern allusions become structural principles of the frame, shaping rhythm, bodily plasticity and narrative trajectory, and integrating historical sensitivity into contemporary visual language.*

Conclusions. *The phenomenon of visual reminiscences emerges as a key intellectual and aesthetic mechanism that enables the past not merely to exist as a backdrop, but to become an active agent in the construction of contemporary subjectivity, cultural identity and politics of visibility. The practice of Tim Walker demonstrates that historical allusions, citational structures and paraphrases not only reframe the past but also generate new regimes of visibility, integrating historical sensitivity into contemporary photography and media practices.*

Keywords: *visual reminiscences, aesthetics, intertextuality, historical allusion, appropriation, postproduction, contemporary photography, media art, cultural memory, Tim Walker.*

Обґрунтування вибору теми. Феномен візуальних ремінісценцій у сучасній культурі став об'єктом комплексного дослідження у сучасних студіях культури. У цьому дослідженні під візуальною ремінісценцією розуміється відтворення або актуалізація образних, композиційних чи стилістичних елементів попередніх художніх епох у новому культурному контексті, де вони набувають інших смислових і комунікативних функцій. Термін «ремінисценція» (лат. *reminiscentia*) позначає також неявне відсилання у художньому тексті до іншого твору, що активує асоціативну пам'ять реципієнта, та відтворення автором власного або чужого матеріалу за допомогою цитат, образів чи ритміко-синтаксичних ходів (Герчанівська 2015). Його аналіз вимагає синтезу кількох теоретичних платформ: класичних концепцій культурної пам'яті, французької інтерпретації анахронізму, постмодерністської теорії інтертекстуальності, практик апропріації та постпродукції, а також сучасних напрямків *visual studies* і *memory studies*. Інтеграція зазначених теоретичних підходів дозволяє розглядати ремінісценцію не лише як форму інтертекстуальної взаємодії, а як аналітичну категорію дослідження сучасної фотографії, що пояснює механізми трансформації історичних образів у нових культурних контекстах.

Методологія дослідження. Класичну основу для розуміння візуальних ремінісценцій заклав Абі Варбург, концептуалізуючи історію мистецтва як динамічний рух форм і афектів у часі, а не як лінійне чергування стилів. Його термін «*Nachleben der Antike*» – «потойбічне життя античності» визначає спосіб функціонування культурної пам'яті, у якому образи не зберігаються як застигли цитати, а існують як симптоматичні сліди, що зазнають постійних трансформацій. Атлас «*Mnemosyne*», задуманий Варбургом як «лабораторія історії образів», демонструє цей принцип: він фіксує не окреме зображення, а інтервали між ними, ритми та повтори, які народжують сенс і формують умови для виникнення ремінісценцій (Warburg 1929; Borghesi 1999). Деталь у Варбурга постає, як симптом, що ініціює пам'ять, активізує механізми культурної повторюваності та створює потенціал для нових трансформацій образу. У межах цього дослідження варбургівський підхід використовується для виявлення історичних пластичних формул, що простежуються у фотографіях Тіма Вокера. Предметом аналізу є не буквальні запозичення окремих творів, а повторюваність композиційних, пластичних і світлотіньових принципів, які трансформуються у сучасній фотографії. Французька ж школа, представлена Жоржем Діді-Юберманом, розвиває ідеї Абі Варбурга через концепцію образу як анахронізму. У його трактуванні минуле «спалахує» у теперішньому, перетворюючи виставку мистецьких творів на монтаж часових шарів, де алюзії та ремінісценції функціонують як симптоми пам'яті поза лінійною історією (Didi-Huberman 2000). Образ перестає бути просто відтворенням події, він стає посередником між минулим і сьогоденням, дозволяючи глядачеві пережити історичний контекст у нових смислових площинах. Така модель мислення виявляє свою продуктивність у сучасному мистецтві, де мотиви повертаються фрагментарно, через монтаж, архівні реконструкції та цифрове цитування, створюючи ефект культурної вібрації та постійного оновлення сенсу.

У постмодерністській перспективі, що була розвинута Жаном Бодріаром, Роланом Бартом та Умберто Еко, образ набуває статусу елемента складної мережі знакових ігор, де оригінал втрачає визначальне значення. Візуальні цитати та алюзії функціонують як інтертекстуальні відсилання, перетворюючи будь-який твір на поле нескінченних взаємодій з іншими образами та знаками (Baudrillard 2004; Еко 1976). Барт підкреслює полісемантичний потенціал цитат та кодів, що перетворює візуальний матеріал на ресурс для критичного осмислення культурної спадщини. Ці концепції створюють методологічну основу для аналізу апропріації у сучасному мистецтві, де художник навмисно запозичує, трансформує та реміксує існуючі образи, формуючи нові значення через їхню взаємодію в контексті часу та культури.

Теорія апропріації та постпродукції, запропонована Ніколя Бурріо, пропонує практичний інструментарій для дослідження сучасних художніх практик. Художник у цій парадигмі постає як редактор культурного архіву: він не створює образи, а працює з готовими, вже наявними формами, перетворюючи ремінісценцію на метод виробництва нового мистецтва (Bourriaud 2002). Цей підхід виявляється у цифрових колажах, відеоарті, медіа-інсталяціях, фотографії, де минуле інтегрують у нові наративи, формуючи багат шарові смислові структури та створюючи діалог між цитатою, алюзією і оригінальним твором. Подібне розуміння фотографії як простору переосмислення вже наявних образів відповідає сучасним підходам до вивчення фотографічної культури, у яких акцент зміщується з документальної функції зображення на механізми продукування культурних значень (Batchen 2004).

Такі напрямки *visual studies* і *memory studies* додають до аналізу ремінісценцій важливий когнітивно-емоційний та соціальний пласт. Візуальні ремінісценції розглядаються як механізм формування колективної ідентичності через образи минулого, а також як спосіб осмислення культурних травм та історичних катастроф (Hirsch 1997; Crary 2013). У сучасних дослідженнях фотографія дедалі частіше розглядається не лише як засіб фіксації минулого, а як активний механізм конструювання культурної пам'яті, у межах якого історичні образи набувають нових смислів у сучасних візуальних практиках (Frosh 2024).

Методологічно дослідження ґрунтується на поєднанні архівного, семіотичного та візуального аналізу. Архівний аналіз використано для зіставлення фотографій Тіма Вокера з історичними візуальними моделями та виявлення джерел окремих пластичних мотивів. Семіотичний і візуальний аналіз дозволяють інтерпретувати композиційну структуру, пластику тіла, світлотіньову організацію та символічні значення фотографій, простежуючи, яким чином історичні образні моделі трансформуються у сучасному фотографічному образі. Такий підхід забезпечує можливість аналізувати ремінісценцію не лише як інтертекстуальне відсилання, а як механізм організації візуального образу.

Таким чином, візуальні ремінісценції постають у сучасній культурі як ключовий механізм взаємодії часу, пам'яті та форми. Вони забезпечують діалог культурних пластів, дозволяючи минулому «спалахувати» у сьогоденні, створюючи нові естетичні та концептуальні сенси. Концепції Абі Варбурга, Жоржа Діді-Юбермана, постмодерністських теоретиків та сучасні підходи інтегруються у цілісну методологію, яка у цьому дослідженні застосовується для аналізу ремінісценції як принципу організації фотографічного образу у творчості Тіма Вокера.

У сучасній візуальній культурі феномен ремінісценцій постає не як маргінальний естетичний жест чи декоративна стилізація, а як одна з ключових інтелектуальних стратегій роботи з образом. Історичні алюзії, інтертекстуальні посилання та культурні цитати функціонують тут як активні оператори смислотворення, що визначають логіку побудови візуального висловлювання. У цьому контексті минуле перестає бути статичним тлом або набором престижних архетипів; воно діє як повноцінний аналітичний інструмент, що забезпечує формування суб'єктності, конструювання тілесної присутності та моделювання культурної видимості. Саме здатність ремінісценції працювати не як емоційний відголос чи ностальгійний «ефект часу», а як дієвий механізм продукції образу й робить її настільки релевантною для сучасного гуманітарного дискурсу. У цій широкій площині взаємодії пам'яті, інсценованої візуальності та постмедіальної чутливості показовою є практика Тіма Вокера (Tim Walker). Для нього історичні мотиви, цитатні конструкції, парафрази й алюзії на мистецькі епохи або міфологічні сюжети формують каркас кадру, визначають драматургію простору, ієрархію символічних акцентів і пластику тіла. У Вокера ремінісценція не приховується за образом, а утворюють його внутрішню логіку, інтелектуальну напругу та наративну траєкторію.

Сам акт фотографування виявляється для нього способом «перемовляння» історії образів, перевідчитування їх через призму сучасної чутливості.

Саме тому звернення до практики Вокера дозволяє простежити, як сучасна фотографія працює з культурною пам'яттю не в режимі архівного збереження, а як з динамічним, перформативним ресурсом, що продукує нові режими візуальності. Тут минуле взаємодіє із сучасністю, формуючи нові смислові конфігурації. Ремінісценція позбавляється функції ностальгійного жесту й постає методологією мислення візуальним матеріалом, способом виявлення прихованих структур культури та побудови нових смислових конфігурацій. Саме ця здатність інтегрувати історичне у теперішнє, не розчиняючи його в естетизованій декоративності, визначає концептуальну значущість Вокера для сучасних фотографічних і медіа-практик.

Виклад основного матеріалу. Яскравим прикладом є проєкт Вокера для британського видання «British Vogue» (2023), присвячений акторові Шуті Гатва (Ncuti Gatwa). Центральним образом фотосесії є оголений портрет актора, що створює складне поле взаємодії між модною фотографією, міфологічною образністю та естетикою тілесності, де сучасність і минуле постають у постійному діалозі, а індивідуальне тіло стає носієм культурного резонансу, що перевищує межі естетики fashion-фотографії. Формально кадр вибудовано як сучасний варіант знакового знімка французького фотографа Жанлу Сьєффа (Jeanloup Sieff) з оголеним дизайнером Ів Сен Лораном (Yves Saint Laurent 1971). Однак інтертекстуальний діапазон Вокера суттєво ширший, ніж проста цитата до історії fashion-фотографії: композиційна логіка, ритм ліній, стримана пластика та аскетична світлотіньова модельованість можна прочитувати як неокласичний візуальний жест, тобто актуалізацію античного канону в координатах постмодерної фотографії.



Іл. 1. Вокер Т. Шуті Гатва. 2023.
Фото.

<https://www.vogue.co.uk/article/ncuti-gatwa-british-vogue-cover-interview>

У ширшій перспективі паралелі з античністю у фотографії Тіма Вокера виникають не через буквальне цитування конкретного скульптурного прототипу, а через актуалізацію пластичних принципів, що формували класичний канон репрезентації оголеного тіла. Пластична організація фігури відсилає до принципів античної скульптури: скручений торс, ідеалізована анатомія, врівноважена композиція та акцентоване світлотіньове моделювання формують образ, у якому тіло постає як самостійний носій художнього змісту. Водночас фотографія не відтворює жодного конкретного античного твору, а актуалізує пластичні принципи класичної традиції у сучасному контексті fashion-фотографії. Саме тому йдеться про ремінісценцію, а не про стилізацію чи пряме цитування історичного зразка.

Світлотіньова модельованість підсилює цей ефект скульптурності. М'яке, спрямоване освітлення окреслює рельєф мускулатури та формує плавний перехід тонів, завдяки чому тіло постає як цілісна пластична форма, а не як фрагментована поверхня. У цьому сенсі фотографія функціонує за принципом, близьким до скульптурної репрезентації: світло виконує роль своєрідного «візуального різця», що виокремлює форму з нейтрального простору та підкреслює її матеріальність.

Композиційна стриманість кадру додатково підсилює цей ефект. Нейтральне тло, мінімальна кількість предметних елементів і майже аскетична організація простору ізолюють фігуру

актора, концентруючи увагу на її пластичній структурі. У результаті тіло постає як автономний образ, що функціонує подібно до скульптурного експоната. Подібний принцип організації зображення перегукується з античною традицією, у якій оголена фігура виступала головним носієм естетичного та ідейного змісту.

У цьому контексті доречно згадати спостереження Абі Варбурга щодо тривалості античних форм у культурній пам'яті. На думку дослідника, певні пластичні формули — жести, пози, способи організації тіла в просторі, здатні зберігатися у візуальній культурі протягом століть, трансформуючись відповідно до нових історичних і медіальних умов (Warburg 1929; Borgesi 1999). Фотографія Вокера демонструє подібний механізм культурної спадкоємності: античний канон тілесної гармонії не відтворюється буквально, але постає у вигляді візуальної ремінісценції, що проявляється у врівноваженій пластиці фігури, скульптурному моделюванні світлом і композиційній ізоляваності тіла.

У такому прочитанні оголеність Ґатви набуває значення, відмінного від еротизованої чи провокативної репрезентації. Така інтерпретація ґрунтується передусім на характері самої фотографічної композиції: увага зосереджується на пластичній організації тіла, його позі, пропорціях і взаємодії з простором кадру. У цьому сенсі композиція кадру, світлотіньове моделювання та поза можуть бути прочитані як такі, що актуалізують принципи античної ідеалізації чоловічого тіла (Sorabella 2008). Відтак, у запропонованому прочитанні, тіло постає не лише як об'єкт візуального споглядання, а й як носій культурних кодів, що пов'язують сучасну фотографічну репрезентацію з історією образу оголеного чоловічого тіла.

У цьому випадку доцільно говорити саме про ремінісценцію, а не стилізацію чи цитату. Якщо стилізація передбачає імітацію історичної художньої мови, а цитата — впізнаване відтворення конкретного образу, то фотографія Вокера лише актуалізує окремі пластичні принципи античного мистецтва, інтегруючи їх у сучасний культурний контекст. У результаті оголеність не є еротичним жестом, а набуває статусу естетичного висловлювання, тобто своєрідної сакралізації тіла, що працює як носій пам'яті про класичний ідеал пропорцій, рівноваги та гармонії. В інтерв'ю актор жартує про «оголення всього» у контексті своєї ролі в серіалі «Сексуальна освіта» (Sex Education), але у Вокеровому кадрі це висловлювання набуває відчутної глибини (Seth 2023). Поєднання класичної пластики з сучасним символічним капіталом Ґатви, його зростаючою популярністю, а також майбутнім втіленням ролі Доктора у серіалі «Доктор Хто» (Doctor Who) — створює багатопланову міфопоетичну рамку. У культурі, де герой традиційно проходить ініціаційний шлях, відсутність одягу часто фіксується як момент переходу, як ситуація випробування або очищення (Campbell 2004). Задіяний Вокером мінімалізм, зокрема, чисте тло, стримана поза, відсутність декоративної насиченості, стає візуальним еквівалентом такого переходу (Seth 2023). Тіло актора, позбавлене будь-якого «шуму», постає у своїй первинній структурі, що перегукується з елліністичним підходом до репрезентації атлета чи юного героя. Звернення до принципу калокагатії підтверджується не лише тематично, а й формально: композиція, пластика тіла та світлотіньова організація кадру відтворюють ті ознаки, через які антична традиція репрезентувала моральну й фізичну досконалість. Ґатва, який має досвід дитинства біженця та тривалого соціального сходження, у цьому образі ніби переживає візуальний «палінгенезис», повторне символічне народження. Його тіло тут не маргіналізоване і не об'єктивізоване, а піднесене як знак внутрішньої сили й нової суб'єктності. Антична візуальна мова таким чином стає універсальним інструментом позачасового авторитету, перенесеним на сучасний образ актора.

Стилістичний мінімалізм Вокера, який у попередніх проєктах був схильний до барокової надмірності та театралізації, у даній серії виконує функцію візуального очищення. Відсутність розкішної декорації дозволяє буквально «проговорити» тіло як єдиний смисловий центр, унаслідок чого акцент переноситься на пластичну мову кадру: ритм плечей, легкий

поворот корпусу, урівноваженість композиції. Усе це створює модернізований еквівалент античного скульптурного підходу, де тіло було не лише матерією для мистецтва, але й ключовим носієм філософського змісту.

У цьому контексті важливо наголосити, що залучення античних ремінісценцій не є самоціллю, а виконує комунікативну функцію та дозволяє переосмислити ідентичність актора через призму культурної тривалості та візуальної спадкоємності. Подібні механізми інтерпретації, хоч і працюють у просторі високої моди та попкультури, мають чіткі паралелі з мистецтвознавчими підходами до вивчення сучасної образотворчості: античність, вплітаючись у новітній образ, функціонує як відкрита система, здатна адаптуватися до мінливих соціальних дискурсів. У випадку Ґатви це дискурс тілесної свободи, переозначеної маскулінності та постколоніальної видимості.

Фотосесія Вокера становить складний культурний текст, у якому античні ремінісценції виконують роль структурного принципу організації фотографічного образу. Це підтверджується тим, що саме історичні пластичні формули визначають композицію, характер репрезентації тіла та спосіб конструювання образної цілісності. Тіло стає простором інтерпретації, де перетинаються історичні смисли, сучасна соціальна динаміка, біографічна пам'ять та попкультурні наративи. Отже, цей приклад демонструє, що ремінісценція визначає не лише іконографію фотографії, а й принцип її композиційної організації, підтверджуючи запропоноване у статті розуміння ремінісценції як структурного механізму побудови сучасного фотографічного образу.

Саме через цю логіку перехід до матеріалів, присвячених Еммі Д'Арсі (Emma D'Arcy), є не просто тематично доречним, а структурно неминучим. Попри різні історичні референси (античність та середньовіччя), обидва кейси демонструють однаковий принцип роботи ремінісценції: історичний образ не відтворюється буквально, а переосмислюється як інструмент конструювання сучасної суб'єктності.



Іл. 2. Вокер Т. Емма Д'Арсі. 2023.

<https://www.vogue.co.uk/article/emma-darcy-british-vogue-cover-interview>

У випадку Д'Арсі йдеться про середньовіччя, і вибір цієї епохи не випадковий: він резонує з роллю Рейніри Таргарієн у серіалах «Гра престолів» (Game of Thrones) та «Дім Дракона» (House of the Dragon). Проте стилізація тут не є проста або вторинна. Д'Арсі не

перевдягають у буквальний «історичний костюм» (Tsjeng 2023). Іконографічна мова середньовіччя відтворюється через фактуру тканин, приглушену колористику, статичну фронтальність, інтенсивне світло, що моделює обличчя як скульптурний рельєф. У таких композиціях тіло актора функціонує як медієвальна ікона, через структурний жест: статичність, зібраність, внутрішня монументальність. Стилисти й фотографи створюють не історичний образ, а візуальний простір, у якому середньовіччя стає мовою для розмови про сучасну ідентичність. Фотографічні рішення, такі як, текстурований светр, що нагадує грубу вовну, асиметрія волосся, яка має асоціативний зв'язок із середньовічними вуалями чи шоломами, стримані, темперні кольори – формують складну систему маркерів, що сприймається як «історичність без історії». Це інтерпретація: середньовіччя працює як культурний інтерфейс, який дозволяє говорити про сучасність поза її прямими означеннями.

Через таку логіку стилізації перехід до образу Міріам Марґоліс (Miriam Margolyes) у британському Vogue стає наступним етапом цього ж дискурсу. У випадку Марґоліс працює вже інша естетика – New Look 1950-х, але механіка ремінісценцій залишається такою ж.



Іл.3. Вокер Т. Міріам Марґоліс. 2023

<https://www.vogue.co.uk/article/british-vogue-july-2023-pride-cover>

Образ акторки стилізований під моду 1950-х – округлі плечі, скульптурний силует, пастельна палітра, щільні фактури (Enninfu 2023). У формальному вимірі стилізація досягається передусім через роботу з об'ємом і текстурою костюма. Синій елемент одягу утворює жорстку геометризovanу форму, що майже повністю охоплює плечі акторки і створює ефект монументального силуету, подібного до архітектонічної оболонки. Гладка, щільна фактура матеріалу активно відбиває світло, завдяки чому поверхня костюма набуває скульптурної виразності та контрастує з м'якою фактурою шкіри обличчя. Додатковий рівень текстурної гри створює напівпрозора сітка вуалі, яка частково перекриває обличчя акторки: її дрібна структура накладається на риси обличчя, утворюючи делікатний оптичний фільтр між глядачем і персонажем. Така взаємодія різних матеріалів формує складну пластичну композицію, у якій образ акторки водночас постає як елегантний і дещо театралізований.

Але сама стилізація вирішує інше завдання: підкреслити акторське амплуа, укорінене в британській культурі, де Марґоліс асоціюється з одночасно шляхетною та ексцентричною жіночністю, із постаттю, яка може бути монументальною і гротескною водночас. Її участь у серіалі Вінзтори (The Windsors) лише посилює цей ефект: це акторка, чия культурна

присутність перебуває на межі між традицією та її пародійним переозначенням. Епоха у цьому контексті виконує семіотичну функцію: позначає «шляхетність», «класичність», «надлишкову жіночність». Але у випадку Марґоліс ці маркери працюють не для того, щоб реставрувати ретрофемінність, а щоб іронічно й водночас благородно підкреслити силу акторської традиції. Замість історичного глянцеу маємо ретельно сконструйований візуальний код, де тіло акторки, її поза, жести й сценічна манера створюють образ, який функціонує як водночас піднесений і дещо театралізований, подібно до того, як у 1950-х New Look балансував між елегантністю та демонстративністю.

Подібно до попередніх кейсів, тіло Марґоліс функціонує як композиційний центр, через який історичні пластичні моделі інтегруються у сучасний фотографічний образ. Статичність пози, світлотіньове моделювання та фактурність костюма забезпечують цю ремінісцентну логіку без буквального відтворення історичного стилю.

Порівняльний аналіз трьох фотографічних образів засвідчив, що незалежно від історичного джерела ремінісценції функціонують за однаковим принципом: вони не відтворюють минуле буквально, а використовують його пластичні моделі як механізм організації сучасного фотографічного образу. Саме ця спільна логіка дозволяє розглядати ремінісценцію як структурний принцип конструювання сучасної суб'єктності.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що у творчості Тіма Вокера візуальна ремінісценція функціонує не як стилізація чи декоративне цитування історичних форм, а як структурний механізм організації фотографічного образу. Саме через ремінісценцію історичні пластичні моделі визначають способи формування сучасної візуальної ідентичності. На відміну від лінійного відтворення минулого, фотографії Вокера актуалізують окремі історичні образні формули, інтегруючи їх у сучасний візуальний контекст. Це дозволяє розглядати ремінісценцію не як форму історичної ностальгії, а як механізм продукування нових смислів, у якому історичні образи стають активним чинником формування сучасної візуальної мови.

Така практика безпосередньо резонує з концепціями Абі Варбурга, який трактував історію мистецтва як динамічний процес, де образи не застигають у стилістичних формах, а існують як «потойбічне життя античності». Варбург показав, що культурна пам'ять активується через повтори, ритми й деталі, які самі по собі стають носіями сенсу, а не лише оздобленням. У фотографії Вокера ми бачимо аналогічний принцип: історичні ремінісценції не накладаються на сцену як зовнішній шар, а формують внутрішню логіку кадру, де дрібна деталь, позиція тіла, композиційний акцент або гра світла стають агентами культурної пам'яті, що перетворює зображення на своєрідну лабораторію минулого. Жорж Діді-Юберман пропонує інтерпретувати образ як анахронізм, де минуле «спалахує» у теперішньому, а історична послідовність втрачає своє значення на користь пластичних і символічних взаємодій. У цьому сенсі фотографія Вокера постає як модель візуальної анахронії: міфологічні та історичні коди не демонструють ретроспекції, а стають інструментами розгортання сучасної суб'єктності та репрезентації тілесності. У постмодерністському ключі, як за Жаном Бодріаром, Роланом Бартом чи Умберто Еко, інтертекстуальні відсилання й цитати не підпорядковані авторству або автентичності; вони функціонують як елементи мережі знакових взаємодій, де значення виникає у процесі перехресної гри образів. Творчість Вокера демонструє цю полісемантичність: алюзії на античність, середньовіччя чи естетику New Look 1950-х не є прямим повторенням, а перетворюються на вузли сенсів, які, взаємодіючи, утворюють складну тканину культурного діалогу. Кожна ремінісценція у фотографії стає ресурсом, який дозволяє «читати» сучасність крізь призму історичної чутливості, де минуле не замінює сучасне, а конститує його значення.

Інтеграція концепцій апропріації та постпродукції Ніколя Бурріо додає цьому аналізу практичну методологічну перспективу: художник, працюючи з наявними образами, конструє

нові смислові конфігурації, трансформує ремінісценцію на метод творення сучасної художньої мови. У Вокера це виявляється не лише у виборі історичних мотивів, а у способі організації кадру, де простір, тіло й символіка функціонують як динамічна мережа значень, що постійно перебудовує глядацьке сприйняття.

Висновки. Отже, проведений аналіз дозволяє стверджувати, що візуальні ремінісценції у творчості Тіма Вокера функціонують не як стилізація чи декоративне цитування історичних форм, а як структурний механізм організації фотографічного образу. Аналіз фотографій засвідчив, що історичні пластичні моделі визначають композицію, репрезентацію тіла та символічну організацію кадру, інтегруючись у сучасний візуальний контекст без буквального відтворення своїх історичних джерел. Це дає підстави розглядати ремінісценцію як самостійний механізм конструювання фотографічного образу, що відрізняється від стилізації, цитати та алюзії. Запропонований підхід уточнює можливості застосування концепцій Абі Варбурга та Жоржа Діді-Юбермана для аналізу сучасної фотографії, демонструючи, що історичні образні формули не лише зберігаються у культурній пам'яті, а й набувають нових функцій у процесі формування сучасної візуальної мови.

Список джерел і літератури

- ГЕРЧАНІВСЬКА, П. Е., 2015, *Культурологія: термінологічний словник*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- BAUDRILLARD, J., 2004, *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.
- BATCHEN, G., 2004, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.
- BORGESI, G., 1999, *Warburg: Mnemosyne Atlas*. Milano: Electa.
- BOURRIAUD, N., 2002, *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- CRARY, J., 2013, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso.
- DIDI-HUBERMAN, G., 2000, *Devant l'image*. Paris: Minuit.
- ECO, U., 1976, *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- FROSH, P., 2024, *Seeing Photographically and the Memory of Photography*. *Media Theory*, 8(1), pp. 53–78. DOI: 10.70064/mt.v8i1.1068.
- HIRSCH, M., 1997, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- ENNINFUL, E., 2023, A Trio Of LGBTQ+ Pioneers Cover British Vogue's July 2023 Issue. British Vogue. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/british-vogue-july-2023-pride-cover> [Accessed: 1 March 2026].
- SETH, R., 2023, Ncuti Gatwa On Doctor Who And Baring It All In British Vogue. British Vogue. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/ncuti-gatwa-british-vogue-cover-interview> [Accessed: 1 March 2026].

TSJENG, Z., 2023, In House Of The Dragon, Emma D’Arcy Is Reshaping Westeros. Off Screen, They’re Reshaping Hollywood. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/emma-darcy-british-vogue-cover-interview> [Accessed: 1 March 2026].

WARBURG, A., 1929, *Mnemosyne Atlas*. Hamburg: Warburg Institute.

References

BAUDRILLARD, J., 2004, *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.

BATCHEN, G., 2004, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.

BORGESI, G., 1999, *Warburg: Mnemosyne Atlas*. Milano: Electa.

BOURRIAUD, N., 2002, *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.

CRARY, J., 2013, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso.

DIDI-HUBERMAN, G., 2000, *Devant l’image*. Paris: Minuit.

ECO, U., 1976, *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

FROSH, P., 2024, *Seeing Photographically and the Memory of Photography*. *Media Theory*, 8(1), pp. 53–78. DOI: 10.70064/mt.v8i1.1068.

HERCHANIVSKA, P. E., 2015, *Kulturologiya: terminolohichnyi slovnyk*. Kyiv: Natsionalna akademiya kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.

HIRSCH, M., 1997, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

ENNINFUL, E., 2023, A Trio Of LGBTQ+ Pioneers Cover British Vogue’s July 2023 Issue. British Vogue. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/british-vogue-july-2023-pride-cover> [Accessed: 1 March 2026].

SETH, R., 2023, Ncuti Gatwa On Doctor Who And Baring It All In British Vogue. British Vogue. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/ncuti-gatwa-british-vogue-cover-interview> [Accessed: 1 March 2026].

TSJENG, Z., 2023, In House Of The Dragon, Emma D’Arcy Is Reshaping Westeros. Off Screen, They’re Reshaping Hollywood. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/emma-darcy-british-vogue-cover-interview> [Accessed: 1 March 2026].

WARBURG, A., 1929, *Mnemosyne Atlas*. Hamburg: Warburg Institute.

Візуальні ремінісценції у сучасній культурі на прикладі фотографічних та медіа-практик

Метою статті є дослідження феномену візуальних ремінісценцій у сучасній культурі як механізму інтеграції історичного досвіду у сучасну художню практику та формування сучасної суб’єктності. Авторка прагне виокремити ключові теоретичні підходи до аналізу ремінісценцій, визначити їхні функції у сучасних візуальних практиках і показати, як

історичні алюзії та інтертекстуальні посилання трансформують сучасні образи у полі мистецької та культурної комунікації.

Методи. Дослідження поєднує історико-мистецтвознавчий, семіотичний та візуальний аналіз. Методологічну основу складають класичні концепції культурної пам'яті Абі Варбурга, інтерпретації Жоржа Діді-Юбермана, постмодерністські підходи Жана Бодрієра, Ролана Барта та Умберто Еко, а також сучасні практики апропріації та постпродукції Ніколя Бурріо. Аналіз поєднує архівний, семіотичний і медіа-рівні, що дозволяє реконструювати мережу трансформацій образу та його вплив на культурну пам'ять.

Результати. Дослідження показало, що візуальні ремінісценції виконують кілька ключових функцій у сучасній культурі: формують діалог між минулим і сучасністю, структурно організовують композицію кадру та надають змістового центру візуальному матеріалу; слугують механізмом конструювання сучасної суб'єктності та культурної ідентичності; забезпечують інтеграцію історичних алюзій і стилістичних цитат у сучасні медіа-практики; перетворюють минуле на активний агент сенсотворення, а не на декоративне тло. Аналіз фотопрактик Тіма Вокера демонструє, як античні, середньовічні та модерні алюзії стають структурними принципами кадру, визначають ритм, пластичність тіла і наративну траєкторію, інтегруючи історичну чутливість у сучасну візуальну мову.

Висновки. Феномен візуальних ремінісценцій постає як ключовий інтелектуальний та естетичний механізм, який дозволяє минулому не просто існувати як фон, а стати активним агентом у конструюванні сучасної суб'єктності, культурної ідентичності та політик видимості. Практика Тіма Вокера демонструє, що історичні алюзії, цитатні конструкції та парафрази не лише переосмислюють минуле, а й продукують нові режими візуальності, інтегруючи історичну чутливість у сучасну фотографію та медіа-практики.

Ключові слова: візуальні ремінісценції, естетика, інтертекстуальність, історична алюзія, апропріація, постпродукція, сучасна фотографія, медіа-мистецтво, культурна пам'ять, Тім Вокер.

Олена Сердобольська, доктор філософії у галузі історії, асистент кафедри історії мистецтв, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

Olena Serdobolska, PhD in History, Assistant Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3854-6642>

Отримано редакцією журналу / Received: 09.03.2026.

Схвалено до друку / Accepted: 30.06.2026.