

Заклад вищої освіти «Український католицький університет»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

на тему «Перформативність фотографії: «розширення поля» на прикладі
проєкту Юрка Дячишина Slavik's Fashion»

Виконала: студентка 4 курсу, групи
ГКУ20/Б
Галузі знань 03 Гуманітарні науки
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньої програми “Культурологія”
Освітній ступінь Бакалавр
Туровцій А.С.

Керівник Шумилович Б.

Львів – 2024 року

Анотація

Перформативність фотографії – спроба продемонструвати об'єднання елементів медіумів перформансу та фотографії в рамках структурної моделі «розширеного поля» Джорджа Бейкера. На прикладі проекту львівського фотографа Юрка Дячишина Slavik's Fashion продемонстровано співіснування статичності камери та живої дії вистави шляхом наявності притаманних двом медіумам аспектів та їхнього подальшого перехрещення. Результатом сполучення виникає окремий прояв фотографії, який посідає чільне місце серед незалежних засобів збереження інформації. У першому розділі аналізується модель розширеного поля фотографії, взаємодія фотографії з перформансом та пропонується зіставлення теорій у рамках положення перформативності фотографії на розширеному полі. У другому розділі деталізується історія становлення Slavik's Fashion та пропонується класифікація у вигляді трьох хвиль розвитку проекту. Третій розділ демонструє аналіз фотографій із погляду семіотичних теорій взаємодії зображення та глядача, наявності певних елементів перформативності проекту та його положення серед моделі розширеного поля фотографії.

Ключові слова: Фотографія, «розширене поле фотографії», стазис/не-стазис, наратив/не-нاراتив, перформанс, перформативність, перформативний, Юрко Дячишин, проєкт Slavik's Fashion

The performativity of photography: "expanding the field" on the example of Yurko Dyachyshyn's Slavik's Fashion project

Abstract

The performativity of photography is an attempt to demonstrate the combination of performance and photography elements within the structural model of George Baker's "expanded field". In the example of Lviv photographer Yurko Dyachyshyn's project Slavik's Fashion, the static camera's coexistence and the performance's live-action are demonstrated through the presence of aspects inherent in the two mediums and their further intersection. The result of the combination is a separate manifestation of photography, which occupies a prominent place among independent means of information storage. The first chapter analyzes the model of the expanded field of photography and the interaction of photography with performance and proposes a juxtaposition of theories within the framework of the position of performativity of photography in the expanded field. The second chapter details the history of Slavik's Fashion formation and offers a classification of three waves of project development. The third section demonstrates the analysis of the interaction between the image and the viewer from a semiotic point of view, the presence of some aspects of the project's performativity, and its position among the model of the photography's extended field.

Keywords: Photography, «photography's expanded field», stasis/not-stasis, narrative/not-narrative, performance, performativity, performative, Yurko Dyachyshyn, Slavik's Fashion project.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ РАМКИ ДОСЛІДЖЕННЯ	8
1.1 Поняття розширеного поля фотографії	8
1.2 Перформативність та фотографія.....	12
РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ПРОЄКТУ SLAVIK’S FASHION.....	20
2.1 Перша хвиля розвитку проєкту	20
2.2 Друга хвиля розвитку проєкту.....	23
2.3 Третя хвиля розвитку проєкту	26
РОЗДІЛ III. ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ФОТОГРАФІЇ У ПРОЄКТІ SLAVIK’S FASHION.....	31
3.1 Взаємозв’язок між фотографією та глядачем	31
3.2 Фотографія Slavik’s Fashion.....	34
3.3 Конструювання образу Славіка.....	37
3.4 Перформативні елементи у проєкті Slavik’s Fashion	40
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	47
ДОДАТКИ.....	49

ВСТУП

Актуальність дослідження: до початку постмодерної доби, фотографія сприймалася як документалістика об'єктивної реальності світу. А втім, цей медіум вже давно намагається знайти власне місце серед інших, особливо мистецьких проєктів. Теорія розширеного поля пропонує приземлений погляд на фотографію, що в поєднанні з іншими медіумами створює унікальний досвід сприйняття навколишнього світу.

Я обрала сходження медіумів перформенсу та фотографії, що з першого погляду є цілковито непокєднувальними. Вистава є дією в моменті, живим представленням, тоді як камера є статичною ілюстрацією пережитості. Поєднання цих медіумів утворює новий жанр візуального відтворення, утім, що він собою представляє? Яким чином можливе поєднання живої дії перформансу зі сталою природою камери? Моя гіпотеза полягає в тому, що фотографія, за допомогою моделі «розширення поля», сходиться з різними медіумами, із чого випливає, що перформанс і фотографія могли би співіснувати в одному жанрі. Також, українському фотографічному проєкту Slavik's Fashion притаманні елементи перформативності фотографії, що дозволяє здійснити аналіз фотографій з точку зору їхнього висловлювання.

Дослідження української фотографії є приверненням уваги до важливості та унікальності аналізу проєктів. В Україні є брак літератури, що досліджувала би художню українську фотографію та демонструвала би митців, як інноваційних та таких, що варті уваги. Необхідно розвивати українську художню фотографію та розширювати світогляд українців за допомогою створення галерей художніх фотографій. Моя робота привертає увагу до українського проєкту, який сприймається як попкультурний, утім уміщує велику кількість контекстуальних нашарувань, що виходять за межі звичної вуличної документації. Це змушує замислитися над важливістю дослідження та репрезентації українських фотографів.

Об'єкт дослідження: Перформативність фотографії як спосіб поєднання живої дії зі статичністю камери.

Предмет дослідження: Проєкт львівського фотографа Юрка Дячишина Slavik's Fashion як спроба демонстрації живої дії, зупиненої в часі.

Мета: Метою дослідження є аналіз явища перформативності фотографії та його виокремлення як незалежного засобу збереження інформації на прикладі українського фотопроекту Slavik's Fashion. Провідною теорією є модель розширеного поля фотографії, уведена Джорджем Бейкером для того, аби продемонструвати узагальнену структуру постмодерної фотографії; також застосовується наукова робота Алана Тейлора, яка пропонує елементи перофрмансу, які у взаємодії з камерою утворюють перформативність фотографії. Мною пропонується місце для перформативної фотографії у моделі Бейкера, за допомогою якої явище приземлюється та пояснюється, набуваючи втіленого, а не ідейного вигляду. Основними матеріалами теоретичного дослідження є книги, усталені в культурологічному полі та ті, що вважають авторитетними; для здійснення аналізу проєкту Slavik's Fashion проводиться напівструктуроване інтерв'ю з автором фотографій Юрком Дячишиним.

Завдання:

- Здійснити аналіз ключових джерел, пов'язаних з перформативністю фотографії;
- Здійснити запис інтерв'ю з Юрком Дячишиним;
- Здійснити аналіз інтерв'ю, застосовуючи візуальні, описові та додаткові джерела інформації;
- Здійснити аналіз проєкту Slavik's Fashion на основі теоретичного базису та продемонструвати його перформативність. і запропонувати місце у розширеному полі фотографії.

Методи дослідження: Для здійснення аналізу фотографій та місця їхньої взаємодії з аудиторією, застосовуватиметься структурно-семіотичний метод дослідження. Відповідно здійснюватиметься аналіз денотативних конотативних значень за допомогою знаків та символів, зображених на фотографіях та їхнє

перенесення на ширшу рамку теоретичного дослідження. Досліджуватимуться питання інтенції та взаємодії фотографа із Славіком.

Аби детальніше продемонструвати взаємодію між перформансом, фотографією та глядачем, пропонується до уваги аналіз проєкту українського фотографа Юрка Дячишина «Slavik`s Fashion». Чим є перформативність у фотографіях Славіка? Які теми конструюються в результаті виконаного акту? Для аналітичного дослідження застосовуватиметься напівструктуроване інтерв'ю з фотографом Юрком Дячишином як метод дослідження, інформація з якого стане ключовою для аналізу зображень Славіка. Інтерв'ю є напівструктурованим з підготовленим опитувальником, втім можливістю обговорення нових в ході дискусії ідей.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ РАМКИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Поняття розширеного поля фотографії

До початку постмодерної доби теоретики фотографії розглядали її з точки зору документування реальності. Чіткість та реалістичність технології демонструвала копію світу, збережену поза часом. А втім, із ХХ століття, цей медіум розпочинає власне розширення, представляючи вихід не тільки за межі точного відтворення реальності, але й конструюючи новий, відмінний від справжнього, світ.^{1 2} Фотографія, що взаємодіє з іншими медіумами, втрачає приземленість та набуває певний статус хаотичності. Дедалі важче оцінити межі того, чим вона є, і того, чим насправді ніколи не була, адже в таких умовах фотографічний об'єкт перебуває у стані кризи та серйозної трансформації.³

Структурування фотографії описав американський мистецтвознавець Джордж Бейкер. Він представляє модель «розширеного поля» фотографії, створену на основі роботи Розалінд Краус «Скульптура у розширеному полі».⁴ Фотографія уявляється як «група розширених полів, множинних наборів опозицій та сполук».⁵ Модель не тільки приземлює жанрову складову фотографії, але, через поєднання спільних рис, допомагає усвідомити її взаємодію з іншими видами медіумів, в тому числі з мистецтвом.

Як зазначає Дж. Бейкер, основою розширеного поля повинна стати опозиція між двома значеннями. Критики підходили до фотографії через бінарне мислення конотацій-денотацій, наративу-документації, індексів-іконічних знаків. Утім, перефразовуючи Розалінд Краусс, автор зазначає, що фотографія більше не існує між двома речами, якими не є. Натомість вона стає єдиним поняттям, що перебуває у периферії поля, у якому існують інші, інакше структуровані можливості.⁶ Фотографія, що вписується в ширший культурний

¹ Зонтаг, Сюзен. *Про фотографію*. Київ: Основи, 2002. с. 119.

² Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Schocken Books, 1969. p. 3-4.

³ Бейкер, Джордж. *Розширене Поле Фотографії*. Харків: IST Publishing, 2018. с. 16.

⁴ Там само, с. 20.

⁵ Там само, с. 20.

⁶ Там само, с. 33.

вимір, перестає сперечатися з мистецтвом, на противагу взаємодіючи з ним у творенні нових способів репрезентації реальності.

Саме тому, основними поняттями, уведеними Дж. Бейкером в теорію, є стазис/нарратив та не-стазис/не-нарратив, які демонструють вихід за межі бінарної риторики, поєднуючи, а не протиставляючи, опозиції. Наратив – культурний вимір фотографії та її конотації, а стазис – легковажна природа, пряме документування, денотація. Наративність у фотографіях виражається через тривалість у часі, рух та чуття множинності, тоді як стазис є повною протилежністю із завмиранням руху, заціпенінням часу та повторюваністю мотиву.⁷ Переписуючи Р. Краусс, він пропонує стазис/нарратив замість ландшафт/архітектура, утворюючи поле четвертинних опозицій або «групу Кляйна». Перефразовуючи Розалінд Краусс, Дж. Бейкер пише:

[не-нарратив], дозволивши собі розширення значення, є лише іншим варіантом поняття [стазису], а [не-стазис] є попросту ще одним варіантом [нарративу].⁸

Досліджуючи модерністську фотографію, автор характеризує її підвішений стан між «не-зовсім-стазисом» та «не-до-кінця-нарративом»⁹. Вона застигла у категоріях «neither/nor»: фотограф або виробляє нарративну комунікацію, порушуючи її силами стазису, або створює статичне зображення, охоплене боротьбою між конструюванням значень та демонстрацією реальності. Вона відтворюється ані в повному нарративі, ані в цілковитому стазисі.¹⁰ Прикладом Дж. Бейкер наводить творчість німецького фотографа Августа Зандера, який став відомим завдяки соціально-документальній фотографії. Проєкт автора полягав у тому, аби здійснити всебічний портрет німецької нації, фотографуючи верства населення країни.¹¹ Повторюваність поз та формату фотографії демонструє її завмирання в часі. Водночас, як зазначає

⁷ Там само, с.24.

⁸ Там само, с. 24.

⁹ Там само, с. 24.

¹⁰ Там само, с. 23.

¹¹ Хилько, Н. *Август Зандер - творець документального фотопортрета* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://foto-vse.blogspot.com/2017/04/blog-post.html> (28.04.13).

Бейкер, роботи Зандера свідчать про «нарративні параметри архівної компіляції портретів»¹², вказуючи на присутність «літературного шуму». Таким чином портрети Зандера намагаються будувати наратив, який спростовується повторюваністю зображень (стазисом). Утім вони не можуть бути повністю статичними, адже наявність ідеї та певного відбору у формуванні портретів створює ефект розповіді, а звідси й інтерпретації.

З поступовим послабленням «підвішеного» стану фотографії, помічається поява ознак постмодернізму¹³. Якщо властивістю модернізму було наслідування реальності та спроба її документування, то з початком нової течії межі понять мистецтва та реальності розмиваються. Постає питання оригінальності та справжності у фотографії та її перетину з іншими медіумами, до прикладу, концептуальним мистецтвом.^{14 15}

Проектовані зображення [projected images] Джеймса Коулмена 1990-х демонструють фотографії, створені на основі нарративного кіно¹⁶. «Трилогія» Background, Lapsus Exposure та I N I T I A L S – роботи, що ілюструють слайди із синхронізованим аудіонаративом.¹⁷ Форма зображення, яка передбачає переривання руху певного акту (до прикладу, монтування сцени у Lapsus Exposure чи оповідь людини, продемонстрована на Background), взаємодіє з накладеним автором текстом, що вказує на наратив фотографії. Отже, відображення реальної дійсності (дії та оповіді) переривається сталістю через не-нарратив або не-до-кінця нарратив, але водночас є нарративом, адже зображення не є статичними, бо нагадують у своєму створенні фільм¹⁸.

На противагу Дж. Коулмену, Дж. Бейкер демонструє кінематографічне (постановче) зображення Сінді Шерман, а саме фотографії з каталогу Untitled Film Stills. Авторка створює автопортрет, на якому спостерігається архетип

¹² Там само, с. 21.

¹³ Там само, с. 24.

¹⁴ Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Schocken Books, 1969. p. 5-6.

¹⁵ Зонтаг, Сюзен. *Про фотографію*. Київ: Основи, 2002. с.143-144.

¹⁶ Бейкер, Джордж. *Розширене Поле Фотографії*. Харків: IST Publishing, 2018. с. 28.

¹⁷ ІММА. *James Coleman Collection* [Електронний ресурс] – Режим доступу:

https://imma.ie/collection/?_sft_artwork_artist=james-coleman&sf_paged=1&obj=obj_22897

¹⁸ Додаток 1

Femme Fatale та сцени нуарного фільму. Відтворення впізнаваного сюжету провокує глядача до розуміння ідеї зображення та залишає відкрите поле для безлічі інтерпретацій, через що фотографії є не-стазисом (нарративом ці фотографії назвати не можна, адже прямого тексту С. Шерман не надає, утім зображення примушують до конотацій). Однак, зображення статичне, адже демонструє замороження моменту з фільму у часі. Воно проникає до культурного виміру, примножуючи одну світлину на безліч значень.¹⁹

Дж. Бейкер приходять до висновку, що існує опозиція до вираженої негативними термінами та нейтральної модерністської фотографії, у вигляді комплексної, із поєднанням обох понять нарративу та стазису. У такий спосіб утворюється прямокутна модель із перехресними значеннями.²⁰ Наратив/стазис є цілісним вираженням у фотографії, тоді як не-нарратив/не-стазис є проміжним та побіжним, де не-нарратив може нейтралізувати функцію стазису, а не-стазис – нарративу. Прикладом автор наводить фотографії Джеффа Волла, зазначаючи, що ці роботи є інверсією до модерністської практики.²¹ Його проекти демонструють вторинний художній твір, що імітує історичні картини в натхненні іншими митцями. Через постановки кадрів фотограф створює те, що Дж. Бейкер назвав *talking pictures* – зображення, що піддаються маніпуляціям та малярським обробкам цифрового монтажу (винайдення «нарративного підпису», під час якого відсутня боротьба з конотаціями, адже зображення проєктують основну думку автора)²².

Під час застосування Дж. Бейкером постмодерної фотографії у конструюванні розширеного поля помічається, що, як тільки фотографія виходить за межі нейтрального вираження, вона об'єднується з іншими медіумами, створюючи нові види прояву фотографії. Тоді можна припустити, що перетин фотографії з фільмом, мистецтвом чи колажем провокує розширення її поля, де кожен новий прояв постмодерної фотографії має серед нього своє

¹⁹ Бейкер, Джордж. *Розширене Поле Фотографії*. Харків: IST Publishing, 2018. с. 27.

²⁰ Додаток 2 переробити фото

²¹ Бейкер, Джордж. *Розширене Поле Фотографії*. Харків: IST Publishing, 2018. с. 29.

²² Там само, с. 32-33.

положення. Отже, пропоную спершу розглянути перехрещення медіумів фотографії та перформансу та запропонувати її місцезнаходження у цьому полі.

1.2 Перформативність та фотографія

Перформативність [performativity] у фотографії досліджує Аллан Тейлор у науковій роботі «Перформанс, фотографія та перформативність: що перформанс виконує у сталому зображенні» 2017 року²³. Із початку свого існування, фотографія є протилежною перформансу, адже «живість» ніяк не поєднується із «записаним виконанням». Вона демонструє проблему «живого» через власну статичність. Утім, можна розглянути явище з точки зору набування фотографією певних рис перформансу, через що вона перетворюється із документації світу на щось зовсім інше. Для цього використовуватиму поняття перформативності [performativity], яке, на відміну від перформансу, є повторенням норм та не може сприйматися волею виконавця. Перформативна [performative] дія виходить за межі навмисного виконання, яку неможливо контролювати.²⁴

Концепцію перформативності [performativity] варто розпочати розглядати з перформативного [performative], поняття, яке застосовує лінгвіст Джон Ленгшо Остін для демонстрації прикладу перформативної [performative] дії через певні висловлення, що передбачають характер впливового акту. До прикладу, слова присяги в судовому залі окреслюють факт подання світлом правдивих показань. Або відповідь «так» під час церемонії вінчання є наслідком обміну кільцями. Тобто обіцянки, судження, парі не просто репрезентують дію, вони є перформативним [performative] висловленням.²⁵ На відміну від перформансу [performance], що передбачає привласнення акторської гри, перформативне [performative] є частиною повсякденного життя. А. Тейлор, спираючись на теорію Дж. Л. Остіна, зазначає, що в такому випадку фотографії для того, аби стати перформатиною [performative], достатньо діяти. Виклик

²³ Taylor, Allan. *Performance, Photography, Performativity: What performance 'does' in the still image*. London: University of the Arts, 2017. 197 p.

²⁴ Ibid. p. 18.

²⁵ Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Oxon: Routledge, 2013. p. 124.

полягає в тому, що Дж. Л. Остін заперечує перформативне [performative], що пов'язане з театральною діяльністю, адже воно виражає невдалу дію мови, де актори, одружуючись, насправді не виконують перформативне [performative] висловлювання. Тоді помилково вважати, що документація впливової дії супроводжується перформативним [performative] у фотографії.

Контраргумент Дж. Л. Остіну наводить Жак Дерріда, наполягаючи на тому, що всяке висловлювання є невдалим. Театральна мова є лишень модифікацією загальної повторюваності, де кожна перформативна [performative] дія є копією, так само, як мова акторів є відтворенням сценарію. Слова клятви одруження є суспільно сконструйованим виразом, значення не є оригінальним і не завжди однозначним чи дійсним. Воно є тимчасовим, створеним у процесі взаємодії та обставин.²⁶ Застосовуючи слова Дерріди:

Бо, зрештою, хіба це не правда, що те, що Остін виключає як аномалію, виняток, «несерйозне» цитування (на сцені, у вірші чи монологі), є виключеною модифікацією загальної цитованості, чи, радше, загальної повторюваності – без якої не було б навіть «успішного» перформативу [performative]. Отже, парадоксальний, але неминучий висновок – успішний перформатив [performative] обов'язково є «нечистим» перформативом [performative](...)?²⁷ (авт. пер.)²⁸

Отже, кордони перформативного [performative] розширюються, виходячи за межі лінгвістики й посідаючи чільне місце у візуальній культурі. Застосоване Ж. Деррідою поняття цитати А. Тейлор використовує для пояснення перформативного [performative] у фотографії, для якої необхідна інтенція у вигляді візуальної цитати – містка між нею та її аудиторією²⁹. Вираженням цієї цитати можна вважати перформативність [performativity] у фотографії.

²⁶ Ibid p. 124

²⁷ Ibid p. 125

²⁸ For, ultimately, isn't it true that what Austin excludes as anomaly, exception, «non-serious, » citation (on stage, in a poem, or soliloquy) is the determined modification of a general citationality – or rather, a general iterability – without which there would not even be a “successful” performative? So that – a paradoxical but unavoidable conclusion – a successful performative is necessarily an “impure” performative (...)?

²⁹ Taylor, Allan. *Performance, Photography, Performativity: What performance 'does' in the still image*. London: University of the Arts, 2017. p. 8.

Автор прирівнює поняття цитати Ж. Дерріди до мови зображень, яку можна пояснити за допомогою знакової системи та семіотики читання візуальних об'єктів. Роланд Барт представляє риторику образу, у якій демонструє факт складання зображення з архітектури знаків, а звідси й множинності значень. Водночас варіативність не ставить під загрозу мову зображення, адже вона – це сукупність отриманих висловлювань. Поєднання знаків із ідеологією та культурним полем індивіда забезпечує суб'єктивне відображення символів та різне прочитання знаків. А втім, автор зазначає, що індивідуальні інтерпретації все одно опираються на спільні мовні конструкції, аби забезпечити діалог із зображенням.³⁰

Проблема сучасних митців полягає в тому, аби здійснити повідомлення без використання слів та тільки за допомогою візуальної цитати. Якщо деякі знаки покладаються на сталу структуру, фотографія застосовує знакову систему з наперед закодованими висновками, які глядача просять прочитати й відповідно проінтерпретувати. Такий прийом є невдалою для перформативності [performativity] фотографії цитатою. За словами А. Тейлора:

Іншими словами, сказати, що акти перформансу можуть бути закодованими чи цитованими фотографією, або що якимось чином існують правила чи структура того, як перформанс та його фотодокументація можуть бути зафіксовані та згодом «прочитані», суперечить спонтанній, імпульсивній «жвавості», яка лежить в основі етосу жанру.³¹ (авт.пер.)³²

Завдання фотографії полягає в тому, аби, незважаючи на закодовані конструкції, залишати прогалини для самостійної інтерпретації. Погляд на зображення з точки зору показу чогось, а не розповіді про щось, забезпечує «живість мови», коли інтерпретатори самостійно заповнюють пропуск значення, автор же надає простір для самостійного будування діалогу між зображенням та

³⁰ Barthes, Roland. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977. p. 46-51.

³¹ Taylor, Allan. *Performance, Photography, Performativity: What performance 'does' in the still image*. London: University of the Arts, 2017. p. 10.

³² In other words, to say that performance acts can be coded or cited by the photograph, or that somehow there are rules or structure to how performance and its photographic documentation can be captured and subsequently 'read' contradicts the spontaneous, impulsive 'liveness' that underpins the ethos of the genre.

його виконанням. Фотографія, хоча й висловлює те, що вона ілюструє, водночас змінюється кожного разу, як на неї споглядає інший. Тоді вона зовсім не стала, натомість стає цитатою перформативного [performative] висловлювання, що хоча й будується на повторюваності та системі знаків, утім постійно змінюється, розвиваючись через кожен практику цитування. Таким чином демонструється узгодження з «живістю», де повторення жесту чи окремого моменту не може бути ідентичним.

Застосовуючи опис перформативного [performative] філософом Річардом Шустерманом, А. Тейлор описує перформативний [performative] процес фотографії як той, що відбувається перед спуском затвору. Документація перформансу передбачає збереження окремих моментів, що підпадають впливу ракурсу та бачення фотографа. Формування елементів позування чи мізансцен створює певну взаємодію з фотографіями, кожен із яких має власний намір та навички.³³ Цей ефект подібний до описаного Сюзен Зонтаг «фотографічного бачення»:

Тільки-но люди збагнули, що ніхто не фотографує ту саму річ однаково, припущення, ніби фотоапарати надають безсторонні, об'єктивні зображення, поступилося усвідомленню, що фотографії – свідчення не тільки того, що на них зображене, а й того, що бачить індивід, це не реєстрація, а оцінка світу. Виявилось, що це не просто звичайна, однорідна діяльність, котру називають баченням...а «фотографічне бачення», що стало для людей водночас і новим способом бачити світ, і новим видом діяльності, яку можна перформувати.³⁴

Авторка розрізняє фокусування зображення фотоапаратом та людським оком, які по-різному оцінюють перспективу реальності. Бачення світу фотографом відіграє важливу роль у формуванні кадру, що стає суб'єктивним спостереженням світу. Як наслідок – перформування [performativity] під час здійснення акту фотографування, іншими словами, перформативного

³³ Taylor, Allan. *Performance, Photography, Performativity: What performance 'does' in the still image*. London: University of the Arts, 2017. p. 11.

³⁴ Зонтаг, Сюзен. *Про фотографію*. Київ: Основи, 2002. с. 86.

[performative] процесу фотографії, який, так само як і живу дію перформансу, неможливо повторити.

Водночас, перформативне [performative] у фотографії визначається спонтанністю через відмову від контролю автором на користь випадковості обставин. Непередбачуваність, разом з неможливістю повторюваного результату, створюють «випадковість» фотографії.³⁵ Вона демонструє ідею зближення між тим, що було раніше, що було пізніше, та тим, що не буде тим самим знову.³⁶ Простіше кажучи, на відміну від перформансу, що діє всередині лінійного часу, фотографія діє поза ним, надаючи можливість продуктивності перевіряти здатність фотографії вловлювати швидкоплинність часу. У такий спосіб фотографія «відкладає» виконання перформансу, що можна назвати перформативним [performative] ефектом фотографії. Надалі його вплив виражається через сприйняття зображення глядачем, який, інтерпретуючи, піддається ефекту перформативного [performative].³⁷ Діалог, який продукують фотографія та перформанс, виражається через два акти тимчасових проявів: фотографування акту перформансу «зараз» та «тепер» акт інтерпретації, що відбувається через перегляд фотографій. Як зазначав Дерріда:

Перформанс, зафіксований камерою, розірваний затвором, стає ініціацією перформативного висловлювання, втіленого у фотографічній формі, і починає цитування. (...) Незалежно від того, чи є вистава частиною більш тривалої чи театральної вистави, чи вистава здійснена на камеру, яка триває доти, доки затвор не буде закрито, ефект утворюється через ініціальну силу вистави. (...) Таким чином, фотографія віддаляється від чогось мертвого, що «було» і стає точкою доступу до минулого. У цій новій перспективі фотографію можна розглядати як втілену життям, якщо вистава та її «живість» знову відтворюється в уяві під час її перегляду.³⁸(авт.пер.)³⁹

³⁵ Taylor, Allan. *Performance, Photography, Performativity: What performance 'does' in the still image*. London: University of the Arts, 2017. p. 14.

³⁶ Ibid p. 24.

³⁷ Ibid p. 18.

³⁸ Ibid p. 15-16.

³⁹ The performance captured by the camera, severed by the shutter, becomes the initiation of a performative utterance embodied in photographic form and starts the citation. (...) Whether the performance act is part of a longer durational or theatrical performance or a performance to camera that lasts as long as the shutter is open, the effect provides an initiating force through performance. (...) Therefore, the photograph moves away from something that is dead, 'has been' and an

Перформанс стає перформативним [performative] в момент його «транскрибації» на фотографії. Під час її взаємодії з цитатою та мовленнєвим актом вона стає висловлюванням. Водночас, «транскрибація» перформансу забезпечує вихід у соціальний та культурний вимір, забезпечуючи можливість інтерпретатору накладати власний досвід для зчитування інформації, доповнюючи реальність перформативності [performativity] у фотографії. Вона ж стає соціокультурною провокацією у нерухомому зображенні.⁴⁰ Така фотографія змінюється кожного разу, як на неї споглядає хтось інший. Тому вона нестатична. Це перформативне [performative] висловлювання, яке є цитатним, втім, воно постійно змінюватиметься.

Існує тонка межа між документацією [documentation] та «документальністю» [documentary] фотографії. Різниця помічається в інтенції, яку здійснює автор під час процесу фотографування: документації [documentation] перформансу як події та «документальності» [documentary], що транскрибує перформативний [performative] ефект. У першому випадку застосовується метод точного копіювання реальності, у другому – реальність відіграється для подальшої інтерпретації та розвитку уяви. Застосовуючи термін Камілли Джалвінг, Тейлор називає другий варіант «перформативним реалізмом» [performative realism], у якому, застосовуючи імітування живого мистецтва, створюється набір кодів та умовностей, що стосуються як фотографії, так і перформансу, що створює ефект перформування [performing] реальності.⁴¹

У такому випадку перформативність [performativity] не репрезентує зовнішній світ, радше самостійно створює реальність за допомогою конотування, яке не тільки покликається на інші види мистецтва, але виходить за рамки фотографії, знаходячи власне місце між зображення і глядачем. Як зазначає К. Джалвінг, це «поле, в якому зображення є не тільки образом

access point to the past. Considered in this new perspective, the photograph can be seen as embodied with and by the life if performance and its 'aliveness' is enacted in the imagination once again when it is viewed.

⁴⁰ Taylor, Allan. *Performance, Photography, Performativity: What performance 'does' in the still image*. London: University of the Arts, 2017. p. 18.

⁴¹ Ibid p. 39.

перформансу, але й тим, що саме по собі перформує»,⁴² надаючи фотографії силу запевняти глядача в чомусь, що нібито є реальним. Отже, документальність фотографією живого мистецтва провокує її можливість до міфотворення та канонізації інтерпретаторами. Неважливо, яка була початкова інтенція автора, він не може передбачити результат інтерпретації. А втім, керуючись бажанням щось продемонструвати, він зустрічається з глядачем, спокушаючи його дійти до консенсусу у перформативному [performative] реалізмі.

Таким чином, перформативність [performativity] фотографії – це практика візуального цитування, а не постановка оповіді. Вона вимагає спонтанності та випадковості обставин для інтерпретації глядачем. Жива дія проявляється за допомогою перформативного [performative] ефекту, шляхом відкладання виконання «перформансу» та подальшого сприйняття глядачем фотографії через його призму. Під час її «транскрибації», вона переходить межі документування та перетворюється на висловлювання, набуваючи нових соціокультурних значень. Залишаючи поле для взаємодії, така фотографія постійно інтерпретується та змінюється в залежності від того, хто на неї споглядає. Коротко кажучи, перформативність [performativity] вимагає цитування та документальності, а не документування перформансу зі застосуванням художніх прийомів, аби бути подібною до мистецтва. Метою вистави на камеру перестає бути постановка наративів. У перформативності [performativity] відбувається розширення світу, де відмінності між оригінальністю та постановкою зникають на користь дії, що передбачає вбудовану у фотографію візуальну цитату заради висловлювання.⁴³

Повертаючись до розширеного поля фотографії, перформативність [performativity] розташовується між поняттями стазису та не-стазису. Її статичність проявляється природньою можливістю фотографії захоплювати в собі дійсність, яка може існувати поза часом. Водночас перформативний [performative] ефект та жива мова фотографії наголошує на постійній зміні

⁴² Ibid p. 40.

⁴³ Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Oxon: Routledge, 2013. p. 123.

зображення в залежності від інтенцій інтерпретаторів, що вказує на її не-стазис. А втім, хоча такого роду фотографія може передбачати постановку (особливо перформативний реалізм), це не визначає її цілковиту кінематографічність. Можна сказати, що фотографія, яка передбачає в собі перформативність [performativity] , є ще одним прикладом того, як розширюється поле фотографії.

РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ПРОЄКТУ SLAVIK'S FASHION

2.1 Перша хвиля розвитку проєкту

Slavik's Fashion – проєкт, створений у 2011 році українським фотографом Юрком Дячишиним. Його основою стала колекція зі 100 портретів львівського безхатка Славіка, що зачепив погляд фотографа своєю незвичною поведінкою. Щоденна зміна образів Славіком виражалася прагненням перейняти на себе увагу. І хоча справжня мотивація цієї дії невідома, можна уявляти «творчість» Славіка з погляду його бажання вловити фотографа та бути помічним під час власного виступу.

Цікавість Славіка полягає в тому, що манера, яку він застосовує у повсякденні, неприйнятна його соціальному простору. Послугуючись термінами соціолога П'єра Бурдьйо, габітус, а тобто поведінка, дії та світогляд, у якому перебуває безхатко, не сходиться із його соціальним полем, де ті звички, які стереотипно накладаються на безхатків, не справджуються у відношенні до Славіка, вказуючи на те, що він виходить за межі стандартного середовища.⁴⁴ Саме це спостереження зацікавлює фотографа: щось, що порушує звичне сприйняття, втім демонструє варіант реальності вуличного життя.

Фотографії Юрка Дячишина здійснені в аматорському стилі,⁴⁵ де кожного разу фокусом зображення постає Славік у відмінному від попереднього образі, перед одноманітним фоном ландшафту чи будівель Львова. Хоча фотографії прості у своєму виконанні, але ілюструють документацію незвичної події на вулицях міста. На противагу, автор, наскільки це можливо, намагається не втручатися в кадр та залишається за межами об'єктива.

Принцип фотографії, застосовуваного Юрком Дячишиним нагадує «deadpan photography», описану Шарлоттою Коттон у книзі «Фотографія як сучасне мистецтво»⁴⁶. Зображення цього жанру є беземоційними,

⁴⁴ Bourdieu, Pierre. *Social Space and Symbolic Power* // Sociological Theory. Vol. VII. № 5. American Sociological Association, 1989, 25 p.

⁴⁵ Додаток інтерв'ю с. 67.

⁴⁶ Коттон, Шарлотта. *Фотографія як сучасне мистецтво (Світ мистецтва)*. Київ: ArtHuss, 2022. 264 с.

відстороненими та нейтральними у власному довершеному вигляді.⁴⁷ Мета напрямку – вихід за межі суб'єктивного погляду автора, своєрідна фільтрація, за допомогою якої аудиторія самостійно обирає ставлення до побаченого. Як запевняє Ш. Коттон: «Вулична фотографія є, можливо, чи не найпоширенішим жанром для створення «відсторонених» портретів».⁴⁸ Це своєрідна зустріч фотографа з випадковим об'єктом споглядання, що провокує подальший діалог. Такі зображення надають коротку історію задокументованого, пропонуючи аудиторії самостійно опрацьовувати матеріал та дійти до власних висновків.

Взаємодія Славіка з Юрком виражається через зустріч об'єкта з фотографом. За словами Юрка Дячишина, певна естетичність безхатька привернула увагу фотографа та спровокувала процес спостереження.⁴⁹ Спроби вплинути на життя Славіка завершилися поразкою, що пояснюється надмірною обережністю безхатька, який не надавав інформації про власне походження чи місце проживання. Через це початкова інтенція автора дослідити історію Славіка (що можна було б застосувати у документуванні його ідентичності), перетворилася на колекціонування різних образів. До того ж він проявляв ознаки агресії та алкогольного сп'яніння. Вимова була нечіткою, що стало причиною відсутності діалогу між Юрком та безхатьком.

У такий спосіб у своїх фотографіях Ю. Дячишин відходить від намагання розкрити Славіка як індивідуальність. Він зосереджує увагу на формі та візуалі, називаючи власну діяльність паразитуванням на естетичному сприйнятті аудиторією нестандартності суспільства.⁵⁰ Можна прийти до висновку, що проєкт Slavik's Fashion зовсім не про Славіка, він про актора, який надягає непритаманну для себе маску. Це про гру на публіку, прагнення продемонструвати можливості людини попри обставини життя. Цей проєкт про одяг, естетичність та їхню документацію.

⁴⁷ Коттон, Шарлотта. *Фотографія як сучасне мистецтво (Світ мистецтва)*. Київ: ArtHuss, 2022. с. 83.

⁴⁸ Там само, с. 112.

⁴⁹ Додаток інтерв'ю с. 69.

⁵⁰ Додаток інтерв'ю с. 71.

Взаємодія Славіка та фотографа тривала два роки та була випадковою комунікацією, що супроводжувалася незнанням про місце зустрічі та чергового образу. З ним не було прямого зв'язку, Ю. Дячишин «ловив» безхатка на вулицях Львова для здійснення необхідної документації. Фотографії створювалися шляхом постановки кадру: Славік намагався здійснювати шалене позування, що не підходило баченню фотографа. У Ю. Дячишина було присутнє чітке бачення кадру, яке необхідно втілити, що сковувало Славіка та вираженню його індивідуальності.

Початок фотографування безхатка можна вважати першою хвилиною проєкту. Мета документації полягала у створенні особистої колекції образів безхатка. Проєкт не сприймався колом спілкування фотографа, адже не було розуміння у захопленні Ю. Дячишиним фотографіями Славіка. Автор не прагнув робити виставку, адже існували побоювання, що така дія може зруйнувати життя безхатка. Зі слів фотографа, ідея, якою він керувався під час документації образів Славіка, полягала в тому, що, попри обставини життя, творчу складову відібрати у людини неможливо.

Ця вища мета була наміром молодого митця вплинути на світ та здійснити висловлювання. Пізніше Ю. Дячишин зазначає, що сприйняття «справжньої» ідеї проєкту притаманне тільки вузькому колу глядачів. Реакцію аудиторії неможливо передбачити, адже кількість глядачів рівноцінна кількості інтерпретацій та тлумачень проєкту. усе залежить від габітусу та контексту, у якому перебуває глядач. Питання полягає в тому, чи є вища мета фотографа провідною частиною проєкту чи його непомітною складовою. Гра з контекстами є інтеракцією, яку здійснює митець, задовільняючи власне его.

Період створення проєкту (2011-2013) Ю. Дячишин згадує через призму скептичного сприйняття аудиторією його робіт. Імовірно, однією з причин такого сприйняття була проблема уявлення українською спільнотою фотографії як засобу збереження візуальної інформації. Натомість автор позиціонував себе художником, а проєкт Slavik's Fashion був спробою увійти до художнього поля

фотографії. «На той момент українська світлина була досить проста»⁵¹ – зазначає Ю. Дячишин. Аматорська простота, у поєднанні з цікавим об'єктом спостереження водночас демонстрували простоту документації, втім, направляли її в бік естетизації.

Яка в такому випадку роль Ю. Дячишина у відношенні до Славіка? Сам себе автор позиціонує як зовнішнього спостерігача, того, що не має відношення до зображень безхатка. А втім, перша хвиля розвитку проєкту є про колекцію фотографа – це те, що змушує гру Славіка продовжувати власне існування поза часом. Ці зображення зберігають інформацію про вислів автора, його погляду та зосередженість уваги на єдиному об'єкті вулиць. Водночас спостерігається інтеракція між фотографом та безхатком. Ю. Дячишин визначав те, що відбувалося в кадрах: кількість зображень, позицію Славіка, відбір відповідних образів, позицію камери. Винятковий погляд митця намагається через збереження у часі продемонструвати ту унікальність, яку він зміг помітити сам.

2.2 Друга хвиля розвитку проєкту

Друга хвиля розвитку проєкту розпочинається у 2013 році, під час того, як колекція Ю. Дячишина вперше побачила світ у Польщі, на конкурсній виставці «Місяць фотографії у Кракові».⁵² Станом на той період часу, Славіка вже не було видно на вулицях Львова, він зник безвісти. За декілька місяців опісля виставки, а саме на початку 2014 року, британський фотограф Марк Пауер, у своєму блозі опублікував статтю «Топ 10 фотокниг 2013 року»⁵³, де на першому місці виділив каталог проєкту Ю. Дячишина, як хайлайт краківського фотомісяця. Тираж фотокниг складав 350 примірників, а підсумком опису була виражена цікавість до об'єкта спостереження, на протипагу зображенням, що, на думку автора, «не мали нічого особливого»⁵⁴.

⁵¹ Додаток інтерв'ю с. 66.

⁵² Miesiąc Fotografii w Krakowie. *JURKO DIACZYSHYN* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://2013.photomonth.com/index.php/pl/page/448/jurko-diaczyszyn.html> (2013).

⁵³ Power, Mark. *Mark Power's Top Ten Photobooks of 2013* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.markpower.co.uk/blog/Mark-Powers-Top-Ten-Photobooks-of-2013> (10.01.14).

⁵⁴ Ibid.

Цей коментар став початком слави проєкту Slavik's Fashion. Через впливовість блогу фотографіями розпочало цікавитися американське видання «Feature Shoot»⁵⁵. У листопаді 2014 року видання опублікувало короткий опис проєкту, додаючи кілька зображень Славіка. Зі спогадів Ю. Дячишина, саме ця публікація, що спровокувала масове поширення статті на інші фахові видання Америки, серед яких розважальний сайт «Bored Panda» та фотовидавництво «Petapixel», стала провідною в початку закордонного інтернет-вірусу Славіка⁵⁶.

Паралельно з американським трендом статтю про безхатка в листопаді 2014 року також опублікував італійський провідний онлайн-журнал про візуальну культуру «Frizzifrizzi». Якщо наведені вище американські видання зосереджувалися на вигляді Славіка та його образі, то заголовок італійського видання є радше провокативний: «Славік, безхатко, який має більше смаку ніж модний блогер».⁵⁷ (авт.пер.)⁵⁸ Стаття розташовувалася під категорією «Мода», вирізняючи не тільки одяг Славіка, але і його відчуття смаку та естетичного, запевняючи в тому, що він започатковує нові тренди моди.

У 2014 році, з фотографом зв'язується Демна Гвасалія – грузинський дизайнер та творець бренду Vetements. Бренд планував створити першу чоловічу колекцію, натхненником якої був проєкт Slavik's Fashion. Невдовзі Ю. Дячишин отримав пропозицію створити документальну кінострічку. Її сюжет полягав у тому, що Славік їде на показ своєї колекції в Парижі. Утім, дізнавшись про те, що Славік не був моделлю фотографа, а зображення демонструють справжнього безхатка (якого Ю.Дячишин не має під контролем), дизайнери обривають усі зв'язки з фотографом, більше не згадуючи у своїх роботах про проєкт чи його автора.

⁵⁵Kail E. *Captivating Portraits of a Fashionable Man Who Is Experiencing Homelessness (in His Many Improvised Outfits)* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.featureshoot.com/2014/11/captivating-portraits-of-a-fashionable-homeless-man-in-his-many-improvised-outfits/> (05.11.14).

⁵⁶Burgett G. *Photographer Documents the Fashionable Wardrobe of Slavik, A Homeless Man He Befriended.* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://petapixel.com/2014/11/07/photographer-documents-fashionable-wardrobe-slavik-homeless-man-befriended/> (07.11.14)

⁵⁷Sbarbati S. *Slavik, il senzatetto che ha più gusto di un fashion blogger.* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.frizzifrizzi.it/2014/11/05/slavik-il-senzatetto-che-ha-piu-gusto-di-un-fashion-blogger/> (05.11.14)

⁵⁸ Slavik, il senzatetto che ha più gusto di un fashion blogger

У 2015 році Гвасалія став креативним директором модного будинку Balenciaga. Вплив «моди» Славіка починає помічатися серед дизайнів дому, дедалі частіше образи повторюють елементи образів безхатька.⁵⁹ Проте статус «модного» йому надає саме європейська модна спільнота. Відбулося конструювання цього образу середовищем, що помітило в підборі одягу певний естетизм та інноваційність й пропонує його (підбір) як щось, що є трендовим. Європейська та американська спільнота не вбачала в об'єкті Славіка певних вищих ідей чи мотивацій, не було й віри в те, що образ не був сконструйованим митцем. Проєкт сприймався радше як модний показ, колекція нестандартних образів, які можна втілити в напрямку casual. Пізніше, через 10 років після здійснення перших фотографій, у 2022 році згаданий вище бренд Vetements випускає найбільш впізнаваний у проєкті светр, що несе назву «Barcode Slavic Sweater»⁶⁰, який, на протипагу знайденому безкоштовному одягу Славіка, продається на ринку за 1350 Євро.

Модний вибух закордоном привертає увагу українців. Лише за декілька днів у листопаді 2014 року проєкт опублікувало більш ніж 1000 видань по всьому світу. Славіком починають цікавитися українські ЗМІ, серед яких провідні на той час ТСН та ICTV. Всіх цікавив заголовок та сам факт того, що фотопроект українського митця став вірусом закордонного медіума. Слава, яку здобув безхатько, припадає на час його зникнення з вулиць Львова. Проєкт Ю. Дячишина починає набирати обертів після першої виставки фотографій в Україні, що відбулася 13 травня 2015 року у львівській галереї «Дзига».⁶¹ Експозиція налічувала колекцію образів безхатька у взаємодії з безліччю наліплених на стіну видруків онлайн видань, що згадували про Savik's Fashion.⁶² Ця подія продемонструвала межу між першою та другою хвилею проєкту, його популяризацію та поширеність закордоном. Несприйнятий первинно проєкт

⁵⁹ Додаток 2.

⁶⁰ Додаток 3.

⁶¹ Дзига. *Slavik's Fashion: новий фотопроект Юрка Дячишина у галереї «Дзига»*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://archive.dzyga.com/index.php/uk/component/content/article/54-13/54/2109-slavik-s-fashion-novy-fotoprojekt-yurka-dyachyshyna-u-halerei-dzyga> (04.2015).

⁶² Додаток 4.

продемонстрував обговорення українського фотомистецтва закордоном, через що утворився своєрідний «тренд» на Славіка.

За словами Ю. Дячишина, він не закладав «fashion studies» до свого проєкту. Він не цікавився модою та не намагався створити фешн-фотографію. Колекція нагадує вуличну документацію, а не демонстрацію високої моди з естетичними виразами та ідеальними формами. На фотографіях зображається худорлявість та непривабливість в поєднанні з комбінацією одягу. На жаль, справжній хід думок безхатка та про принцип роботи його модної інтуїції дізнатися неможливо.

2.3 Третя хвиля розвитку проєкту

Після поширення тренду на Славіка, проєкт отримав ще кілька виставок у Стокгольмі, Ризі та Білостоку, а також в Івано-Франківську у галереї Підземний Перехід Вагабундо та в Мистецькому Арсеналі у Києві.⁶³ Популяризація фотографій в Україні спровокувала відмінну від американсько-європейської реакцію: на противагу високій моді та естетизації прийшла нашарована попкультура у вигляді мемів, колажів, міфотворення та інспірації для художників. Проєкт сприйнявся радше розважальним, аніж філософським, що спершу дратувало автора, втім, у результаті він почав провокувати хвилю «кітч». Ю. Дячишин розпочинає власну гру з аудиторією, застосовуючи фотографії Славіка як інструмент створення нових конотацій в межах єдиного проєкту Slavik's Fashion.

Одною з найвпізнаваніших та найперших взаємодій з простором стала репрезентація пам'яті про безхатка впродовж 2016-2024 років. Застосовуючи вже наявні чотири рамки на площі Музейній у Львові, фотограф розвішав у кожній з них по одній листівці зі Славіком. Після тривалого часу взаємодії фотографії із сонцем, вона вицвітала, а поруч з нею з'являлася ідентична копія листівки.⁶⁴ У результаті мав з'явитися ланцюжок вицвітання, демонструючи

⁶³ Дячишин, Юрко. *Slavik's Fashion*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.dyachyshyn.com/faq-slavik-s-fashion>.

⁶⁴ Додаток 5.

собою фотографії по спектру від найдавніше повішаної до зовсім недавньої. Втім, через якісний друк, цей процес відбувався повільно, що собою спровокувало хаотичне розвішування різних фотографій з безхатком. Мініекспозиція припала до душі екскурсводам, які через впізнаваність образу почали водити туди туристів, розповідаючи легенди про модельєра Славіка, що зараз проживає у Мілані. Таким чином розпочався процес міфотворення. Ім'я Славіка популяризувалося настільки, що люди перестали цікавитися джерелами проєкту та його авторством. Розпочалася таємнича гра фотографа з аудиторією, яка його не помічає.

Схожим до попередньої концептом стала постійна експозиція Slavik's Fashion на вулиці Вірменській. На місці розбитих старих дверей утворилася виставка, демонструючи фотографії Славіка та зображення з попкультури.⁶⁵ Це місце стало таємничою та важливою частиною Львова. Її ніхто не руйнує, це закуток Славіка, загальноприйнятне місце спогаду. Пізніше, Ю. Дячишин додає до експозиції QR-код, для автентифікації власного проєкту та ознайомлення з його історією.

Ще одною грою з часом та простором стала ідея розклеювання наліпок у потаємних закутках Львова. Славік з'являвся на вулицях міста, вживлюючись у місцевість, та взаємодіє з ним. То він розташований «за ґратами» будинку, то відпочиває на траві.⁶⁶ Ця дія спровокувала своєрідний Slavik Hunt, коли аудиторія розпочала «полювання» за наліпками та забирала їх до власної колекції. На місці зірваних робіт Ю. Дячишин домальовував лице, з підписом: «Тут був Славік»⁶⁷. Ця частина проєкту розпочала велику мережу тихої комунікації фотографа з власною аудиторією. Після «мандрів» Славіка, Юрко вирішує вийти з-за межі міста, клеючи наліпки з безхатком у різних країнах Європи та Америки. Втім, реалізація ідеї припала на 2019 рік, у час пандемії COVID-19, що знеможливило продовження частини проєкту. Таким чином, розпочинається новий етап – роздача наліпок друзям та знайомим, що

⁶⁵ Додаток 6.

⁶⁶ Додаток 7.

⁶⁷ Додаток 8.

перебували в інших країнах. Загалом, безхатко має побувати у 100 країнах світу, через що частина проєкту триває досі. Його публікують під #SLAVIKSFASHION_STREETART, тим самим декларуючи, що він стає вагомою частиною локальної історії вуличного мистецтва. Діяльність Ю. Дячишина полягає в тому, що він здійснює всі маневри таємниче, напроти вагу Славіку, який став центральним впізнаваним об'єктом вуличної культури.

Паралельно зі стріт-артом розвивається й процес міфотворення на основі нашарування контекстів, в результаті якого втрачається правда про початковий проєкт. У 2014 році Юрко створив фізичні колажі «Slavik Super Star», зроблених з журналів та вирізаних фотографій Славіка.⁶⁸ Ідея полягала в тому, що через прославлення по всьому світу, обкладинки відомих журналів почали належати його образу. Втім, невдовзі Славік дійсно з'являється на обкладинці відомого журналу Vogue French, інтерв'ю якому дав той самий грузинський дизайнер Д. Гвасалія. Через нашарування фейковості та правди, перед аудиторією постає важке завдання розібрати справжність від неправдивості. З'являються групи людей, які розпочали звинувачувати фотографа в брехливості історії та несправжності Славіка.

Наступною атакою фейковості став першоквітневий жарт Ю. Дячишина, який свідчив про постанову міської ради щодо встановлення пам'ятника Славіка через причину прославлення України закордоном. Він стверджував, що комісія ухвалила рішення та надала декілька дизайнів щодо вигляду пам'ятника у Львові. Здавалося б, що ця інформація була достатньо абсурдною для того, аби сприймати її як правдиву. Втім, невдовзі, Юрку вже телефонувано ЗМІ з проханням інтерв'ю, що підтверджувало б вірогідність інформації. Причина реакції така ж – нашарування контекстів.

До формування нашарувань долучилися й львівські екскурсоводи, які почали розповідати туристам легенди про походження та перебування Славіка. Відстороненість від Ю. Дячишина від проєкту створювала його анонімність та надала можливість підтверджувати будь-яку інформацію з надаванням певних

⁶⁸ Додаток 9.

деталей, таких як утворення фан-клубів Славіка. Він став сконструйованим образом, відмінним від тої особистості, якою насправді був. Ніхто більше не згадував про ідентичність безхатка, натомість його ім'я асоціюється з попкультурою міста.

У Ю. Дячишина було ще декілька мініпроектів, пов'язаних з переосмисленням образу безхатка. Підбираючи схожий одяг, він починає порівнювати образи Славіка з відомими закордонними зірками, протиставляючи їх, ніби натякаючи на джерело натхнення сучасних зірок. Водночас розвивається культура візуальних жартів у вигляді інтернетних мемів. Продовжується демонстрація Славіка на обкладинках журналів та постерах до фільмів, які здебільшого є іконічними, а тому впізнаваними. Публікуються «ікони» Славіка, як покровителя моди. Створюється проект по художній інтерпретації митцями образу безхатка на полотні. Популяризується заміна персонажів на Славіка у мультсеріалах, серед яких «Rick and Morty» та «The Simpsons». Все це утворює масову попкультуру проекту, яка не тільки позитивно сприймається українцями, вони допомагають у її розвитку та популяризації.

Ю. Дячишин зазначає, що Slavik's Fashion поринув у ситуацію, коли проект став більшим за автора. Його неможливо контролювати, натомість він структурує сам себе. Велика кількість контекстуальних нашарувань поглинула первісну вищу мету проекту, володіючи автором у потоці кітчю. Втім, це не завжди позначає невдалість роботи, адже у випадку з проектом відбулося набування позачасовості та певної класичності у місці львівської попкультури. За 10 років життя проекту, він продовжує свою живість шляхом пам'ятання про львівського безхатка Славіка. Його образи розвішані по вуличках та закладах міста, молодь демонструє зацікавлення фотозображеннями, а назва Slavik's Fashion стала брендовою та впізнаваною.

Розглядаючи розвиток проекту від його становлення до ситуації в сучасності, варто додати, що вони радше відділяють його діяльність та вплив, аніж демонструють певні хронологічні рамки. Особливо помітною ця властивість стає під час другої та третьої хвилі розвитку. Паралельно з

обговоренням модних образів за кордоном, в Україні зароджується гра з аудиторією. Водночас демонструється різниця сприйняття проєкту різними аудиторіями. На відміну від середовища Європи та Америки, хвиля популяризації в яких вже стихла, проєкт досі продовжує своє активне існування в оточенні України. Також помітна різниця інтерпретації Славіка, де з одного боку демонструється зосередженість на моді, а з іншого на попкультурі. Втім найважливішим фактором є життя тієї перформативності фотографії, що почала існування понад десяти років тому, але досі продовжує свій вплив за допомогою стазису камери, що власним не-стазисом зберігає в собі рух.

РОЗДІЛ III. ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ФОТОГРАФІЇ У ПРОЄКТІ SLAVIK'S FASHION

3.1 Взаємозв'язок між фотографією та глядачем

Проєкт Slavik's Fashion розпочинає своє існування з *фотографа*, що побачив об'єкт та вирішив закріпити його за допомогою фотоапарату. Образ, що виникає в результаті фотографування, є нічим іншим як проявом внутрішнього бачення Юрка Дячишина, який помітив у об'єкті Славіка динамічність зміни одягу та вирішив створити колекцію власного спостереження за принципом колекціонування цих варіацій. Застосовуючи погляд на ситуацію, він закріплює у фотографіях думку про об'єкт Славіка, конструюючи його під власне бажання та уникаючи його висвітлення як суб'єкта проєкту, радше об'єкта спостережень.

Після виставки у Польщі, проєкт набуває власної фізичної *форми*. Що цікаво, він розпочинається вже опісля зникнення безхатька з вулиць міста, демонструючи відокремленість ідентичності Славіка від колекції Ю. Дячишина. Slavik's Fashion пропонує до уваги колекцію зі 100 фотографій, натякаючи на дослідження об'єкта та розкриваючи досвід суб'єктивного погляду, спостереження та бачення світу фотографом. Публічний показ робіт демонструє факт появи групи осіб, які вирішили, що проєкт виходить за рамки приватної документації та має певну ціннісну вартість, яку необхідно продемонструвати навколишньому середовищу.

З цього моменту з'являється присутність *аудиторії*, як зчитувача закодованих значень проєкту. Першими стають країни Європи та Америки, що розглядають проєкт з погляду візуальної зміни одягу. Вони концентруються на моді, як способі пояснити ціннісну вартість проєкту, демонструючи стиль casual, що тільки починав зароджуватися, втім дійшов до нового модного тренду світу. Надаючи проєкту значення, аудиторія визначає фотографії Славіка модними, пропонуючи простір для креативних роздумів та натхнення дизайнерам світу.

Втім, коли проєкт повертається до України, він не отримує схожого тлумачення, хоча присутня початкова інтенція у вигляді виставки з демонстрацією газетних модних видань. Аудиторія, що знаходиться в інакшому

контекстуальному середовищі, не вбачає спільних з модою цінностей. Натомість вона надає іншого тлумачення ціннісної вартості проєкту: впізнаваного символу львівської вуличної попкультури. Тоді фотограф розпочинає певні модифікації та розширення проєкту, граючись з аудиторією у комунікативну гру. Втім, з розростанням проєкту, відбувається відходження автора на другий план, створюючи ілюзію самостійного розвитку форми проєкту.

Наведену модель можна пояснити за допомогою моделі взаємодії між автором, текстом та інтерпретатором, описану Умберто Еко у «Інтерпретації та надінтерпретації: світ, історія, тексти»⁶⁹ 1992 року. Автор вирізняє три сторони інтерпретації тексту: інтенція автора, інтенція тексту та інтенція інтерпретатора. Текст у даному значенні може набувати різних конотацій: як тексту літературного, так і візуального. Дослідник визначає його як «необмежений всесвіт, в якому інтерпретатор може віднайти нескінчену кількість взаємозв'язків»⁷⁰. Результатом цього твердження стає можливість створення безмежного числа інтерпретацій тексту, які надають йому відповідної форми. Взаємодія між інтенцією інтерпретатора та інтенцією тексту виражається через припущення першим стосовно інтенції тексту та результат читацького здогаду у випадку з другим.

У цьому взаємозв'язку між текстом та інтерпретатором, Умберто Еко визначає інтенцію автора як таку, що є часто неістотною для інтерпретації тексту та не має впливу на формування форми, часто не усвідомлюючи власного висловлення:

Кожен, хто прагне нав'язати інтенцію читача на нездійснену інтенцію автора, може стати надлюдиною, яка справді усвідомлює істинну, а саме те, що автор насправді не знав, що він чи вона промовляли, бо замість них промовляла мова (...) слова, замість того, аби промовляти, приховують несказане; благословення надійшло читачу, адже він переконується, що текст може промовляти все, окрім значення, що його собі закладав

⁶⁹ Umbero, Eco. *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*. Cambridge: Clare Hall, 1990. 62 p.

⁷⁰ Umbero, Eco. *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*. Cambridge: Clare Hall, 1990. p. 158 (18).

автор; як тільки розкривається вдаваний сенс, ми переконуємося, що він не справжній; адже справжнє значення перебуває глибше й так по колу.⁷¹ (авт. пер.)⁷²

Звідси випливає, що значення, яке надає автор при створенні проекту, є хибним з інтерпретативного погляду, адже воно зрозуміле для інтерпретатора з самого початку. Справжнє значення тексту невідоме, задача інтерпретатора пояснити, що створив автор. І як тільки надана інтерпретація стає загальноприйнятною, вона перетворюється на хибну, адже починає перебувати на поверхні тексту, що потребує нового переосмислення. Судячи з цього, взаємозв'язок між інтенцією автора та інтенцією інтерпретатора такий, що потребує від другого пояснення авторіві закладених сенсів.

Розглядаючи модель на прикладі проекту Slavik's Fashion, можна говорити про домінацію взаємозв'язку між інтенцією тексту (на основі фотографій проекту) та інтенцією інтерпретатора (того, хто споглядає та надає проекту значення). Іntenції автора (Юрка Дячишина) під час інтерпретації проекту не мають вагомого впливу. В реалії, це пояснюється фактом відпускання Ю. Дячишиним проекту та відходження ним за його межі після популяризації. Хоча він й продовжує інтеракцію з глядачем, його майже не впізнають, він прихований за масовістю та хаотичністю проекту, а ті дії, які здійснює фотограф, не впливають на інтерпретацію, адже проєкт в такому випадку став незалежним та керує автором. Його приборкання – задача інтенції інтерпретатора, який мав би надати текстові нової форми та значень.

Тобто, перша хвиля – це інтенція Юрка Дячишина зібрати фотографічну колекцію власного спостереження за зміною образів безхатка Славіка. Під час другої хвилі демонструється його прагнення поділитися власними дослідженнями з глядачем. Під час першої виставки проєкт набуває власної

⁷¹ Ibid. p. 158 (18).

⁷²everybody, provided one is eager to impose the intention of the reader upon the unattainable intention of the author, can become the Übermensch who really realizes the truth, namely, that the author did not know what he or she was really saying, because language spoke at his or her place (...) words, instead of saying, hide the untold; the glory of the reader is to discover that texts can say everything, except what their author wanted them to mean; as soon as a pretended meaning is allegedly discovered, we are sure that it is not the real one; the real one is the further one and so on and so forth;

інтенції, аудиторія ж перетворюється на інтерпретатора, що намагається пояснити дії фотографа за допомогою взаємодії із зображеннями. Активний діалог між текстом та інтерпретатором починається під час третьої хвили проекту. Постійне конструювання нових ідей провокує дедалі більші нашарування ідей у проекті, які автор більше не в змозі контролювати, а інтерпретатору необхідно їх приборкати, що відбувається шляхом пояснення місця та ролі проекту.

3.2 Фотографія Slavik's Fashion

Фотографії проекту Slavik's Fashion можна розділити на дві категорії: зображення образів Славіка та маніпуляція фотокадрами задля досягнення нових інтерпретацій в межах розширення проекту. Фотографії до початку популяризації та модифікації можуть входити до категорії колекції, з якою працювали інтенції інтерпретаторів з-за кордону, тобто розвиток проекту до 2014 року. Вони характеризуються документуванням реальності, образу безхатка зі зміною одягу, постановкою позицій Славіка у кадрі, втім, на даному етапі, не застосовують маніпуляцію зображенням. Варто зазначити, що документується безпосередньо реальність світу, відображається «щоденність» реалії, Славік не естетизований, навіть навпаки, худорлявий, з характерними виразами обличчя. У фотографа була можливість приховати ці деталі, втім, для нього був важливим акцент на безхатку та одягу, який він носить. Водночас проект не демонструє історії Славіка, він не є про ідентичність чи розповідь важкості життя людини. Це документація деталей спостереження. Фотограф залишається поза кадрами, залишаючи при собі анонімність.

Втім, розпочинаючи з 2014 року, проект набуває концептуальних рис фотографії. Автор розпочинає її модифікацію, створюючи зображення замість того, аби продовжувати документування реальності. З'являється маніпуляція фотографією, вона виходить за межі прямокутного поля, її вирізають, реконструюють, переводять у цифрові варіації, поєднуючи з іншими медіумами

(рекламні постери фільмів)⁷³ або ж переробляють під інші види мистецтва (іконографія чи портретний живопис).⁷⁴⁷⁵ За висловом Наомі Розенблам:

Змішані медіаперформанси (...) та ансамблі (агломерації, на перший погляд, непокєднваних елементів) дали зрозуміти, що живопис, скульптура, гравюра та фотографія більше не можуть розглядатися як розірвані одне від одного процеси.⁷⁶
(авт.пер.)⁷⁷

Фотографія у проєкті Slavik's Fashion вказує на двозначність напрямів: з одного боку спостерігається документ, з іншого творчий жест, демонстрація творчих ідей та дій, за допомогою інструменту фотографії. Вона ж розпочинає констатування факту власного існування, проєкт переходить межу демонстрації модного безхатька чи внутрішнього світогляду фотографа. Фотографія робить протиставлення прямолінійності відображуваного проти ручної маніпуляції, не тільки переходячи від одного до іншого, але й варіюючись та взаємозамінюючись залежно від ситуації, в якій вона опиняється. До прикладу, фотографії Славіка водночас перебувають в таємничому закутку проєкту, демонструючи початкову колекцію, але в той самий час поруч з ними перебуває сконструйоване зображення образу у вигляді мас-медійного персонажа мультфільму «Rick and Morty»⁷⁸. Відбувається поєднання мистецької стратегії та буденного життя в межах одного проєкту, де Славік – об'єкт документації реалій та водночас жест творчої ідеї.

Опісля масового поширення проєкту та дій третьої хвилі проєкту з'являється процес відсилання образів на первинну роботу, себто Slavik's Fashion розпочинає впізнаваність образів Славіка через самого себе, утворивши рівень класичності та надбудови. Фотографія набуває фокуса дослідження власної популяризації та масовості продукування, присутні оманливість та

⁷³ Додаток 10.

⁷⁴ Додаток 11.

⁷⁵ Додаток 12.

⁷⁶ Rosenblum, Naomi. *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1997. p.569.

⁷⁷ Mixed-media performances (...) and assemblages (agglomerations of seemingly unrelated elements) made it clear that paintings, sculpture, printmaking and photography should no longer be regarded as discrete processes.

⁷⁸ Додаток 13.

відтворюваність образів. Ці риси притаманні фотографії постмодернізму. Як зазначає Ш. Коттон:

Тепер фотографія – це не свідчення оригінальності фотографа (або ж її відсутності) чи демонстрація авторських задумів. Світлина сприймається як знаки, що здобувають значення чи цінність залежно від своєї позиції в об'ємнішій системі соціального й культурного кодування.⁷⁹

Якщо до 2014 року ім'я Юрка Дячишина засвідчує авторство проєкту на різних шпальтах модних видань, то, після популяризації в Україні, його ім'я майже втрачається, він постає за межами проєкту, підтверджуючи власну позицію в інтерв'ю.⁸⁰ Проєкт Slavik's Fashion набуває автономності та незалежності, не тільки затьмарюючи початковий задум автора, а й поступово забуваючи загальну концепцію колекціонування модних образів, на місці якого постає сконструйований та впізнаваний персонаж Славіка. Хід проєкту стає непередбачуваним, він сам визначає себе шляхом інтенцій інтерпретаторів.

Постає питання конструювання образу Славіка. Як було неодноразово згадано, історія та ідентичність безхатка у проєкті не зачіпається, адже основний акцент на візуальному образі, який може надати об'єкт спостереження. З поширенням проєкту, образ набуває нових інтерпретацій: Славік стає зіркою Голлівуду, Славік є покровителем моди, Славік – частина попкультури, Славік подорожує світом і т. д. Гра з образом перетворює безхатка на персонажа, конструюючи нову ідентичність популярного Славіка, яка не має нічого спільного зі справжністю людини. Вона створена спеціально для медіаплатформ, імітує його реакції, поведінку та наративи. Як такого, Славіка в проєкті насправді не існує, присутній лишень візуальний вигляд та ім'я, в честь якого й була названа колекція.

⁷⁹ Коттон, Шарлотта. *Фотографія як сучасне мистецтво (Світ мистецтва)*. Київ: ArtHuss, 2022. с. 215.

⁸⁰ Додаток інтерв'ю с. 75.

3.3 Конструювання образу Славіка

Первинне зчитування фотографій зі Славіком відбулося на виставці «Місяці фотографії у Кракові». Демонстрація колекції модних образів одразу сприйнялася аудиторією через зчитування унікальності безхатка та його самовираження. Перша згадка про моду з'являється у блозі Марка Пауера, який висвітлює ідею зацікавленні в суб'єкті, що демонструє свій «гардероб». Пізніше, до нього доєднуються модні видання, які прямолінійно називають Славіка наймоднішим безхатком. Відбулося конструювання першого значення. Факт висвітлення журналами та блогами цих фотографій вказує на внутрішнє визнання ідеї того, що спонтанна зміна одягу Славіка визначається не тільки поєднуваною між собою, але й може надихати дизайнерів та займати власне місце у модній індустрії. Тобто, остання закодує повідомлення стосовно «правильної» інтерпретації проєкту, після якого аудиторія переймає її на себе.

Іншим вираженням цього прийняття можна вважати заяву Vtmnts про надихання Славіком у створенні першої чоловічої колекції у 2014 році.⁸¹ Одяг, що його носив Славік, починають вважати стилем, на його прикладі пророчать майбутній модний тренд. З'являються заяви як натхненні, так і обурливі стосовно того, що невдовзі люди почнуть одягатися як безхатки. З'являється ідея подальшого розвитку проєкту у вигляді фільму про подорож Славіка до модного тижня в Парижі. Всі ці дії підтверджують існування одного того ж самого повідомлення: Slavik's Fashion про модний стиль одягу Славіка. Аудиторія сприймає безхатка як індивідуальність та намагається підштовхнути проєкт до її розкриття. У ньому центральним об'єктом є людина, інтенція інтерпретатора зрозуміти безхатка, поширити про нього інформацію. Він цікавить власною індивідуальністю та історією, а не презентується видуманим персонажем. Фотографія на цьому етапі дійсно представляє документацію щоденної реальності вулиць Львова, відображення дійсності Юрком Дячишиним, авторство якого згадується у кожному заголовку преси.

⁸¹ Додаток 14.

Проблема інтенції інтерпретатора полягає в тому, що зупинившись на єдиному трактуванні проєкту, інтерпретація перестає бути глибинною, вона вичерпує саму себе. Твердження Умберто Еко якраз і полягає в тому, що глибинні сенси, які популяризуються і стають видимими, втрачають цей статус, через що стають брехливими та несправжніми. Фотограф приймає дану інтерпретацію як періодичне пояснення власної роботи, інтенція інтерпретатора змогла пояснити текст, спровокований інтенцією автора. Втім, оманливість висновку спостерігається на прикладі популяризації виставки в Україні. Спроба Юрком Дячишиним демонструвати ідею моди не затверджується українськими інтерпретаторами. Композиція першої виставки складається з представлення колекції образів та вирізок медіа, які публікували про моду безхатька. Таким чином, фотограф ніби намагається пояснити за допомогою інтерпретаторів Європи та Америки те, що відбувається у його проєкті, що виглядає радше як нав'язання закладеного значення. Повертаючись до ідей Умберто Еко, це пояснення набуло статусу з інтенції інтерпретатора на інтенцію автора, через що з'являється прагнення глибшого аналізу та відторгнення закладених фотографом ідей.

Це може стати поясненням переходу від модної інтерпретації до попкультурної. Славик стає впізнаваним знаком, який починають накладати на інші. Тут більше розглядається сконструйований персонаж Славіка, відсутнє зацікавлення ідентичності безхатька, йому створюють нову історію. Відбуваються надбудови популярності «модельєра», туристична подорож персонажу світом, накладається роль актора на постерах до фільмів, обкладинки світових журналів належать провідному генію моди, який передбачив майбутнє тренду. Гра між візуальними регістрами утворює нашарування знаків: сконструйований персонаж Славіка накладається на мас-медійні зображення, що також містять впізнавані знаки й сигналізують про певне об'єднання медіумів та контекстів. Коли наліпка, вирізана з фотографії первинної колекції, опиняється на фоні алеї слави у Голлівуді, утворюється новий наратив,

пов'язаний з відомими виконавцями світу.⁸² Коли образ Славіка з'являється на фоні постера з фільму Барбі, складається історія про персонажа, який є частиною лялькового світу.⁸³

Водночас персонаж Славіка стає важливою частиною айдентики міста. Експозиція, якій вже приблизно 10 років, стала точкою ознайомлення глядача з проектом. Екскурсоводи вплітають історію Славіка до своїх наративів, заманюючи туристів ознайомитися з образами безхатка. Персонаж Славіка перебуває в різних закладах та на вулицях Львова. Скандал із крадіжкою образів Славіка закордонними дизайнерами підіймали саме українські ЗМІ, що вказує на важливості його репрезентації. У період 2015 року, багато респондентів телебачень згадували персонажа Славіка як частину львівської вуличної культури. Для українського інтерпретатора персонаж став важливим, його популяризують, про нього розмовляють, хоча з моменту початку створення проекту пройшло 13 років. У випадку цього феномена, фотографія стала рушієм, за допомогою якого, проект отримав можливість створювати вплив та не тільки залишається «живим», але й постійно реконструюватися та перебувати у живому русі надалі взаємодіючи з аудиторією.

Проект працює таким чином, що утворює інтервенцію фотографії в реальність за допомогою триггеру, у вигляді наміру фотографа, для початку взаємодії між зображенням та глядачем. Іntenція автора слугує візуалізацією досвіду спостереження, накладаючи на реальність його фотографічне бачення, що створює нове поле між фотографією та справжнім світом. Це поле існує поза часом та вміщує в собі архітектуру знаків. Коли глядач споглядає на проект, під призмою власного досвіду та соціокультурного поля, впізнає певні цінності, надаючи фотографіям нових значень. Таким чином, інтерпретатор виводить проект за межі початкової фотографії та інтенції автора, надаючи йому нової, відмінної від попередньої форми.

⁸² Додаток 15.

⁸³ Додаток 16.

3.4 Перформативні елементи у проекті Slavik's Fashion

Перша хвиля проекту характеризується своїм документуванням реальності. Присутній безхатько Славік, який виділяється власними образами, надаючи фотографу інтенцію до застигання цих образів у часі. Тут помічається вплив фотографічного бачення Юрка, адже він звертає увагу та виділяє з реальності те, що не було помічене іншими. Присутнє втручання у постановку кадру та формування окремих елементів. Хоча формат здебільшого повторюється (Славік стоїть перед об'єктивом прямо) присутня зміна одягу та костюмів, яка відрізняється у кожній наступній фотографії. Тобто, автор мав інтенцію у вигляді колекціонування, звертаючи увагу на кожну зміну образу, й ті, які видавалися йому важливими, він фотографував, додаючи до власної колекції спостереження. Таким чином, помічається те, що повторення, яке здійснює Ю. Дячишин, не є ідентичним, що може вказувати на перформативний процес фотографії, де суб'єктивне спостереження світу вказує на збереження живої дії Славіка, яку більше неможливо повторити.

Одночасно, помічається факт спонтанності. Сам проект був початково позбавленим контролю, адже присутня невідомість у роботі зі Славіком. Він міг як мимоволі зникати, так і раптово з'являтися, від чого робота фотографа набувала ефекту, під час якого неможливо керувати виконання проекту. Ще одним фактором спонтанності є й сам вигляд Славіка, який неможливо передбачити. Щобільше, кінець проекту наступив так само неочікувано, в момент, коли безхатько зник з вулиць Львова. Тоді ж розпочинається друга хвиля розвитку, в якій спостерігається перша спроба пояснити інтенцію автора шляхом інтерпретації зображень. Формується своєрідна візуальна цитата проекту, мова зображення та певне висловлювання фотографії, яке полягає в тому, що Славік має здатність до модного конструювання образів. Навіть якщо інтерпретація провідника модних трендів не поширилася на українське поле, вона все-таки мала свій вагомий вплив, що виражається пізнаваністю проекту саме через специфіку образів безхатька.

Проект Slavik's Fashion є показом унікальності реалій на вулицях Львова. Фотограф не розповідає про історію Славіка, не намагається здійснити оповідь чи побудувати наратив. Перша та друга хвили проекту є про показ справжності, що забезпечує живість мови зображення, адже фотографії надають простір для самостійного інтерпретування та визначення сутності проекту. Зокрема, під час демонстрації фотографічної колекції у Польщі, запускається процес надихання модельєрами образами Славіка, що провокує впізнаваність фотографій, поширення образів безхатка серед медіа та запускає третю хвилю проекту у Львові, яка розпочиналася з демонстрації ідеї модності одягу, який носив Славік. Тобто, спостерігається те, як сформована візуальна цитата образів Славіка, за допомогою інтенції інтерпретаторів набуває статусу висловлювання, водночас «транскрибуючись» та виходячи за межі фотографії у соціокультурний вимір, після чого глядач може накладати власний досвід для зчитування інформації про проєкт Slavik's Fashion. До прикладу, одяг, який знаходив Славік, був вторинно використовуваним й водночас поєднувався у доволі гармонійні образи, що може спонукати глядачів до відповідальності носіння одягу на фоні культури швидкої моди. Ця ідея не була закладена фотографом водночас, ймовірніше за все, безхатка також не здійснював інтенції з цієї причини. Ця інформація – наслідок діалогу між фотографією та глядачем, що може свідчити про доповнення реальності перформативності у фотографії. Це перформативне висловлювання буде змінним кожного разу, як будуватиметься новий діалог внаслідок перформативного ефекту фотографії (відкладеного виконання дій Славіка через призму фотографічного завмирання).

Фотографії проекту Slavik's Fashion існують поза часом. Річ не тільки в збережених образах на сталих зображеннях, факт існування третьої хвили, яка продовжується по сьогоднішній день, підтверджує цей феномен. Перформативний процес фотографії, який Ю. Дячишин здійснює на початку, продовжує розвиватися, не тільки стаючи точкою доступу до минулого, вона надає нову перспективу погляду на образи безхатка. Застосовуючи поєднання різних медіумів, впізнаваний образ, або візуальна цитата, набувають нових форм

вираження та звідси й нових інтенцій інтерпретаторів, що демонструють постійне переосмислення проєкту, що дозволяє йому продовжувати існування в рамках вуличної культури Львова. Це позачасова «живість» утворює декілька шарів реальностей, через які ведуться нові діалоги між фотографією та аудиторією.

Множинність інтерпретацій проєкту Slavik's Fashion відбувається шляхом міфотворення – теорії Роланда Барта 1957 року. За визначенням автора, «міф – це система комунікації, якою є повідомлення»⁸⁴. Це означає, що міф не може бути об'єктом, концептом чи ідеєю, радше поєднанням форми та концепту у вигляді сигніфікації. Міф не працює з теоретичними рамками репрезентації, він зосереджується на декодуванні окремих зображень. Таким чином, кожне зображення персонажа Славіка у попкультурі матиме власну сигніфікацію, що може утворювати безліч інтенцій інтерпретаторів.

Система Барта є дворівневою та складається з тривимірного патерну: означника, означуваного та знаку. Перший рівень використовується в лінгвістиці та запроваджений Фердинандом де Соссюром. На другому рівні, знак перетворюється на означник. Його значення є повним, але водночас спустошує себе для створення нашарування міфу. Барт називає його формою, яка є довершеним знаком, втім відкриває себе для нових інтерпретацій. Вторинним означуваним є концепт. Він виражається через «ланцюжок причин та наслідків, мотивів та намірів»⁸⁵. Він не може бути абстрактним, радше заповненим ситуацією. Концепт демонструє в собі оманливість, він є менш реальним ніж певне знання про реальність. Знак у міфі Барт називає сигніфікатом, адже означник наперед сформований знаком, що притаманний лінгвістиці. Для детальнішого розуміння, автор представляє схему міфотворення.⁸⁶

Прикладом міфотворення у проєкті Slavik's Fashion можна вважати іконографію Славіка. На першому лінгвістичному рівні сформований сталий образ безхатка. На денотативному рівні сприймається чоловіча постать з

⁸⁴Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: The Noonday Press, 1991. p.107.

⁸⁵ Ibid. p.117.

⁸⁶ Додаток 17.

характерними рисами обличчя та одягом, через які на конотативному рівні складається загальна картина образу Славіка. Співставляючи фінальний знак зі означуваним міфу, утворюється загальна форма, по якій впізнається зображення Славіка на іконі. Концептом є ланцюжок тих мотивів та намірів, що визначають персонажа Славіка як образ святого. Характерні мотиви іконографії поєднуються з формою. Ю. Дячишин зіставляє ікони зі Славіком у відповідь на інтенцію інтерпретатора про те, що безхатко є провідником у світі модних трендів. Сигніфікат наступний: Славік – покровитель моди. Результатом цього міфотворення є аналіз малої частини проекту, а саме період створення цих ікон. Тільки з цього зображення можна винести нашарування інтерпретацій, а зважаючи на загальний доробок проекту, їх є безліч. Таким чином створюється оманливість реальності, де міф більше неможливо відділити від первинного документального проекту. Водночас нашарування міфів пояснюють безмежну кількість реальностей, серед яких неможливо віднайти справжність.

У проєкті спостерігається як документація, так і документальність фотографії. З одного боку, Ю. Дячишин здійснює копію реальності для власної колекції. Втім, як тільки фотографії переходять межу індивідуального спостереження, вони набувають ознак документальності, адже починають відігравати реальність через призму розвитку уяви глядачів. Коли проєкт помічають закордоном, його не тільки популяризують, але надають йому нового значення, тобто піддають перформативному ефекту. Втім, коли Ю. Дячишин розпочинає процес конструювання нових реальностей, певні частини проєкту утворюють відігравання справжності світу, в якій Славік, який є візуальною цитатою, водночас набуває статусу персонажа на фотографії, якого автор знову фотографує, створюючи імітацію нашарування, де утворюється нова, третя реальність. Відбувається документальність нового світу, де не просто відіграється вже чинна реальність, але й створюється щось нове, нібито справжнє, що запевняє глядача в оригінальності та провокує його до нового міфотворення. Коли автор демонструє фотографії Славіка у різних куточках

Львова,⁸⁷ він утворює складне нашарування ідей. Коли ж він приписує це до єдиного проєкту, впізнаваний образ, який вже набув нових конотацій, утворює ефект відігравання первинної реальності. Таке складне нашарування зробило так, що проєкт більше не належить автору, він максимально спонтанний й кінцеву інтерпретацію неможливо передбачити. Можливо, це демонструє те, що деякі роботи третьої хвилі втрачають перформативність, як-от картина Славіка чи його імітація у мультфільмах.⁸⁸ Втім, деякі перетворюються на своєрідний перформативний реалізм, в якому нібито імітується візуальна перформативна цитата, що помічається в іконографічних образах Славіка,⁸⁹ чи фотографіях, на яких безхатько подорожує світом.⁹⁰ Цікавість останніх полягає в тому, що їх продовжує здійснювати аудиторія після початкової інтенції автора.

Таким чином, можна спробувати накласти поняття розширеного поля фотографії на проєкт Slavik's Fashion. Стазис проявляється захопленням дійсності (образів Славіка), яка «живе» поза часом, адже демонструють спостереження фотографа тих подій, яких вже не існує. Повторити фотографії Славіка фізично неможливо, але вони продовжують діалог з глядачем, пропонуючи дедалі більшу кількість варіацій в межах проєкту. Водночас помітне конструювання міфу, нашарування інтерпретацій, де перформативний ефект створює можливість живої мови проєкту, що продовжує говорити до сьогоденішнього часу. Цей проєкт сам себе конструює, нагадуючи про власне існування, що вказує на не-стазис. Паралельно, проєкт виходить за межі фотографії, розширюючи власне поле за допомогою поєднання з іншими медіумами. А нашарування інтерпретацій проєкту утворює ефект множинності реальностей, що взаємодіють між собою та інтерпретаторами у творенні того, що можна назвати єдиним проєктом Slavik's Fashion.

⁸⁷ Додаток 7.

⁸⁸ Додаток 12,13.

⁸⁹ Додаток 11.

⁹⁰ Додаток 15.

ВИСНОВКИ

Розширене поле фотографії демонструє структуровану модель постмодерної фотографії. За допомогою опозиційних понять наративу та стазису, демонструється вихід фотографії з нейтрального стану не-нاراتиву та не-стазису, що надає їй змогу об'єднуватися з іншими медіумами у конструюванні нових її проявах. Поєднання медіумів перформансу та фотографії можливе через застосування притаманних їм елементів, що об'єднуються в єдиному жанрі. Таким чином, я пропоную застосовувати поняття перформативності фотографії, як опис наслідку об'єднання медіумів. Водночас її розташування на розширеному полі виражається через притаманні для неї стазис та не-стазис, що виражаються через природну здатність фотографії захоплювати реальність та можливість надавати живу мову зображення через візуальну цитату відповідно.

В результаті записаного інтерв'ю з автором проєкту Slavik's Fashion Юрком Дячишиним, мені вдалося зафіксувати процес створення та розвитку проєкту, що стало основним джерелом для аналізу проєкту та його перформативності. Через його хаотичність та масивність, мною запропонувалася класифікація проєкту на три різні хвилі, кожна з яких відрізняється від попередньої своїм вираженням та конструюванням значень. Таким чином, перша хвиля є про документацію реальності, де безхатько Славік став об'єктом спостереження через щоденну зміну власних образів. Друга хвиля характеризується взаємодією проєкту з американським та європейським глядачем, для якої основними поняттями будуть виокремлення Славіка як ідентичності і концентрація на моді та образах безхатька. Третя хвиля є про взаємодію з українським глядачем й виражається через конструювання персонажа Славіка з окремою від безхатька історією, нашарування контекстів через сходження фотографії з іншими медіумами та про формування нового елементу львівської вуличної попкультури.

Наступним чином, здійснився аналіз комунікативного процесу між Ю. Дячишиним, фотографіями та аудиторією, в ході якого я визначила

домінантність взаємозв'язку між двома останніми та відходження автора у власному проєкті. Таким чином, продемонстровано надання інтенцій у вигляді візуальних кодів фотографією та як наслідок нашаровування значень інтерпретаторами, що утворило сукупність надбудов та інтерпретацій проєкту. Іншими словами відбувся процес міфотворення, у якому вже класичний образ безхатка Славіка поєднується з іншими медіумами та зображеннями, утворюючи нові значення. Таким чином, я пропоную називати сталий образ Славіка візуальною цитатою, сформованою під час першої фотовиставки у Кракові.

Використовуючи визначені елементи перформативності у фотографії, я запропонувала певні їхні вираження у проєкті. *Перформативний процес* фотографії, виражається через фотографічне бачення та застосовується у проєкті шляхом колекціонування унікальних образів, що виконується через *спонтанну* зустріч фотографа та об'єкта. Непередбачуваність також визначається через вихід проєкту за межі репрезентації реальності, об'єднуючись з іншими медіумами в нашаруванні конотативних значень, що відбувається через *«транскрибування»* класичного образу Славіка у вигляді *візуальної цитати* та її вихід у соціокультурний вимір інтерпретатора.

Таким чином, моя гіпотеза справдилася, адже продемонстровано факт того, що під час об'єднання елементів різних медіумів з фотографією утворюється новий її прояв, який може займати місце серед розширеного поля, набуваючи властивостей стазису/не-стазису або наративу/не-нاراتиву. Проєкт Slavik's Fashion, якому притаманні елементи перформативності фотографії, перебуває серед понять стазису та не-стазису, себто у постановчому вимірі фотографії, який може проявлятися не тільки жанром кінематографічної фотографії, але й окремою перформативністю, як незалежним засобом збереження інформації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бейкер, Джордж. *Розширене поле фотографії*. Харків: IST Publishing, 2018. 152 с.
2. Дзига. *Slavik's Fashion: новий фотопроєкт Юрка Дячишина у галереї «Дзига»*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://archive.dzyga.com/index.php/uk/component/content/article/54-13/54/2109-slavik-s-fashion-novyi-fotoproekt-yurka-dyachyshyna-u-halerei-dzyga> (04.2015).
3. Дячишин, Юрко. *Slavik's Fashion*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.dyachyshyn.com/faq-slavik-s-fashion>.
4. Зонтаг, Сюзен. *Про фотографію*. Київ: Основи, 2002. 189 с.
5. Коттон, Шарлотта. *Фотографія як сучасне мистецтво (Світ мистецтва)*. Київ: ArtHuss, 2022. 264 с.
6. Хилько, Н. *Август Зандер - творець документального фотопортрета* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://foto-vse.blogspot.com/2017/04/blog-post.html> (28.04.13).
7. Barthes, Roland. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977. 220 p.
8. Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: The Noonday Press, 1991. 164 p.
9. Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Schocken Books, 1969. 26 p.
10. Bourdieu, Pierre. *Social Space and Symbolic Power // Sociological Theory*. Vol. VII. № 5. American Sociological Association, 1989, 25 p.
11. Burgett, G. *Photographer Documents the Fashionable Wardrobe of Slavik, A Homeless Man He Befriended*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://petapixel.com/2014/11/07/photographer-documents-fashionable-wardrobe-slavik-homeless-man-befriended/> (07.11.14)
12. Dovas. *Meet 55-Year-Old Slavik, The Most Fashionable Homeless Man In Ukraine*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<https://www.boredpanda.com/homeless-slavik-street-fashion-photography-yurko-dyachyshyn/> (19.11.14)

13. IMMA. *James Coleman Collection* [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://imma.ie/collection/?_sft_artwork_artist=james-coleman&sf_paged=1&obj=obj_22897

14. Kail, E. *Captivating Portraits of a Fashionable Man Who Is Experiencing Homelessness (in His Many Improvised Outfits)* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.featureshoot.com/2014/11/captivating-portraits-of-a-fashionable-homeless-man-in-his-many-improvised-outfits/> (05.11.14).

15. Miesiąc Fotografii w Krakowie. *JURKO DIACZYSZYN* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://2013.photomonth.com/index.php/pl/page/448/jurko-diaczyszyn.html> (2013)

16. Power, Mark. *Mark Power's Top Ten Photobooks of 2013* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.markpower.co.uk/blog/Mark-Powers-Top-Ten-Photobooks-of-2013> (10.01.14)

17. Rosenblum, Naomi. *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1997. 695 p.

18. Sbarbati, S. *Slavik, il senzatetto che ha più gusto di un fashion blogger*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.frizzifrizzi.it/2014/11/05/slavik-il-senzatetto-che-ha-piu-gusto-di-un-fashion-blogger/> (05.11.14)

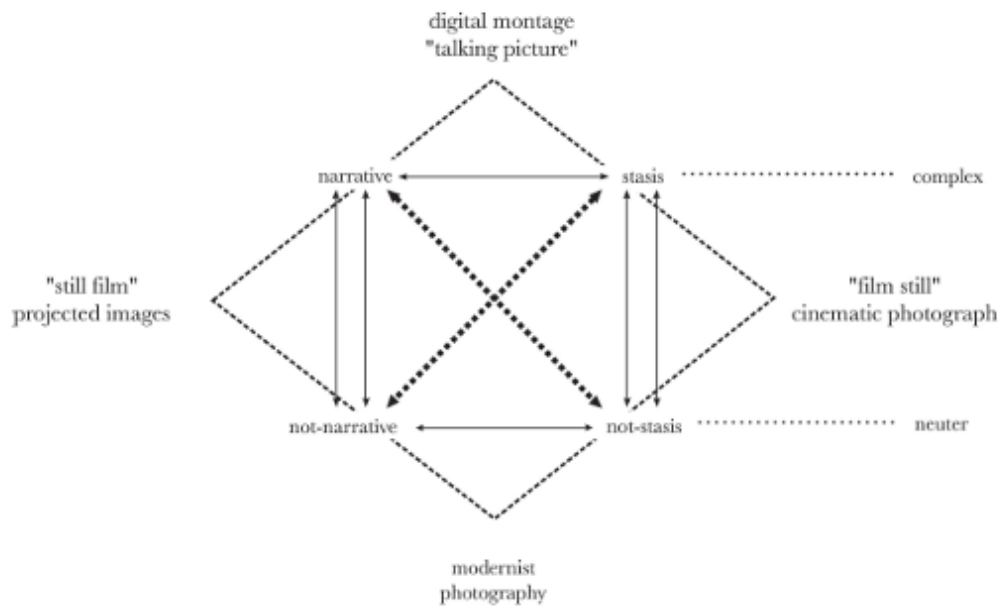
19. Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Oxon: Routledge, 2013. 359 p.

20. Taylor, Allan. *Performance, Photography, Performativity: What performance 'does' in the still image*. London: University of the Arts, 2017. 197 p.

21. Umbero, Eco. *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*. Cambridge: Clare Hall, 1990. 62 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1



Бейкер Дж. Розширене поле фотографії. Харків: IST Publishing, 2018. с. 131.



Slavik's Fashion vs Balenciaga FALL, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2018.



Slavik's Fashion vs VTMNTS SS22/23, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2022-2023.



Виставка у галереї «Дзига», з особистого архіву Юрка Дячишина, 2015.



Slavik's Fashion street art in Lviv, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2017.



Slavik's Fashion street art in Lviv, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2021.



Slavik's Fashion street art in Lviv, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2021.



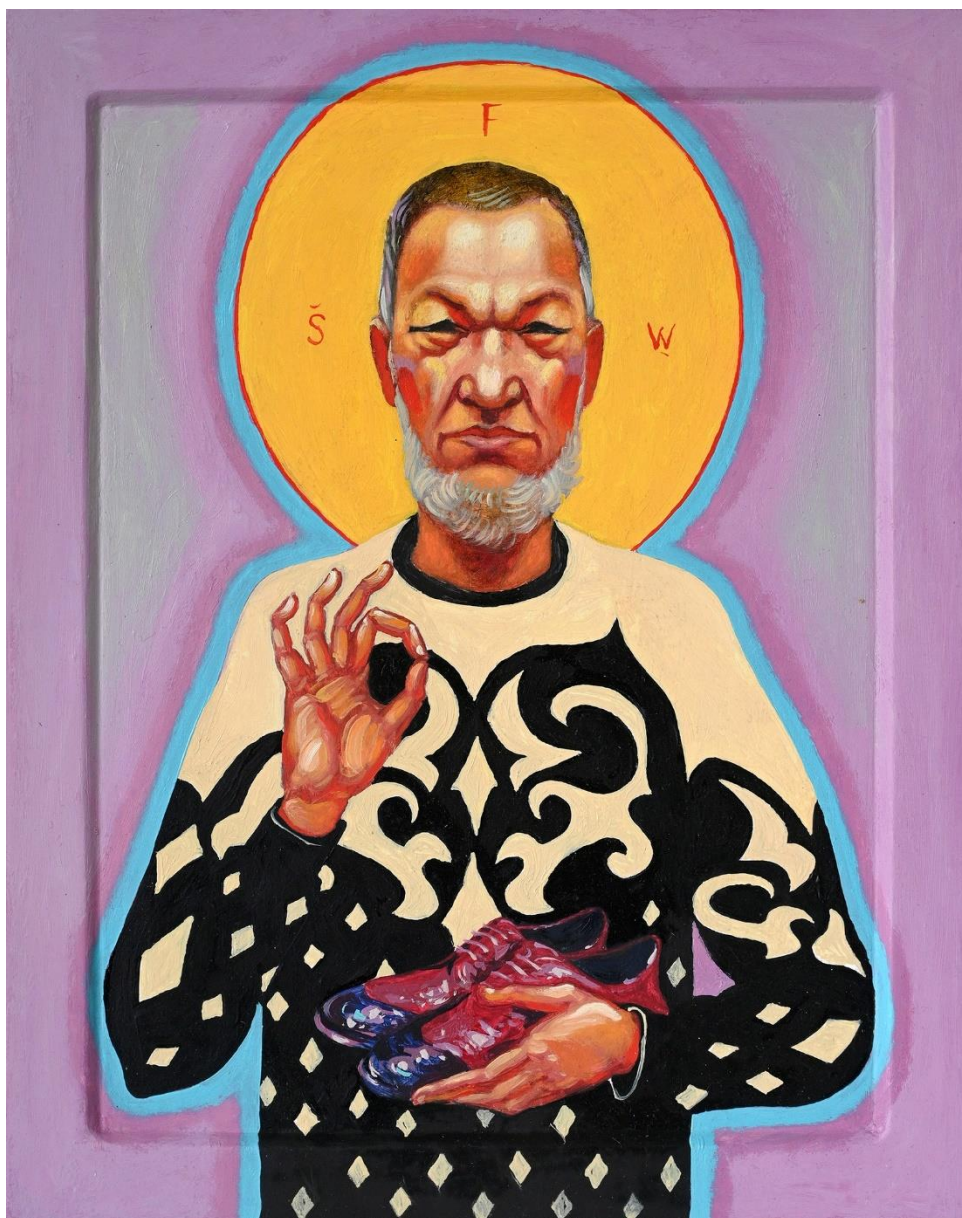
Slavik's Fashion street art in Lviv, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2021.



Slavik Super Star, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2014.



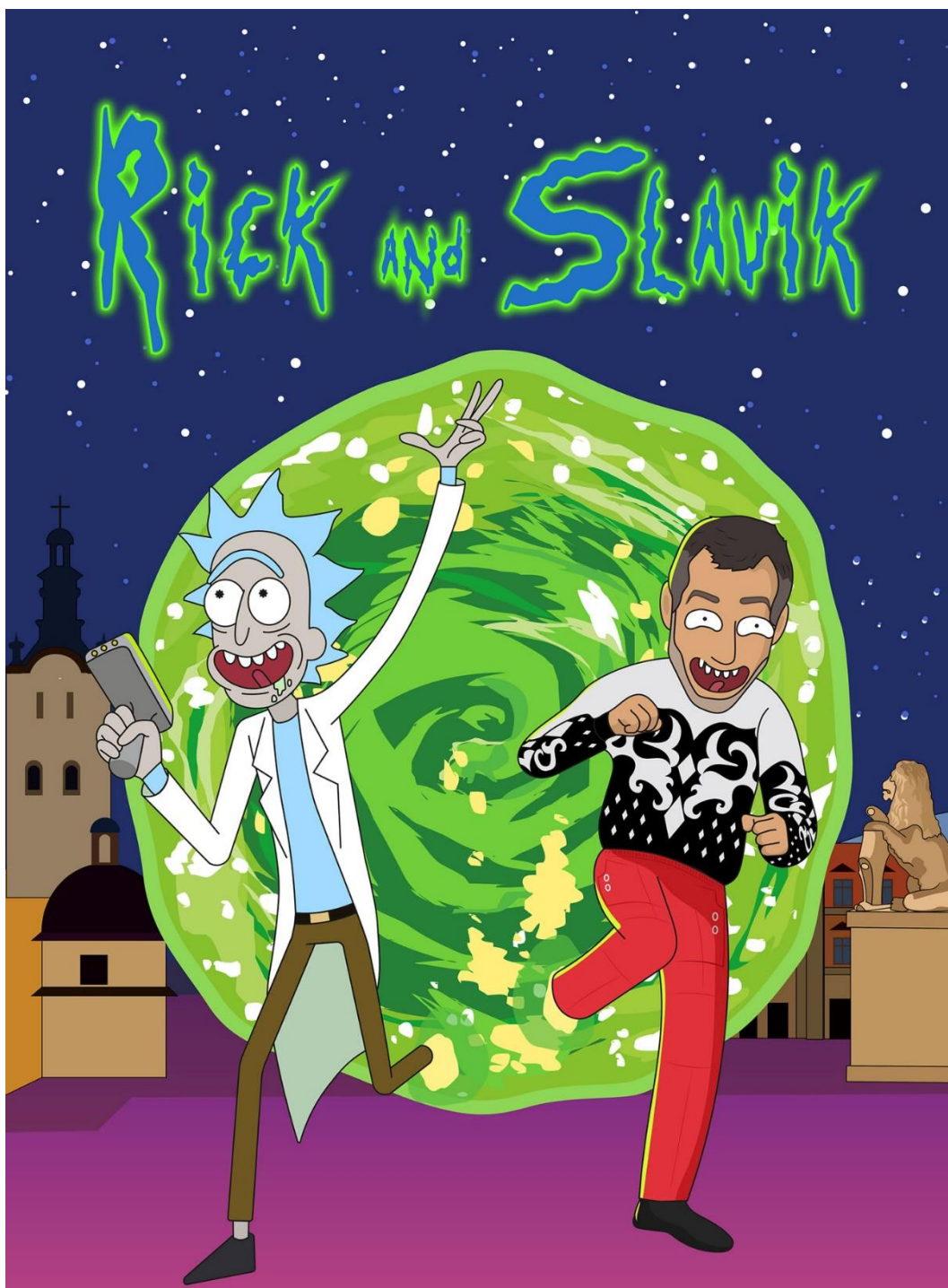
Slavik in pop culture, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2021.



Saint Slavik – Patron of Fashion, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2023.




Kostyrko V. Slavik's Fashion Fan Art, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2022.



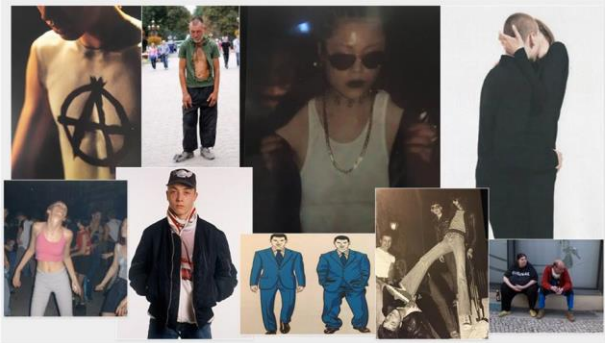
Slavik's Fashion Fan Art, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2022.

VOGUE
PARIS ▾ MAGAZINES & ABONNEMENT

MODE
BEAUTÉ
LIFESTYLE
CULTURE
DÉFILÉS
VOGUE LOVERS
A LA MAISON
SPÉCIAL FÊTES



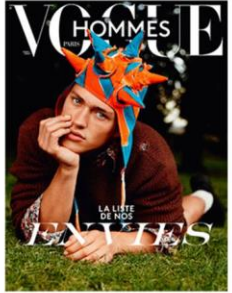
VOTRE CONVERSATION AVEC VOGUE COMMENCE ICI!
Rejoignez le panel VOGUEVoicy








1/7

VETEMENTS par Demna Gvasalia Nationalité : Internet Signe astrologique : Bélier Une inspiration : l'humanité Une couleur : sombre Un porte-bonheur/un talisman : aucun Une musique : At the moment Chappel de Barni La mode en trois mots : So Much Work Une excentricité : ... est une façon d'exprimer son identité Un hobby : le voyeurisme Une idole : la nature Votre moodboard de gauche à droite : "Anarchy", "Slavik" de Yurko Dyachyshyn, "Bernadette Foundation", kiss, rave, "urban uniforms", "Tailoring imperfection", jean, "Germany"

1 AN
9€



ABONNEZ
 VOUS

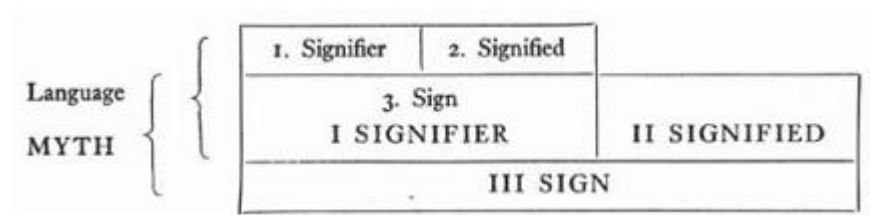
Slavik's Fashion and Vogue, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2016.



Slavik's Fashion street art in USA, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2023-2024.



Slavik's Fashion as Ken in Barbie movies, з особистого архіву Юрка Дячишина, 2023.



Barthes R. Mythologies. New York: The Noonday Press, 1991. p. 113.

Інтерв'ю з автором проєкту Slavik's Fashion Юрком Дячишиним.

Аннамарія Туровцїй: Я записую. Так, чи не проти ви, що я буду записувати наше інтерв'ю?

Юрко Дячишин: Ні.

А.Т.: Добре, все. Гарзд. Тоді перший блок буде стосуватися суто розповіді про проєкт. Тож, яка взагалі була мета? Чи був якийсь закладений концепт початково, чи це просто пішло?

Ю.Д.: Давайте, я буду так довго тоді розказувати. Це треба розказувати і показувати. Я багато років знімав. Тож, бачите, мені важко... Зараз. Приблизно з 2006 року я працював над проєктом, який називався «Його сні». Це був про іншого такого фрика Андрія, який вже мешкав саме на центрі Львова, на вулиці Вірменській. Всі вважали його бездомним, але він насправді не був бездомним. Просто вів такий спосіб життя. Він постійно щось там тягав на мукулатуру, метал. Він був охайно вдягнути. Фрик божевільний. Якщо сказали, що якийсь бездомний, ніхто навіть не знав. Я над цим проєктом працював десь 8 років. І це був дуже такий проєкт для мене важливий, який створив мене, як я сам вважаю для себе, створив мене як художника, як митця. Тому що в процесі дуже багато змінювалося різних людей. І це була така документалістика, потім поєднання з театром. І це такий був мікс, що вже там не то, що глядач потім в кінці не розумів, навіть я не розумів, де правда, вигадка, тому що це багато років, багато кадрів, багато всього змінювалося. Потім в 2010 році була виставка в галереї Дзига. За кілька під'їздів до того місця, де той Андрій жив. І він потім ходив на цю саму виставку. І це теж був такий дуже мікс, люди дивувалися. Бо персонаж, до якого вони потрапляють на виставку, тут раптом цей персонаж з робіт зі стін оживає. І вони його бачили, бо вони не розуміли. Думали, що це може така задумка чи ще щось. А цей він, власне, ходив туди жебракувати. Бо в нього це був пік слави. І він там відчув, що всі його пізнають. У нього це був бізнес, він ходив жебракувати, бо всі його пізнавали. Пік його кар'єри, так жартома ми називали. Виставка навіть закінчилася, і він казав, Юра, давай зробимо ще одну виставку, я з тобою буду ділитися. Добрий бізнес, каже. Ну це такі, знаєте. А це вже були такі перші, власне, чому я розказую, бо перформативність. Бо там теж це вже ввійшло в такий... від документальної фотографії до того, що я вже приносив якісь аксесуари, музичні інструменти, якісь речі. І це сплутувало все з документалістикою. І там вже було зрозуміло в цих роботах, де правда, де вигадка. На сайті там є ця серія, подивіться. І після того, як була виставка, я ще продовжував знімати його два роки. Але це вже було таке, знаєте, відлуння. Але це був дуже для мене, власне, сильний проєкт, бо я дуже в процесі багато всього міг подумати, змінювати. Бо на той момент фотографія була така досить... Дуже проста. Тобто ніхто не намагався наприклад вивести її, що це щось більше, крім того, що там пару фотографій на стіні зображають то, то. Там було багато так само різних елементів інстеляційних, яких Влодко Кауфман порадив направити в цьому напрямку. Ну і все це дуже заповнило всю мою голову. І все решта після нього мені здавалося не суттєвим, не цікавим. Я не знав навіть що робити такий темп. Завжди після якогось такого великого проєкту, там чи режисера чи фільма, чи ще чогось знаєте є завжди паузи, ти не знаєш на що тобі зосередитися. Бо це все решта здається другорядним і нецікавим. Або повторенням. Бо там було дуже багато всього.

Ю.Д.: Тоді же ми підходимо до Славіка. Цей Славік, він був десь 2011 року, мабуть з 2010 року те, що він вже на вулицях був. Я його зауважував. Ну... Але я не хотів, мені не цікаво було. Ще черговий бездомний, що я буду з ним робити, я не бачив, що я буду з ним робити. Плюс паралельно я ще так само дуже багато інших персонажів в мене, яких я вів. Мені здавалося, що це важливіше, там, прослідковування їхніх історій. Ну і той Славік, я ходив на

нього, дивився. І коли власне момент, я зауважив його зміну одягу щоденно, і це було таке, знаєте, якщо з Андрієм, наприклад, це постійно була зміна, я щось робив, я не знав, що буде завтра, бо це був просто такий живий... змінювалося, я не знав, який буде продукт, я не знаю, чи гарне це слово, продукт, що буде вкінці. То, наприклад, зі Славіком, я ходив на нього, дивився, я собі от уявив від початку до кінця, що це має бути саме так, в такій формі. Я сказав, що це має бути 100 фотографій. І обрав таку дуже просту стилістику. На той момент дуже революційна, оця банальна стилізація аматорської фотографії, де він просто повний ріст позує. Тепер називається це Лук. Тоді навіть такого слова, як Лук, не було. У 2011 році ніхто не знав. І, ну, не було такого. Воно десь, напевно, вже так в 2013, вже це слово з'явилося. А потім каже, Лукі, Лукі, йдем лупасити Лукі, а що це таке Лук? Він каже, оце то, що ти, Славіком, ти робиш, це називається Лук.

Ю.Д.: Я обрав таку стилістику аматорської фотографії. На цей момент... Це було щось таке зовсім-зовсім нове. Це зараз це дуже простий фільм. На цей момент для мене це було дуже революційне щось. Я, власне, вважав, що я зберу просто колекцію, що я собі такий, в мене завжди сакральна цифра 100, що я 100 маю їх оцих портретів зібрати, різних костюмів. Це була одна частина. Друга частина, я собі уявляв, що це буде мене ця колекція, а друге, я з ним познайомлюся за той час і попаду, ну, був бездомний, а переодягається. Тобто, загадка, де він це все робить, як він одяг бере. Тобто, ну, така історія, чи це правда, не правда. Я думав, що я з ним познайомлюся, попаду в його підвал, майстерню, горище, де він там живе, де він там собі щось одягнув, може, там в нього склад цього всякого там барахла, де він там вибирає, чи доробляє. Ну, цього, на жаль, не вийшло взагалі, може, на щастя не вийшло. Він до себе не підпускав, він був дуже такий закритий, плюс, ну, він був божевільний, все ж таки. Ну, я не можу так говорити. Я не лікар, я діагнози не ставлю. У нього дуже була складна мова. Він говорив такими якимись уривками, такими: «Человек, человеку враг... Человек волк щось... Я некому не скажу...». Я нічого не розумію, що він там говорить. Але в той же момент, коли я йому запропонував оці фотографування, він був дуже, як би, зрадив і щасливий був від того, що хтось на нього це звернув увагу, бо це ж просто так він це переодягався, мабуть, а тут на нього хтось звернув увагу і почав на нього приділяти стільки-стільки уваги. Пізніше я йому навіть роздруковані приносив фотографії, то він якось так подивився, не треба мені. То в нього якісь такі були схильності якісь артистичні. Добре, дивіться, я щось... Я, може, згубив... Не в цю сторону пішов. Що ви кажете, що я маю розказувати?

А.Т.: Тобто... Чи можна назвати, що метою тоді це була оця збірка 100 фотографій?

Ю.Д.: Це колекціонування. Колекціонування таке.

А.Т.: Чи це було щось, окрім оцієї загадки і таємничості взагалі того, що він переодягається? Те, що зачепило в Славіку, що він так привернув увагу?

Ю.Д.: Ну, на той момент мене, власне, ні. Я не шукав якихось там таких сильних потаємних змістів. Спілкуватися з ним дуже важко було. Я не міг, наприклад, звідатися історію, я завжди, як документаліст, хотів ще знати історію, що за тим стоїть, чому це відбувається. Це, що він розказував, постійно не в'язалося. Я не міг вибудувати, наприклад, якогось бекграунду, що сталося і чому це відбувається. Тому я не шукав якихось там потаємних сенсів. Плюс я ніяк не намагався, знаєте, мене завжди питаються, чи я намагався, я не намагався на його в життя вплинути. Я був просто таким спостерігачем збоку. Мене тоді на той момент не стояло... Коли я зрозумів, що мені не вдасться за ним, наприклад, цю другу частину документального умовно майстерня, якийсь там ще, якийсь другий шар розвивати, я зосередився просто на цьому колекціонуванні цих портретів. Тобто ще сама така оця магія, наприклад, я постійно був тоді працював в центрі, я постійно був кожного дня в центрі. І з ним не можна було домовитися. В

нього там, умовно, нема телефона, сказати, що: «Славик приходь зі своїм новим Луком там під стіну, я тебе сфотографую під міськраду». Чи сказати: «давай завтра біля Нептуна в третій годині я приїду знову». Тобто цього це все було неможливо. Це все були випадкові зустрічі. Це так само. Тому є таке, що велика кількість часу... це тривало все два роки. За два роки я зробив близько сто вісім різних портретів. Там декілька кадрів було втрачено, на жаль. Цікавих. Ну, я так сформував таких сто різних, з цих костюмів. І не можна було домовитися. І це була така містика, магія випадковості зустрічей. Тобто я міг піти там на роботу по зйомці, він, бах, Славик з'являється. Я тоді, наприклад, ще як комерційний фотограф, я фотографую весілля. Я знімаю весілля, тут гопс, Славик, розумієте? Казав, секундочку, і це було, знаєте, всі в шоці. Що відбувається, наприклад. Це такі теж якісь, ото, що ви кажете, перформативність. Тобто я як, ну, я не знаю, як я собі це. Я собі дуже легко, якимось з легкістю до всього ставився.

Ю.Д.: Часто мені казали, як ти з ним спілкуєшся? Тому що він був на вигляд дуже неприємним. На фотографіях в ньому такі, знаєте, загадки харизми, а тут, наприклад, спілкування, ось так було не дуже з ним комфортно. Тобто ті, хто мене зустрічав, дивувалися, як ти, кажеш, з ним... Але я згубив думку, я щось хотів інше про це розказати. Я не до того вів. Добре. А, випадкові зустрічі, зустрічання. І навіть, кажу, було такий випадок, от я раз пізно, вночі, десь повертався з якоїсь зйомки. Ніч, поза 12 годину, чую ззаду там крик. Славик мене доганяє. Ніч темна, біля міськради, біля ратуші. Каже, давай, знімай. Ну, єдине, що в ньому так само, дуже важко було на нього оце фотографування, бо він хотів дуже, ну, бачив камеру, він хотів там починати грати вар'ята, щось скакати, ставати якісь там стойки каратиста, ну, тобто якісь такі, от, дуже.. А мені треба було просто оцей такий... важко заспокоїти, кажу стань, я хочу зробити портрет, такий, який я хочу, потім ти собі зробиш, що захочеш. І в ньому там, от, було таке, значить, там, щось починати бігати до людей, приставати, буває, там, ну, а я ось зосередився дуже, я не відволікався на якісь такі сторонні сюжети. Може, тепер десь так і шкодую, але я відрізавав, тобто, все то, що було, відбувалося, от, в мене є тільки оця така колекція, такого позивання цих людей.

А.Т.: Тобто, це було так, ніби, і трошки постановчим, бо він намагався якимось...

Ю.Д.: Повністю постановчим. Ну, тому що я йому казав стань, і просто мені стань рівно оце спозуй, тобто, він, от.

А.Т.: А чи були у вас якісь ще присутні інспірації, можливо, від інших фотографів? Може, закордонних?

Ю.Д.: Ні, я, дивіться, я, в мене абсолютно не було якогось такого знаєте, як називається, фешн-фешн-проекту. Я абсолютно не цікавився модою, не знав, яка буде фешн-фотографія. Вся фешн-фотографія в мене, це була Хельмут Ньюзан, це все, що я знав про фешн-фотографію. І я не багато дивився. Скажу вам, це ці роки, коли ще інтернет не був такий швидкий, інстаграму не було в нашому житті. І тому не було в мене. Абсолютно. Це якимось таке було, я особливо щось взяв за вітром. А теж повернувся до часу, що дуже шкода, що нема відео. Тому що тепер в кожного є айфон, і там все. А в мене навіть в 11-му році теж був айфон, і можна було б знімати. Але це навіть тоді ні у кого думки не було, навіть це все підряд знімати. Тому що не ввійшов в моє життя інстаграм, якісь такі речі. Тобто в мене зрозуміло, що це відео, але не було цього. І це дуже шкода, що нема якимось такої.

Ю.Д.: У мене якимось так сталося не було, при тому, що я фотограф, фотографічних кумирів фотографів. Багато є тих, кого любиш. Але це все з того часу. Була класика, починаючи від того, що Ньютон, Бреслана, Дуано, потім Мартін Парк, здавалося, що це вже така суперреволюція. Кажу, тоді ще не було... Ми не були настільки в інтернеті, що ми так швидко

і всього маємо. Я заздрю, як молодь, наскільки швидко може вчитися, довідатися інформацію. Взагалі, те, на що мені потрібно було 10 років, хтось тепер може це за пів року все-все зробити. І це зовсім по-іншому. Здавалося, що це зовсім нещодавно було, але зміни відбулися дуже швидко. Але не було.

Ю.Д.: А пізніше, в період, коли я вже знімав Славіка, я захопився Енді Ворхоллом. Але це вже був пост поза Славіком. Через Славіка я прийшов до Енді Ворхола. Потім вже почалися мені всі Грейсон Перрі, Альві Вей. Такі банальні люди, як Кун з той же, він мені дуже є цікавим. Все в моєму житті навколо Енді Ворхола крутилося. Мені абсолютно не подобалися його роботи. Я не сприймав його, можливо, до цього часу. Але мені дуже цікава була його думка, як він собі по простому, по-банальному, наприклад, ця книга «Філософія Енді Ворхола» про банальні якісь речі, як він собі їх обговорює. Наскільки в цьому є всяких потаємних і багато рівнів. Можливо, ми так собі вже трактуємо і це додумуємо. Але це на мене було якимось таким, з навіть чого можна крутитися. А фотографів, на жаль, в мене не було ніколи. На кого б я хотів чи дивився, чи думав. Тобто я не можу сказати, що чогось, якісь інспірації, фотографічні.

А.Т.: Гаразд. Добре. Ви вже трошки зачіпали цю тему, але, можливо, є ще якісь нюанси, певні, в тому, як відбувався взагалі процес зйомки, окрім оцих поз. Можливо, були якісь аспекти? Чи просто пози?

Ю.Д.: Не було. Оце ми зустрілися. В нього завжди був якийсь такий банальний монолог: «Дружище, де ж ти пропадав? Друга я тут по площі шукаю». Тобто другом мене назвав.

Ю.Д.: Повернуся ще до того. Він як себе назвав. Його ім'я Славік. Це з його слів. Я не можу знати, чи Славік, чи не Славік. Це з його слів. Він сказав, що він циган. Цигани його до себе не пускають, бо він веде такий спосіб життя не їхній. Чи якусь там кров циганську має. Тобто я не знаю. Але це все тільки з його слів. Решта всієї історії в нього якісь не в'яжуться ні до чого. Тобто, звідки він, хто він, чому він тут у Львові. Потім ми ще до цього вернемось, нюансів.

Ю.Д.: Тобто, він починався з монологу. Тобто, бла-бла-бла. Дружище, там. Два дні по площі шукаю, де ти пропадав. Тобто, він мені постійно. Де я пропадав? І давай-давай фотографуй, давай знімай там. Був такий момент, що я на початку, тобто, я ніколи, наприклад, моделям ще не платив. Ніколи в мене оцього не було. Але я не знав, як мені знайти. Тобто, я до нього підійшов, сказав, приїдь, бла-бла-бла, я хочу фотографувати, я тобі буду платити за фотографію. І якісь таке було смішне, що там дві гривні, п'ять гривень. Тобто, цей там, як ви знаєте, це майбутній долар. І він, якби це не стояло принципово. Він не казав давай. Він міг відмовлятися. В нього було таке, наприклад, що він приходив і каже, от треба дай, дай, дай, я хочу випити, чи мені треба щось купити. А так він ніколи не казав дай, чи не хотів. І він ходив по вулицях, наприклад, так нав'язливо вже жебракував. Тобто, він там міг було спитати, каже: «Дай. А поляки дали. А поляки дали». Або теж, наприклад, купляв пляшки пива, випив пляшки пива, ставив її. Тобто, починалося таке, як в нього, мовляв, почали судороги. Тобто, він стояв так, міг нікого не бачити. Я міг його навіть прийти і сфотографувати біля стіни, він не знав, що я його сфотографував. Тобто, якісь такі моменти. А так починалося з якоїсь наявності висловів, якусь кількість часу його там, 90% чого я не розумію, що він говорить. Тоді я казав, давай сфотографуємося. Він міг просто там стати. Або міг почати там бігати. Йдем от сюди, от туди. В мене десь такі навіть є... Я потім покажу.

А.Т.: До речі, фотографії побачили світ вже після того, як була певна колекція зібрана. Чи вони десь публікувалися?

Ю.Д.: Дивіться, я фотографував, я собі це придумав кількість 100. Я тоді ще так, взагалі, собі не кінця не вьяляв, чи я буду, чи не буду. Собі щось так фантазував. От зроблю, наприклад, виставку. Це може зруйнувати його життя, бо, наприклад, він може неправильно сприйняти. Тоді, взагалі, в мене не стояло питання ані виставки, я не сприймав, що то колекція, до кінця розуміння не було. Вже в момент, коли він зник, але я вже десь, наприклад, в мене було сто фотографій, я вже почав формувати цю колекцію, але був Славік зник. І вже якийсь його час не було, але я не знав, що він зник, чи він повернеться. Бо був такий момент, що, наприклад, коли під чемпіонатом футболу Євро-2012, тоді зачищали місто і там вивозили бездомних, і його не було півроку. І я тоді вже думав, що він зник. І він знову з'явився. І почав кожного дня десь з'являтися. Я думав, що він десь теж може там бути. Ну, немає його там, невідомо, коли він з'явиться. Але я вже, якось, це сто фотографій, це критичне число накопичилося. І я вже думаю, що з цим треба робити. Я вже собі поскладав. Думаю, цікаво. Якась там філософія була. Цей текст практично без змін дійшов. Той короткий, простий опис. І я вивіз це на конкурс місяць фотографій в Кракові. І дуже дивно, що, власне, воно прийшло. І мала бути виставка. Виставка мала бути не у Львові, але це так само, власне. Виставка вже була, коли його, наприклад, не було вже декілька місяців. Виставка відбулася. Я так щас там захопився, якісь ідеї. Думаю, буду продовжувати його там щось робити. А його не було. Але якось на то не звертав уваги, що там його немає. Бо було б те, що він зникав на пів року. Так, я загубив думку. Чи в мене була ідея?

Ю.Д.: Коли прийшла слава? А слава, тобто була виставка в Кракові. Я публікував в себе, був на сайті. Тоді ще теж не було. Інстаграм, Фейсбук. Переважно в кожного був вітринний сайт. Ми там один у одного ходили по тих сайтах. Здається, це якась фантастика. Розказувати, що немає інстаграму. Ще більше всього. Я публікував посилання у Фейсбуці на сайт. Новий проєкт. В той час, наприклад, якщо то «Його сні» про Андрія, це був вибух. Тоді всі захоплені. Гарні відгуки, всі про це говорили. То, наприклад, був черговий бездомний, щось Дячишин, повимахувався якийсь, не зрозуміло. Наприклад, люди надають нам якихось таких шаблонів, по яких хочуть нас проєктувати. Наприклад, Дячишин це мав бути в них чорно-білий автор, який фотографує вуличні сюжети, до яких вони привикли. Які вони люблять. Ми хочемо чергову партію вуличних фотографій. Бо нам це подобається, ми так сприймаємо. Пів людей, які сприймають Дячишина, це навколо чорно-білого автора. А тут раптом він нам якусь кольорову, концептуальну фігню віддає. Ми цього не хочемо, нам треба, давай, а-ля, партія Бресона. Ми до цього звикли. Відповідно, це був такий, він абсолютно проігнорований. Я так думаю, ну, то ні. Навіть я щось так взагалі собі не старався.

Ю.Д.: А після цієї виставки в Кракові що була, вони випустили такі, а-ля, каталог, книжка. І ця книжка була в цей, боже, не Марк, Марк Павер, це фотограф награно відомий, він тоді робив блог кожен рік, «Топ 10 книжок по фотографії» за рік, який зазначав. І він взяв цю книжечку... Це не книжечка для мене, це як каталог якийсь більше я б сказав. Він поставив на перше місце топ-тем фотобук, перший це Славік. І це десь тоді почали хтось писати про це, перепощувати в світі більше, зауважувати, що це за проєкт. Це був тоді дуже рейтингові цей блог, всі на нього звертали увагу, перепощували якісь видання. І тоді написали журнал якийсь FutureShot. FutureShot якийсь американський, якийсь такий, про фотографію я не знаю, наскільки він там був. Він досить такий був авторитетний, на нього теж посилалися. Чи можемо публікувати цей проєкт? Так, є і публікують. Я собі на це не думав. І це, знаєте, такий жарт, що після чогось там зранку стаєш зіркою. Тобто вони публікують цього Славіка, і тоді починається цей інтернет-вірус за кордоном. Починають мене, відкриваю пошту, у мене купа якихось листів. Хтось щось хоче. Чи можна... я не розумів, купа якихось пропозицій. А це просто були запити дозвіл на публікування. Я тут захожу, дивлюся цей гугл, публікацію

FutureShot, і вони вже всі починають перепощувати. І там перепощує потім Bored Panda, а це вже більш кітчовий, популярний, розважальний сайт. А після нього вже починається вірусом, потім PetaPixel, а це вже такий дуже авторитетний, американський, номер один в Сполучених Штатах по фотографії новин. Він там переважно всякі технічні новинки, а там є про виставки про проекти. І це після того дуже сильно пішло по Сполучених Штатах, і це почався такий дуже сильний інтернет-вірус. І почали просити, просити, просити про публікацію. А я так, все, я не знав, що це. Дозволяв, потім пішло воно в Європі, і це десь таке, два тижні там десь калашматилося по світу. І потім десь хтось, чи Західнет, чи хтось там, а я послав, а я, думаю, запощу, що і публікував FutureShot, наприклад. Запостив, FutureShot прислав, написав, там п'ять лайків, ну FutureShot, там що таке FutureShot. А потім якийсь такий, нікому не відомий, якийсь а-ля блог італійський, там, про моду, там, з трьома підписниками. Ну, я думаю, отож, там, але гарна табличка, там, італі фешн, знаєш, запостив. І там, ну, ти що, модний блог, модний італійський блог, про проєкт і тоді, слухайте, модний італійський блог, опублікував проєкт українського фотографа Юрка Дячишина. Це так, типу, вже всім дуже круто, і це, ніхто не задумається, що це за блог, чи це, що це за видання, ніхто не заходить, але цей заголовок, всі починають, і тут в Україні починається хвиля, типу, що там про проєкт, модне італійське видання, ніхто вже не знає, яке це видання, і це вже в нас всі перепощують, починаються всі ті Інтер-и, ТСН і всі ці інші, ICTV, і починається та хвиля така, і це було, майже, два місяці тривало, оця хвиля інтернету.

Ю.Д.: Оце вже слава прийшла, коли Славіка вже не було, ну, більше року не було. Майже, два роки не було. Оце слава, ну, як ми ж кажемо, що всі там отримують чи нобелівську премію, яка вже така не потрібна, там, як цей друг, хто вийшов, чи там, після, яка вже економіка відходить, отримують і не відчуваються, таке, от, було, от, ім'я. Але? Щось я мав розумно розказати, а потім запитайте.

А.Т.: Так, цікаво, що це з Європи пішов тренд на Україну.

Ю.Д.: З Америки, з Америки на Європу, а потім вже, а, в Європі пішов, ну, власне, Guardian опублікував, а Guardian це, як би, дуже вже, бо, наприклад, умовно це, умовно, якісь розважальні, авторитетні в своїх нішах, а Guardian це таке, не Guardian, це Telegraph. Telegraph це вже таке з авторитетного, ну, національного рівня, і це вже після нього, тобто, а, Telegraph написав, значить, це круто. Це вже пішло, тоді ще хвиля після Telegraph. Більш, там, розвиток фотографій був.

А.Т.: Так, є ще таке питання теж, коротке. Чи Славік був об'єктом чи суб'єктом зйомки?

Ю.Д.: Вже ж таки об'єктом. Кажу, я дуже, скажімо так, я як митець, дуже егоїстично ставлюся, дуже поверхнево. Тобто, я як, може, це не гарно, але я буду сказати, я як паразит, просто який паразитує на будь-чому. Тобто, можна потім закидувати мені хтось там, що ти отам, а то, а то, ось, ось. Так само, як я знімаю пейзаж, на тому паразитуючи, чи я знімаю то, то, третє, десяте. Це для мене було лише, не знаю, який, оцей, власне, все-таки, об'єкт, форма, за допомогою якої я доношу якусь там більшу, вищу ідею. Ну, наприклад, тоді я був молодим художником, а молоді художники, вони там всі ж хочуть врятувати світ, вони вважають, що їхнє мистецтво на щось впливає, чи має якусь важливість. Для великої кількості людей, насправді, потім довідатись, що тільки вони мають для себе, і тільки для маленького кола людей, і що ні на що вони не впливають, а ти такий, знаєш, ти дуже амбітний, ти щось вносиш нове слово, ти щось змінюєш світ, і я не намагався, я не соціальний працівник, я не державник, я абсолютно не намагався його життя, чи змінити, розказати, я просто це все, це він для мене був...

А.Т.: А була якась початкова, вища ідея, ви так сказали, вища ідея?

Ю.Д.: Ми собі щось, ми ж амбітні, кожен егоїст амбітний, художник, він собі щось там догадує. І от для мене це було, для мене це, насправді, дуже... Знаєте, чи це ідея, чи це просто те, що я собі бачу, це про те, що будь-хто може змінюватися. Тому що якщо бездомний робив, наприклад, оце... Як нам важко кожен день щось переодягатися? Мені там, наприклад, кожен день я, наприклад, хожу в цій восхилі, та й буду ходити поки не подереться. Або, наприклад, не завжди в нас настрій є, якщо треба на якусь імпрезу змінювати одяг, чи завжди гарно виглядати, доглядати за собою. А тут бездомний, якому так важко це все видається, а тут йому ще хочеться щось зробити, кожен раз змінити, і щоб він повторювався. І це щодня, інколи кілька разів на день. Це безперестанкові перформанси, які він потривав. Тобто в мене ідея в чому. Тобто якщо він може робити те, що йому подобається, те, що йому хоче... Бо ми завжди кажемо, що я би був художником, а то треба гроші, а то я не хочу бути голодним, а то буду я айтишником, або я би хотів то-то, але це не то-то. Ми завжди кажемо, що щось нам заважає, наші мрії, всі люди. Але це приклад, якщо ти хочеш щось, то ти можеш бути будь-що, будь-ким, будь-коли, за будь-яких обставин. Якщо це міг робити бездомний, якому було так важко, і він все рівно, що з нього в голові була буба, але він все рівно робив оце. Тобто для нас немає вже відмазки, що нам щось заважає. Якщо ми хочемо, ми можемо, все решта це вже психологічні проблеми, а нас нічого не стоїть. Ідея в тому, що будь-хто може змінюватися і будь-хто може робити будь-що, якщо міг робити це Славік. Це проєкт про перемогу. Перемогу в найширшому сенсі про все. Над собою, над обставинами, над часом. В найширшому сенсі це проєкт про перемогу. І це, знаєте, такий приклад. Хоча, знаєте, погано ставити бездомного в приклад, але ми не знаємо, які там може обставини. Але, але, але. Тобто це проєкт... будь-хто може робити будь-що, проєкт про перемогу. Кожен великий художник, він думає, що він може змінити світ, він там донесе свої ідеї, і всі одразу виздоровіють. А потім ми розуміємо, що ми ні на що не впливаємо, впливаємо тільки на себе. Це все таки гра, це угодження свому его.

А.Т.: Чи були якісь наперед закодовані висновки в цих фотографіях? Чи все, що, в принципі, сталося, сталося випадково?

Ю.Д.: Всі художники, особливо молоді, вони дуже сильні егоїсти, і вони собі думають, як масони керують світом, що ми завжди закладаємо купу сенсів і хочемо по-різному трактувати, і потім тішимося, як хтось один приходить і каже: «А я побачив». Вони кажуть, вау, я такий розумний, я знайшов ще такого когось, розумного, хто зчитав це все так максимально. І, звичайно, там закладаєш купу якихось речей, які буде зчитано дуже маленькою кількістю людей, враховуючи якийсь чи локальний контекст, чи часовий, чи віковий, чи, по-моєму, діагноз спосіб життя чи ще щось. Тобто є дуже багато того. Ми, звичайно, там егоїстично тішимося, якщо там десь воно проходить, але насправді ми розуміємо, що це така гра, в яку ми граємося для себе. Так, закладається дуже багато всього різного, дуже тішимося, коли воно зчитується, але чи воно у нас, чи є це провідним, чи непровідним, чи це є просто частина тої гри, в яку бавиться художник від самого початку. Тут дуже можна довго окремо якусь брати, і це треба так сидіти і топти руки до цього.

Ю.Д.: Мені здається, що, насправді, він змушує людей інтерпретувати в різні боки дуже. Він не є таким статичним. Цікаво, що дуже часто по-різному можуть трактувати. З однієї сторони, з початку я був дуже розчаровувався, бо це воно пішло, як хіханькі-хаханькі, як щось дуже розважальний контент. О, бездомний, о, переодягається, о, прикольнінько, костюмчики, а ця курточка там дуже, ой, клас. Тобто не сприймалося. Навіть більшість тих всіх публікацій. Це були розважальні якісь видання, це не були, наприклад, якісь фахові фотографічні чи мистецькі. А в більшості це було, о, це вірусом пішло, але ми не можемо це враховувати, це як розважальне. І тільки дуже мало хтось там починав щось копатися. Копатися, копатися.

Ю.Д.: Але воно, оце масовість, оце така вірусність зробила свою справу, тому що вже пройшло більше десяти років від того, як проєкт закінчився. Я почав у 2011 році. А воно далі гуляє інтернетом, по-новому вискакує. Ніхто навіть не шукає, наприклад, джерела, наприклад, чи він був, чи він є, чи це зараз відбувається в нашому часі. Тобто, чи він зник колись, чи це зараз відбувається. Тобто, це такий позамейнстрімом, позачасовий вже проєкт, який вже якось набув такої класичності своєї. Я зняв свою, це так дуже зухвало, якусь позачасову нішу, це его мені там лстить, і художник кожен знає, що там своє его там лстить, але воно так є. І зараз, час від часу, оці починаються нові віруси, зараз в Південній Америці пішла хвиля, вони собі знайшли героя, але це вони трактують як-от антикапітал, вони завжди Південна Америка, вона ж проти цього. Вони це все, наприклад, сприймають, мене це як-от якийсь антиглобалізм, це все проти капіталізму, проти культури споживання. Це вони собі трактують якось так в революції.

А.Т.: Насправді, я про цю культуру споживання, я так слухала одне з ваших інтерв'ю, де він казав, що йому цей одяг – це одяг, це просто одяг. І дуже цікаво, як він просто з одягу, який не заново купує, не мас-маркетинг, робив щось круте. І я теж в цьому бачила. Я не думаю, що він це закладав, звісно, в себе, але це теж можна так зчитувати.

Ю.Д.: Ну, це можна так трактувати, так, як кожен зараз може собі, так, як йому зручно. Так, як йому хочеться. Бо, наприклад, часто інтерв'ю якісь там модні журнали, і вони завжди хочуть почути те, що вони хочуть. І коли я їм розкакую те, що я розкакую, це все викидається, тому що вони вже, знаєте, написані пересценарі, як вони хочуть це трактувати. І тільки, от, намагаються витиснути, будуть годину мучити, щоби почути те, що вони хочуть почути. Бо їм треба подати це так. Ну, це нормально, це, як би, стандартно такі.

Ю.Д.: Про вплив на, наприклад, про вплив на модну історію, то, що, знаєте, я вже кажу, по саме стрім, тобто, в попкультурі. Тобто, через усю цю масовість, через те, що ніхто вже навіть ніхто не шукає хто, де, що, чого, тобто він ввійшов так в попкультуру, умовно, поза, навіть, контекстом самого, там, умовно, проєкту Slavik's Fashion. Про автора я вже, взагалі, мовчу, тому що 90%, 99, завжди знають, наприклад, проєкт, не знають, хто такий автор. Але мені окей, це я так вибирав таку собі позицію, бути ззаду. Але, наприклад, то, що він був через масовість, воно почало з'являтися там скрізь. Зараз, наприклад, це можуть бути стікери в телеграмі, потім хтось там робив якісь колажі, чи якісь розважальні, там, просто в мемах використовував. Я-то десь так собі був один, я почав збирати і думаю, що я нароблю мемів, наприклад. Будеш думати, якось роблять ті меми, а я вже більше... Я почав так само робити ці меми. І це відбувалося поза мною, тому що я собі якось так зробив, відпустив його. Мені здавалося, що в мене там більше важливо є, чим треба відволікатися. І це він так собі гуляв цей проєкт, а я аж тільки вже після оце, як був ковід, вже не було чим зайнятися. Я зробив інстаграм-сторінку, почав це все збирати там щось. І це запізно, звичайно, ну може бути, Якби я раніше зробив, то було б, знаєте, 100 тисяч підписників, ще щось, наприклад. Зараз, чекайте, бо я знову зараз до інстаграму піду. І почалося оці, наприклад, меми, меми, меми поза тим, що він гуляє. А потім я почав робити, наприклад, так само, якісь там колежі чи меми. Це збирати. Потім почав збирати те, що художники якісь там собі малювали його. Там малюнки робили, свої інтерпретації, в колекцію.

А.Т.: Мені взагалі цікаво ще, бо я бачила, що ви розчіплювали фото по Львову. І чи оця міні експозиція біля Dodo Socks – це ваша робота?

Ю.Д.: О, о, о, дивіться, давайте до цього вернемось. Це дуже важливо, а ми зараз по все інше. Потім ми вернемось до тих всяких копіювань і до інстаграмів, до публікацій продовження. Це

експозиція, це десь ще, напевно, у 2012 році були такі по Львову. Хтось з Академії мистецтв робили. Чи дипломно, чи щось порозквішували. Були якісь такі рамки, якісь роботи там були. І це лишилися ті рамки по Львову. І їх потім почали використовувати. Вже всіх забули, що там було. Почали вивішати рекламки, ще щось. Були чотири рамки. Я так завжди на ті чотири рамки дивився. В мене було чотири листівки зі Славіком. А я під впливом завжди Влодка Кауфмана. В нього ці там саме ігри з часом. І я собі почав грати таку гру. Я почав на ці чотири рамки вішати по одній фотографії Славіка. І собі так, от вона мала вицвісти. І я мав таку саму з боку повісити нову. І, мов, така гра була, що поки я... Це як гра в пам'ять. Поки я буду замінювати. Бо це ж завжди лінь, ну знаєте, це робити. Це, знаєте, такі персональні якісь практики. Я, мов, пам'ятаю. Бо там всі його шукали, і ще щось. Ось я, мов, пам'ять про нього живе. Бо так, знаєте, ніби там чоловік зник. Проект пошумів. А тут як ми можемо мати таку пам'ять? Ну, немає. Чи є, чи буде. Чи з'явиться тут. Як хтось, знаєте, чекає когось там. Ну, добре. Зараз ми залізем в дуже складні ці. Я так вішав, наприклад, цю фотографію. Вона відцвітала. Я вішав другу. Але фотографії були дуже якісні. Ці ультрафіолетові. Лак. І вони дуже повільно відцвітали. І мені це дуже зрадувало. Отак десь так більше року це тривало. Думаю, немає цього. Там мало бути, знаєте, таке відцвітання. Так я мав замінити, замінити, замінити. Таке гарно було. А воно повільно відцвітало. Ось там ще хтось прийшов. Щось якусь повішав. Якусь там, могли, передвиборчу рекламу повісити. І я так. Потім у мене було більше цих листівок. Я взяв, так просто хаотично понаклеював, понаклеював, понаклеював. Собі так. На то забудуся. Власне, через цю його відомість. Впізнаваність. Це дуже сподобалося туристам. Екскурсиводи почали водити до тих робіт. І розказувати: «Тут у нас Нікіфор. Там у нас Дартанян їздив по-юрмецьки. А тут у нас такі». І всі там Славіка. Вау, всі Славіка знають, всі бачать. Як на диво. І вони там собі, екскурсиводи водили до цього, і я там зараз так стою, і там один розказує. Такий був, він там костюми такі шив. А зараз він живе в Мілані, працює там. Я думаю, класно це. Це міфотворення. Чим більше... Я спочатку думав, я зараз тоді піду. Скажу, а то не правда все. А потім думаю, це ж класно. Міфотворення. Чим більше було такої фейковості, тим... це така легенда. І це я тоді почав підтримувати цю інсталяцію. І там щось часу руйнується. Але, що дивує, вона прижилась. Це від 16-го чи 15-го року, мабуть. До цієї весни. Цієї весни вона вже впала була. Але їх хтось дбайливо підняв і поставив ті дощечки. Але я вже не міг на це дивитися. На цей бардак я вже пішов, їх взяв і поламав. Відніс у смітник вже цієї весни. Це рахуйте так 9 років.

Ю.Д.: Ще інша, наприклад. Оця гра з часом. Оця гра, наприклад, фейковість історій. Я дуже захоплююся стріт-артом. Я завжди дивлюся на стріт-арти, споживаю. Мені це дуже цікаво. І тут я, мабуть, теж мушу... десь щось там хуліганю під псевдонімом. Ну, анонімно десь щось там теж хуліганю. А тут, я думаю, треба ще так само отим внести. Я собі от таку... Я почав цього Славіка клеїти.

Ю.Д.: Плюс була інша штучка. Інший проєкт. А, від чого виникла оця, наприклад, зараз він живе в Мілані, там бла-бла-бла. І це оця фейковість. Я почав собі з тих розвинув стріт-арту наступну штучку. От, мовляв, дійсно цю легенду, що Славік став. Бо це була, наприклад, ця фраза пішла. Одне італійське видання було написано. Сподіваюся, що в нього зараз десь все добре. І він в одній з модельних студій створює свої костюми. Тобто все таке воно розходилося. І я собі оцю транзакцію, ну, після цього, транзакцію, бла-бла-бла. Після того, як я почув, що він там в Мілані, Цей екскурсивод розказує, я думаю, от, в таку легенду, умовно, там, Славік дійсно став відомим модельєром і мандрує по світу. І я почав оці стікери роздавати пробувати, щоб знайомий хтось десь поїде, щоб в мене була ідея, щоб клеїли... така в мене сакральна цифра 100, щоб по 100 країнах, на фоні Ейфелевої вежі, на фоні Біг Бена, на фоні Емпайр стейт білдінг, він там десь, не знаю, по цілому світу, щоб це розвести і фотографувати,

наприклад, на фоні цього. Ну, типу, Славик мандрує світом. Але тоді якраз це все ковід почався, це все, ясно, ніяких подорожів, а я перед тим, що теж після світу в'їздив, міг би з собою взяти. Але не було такої ідеї. І якби воно так десь, десь воно так. Інстаграм, якщо ви дивитесь інстаграм, то там ви могли бачити воно, ті всі штуки. Це фізично. Його туди місить хтось відвести і наклеїти. Чи я буду їздити, чи ще хтось. Тобто 100 країн, він фізично там залишається. Це ще продовження проєкту. І саме цікаве, що його там у Ванкувері хтось наклеював. І то хтось мене тегає в ньому, що він впізнав і тегає цей сторінку. Це означає, що він відомий персонаж в світі. Дуже багато з Берліна тегають. Але там ще багато українців приїхало, львів'ян, можливо ось це й виставляють.

Ю.Д.: Це, наприклад, стріт-арт розвинувся. А друге, в ковід такого не можна. Я тоді носив ці стікери і я їх клеїв по Львову. Це мало відцвітати, мало до безконечності. Але воно дуже повільно відбувалося, тому не пішло. Оце потім просто хаотично на тих штучках. Ось, бачите, вже одна відпала. І так один, і так дві. І так кожен раз хаотично щось так собі клеїв. Ось, бачите, вже. Це біля Правди Б. Там були такі двері, вибили. Там таке жакливе було. Закинуте. Я собі думаю прикрашувати всіма кольорами. Хаотично взяв, наклеював. Потім там дівчата з Правди Б посадили квіти. Це таке, знаєте, теж така гра собі там щось наклеювати. Це таке таємниче місце, яке ніхто не трогас.

Ю.Д.: Потім я почав ходити по місту і бавитися в ігри. Славик по місту десь там в різних місцях з'являвся. Потім там дуже цікаво, він бачите в сніг впав. Я його в різні місця вживлював, цього Славика. Потім постери... Qr-код зробив, щоб в інстаграм зайшли. Я потім скажу, щоб в мене було таке, чого я почав це робити. І потім почалося полювання на ці стікери. Почали їх здирав. Я потім приходив домальовував на тому місці. Бо я постійно гуляю. Тут був Славик. Банальна інформація. Це частина вуличної культури. І таких дуже багато було. Це комунікація. Намагання зірвати його. Тут дуже багато було тих Славиків. Це полювання на тих стікерах. Скільки раз бачу я, як люди це здирають. То така комунікація насправді з аудиторією. Бо я потім зробив, я спочатку не думав, а потім бачу, що крадуть, я давав в крамницю на продаж. Най самі купують ті стікери. Тобто хто собі дуже хоче. Такі абсолютно абсурдні ігри. Теж гра з часом. Там почала травичка рости. Ви бачите, як вона виросла. Ось так. Цього дуже багато є. І найцікавіше, що ця штука прижилася на стільки років. І я вже цього року був. Війна, то не до того. Не ті сенси. Думаю, я так кожен раз ще останній раз поновлюю. І ще цього року пішов. Я знову поновив її. І того Славика я там сиджу клею. І там мені кажуть... там починаю розказувати, а хто то. І починаю якісь байки. Там він в цьому будинку жив. А то такий фешн-блогер. А це ще щось. А ви хто? А я з фан-клубу. Бачите фан-клуб. Люди ходять. Підійдіть сфотографуємо. Це я свідомо обирав таку позицію, що я залишаюся поза... Є Slavik's Fashion, а я десь збоку. Чесно, мене немає взагалі, автора. Але потім оцей момент уже Qr-коди почали клеїти на постери. Коли з'явив інстаграм і бачу, що люди беруть ці публікації і роблять... якийсь там блогер публікацію. В нього там 50 тисяч лайків, а в мене там підписники менші. І ніхто там не тегає тебе. Тобто якимось таке було. Хочу поставити свою мітку. QR-код, це мій інстаграм, це я. Це сюди підписуйтеся. Він десь масово умовно, якийсь популярний блогер. Чи це якийсь блог про мистецтво. Зараз це в інстаграмі все запостять. І воно там величезну кількість... А я тут нещасний, я не маю підписчиків. 100 тисяч підписчиків, і ніхто.

А.Т.: Чому почалося таке? Це все розклеювання.

Ю.Д.: Це почалося з гри в пам'ять. Яка потім не пішла мені гра. Я почув цю байку, що він живе в Мілані. Я це почав розвиватися. Розумію, що він має мандрувати світом. Але ковід, я не можу активно це робити. Чи ніхто там... Я сам почав по Львову бавитися. Це така розвага була.

А.Т.: А чи можна тоді вважати, що це все є продовженням одного проєкту?

Ю.Д.: Це все є частиною одного проєкту. Це все продовження. Ще є перший момент, коли він зник. Була виставка. Про то що слава прийшла, після того, як він зник. Була виставка в Кракві. Якось там слава прийшла до проєкту. До Славіка. Його нема. Тоді якраз помер Богдан Ступка. Знаєте такого, ще пам'ятаєте? Був такий актор популярний. Колись він був дуже популярний. Потім всі за нього забули за Ступку. І тут Ступка помирає. І відповідно всі обкладинки. І ще було багато друкованої преси. Тепер того вже нема. Приходиш в кіоск, і там всі журнали, газети. Перша сторінка Богдан Ступка. Його взагалі в медійному просторі вже не було років 10, ну може 5. А тут раптом Богдан Ступка помер. І він на всіх обкладинках журналів. І я так собі придумав гру. Оце Славик зник. І тоді до нього приходить слава. Тобто його не стало. Тут виставка в Кракві. Але це ще було до вірусу. Це тільки було після виставки в Кракві. Ще рік до вірусу. В листопаді 2014 вірус почався, коли вже така, міжнародна слава, недослава. І я почав робити такий проєкт колажів паперових. Вирівав. Ось. Славик суперстар називався. Це фізичні журнали. Я збирав, вирівав і наклеював фізичні колажі. Так якби, що Славик там відомий. І всі обкладинки журналів його, він так прославився. Це все фізичні речі. І ці всі штучки робив. Бавився. Публікував так само. Ніхто колажі... Дячишин, де чорно-білі фотографії, давай нам те, що ми любимо. Ти ж фотограф. Що ти колажі нам тут підсовуєш? Це не було сприйняття. Більше сотні їх навирівав. Він не є відомим, ця штучка. Тобто я поясню потім. Ці фізичні колажі. Це навіть такий час, що журнали були. Канали і так далі. Одним словом. Ото наробив такого всього багато. Що умовно Славик став відомим. Всі обкладинки журналів його. І потім, після того як починається, цей інтернет-вірус, його починають публікувати. Він реально з'являється на кількох обкладинках. Не там якихось Vanity Fire чи Forbes. Але всерівно він з'являється на якихось публікаціях на обкладинках. Він реально з'являється на обкладинках. Тобто ця фантазія, Славик Суперстар і це такий мікс. Багато хто не розуміє. Дехто публікує, що це реальні обкладинки. Потім хтось не розуміє, що такі реальні, що це нереальні. Оце фейкове баламутство таке почалося. Ця фантазія потім стала якби реальністю. Обкладинки.

Ю.Д.: А тепер, потім у мене якась нова хвиля була. Це вже таке по потоканню розважальному контенту. Я потім почав якийсь кіно сидів. Дім Гучі вийшов. Всі почали мему робити. Я думаю, я собі теж щось почав. Я почав, зробив Дім Гучі. Три хвилини. Це вже не фізичний, це вже фотошоп. І так воно мені пішло. Я був цілий вечір посидів, накліпав. Замінював акторів деколи. Оце добре пішло. Пішло як розважальний контент. Народ оце тішився. Багато хто відкрив. Почали різні характери коментувати. Люди почали шукати неймовірні сенси. В інстаграмі вони були. Це вся гра навколо створення умовного культу. Чи підтримування фейкових висловлювань. Я не заперечую, а підтверджую. Мені сказали, що це все фейк. Що не було ніякого Славіка. Хоч на початку, коли почався вірус, всі розказували, що це актор, що це неправда, що це не може бути. Єдине, що було, що багато людей пам'ятають. І всі писали, що ми пам'ятаємо. Ще якісь умовно живі свідки, живого Славіка є. Але це ж час іде, і це забувається.

Ю.Д.: То я вже жартував, що треба буде якийсь такий документальний цей зняти... свідчення. Бо потім не доведу, що Славик був, що це не акторське. Хоча мене це влаштовує, бо я вже кажу, розказував, що я... продовження. Це як продовження. Це є все ігри, це вже зараз гра. І живемо у світі фейкових новин, і я нікому не заперечую. Хтось розказує, що живе в цьому будинку, значить, жив. Значить, він то, значить, сього. Ну, в вас в Ростові працює, в Мілані, то в Мілані. І я вже собі придумував таку частину проєкту, про яку я всім розказую. Яку потім ніхто не повірить, вам розкажу. Буде в мене 100 тисяч підписчиків на Інстаграмі, чи там мільйон. Це я умовно собі щось там придумав. У мене сакральна цифра 100. Я наймаю актора, якому, мабуть,

55 років було. Я беру якогось такого діду, якому 65. Він, типу, сідає і починає розказувати так, що все було неправда. Це був фейк, я актор. Тому ми з Юрком то придумали, того, хто знімали. Ми всіх надурили. І це, умовно, все публікуємо. І всі кажуть, вау, це розвінчання. Це все нас надурили. Тобто всі починають це перепошувати. Але в наступному відео я почну, там, і вкажу: «Ну, хлопці, це все частина так само цього проєкту». Там, наприклад, подивіться на реакцію. Бла-бла-бла, там, свідчення, наприклад, з живих свідків. Але ніхто цього вже не буде... Це якраз спростування. Спростування вже ніхто не буде читати, чи виправдання. А вже все піде оця штучка. І це, власне, така гра. Так просто виглядає, що це все кожне якесь окреме нашарування нового проєкту. Це просто окремий перформанс вже.

Ю.Д.: Проблема в тому так само, що я себе деінколи відчуваю заручником цього проєкту. Тому що я його стільки років цурався. Тобто я не стримав. Бо в мене дуже багато всього було в голові. Але він так чи інакше, він мене... розумієте. Хтось десь тегає, хтось щось пише. До того часу, стільки років пішло, постійно якісь запити на інтерв'ю. Тобто я як заручник я постійно повертаюся, мушу до нього звертатися. В один момент я сказав: всьо, ну, нема нічого. Але не можна пручатися. Тому що раз воно є, це вже така частина. Це той випадок, коли твір більший за автора. Вже він твір керує, а не ти. І ти вже мусиш. І мені це влаштовує все. Ну, це все окей. Я можу собі даліше вже. Ще купу різних там нашарувань.

Ю.Д.: А, була потім наступна частина, теж перформансу. Ковід, було сумно. Я собі придумав теж такий проєкт. Я собі запросив всіх своїх колег-художників. Не всіх кого знав, кого хотів. Хотілося мені. Я запропонував, що кожен в своєму стилі малює Славіка в своїй інтерпретації. Савченко мав в такому стилі, Костирко в такому, той в такому, хто в якому малює. І планувалася виставка в музеї Корсаків. І там мала на вході бути величезна колекція Славіків. Там мали бути ростові фігури зі Славіком. Це мала бути як частина Flight Fashion. А ці роботи, полотно, олія, класичний портрет, наприклад, Костирка. По експозиції це все мало бути. Всіх художників розкинути. Тобто людина подивилася виставку Славіка. Це таке, знаєте, як Бен Сів проти Брістольського музею робив, як він там вкраплення робив для робіт своїх між того всього, там, серед артефактів Кока-Колу якусь пихав чи ще щось. Ну і менше так. Це мала бути така інтервенція, хто їх в музейній простір, тими іншими авторами. І там людина йде, мовляв, була виставка Slavik Fashion, Дячишин, на фотографії, все, подивилися. Потім десь там Сергій Савченко, який-то Славік, знаєте, там такий, теж Славік. І це мало бути таке... Але всі сказали так, так, так, давай, давай, окей, окей, але, що знаєте, ми всі егоїсти, і це, ну, нам не цікаво, тому що, зрозуміло, що це мій, а вони там всі у мене на подтанцюваннях, і це, як би, а ми всі, ніхто... я теж так сомо б не захотів, тобто я їх не звинувачую. Єдиний, хто сказав, Костирко, о, класна ідея, давай. Потім він намалював, але він потім про то і забув, Бо то всьо затягнулося, і потім оця от робота була в Гудімова, зараз, в Я галереї. І це така з таких кращіших, а решта... Потім я зрозумів, хто всі сказали так, так, і пів року пройшло, ніхто нічого не робить, я вийшов, мені легше, ну, мовляв, там, бути, ну, умовно, як Кунс, Херд, Мураками, тобто, сучасні художники нічого не роблять, вони, просто, ідея: ти кажеш комусь: «Вася, намалюй», Вася тобі малює там, от. Я собі просто, мовляв, взяв якусь там Васю, сказав йому, я хочу то, то, то, і він мені почав малювати там якісь сюжети, але це треба все мати час, натхнення і фінанси, і на тому все закінчується. Десь в мене були ті, а, от, бачите, такі оці, які почали сюжети, там, от, як би, ну, Славік там створює костюм шиє, там, Славік – модний дизайнер, от він собі вже в Парижі, там, і то мало б іти, там, Славік на яхті, тут, знаєте, теж такий кітч, бачите, такий кітчовий стиль. І там Славік на яхті, Славік в басейні, Славік, там, на показі мод в Мілані, бла-бла-бла-бла-бла, от такі, от, мали бути. Але це все, розумієте, це гроші, і час, і мотивації нема, і я потім якісь ще там, а, це я зробив сам, от, що «Тайна вечерея» дуже подобається мені, велика є, це така.

Ю.Д.: О, про пам'ятник. Це так само, частина оцеї, перформативності, оцеї фейкової... Були ще часи, знаєте, коли всі нудилися, завжди на перші квітня якісь фейки запускалися. І, знаєте, встаю зранку, там, от, нудно ой, перше квітня, всі починають якусь дурню писати, треба щось чудити, і я собі швиденько беру код. І не відходячи далеко, беру собі якийсь такий проєкт міськради, ліплю фотошопом таку штуку, і пишу текст, що: «Два місяці тому, я написав запит до міської ради про встановлення пам'ятнику Slavik's Fashion, так як Славік, завдяки Славіку слово Львів прозвучало в світові пресі протягом скількох років, тисячі, мільйони раз, і така промоція бла-бла-бла. На мій подив ця ідея була гарно сприйнята, і навіть створена робоча комісія з місця, де буде встановлений пам'ятник. Андрій Садовий на емоціях так прийнявся цією ідеєю, що навіть запропонував встановити на місці Шептицького, але потім швидко передумав... Одна з ідей була так само, як, біля Оперного, але вона не розглядається через якісь там причини. Найбільше то, що прижилося, що замість Никифора, тому так як Никифора не має ніякого відношення до Львова, а Славік має, тобто, знаєте, Никифора там якраз ідеальне місце хоча багато львів'ян сприйняли це негативно бо Никифор...». Потім, знаєте, такий Юрій Бойко був такий блогер священник, такий мемний. А тоді був скандал, самобуд капличку він поставив якраз той час, і ту капличку зносили і типу: «як висловився Юрій Бойко, не час встановлюється нові пам'ятники в той час, як зносять незаконні каплички». Оцю якби цитату від нього так якби цитую. «Одним з ініціаторів, так само, цією ідеєю так само захопилась компанія Fest і запропонувала встановити біля одного зі своїх закладів». Пишу, що вона готова профінансувати, якщо це буде встановлено біля одного з їх закладів. я там навіть провів паралель, що біля Мазоха... І це повний стьоб такий. То що про Бойка цитата, про Солодового, і це повністю починає віруситися. Журналісти дзвонять, чи це правда. А за кого ви мене маєте, я ж серйозний, але я, дивіться, я не буду... голова робочої групи Андрій Москаленко до нього дзвонить, розумієте. вони починають до Москаленко, Москаленко думає, що це якась зрада, що це якась підставна, то ж постійно вибори якісь шукають, щось, якісь падляне їм підсунули, хочуть, знаєте, скомпрометувати. Шептицький, не Шептицький. Москаленко думає, я його підставляю, я ж ним колись працював, знаєте, думає, я мщу, знаєте. І журналісти, розумієте, починають в це вірити і дзвонити мені, а при чому там в повному стьобі. Це так само, як перфоменс, я потім починаю дописувати, що там на місці Никифора утворився стихійний мітинг і львів'яни вийшли та протестують проти знесення Никифора. Повний сюр.

Ю.Д.: Була наступна хвиля, це в 2021 році. Вернемося в передісторію. Коли ця хвиля почалася в 2014 році, в інтернеті дуже гуляло. До мене дзвонив такий Демна Гвасалія. Це що, Демна Гвасалія? Горан Гвасалія? Тоді якраз створився був бренд Vetements. Мала бути перша чоловіча колекція. І йому це дуже сподобалося. Цей грузин мені дзвонив. Він думав, що це актор, що це фейкова історія. Що це так розкрутилося. Або що якщо це я контролюю. Вони собі уявляли, сказали, що у них присвята, якби перша чоловіча колекція. Присвячена Slavik's Fashion. І він це в Forbs... у Vogue, в Vogue Париж. Він там згадує, що натхненником першої чоловічої колекції Юрко Дячишин, Slavik's Fashion. Один раз це згадував. Але потім він до мене дзвонив, і він хотів собі такого Бората. Студія Visionary написала, що вони хотіли знімати, як Славік їде на показ своєї колекції в Париж. І вони сподіваються, що там Східна Європа. Тут така смута, тут всі нещасні. І тут Славік сідає в літак. Прилітає в Париж, там шампанське Ейфелева вежа, Прет-а-порте, Гутчі, Шмутчі. Отаку байку собі хотіли. Він довідується, що це документальна історія, і що він зник. «Я думав, що ви його контролюєте, що він в вас є, що ми все зможемо.. І ми подумаємо, що зробити». Після того він перестав на контакт виходити. Після того він жодного разу про мене не згадував. Чи про проєкт. Один раз це тільки те, що було опубліковано в Vogue. Ніхто не викине, бо вже опубліковано в паперовому. Після того він про мене не згадував. Але, на мене, що Гвасалія не міг спати і все життя... Потім він став креативним директором Balenciaga. І почалися, наприклад,

Balenciaga... Мені почали кидати, що Balenciaga – це постійно, що це Slavik's Fashion. Я ж на тому не розбираюся. Ми собі, наприклад, можемо там шуба тай шуба. Це нема порівняння. А дизайнери, вони якось там по чомусь... Наприклад, що якщо такий поясочок, то такий стиль. Якщо такі поєднання, то ось цього. Там умовно у Славіка шкіряне взуття зі спортивними костюмами. А цього ніколи, наприклад, ні Balenciaga, ні VTMNTS не використовували. І потім раптом починає умовно там спортивний одяг зі шкірним взуттям поєднувати. Тобто там дуже багато таких нюансів є, які ми не розуміємо. І це тут теж повірусилося дуже гарно, це все з Balenciaga. І потім, в 21-му році, мені скидають... Нова чоловіча, ну, VTMNTS зробили там вже... був Гурам Гвасалія, Демна, вже його брат очолював. Роблять нову колекцію. А, це, що було, оце робили. Це худі дуже всі кидали. Перший раз воно пішло. Бо це якась китайська пальонка. Це, власне, вони зробили, були з титаніком. Це Селін Діон у ньому ходила. Це дуже була, така, дуже дорога, 5 тисяч коштувала, і це ця штука. Там якісь оці всякі нюанси, там теж всі аналізують. І це починає віруситися.

Ю.Д.: І це, власне, в нашому сегменті, українському, починається віруситися. Там всякі, 1+1, не знати хто, там вже всі знімають. Тоді в українському, власне, довідалися про Славіка, в 21-му році. І в мистецькому арсеналі якраз цей момент відбувається української фотографії. І там цей Slavik's Fashion. І там, знаєте, організатори не дуже задоволені були. Бо дуже увага була на цей проєкт. Всі йшли на той проєкт. Бо воно, власне, ефект медіа. І оце віруситися починає, публікації купа всяких різних. 1+1 зв'язується, намагається коментар отримати. «Пряма трансляція з площі Ринок до річниць, і чому ми це робимо зі Львова, бо саме у Львові тут Slavik's Fashion Юрка Бимбишина». Ні разу моє прізвище не могли вимовити. Медійність. Та колекція пішла. І потім через рік, я ще знову жартував, що вони не могли спати, і через рік виходить знову колекція. І знову ще раз светр. Загалом вони три светри таких подібних робили. Вони всі там починають: «Фотограф звинуватив, всюди в цей час...». Я взагалі без претензій, я не створив тих костюмів, ні Славік. Він використовував вже готові, це інспірація може бути. Тут є наслідування стилю. Я нічого не можу довести, якби я хотів навіть там судитися, я не можу нічого довести, бо це наслідування стилю. А фішка всього VTMNTS і Balenciaga в крадіжці. Тобто вони завжди копіюють щось, крадуть, щоб постійно було медійно, що вони з кимось судяться. Вони такі зацікавлені в цьому.

Ю.Д.: Тепер Славік пішов новою хвилею ще й в тік-тоці. Це вже 2-3 роки напевно. На ковіді, мабуть, пішла нова хвиля в тік-тоці. Нема шкоди відео, але роблять просто блогери різні. Просто беруть оці фотографії і кожен по-своєму щось розповідає, якусь історію. Десь правда, десь неправда. Хтось посилається на джерело, хтось не посилається. Один чувак навіть посилався, наприклад, на мій інстаграм. І що там, Юрко, ніхто завжди не може Дячишин вимовити. В американському через «і» має бути, в мене «я». Ніхто не може моє прізвище вимовити. Вони дуже смішно це прізвище вимовляють. Але один навіть зайшов. У мене була фотка на інстаграмі з Зеленського. То чувак навіть не заморочувався. Подумав, що я собі там селфі забацав. Зеленський десь фотографував. Він, типу, постив: «Такий проєкт, Юрко Дячишин фотографував. Відповідно, фотографія Юрка Дячишиного». Замість Юрка Дячишиного Зеленський. Тобто навіть настільки не заморочується. Контекст на контексті. От навіть така штука. Питають людей, хто для вас є натхненням. Знаєте, вуличні ці блогери. Вони, звичайно, бачили.

Ю.Д.: А, ще про цього ви знаєте, що був цей модний братець китайський, що його спочатку дуже порівнювали. Колись, коли це все ще починалося, вірусився інтернет, був такий китайський. І що як «самий модний бездомний в світі» вводив, там вибивало цього чувака. Всі вважали, що це самий модний. Там буквально пару фотографій. Але це фейкова історія. Це така була фейкова дійсно історія. Але вона віруситься далі. І потім, коли пішов Славік, і коли

вже вводили починати в гугл «самий модний бездомний», почало вибивати Славіка. І ці писали, що український бездомний вкрав титул в китайського.

Ю.Д.: Ще є таке. Святі покровителі є во всіх-всіх професій. Навіть гробарі мають аж трьох покровителів. Тільки мода і дизайн немає святого покровителя. Чому? Я собі розвиваю, може через те, що вони там всі грішними були, немає святого, але в інших професіях так само багато грішників. І я створюю свого святого. Я створюю ікону святого Славіка, покровителя моди. Це фізичні ікони намалювали.

А.Т.: Це вони у вас десь зберігаються?

Ю.Д.: Так, це моя колекція. Це під моє замовлення. Я сказав, що я хочу таке-таке. Маю їх п'ять ікон. Покровитель моди і дизайну. Святкування відбувається у всесвітній день моди, а одне в день, коли перша фотографія була... Чекайте, бо я там байку забувся. Тобто створення святого. На Галичині це, звичайно, дуже погано все сприйнялося. Це була теж ідея для розвитку. Але зараз я не... Там був теж, думав, що десь піду, в Італії будуть якісь іконки. В Італії, дуже часто, в церквах є такі місця, де люди приносять купу іконок чи складають. Не знають, для когось, щоб хтось інший взяв, хто не має. Ну, такі, знаєте, і тому буду цих от складати. Тобто ніхто потім не буде розбиратися, що це святий буде десь брати і потім шукати. Чи він є святий Славік, то трон моди. Все, клас, мені такого святого треба. І ніхто не буде розбиратися, це теж буде фейково. І всі будуть думати, що це реально святий.

Ю.Д.: Там фан-клуб був, знаєте, з ресторану Ребро, не знаю, чи застали. Та власниця була на зустрічі, коли я робив в Гудімова про Славіка. І вона то почула, вона загорілася. Вони зробили весь інтер'єр Костирко їм переробив. Був інтер'єр посвячений Славіку. Це все.

А.Т.: Дуже вам дякую.