

# Біле як частина особистості

Олена Кульчицька

---

З цим килимом я живу від народження, а якщо подивитись на дві дати, вишиті римськими цифрами симетрично щодо центра композиції, — мама його створювала якраз у місяці, коли була вагітна мною. І перші фото фіксують мене також біля нього, і пишу ці рядки, дивлячись поверх ноутбука також на ці орнаменти незрозумілого походження. За більш ніж пів століття його переїздів разом зі мною (гуртожитки і винаймані квартири) мама килим двічі підновлювала, бо нитки радянського виробництва, придбані в Криму в кінці 1950-х (мама працювала медсестрою в санаторії «Дніпро», де й познайомилась з батьком, отже, я є «наслідком» курортного роману), з часом вигорали, вбирали різноманітний пил, витончувалися. Мама розповідала, що вишивала вона «подвійним болгарським хрестом», за схемою, знайденою на шматку сторінки якогось журналу, а тому дещо й сама додумувала, аби заповнити площу двох зшитих по довгій стороні мішків із-під кубинського цукру.



«Килим, мама, бабця і я», осінь 1963 р.

Мене навчила вишивати моя «сибірська» бабуся, Марія Іванівна, 1908 року народження, у дівочтві Царюк. Коли я запитала, а хто навчав її, сибірячку, вона розказала про свою бабцю, що жила «під Тернополем». Звали бабцю Йоганкою, а її творчий спадок (думаю, приблизно кінця XIX століття) під час переїзду до Західного Кузбасу і підрадянського бідкування в часи після Першої світової війни зник повністю, не лишилося навіть маленької серветочки, хустинки чи комірця. Тому вишивання килимів, скатерок та суконок для трьох дочок моєю мамою, а також її старшою сестрою Ніною, яка не поїхала до Криму, бо вийшла заміж у Сибіру, бабця Маруся вважала великою розкішшю: мовляв, її доньки мали гроші на матеріали і вільний без нагальної роботи час. Вишивання (які плетіння шкарпеток та шиття

печворкових ковдр зі шматочків тканин) вона роботою не вважала — називала це «радістю».

Село Козин, де я народилась і прожила до 15 років, розташоване у долині, на перехресті доріг між Дубно і Бродами, Берестечком і Почаєвом. Південна Волинь, кордон двох імперій, до Другої світової — типовий штетл, від якого залишились тільки деякі таємничі топоніми, в 60–70-х роках був місцем, де вишивали в кожній хаті. Щось брали зі «старих» схем («роблені за Польщі»), щось — із кольорових вкладок часопису «Радянська жінка», щось знаходили в книжках, які довозили у книгарню та бібліотеку. Я бачила вишиті великими трояндами подушки в сусідських хатах, а на хрестах біля церкви — рушники з геометричними орнаментами. Моя ж мама, як і більшість інших мам-односільчанок, вишивала мені сорочки й фартушки для «костюмів» у садочок та школу, — адже вишивка давала чи не єдину змогу урізноманітнити святковий гардероб. Село тоді було велике й відносно небідне, однак вишивка виконувала функцію радше ритуальної прикраси, а не свідомого плекання якихось особливостей місцевої традиції.

Про те, наскільки глибоко вишивка була вкорінена у Галичині часів *fin de siècle* і яку роль виконувала у першій половині ХХ століття, я почала розмірковувати, коли відкрила для себе творчість Олени Кульчицької. Мала шанс зробити це раніше, ще влітку «чорнобильського» 1986 року, коли вступила на заочне відділення факультету теорії й історії мистецтва КДХІ (нині НАОМА) і приїхала до Музею етнографії та художнього промислу Львова — порадитись, яку тему взяти для першої курсової роботи, із двоюрідною тіткою,

мистецтвознавицею Раїсою Захарчук-Чугай. Вона якраз писала монографію про вишивку Західної України, де, як я побачила згодом, мовилося і про вклад Олени Кульчицької. Саме в дослідженні вишивки — про графічний доробок у тій монографії не згадувалося. Тоді, під час зустрічі у холі львівського музею, тітка Рая про Кульчицьку навіть не обмовилася, зате винесла з бібліотечного схову невеличку книжку про творчість Олекси Новаківського і показала репродукцію його картини «Коляда». Ймовірно, саме тому, що нас було три сестри, а яскравий колорит народного вбрання, зображеного художником, засвідчував волинську любов до насичених барв (як у селі казали, «щоб аж очі вбирало»), тимчасом дещо блякла репродукція картини Новаківського нагадувала про сільські зимові радощі, опис яких, як здавалося моїй тітці, не міг викликати якихось недоречних асоціацій у моїй курсовій роботі. Її вибір можу пояснити. «Народне мистецтво» в радянському мистецтвознавстві було в переліку дозволеного і безпроблемного, тоді як графіка Кульчицької була витонченою, сецесійною, із християнськими і гедоністичними ремінісценціями і, попри численні гуцульські мотиви, — урбаністичною.

Та й у курсі «Історії українського мистецтва», який я слухала вже на очному відділенні інституту, про Кульчицьку не згадували. Підозрюю, лукаво відносили її творчість до «історії декоративно-прикладного мистецтва» або до «польського мистецтва міжвоєнної доби», про яке говорили дуже побіжно. Бо буржуазне. Тогочасний тренд на замовчування неконвенційних щодо «лінії партії» тем у ставленні до творчості Олени Кульчицької,

музей якої у Львові почав працювати з 1971 року, представляв її як художницю, пристрасть якої до декоративного була більшою, ніж здобутки у графіці. Зокрема й тому, що графічні композиції навіть і львівського періоду після Другої світової війни були ненадто «ідейними», тобто не тими сюжетами, які можна потрактувати в сенсі класової, соціальної чи революційної боротьби. Хіба важкої праці гуцулів. Що вже казати про її листівки та ілюстрації з мотивами Великодня чи Різдва — на кшталт «Поклону трьох волхвів», «Різдвяної ночі» 1910-х років чи цілого циклу «Українські Січові Стрільці» 1915 року!

Автопортрети Олени Кульчицької не викликали ідейного роздратування, але їй не мали дослідників, які б ґрунтовно (чи в'їдливо) дослідили еволюцію окремих мотивів та графічних прийомів, що їх використовувала художниця впродовж життя. Не говорилось та не писалось і про біле як константу: радянське «розуміння» вишивки, якою захоплювалась Кульчицька, було апеляцією не до білого як колористичної основи, у співвідношенні з якою «живе» декор і знак, а як до нейтрального, і тому такого, що не існує, тла. Зважаймо, що полотно старих вишивок нерідко було у музейних колекціях і сіруватим, і жовтуватим.

Для кожного графіка важливим є вибір — буде його основним тоном чорний (пітьма) чи білий (світло); навіть у техніках, де важить колір (акварель, кольоровий дереворит, лінорит, акватинта), цей вибір — основоположний, бо саме це і є виразником етичного напрямку й естетичної константи автора.

Кульчицька вже в ранніх творах, які написала відразу після закінчення навчання у Відні, вибрала білий: як штрих, так і пляма використовуються нею у контрасті, де чистота білого є домінантою композиції. На одному з малюнків макета до «Білосніжки» (1907 р.) бачимо, як виразно вона окреслює кольорами дитячу фігурку в білесенькій сорочці, а у начерках декоративних паперів (того ж часу) колір основи

стає орнаментальною домінантою в повторі мотивів сірого, зеленавого, трав'яного кольорів, які, однак, не притлумлюють яскравість білого. Ймовірно, у цих творах відображене сильне враження юної художниці від графічних прийомів одного зі співзасновників Віденського сецесіону, видатного графіка Коломана Мозера; вочевидь від нього в Олени Кульчицької і використання авторського клейма, яке сам Мозер запозичив із японського мистецтва, і залюбленість у повтор окремих елементів як патернів із чітким ритмом, а також захоплення екслібрисом. До книжкового знака варто придивитись уважніше, бо те, що у Мозера є одним із напрямів, зокрема й дизайнерського заробітку, у Кульчицької стає автоекслібрисом, тобто самопредставленням. Так, «Бджілка» 1906 року не має портретної схожості з художницею, але є чітким уявленням щодо її місії — бути збирачкою нектару із квіту народного мистецтва. Недарма тіло «трудівниці» одягнене у вишиванку (схоже, борщівську) і плахту (з квадратами, притаманними радше Центральній Україні, аніж Гуцульщині). Вона прикрашена стрічками з квітковими китицями над вухами, що охоплюють голову й летять за спиною абрисом крилець. Важливо, що образ авторки-читачки-«бджілки» створений не так орнаментально, як узагальненням білих плям на чорному тлі. Коломан Мозер використовував протилежний принцип — активні чорні, гнучкі або геометризовані силуети і літери на білому тлі. «Бджілка» є маніфестом виходу читання (і, ймовірно, ілюстрування книги) з п'тьми на світло.





Олена Кульчицька. «Бджілка», екслібрис, 1903–1906 рр.,  
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

У 1930 році Олена Кульчицька ще раз використала образ автоекслібриса — для композиції «Весна», де завітчана дівчина в українському народному строї нахиляється над панною у романтичному вбранні з розпущеним волоссям. Явне прагнення до поцілунку поєднується з квітами, які дівчина-бджола розсипає над животом тієї, що, певно, є міфологічним уособленням весняної землі. Можливі



Олена Кульчицька. «Весна», 1930 р., лінорит.  
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

й перверзійні конотації, пояснені зокрема перетлумаченням «Поцілунку» Густава Клімта (1907 р.), але вони тут не такі цікаві, як факт наявності однієї специфічної (і навіть таємничої) проблеми у житті сестер Кульчицьких, а саме — оприявлення теми двійника.

У період ар-нуво/модерну/сецесії двійництво (допельгангерство) як варіант романтичного концепту набуло нового сенсу через поширення і тлумачення роману Оскара Вайлда «Портрет Доріана Грея» (1890 р.). Життєва ситуація або свідомий вибір сестер Олени та Ольги Кульчицьких психологізується (у фрейдистському сенсі) через проблему співтворчості: молодша робить ескізи килимів,

старша створює їх на кроснах. Такий подвійний симбіоз може бути проінтерпретований як подвійне дзеркальне відображення, в якому втрачає силу чоловічий погляд, а тому й долається страх фізичних перетворень тіла.

Олена створила і спільний із сестрою екслібрис, який датують широко — між 1920-м і 1930-м роками; в його центрі розташований родовий герб, обрамлений стилізованим рамковим орнаментом із квітів, пуп'янків та гілок, із двома іменами — сестри мали вже такий вік, що їхнє співжиття історично засвідчувало факт зрілого розуміння ними єдиної долі.

Зі спогадів Олени Кульчицької, записаних у 1950 році:

Була вона моєю опікункою, дорадницею, а також постійним моделем. Була мені самотнім приятелем, яким я все дорожила, а сьогодні сама пам'ять про неї є мені найдорожча. Стра-та ця залишила мене самотньою... позбавила мене товаришки з її добротою й інтелігенцією. Пам'ять про невпинну поміч, яку я в своїй житті від неї діставала, спільно відчutih нещаст'я нашого народу — це ніколи не загосна рана. По смерті Її, хочаби бути коло Неї якнайближче, я писала листи до Олі. Але слова, якими заповняла я рядки паперу, ніколи не висказали вповні моєї трагедії, мого горя!\*

---

\* Цит. за вид.: Олена Кульчицька (1877–1967). — Львів–Київ, 2013. — С. 47. — Тут і далі прим. авторки.

Молодша Олена завжди вважала себе менш талановитою за свою старшу сестру-подругу, і, ймовірно, зовнішність свою вона теж оцінювала як не таку ефектну, хоча, якщо придивитись до постановочних фотографій, вона мала риси, завдяки яким могла творити з себе навіть образ жінки-вампи. Дуже обережно можна припустити, що обидві сестри не мали жодних романічних стосунків із представниками протилежної статі, солідаризуючись одна з одною в тому, що було основне в їхньому житті, — у творчості та публічній діяльності.

У світі, що його зображає Олена Кульчицька, верх бере світло, яскраво-біле, яке вона передає сліпучою плямою — у сорочках чи сукенках жінок на полі, у силуетах женців чи пастушків, у китицях акації, відблисках на снігу, відображенні вітрила у воді, у жіночих і чоловічих торсах біля моря та білих німбах навколо голів Богородиці з Сином. Художниця створює чимало замальовок та композицій із дітьми, і вони для неї не об'єкти замилювання чи таємного жалю, який можна потрактувати як тугу за власним материнством. Незаміжня жінка, яка зображає сакральні мотиви, побутові сюжети, портрети й ілюструє дитячі книжки (наприклад, 1920 року для львівського видавництва «Світ дитини» оформлює «Зоряного хлопчика» Вайлда, де вводить мотив гуцульського вбрання) та журнали, — ця тема досить делікатна і водночас безмежно цікава, якщо екстраполювати її на всю творчість Кульчицької. Наразі лише відзначу, що художниця в усі періоди вміло тримала баланс емоцій і форми, обирала тонке

доповнення сецесійної залюбленості у виразність і домінанту білого з яскравими акцентами декоративного. І діти, і Богоматір, і релігійні свята, і сестра, яка відпочиває чи вишиває на природі, — все найкраще і найчистіше було переосмислене художницею через білу барву, бо, ймовірно, саме вона була для художниці виразом не лише чистоти, а й максимально насиченого сенсами світла.

Ще 1903 року Олена Кульчицька написала свій цілком сецесійний живописний образ анфас: упри-тул до рами, так ніби обличчя, шия, плече рухаються вперед, до ймовірного глядача, поступово наближаючись із сутінків до джерела світла, що обвиває вилиці, лоб, скроні, кінчик носа пластичними лініями, схожими на стебла умовної лілеї. Округлими мазками білил окреслено й плече та вигин шії, і лише в очах бачимо чітку фіксацію, жорсткі, яскраві точки білила, що наче спиняють рух серйозним, навіть із нотками фаталізму, поглядом. Молодій жінці було тоді всього 26 років, але, ймовірно, вона їх відчувала як «уже 26 років», бо зобразила себе значно старшою, зрілою дамою, — процес формування свого образу вона розгорнула провіденційно (вдивляння у відображення як у доленосність).

На двох пізніших автопортретах 1906 і 1907 років, бачимо, як художниця шукає виразність власного профілю, komponуючи його на межі контрасту (лінорит) і тіней (офорт). Профіль — один із найдавніших прийомів карбування монет у римській культурі, пов'язаний з образом або богів, або царів/імператорів; у часи італійського Ренесансу профільно

зображали вже й сімейні пари «простих смертних» або прекрасних жінок — сучасниць художників (коханок, сестер, дружин чи матерів замовників). Але людина сама не здатна побачити свій профіль, для цього їй потрібен погляд іншої людини. На початку ХХ століття такий погляд цілком могла замінити світлина. Родина Кульчицьких любила фотографуватися, і від 1900-х років збереглося кілька світлин, з якими, можливо, й працювала молода художниця. Те, що вона використовувала фото для композиції і тонального камертона (як це робили Альфонс Муха й Едвард Мунк), підтверджують «дублі» фотознімків та портретів сестри. І знаменитий «біле на білому» (акварельний і олійний), і акварельний «під парасолькою» мають свої фотовідповідники. Але чи використовувала Олена фотографії для автопортретів? Можливо, її «профільні» автопортрети мають аспект, якого немає на тих фото, де видно її профіль. На відміну від портретів сестри, де обличчя затінене парасолькою чи крисами капелюшка, тут усе гранично чітко. І трагічно: хоча на фото цього періоду зовнішність Олени має шарм *femme fatale*, та у лінориті ми бачимо засмучену жінку, яку підточує якась надзвичайно тяжка думка чи навіть хвороба. Контраст між чорним і білим доволі драматичний, лише по контуру волосся, щоки та плеча є невелике, пластичне і тональне пом'якшення, додаткові контурні хвилясті лінії, що створюють ілюзію світлових відблисків. В офорті використано цей же принцип, але аскетичний профіль жінки з міцно стуленими вустами має більш ліричний вигляд він оповитий

якимись дощовими сутінками зі штрихів, що спадають каскадами, і лише застібка блузки, складки біля неї додають різкої динаміки вертикалі.



Олена Кульчицька. «Автопортрет». 1903–1906 рр., лінорит, Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

Художниця створила дві версії відображення свого внутрішнього стану, психологічної напруги, яку вона нібито переживає та яка, одначе, майже не помітна