

Ольга Викторовна Дьяченкова

Olga Viktorovna Dyachenkova

искусствовед, аспирант,

art historian, Phd student,

НИУ «Высшая школа экономики»

National Research University Higher School of Economics

odyachenkova@hse.ru

ЛИНИЯ КАК ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ МАТРИЦА ГОЛЛАНДСКОГО МОДЕРНА: ЯН ТООРОП И ЯН ТОРН-ПРИККЕР LINE AS THE ORNAMENTAL MATRIX OF DUTCH ART NOUVEA: JAN TOOROP AND JAN THORN-PRIKKER

Автор статьи рассматривает линию как средство художественной выразительности в искусстве голландского модерна. Вдохновленная природными мотивами, приемами английской, французской и бельгийской школ, а также египетской и индонезийской эстетикой, линия голландского модерна ознаменовала разрыв с традиционными формами и выход к абстрактному искусству. В работе анализируются живописные и графические произведения Яна Тооропа и Ян Торн-Приккера. Особое внимание уделено тому, как изобразительный мотив перерастает в орнамент. В рамках анализа рассмотрены теоретические труды Гумберта де Супервиля и Йоханесса Влотена о проблеме отношения линии и изображения. Актуальность статьи обусловлена недостаточной изученностью морфологии голландского модерна.

Ключевые слова: линия, орнамент, символизм, европейский символизм, модерн, искусство конца XIX – начала XX века, Голландия, Нидерланды

Для цитирования: Дьяченкова О.В. Линия как орнаментальная матрица голландского модерна: Ян Тоороп и Ян Торн-Приккер // *Артикулт*. 2023. №2(50). С. 23-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-23-36

This article examines the line as a means of artistic expression in the Dutch variant of Art Nouveau. Inspired by natural motifs, techniques of the English, French and Belgian schools, as well as Egyptian and Indonesian aesthetics, the line marked a break with traditional forms and an exit to abstract art. The aim of this article is to analyze the pictorial and graphic works of Jan Toorop and Jan Thorn-Prikker. Particular attention will be paid to how a pictorial motif develops into ornamentation. The theoretical works of Humbert de Superville and Johannes Vloten on the problem of the relationship between line and image are considered as part of the analysis. The relevance of the article is due to the insufficient study of Dutch Art Nouveau morphology.

Keywords: line, ornament, symbolism, European symbolism, art nouveau, art of the late nineteenth and early twentieth centuries, Holland, Netherlands

For citation: Dyachenkova O.V. "The line as an ornamental matrix of Dutch Art Nouveau: Jan Toorop and Jan Thorn-Prikker." *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 23-36. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-23-36

Голландское искусство рубежа XIX-XX века развивалось в парадигме европейского символизма, используя темы и иконографию искусства современников – контраст между телом и душой, аскетичностью и чувственностью, тема добра и зла, и образ роковой женщины с длинными пышными волосами. Принципиальным отличием голландского модерна стал уход от категории красоты, тяготение к мистификации, появлению образов загробной жизни и символов смерти. На фоне французского и бельгийского варианта, которому было свойственно «тяготение к максимальному жизнеподобию формы, трепетное отношение к цвету и передаче фактур, чувственность живописи» [Веселова, 2021, с. 9], голландский вариант характеризовался чистым и строгим декоративным стилем [Dijke, 2011, p. 33]. Наиболее близок к голландским мастерам был французский художник Морис Дени (1870-1943). При всей его сверхчувственной живописи, голландские художники заимствовали «уплощенные формы, сжатые перспективы, извивы плывущих арабесок» [Крючкова, 2020, кн.1, ч. 2, с. 227-228]. Пюви де Шаванн (1824-1898) открыл простоту, тонкое чувство ритмической организации композиции, максимальную гармонию и

О.В. Дьяченко *Линия как орнаментальная матрица голландского модерна:
Ян Тоороп и Ян Торн-Приккер*

сдержанность линии и цвета. Несмотря на очевидное влияние французской школы, которая подарила сильную теоретическо-философскую базу для дальнейшего развития символизма [Siebelhoff, 1976, p. 247], Рейн подчеркивает влияние прерафаэлитов и в целом английской школы [Rijn, 2004, p. 30]. Он пишет: «Резкие, угловатые линии и пронзительные цвета в творчестве английских прерафаэлитов уступили место более мягким контурам и приглушенной палитре голландских мастеров» [Rijn, 2004, p. 28]. Эстетика голландских и английских художников была особенно близка изысканностью форм и сдержанностью, однако голландский вариант в большей степени тяготел к геометризации.

Действительно, стилистические особенности заметно отличались, так как свое внимание художники акцентировали на теории орнамента, которая набирала силу в разных странах. Она воплотилась в Голландии в так называемом «*subjective symbolism*», где принципиальным отличием стала роль линии – об этом впервые упомянула Беттина Полак [Polak, 1955, p. 321]. Следуя предложенной концепции, художник объективировал субъективное (воплощение идеи) и использовал геометрический стиль с горизонтальными и вертикальными линиями. Линия стала духовным выразителем внутреннего мира художника, что в концепции Полак отражает понятие «*subjective*». Мы делаем предположение, что линия стала главным инструментом перехода от эстетизированных линейных мистических образов к более декоративной, абстрактной, стремящейся к плоскостному рисунку «орнаментальной матрице».

В статье мы рассмотрим линию как средство художественной выразительности в ранних живописных и графических произведениях Яна Тооропа (1858-1928) и Ян Торн-Приккера (1868-1932) – с 1890 по 1894 год. Основной исследовательский вопрос касается перехода от изобразительной функции полотна к орнаментальной. Теоретическими источниками служат работы Гумберта де Супервиля «Очерк о безусловных знаках в искусстве» [Superville, 1827] и Йоханесса Влотена «Эстетика или учение о художественном вкусе, по иностранным и местным источникам» [Vloten, 1871].

Ян Тоороп: путь к орнаментальной стилизации

Один из главных представителей модерна в Голландии – Ян Тоороп (1858-1928). Его путь к линейной стилизации условно можно разделить на период приверженности к натурному видению (1890-1893 гг.) и тяге к абстрагированию (1893-1896 гг.) Произведениям раннего периода характерна атмосфера религиозно-мистического действа: «Сад беды» (рис. 1), «Преследователи» (рис. 2), «Ад» (рис. 3), «Фатализм» (рис. 4) и в лирической изобразительной поэме «Три невесты» (рис. 5). Абстрактная стилизация видна в более поздней работе «Делфтский салат» (рис. 6). В последней работе художник разрушает формат традиционной станковой картины, стремится выйти за его рамки, используя мотив волны, вьющихся волос и платья девушек-серафимов. Они формируют орнаментальное поле картины, которое становится внеприродным, то есть – условно-идеальным.

С 1890 года Ян Тоороп переходит к скрупулезной проработке линии. Одним из главных мотивов композиции становится символ мироздания – дерево. В рисунке «Сад беды» (рис. 1) колючие коряги деревьев стелются по мосту, другие – нависающие ветви вторят зловещему настроению полотна. Перед нами таинственный сад – многозначный символ смерти и страхов. Вспомним строки Поля Верлена: «Полна теней и черных домино, твоя душа – уединенный сад...» [Дух символизма, 2012, с. 127]. Светлая женская фигура на фоне открытой двери сада символизирует мистическое путешествие души. Сама линия колючих ветвей, словно проволока, обвивает и пронизывает все пространство картины, будто сетка, создает темное, земное силовое поле. Из условного узора ветвей и стволов Тоороп создает топографию сада, он балансирует на грани декоративности и чистой графики. В этой работе поражает сила символической стилизации в изображении плачущей ивы, пугающих черепов и шипов. Природа обретает атмосферу литературного произведения Эдгара По, где появляется образ зловещей стихии. Друг и критик Яна Тооропа Ван Эден вспоминает случай, когда Тооропа поразило срубленное березовое дерево, в котором он увидел живое существо со



Рис. 1.
Ян Тоороп. Сад беды. Карандаш и черный мел, коричневая бумага. 1890.
Рейксмузеум, Амстердам.

сломленной судьбой [Roustayi, 1998, p. 54]. Тоороп демонстрирует большую изобретательность, используя линейные элементы. Он создает устрашающую картину символистского пейзажа и ищет светлые и темные контрасты, как Камиль Коро изображает природу с налетом таинственности.

В другой работе «Преследователи» (рис. 2) на фоне символистского пейзажа в центре композиции изображена молодая девушка – символ невинности и чистой любви. Она спит на холме, рядом монахиня, которая взирает на нее и четверо падших душ. Они пытаются приблизиться к ней. Вблизи яблоки, символизирующие искушение и грех. Мрачным намерениям падших противостоит плющ, который олицетворяет вечную жизнь и луч надежды [Воег, 1937, p. 60]. Через эти символы Ян Тоороп дает собственную трактовку страха греха, смерти, стремления к чистоте. В ярких контрастах он ищет новую интерпретацию рациональным творческим методам работ Серюрье, Дени, Орье и Гогена, которая рождает бессознательные образы. Тоороп изображает вечную тему борьбы добра со злом, вероятно, здесь появляется и визуализируется его собственная надежда и страх, касающиеся прошлого искусства и нового символизма. Интересно, что сама система построения композиции в картине «Преследователи» близка к работе Гогена «Потеря девственности» (1891, Художественный музей Крайслера, Норфолк, Вирджиния), на которой мы видим равнинный ландшафт, девушку и лису – символ чувственности. Как и у французского художника, здесь появляется линейная стилизация символов: плакучие ивы и черепа. Обе работы обращены к архетипическим мотивам Египта, однако у Тооропа линия создает язык изобразительной аллегории [Roustayi, 1998, p 173.].

В работе «Ад» (рис. 3) мотив дерева приобретает в полной мере символистские черты и становится образом вечности, условно-идеальным временным пространством. Линия создает образ,



Рис. 2.
Ян Тоороп. Преследователи. Тушь, мел, пастель и карандаш на картоне. 1891.
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.

наполненный сном и видениями. В этой работе появляется мысль о гнетущей обреченности, от которой можно избавиться только путем смерти или разрушения [Kuij, 1991, p. 11]. Центральный образ двух девушек-серафимов, которые представлены словно тени, – символ смерти, избавитель от земных страданий и несчастий. В центре мы видим тело умирающего человека, которое лежит у открытой могилы. Обвитое колючими ветвями, оно – символ печального земного существования, а мрачные фигуры справа олицетворяют земные обиды: зависть, ревность, ненависть, любовь и конфликты. Два серафима-ангела пролетают над могилой и освобождают тело от плотской жизни. Эти фигуры с вытянутыми конечностями выглядят довольно робко, украшенные поясом, переходящим в длинную мантию сна. Их волосы, преобразованные в длинные кривые линии и покачивающиеся ивы на фоне темного дождливого пейзажа с дюнами и появляющейся радугой, символизируют борьбу между страстью и чистой душой [Blotkamp, 2000, p. 26].

В этом рисунке не предмет создает орнамент, а он сам орнаментализирует предмет, который как бы становится структурно-орнаментальным. Еще одна тенденция – орнамент является конструктивно и органически связанным с предметом, он зависит от предмета, составляет с ним целое и помогает осознать его предназначение, в том числе и функциональное. В работе «Ад» появляются образы серафимов, выполненные с непревзойденной нежностью черт и выразительностью, которые помогают развивать линейные структуры. Возникая в образе девушек, они изображают восхождение души, символизируют исчезновения земных страстей и переход от мирских страданий, человеческих низостей в мир любви.



Рис. 3.

Ян Тоороп. Ад. Бумага, карандаш, мел. 1892. Рейксмузеум, Амстердам.

Образы серафим возникают в рисунке «Фатализм» (рис. 4) и «Три невесты» (рис. 5). Тоороп продолжает развивать тему счастливого избавления от земных страданий и тщетности бытия. В работе «Фатализм» центральная фигура в черном одеянии – олицетворение земных страданий, обид и зависти, а фигура ангела, опоясывающая ее, – символ освобождения. Образы девушек-призраков вбирают европейские и восточные влияния. Мартин ван Рейн сравнивает длинные локоны девушек с работами художников-прерафаэлитов, Россетти и Милле [Rijn, 2004, p. 28]. В разговоре с Филипом Зилькеном (1857-1930) Тоороп однажды сказал, что его вдохновил Берн-Джонс [Zilcken, 1898, p. 117]. На выставке своих работ в Гронингене в 1896 году о процессии девушек на заднем плане Тоороп говорил: «Это процессия девушек-девушечниц, которые символизируют тех, кто хочет сделать жизнь прекрасной и безмятежной» [Hefting, 1989, p. 82]. Эту тему развивает Берн-Джонс в работе «Золотая лестница» (1880), где мы видим безмятежные лица девушек. Тоороп умело заимствует символистскую эстетику Берн-Джонса, где «пропорции более утонченные, изысканные, визуальные ритмы более изощрённые, а позы более взволнованные» [Лукичева, 2020, кн. 1, ч. 2, с. 284-285].

Роберт Сибелхофф сравнивает плоские фигуры девушек-серафим с яванским театром теней, где основным актером являлась вырезанная из кожи, дерева или бумаги кукла. Мимика куклы несла определенную символику, а профиль выражал состояние души [Siebelhoff, 1976, p. 222]. Турчин писал, что именно «тени вершили свой суд, мстя за свою гибель, предрекая несчастья, хотя порой намекали на возможность скорого воссоединения тех, кто помнит об ушедших...» [Дух символизма, 2012, с. 127]. Так и у Тооропа, как у других символистов, тень – дематериализованное тело, призрачное и символичное. Не имеющие телесности, они переходят в царство телесных форм и появляются на фоне вполне реальных объектов, составляющих структуру полотна.



Рис. 4.
Ян Тоороп. Фатализм. Карандаш, черный мел на бумаге. 1893.
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло

Линия в полную силу раскрывается в работе «Три невесты» (рис. 5), где восходящие и нисходящие линии, согласно теории Ван Влотена, определяют светлые силы и упадок – смерть [Vloten, 1871, p. 178, 248, 256]. «Изгибающиеся и волнообразные линии хора «мистической» невесты то поднимаются, то снова падают истощенные и обессиленные их гимном борьбы против зла» [Корзинова, 2017, с. 78-86]. В этой работе художник пытается окружить фигуры повторяющимися линиями, которые постепенно начинают растворяться в их затягивающем окружении. Лизабет Мария Гратинус упоминает, что «Очерк о безусловных знаках в искусстве» Гумберта де Супервиля [Superville, 1827], посвященный эстетике и отношениям между линиями и образами, повлиял на голландских художников и работы Яна Тооропа [Grotenhuis, 2010, p. 10]. В своем эссе Гумберт де Супервиль пишет: «Из центра земли человек как бы поднимается к небесному своду и заполняет собой весь свод небес и все пространство между этими крайностями...» [Superville, 1827, p. 3]. Свойство орнамента и линии в работах Тооропа – склонность к экспансии. Орнамент растекается, прорастает, словно ветви деревьев, и завоевывает пространство картины. «...Стремление человека понимается в выражении его собственной оси, единственной и неповторимой и абсолютной вертикали <...> по отношению к этой оси или вертикали, а также по отношению к любой линии, которая должна быть ей параллельна, существуют три возможных направления линий или плоскостей: одно горизонтальное и два других возможных направления линий или плоскостей косое» [ibid, p. 3-4]. Барбара Стэффорд в своей работе упоминает, что брат Гумберта де Супервиля, Эмиль, коллекционировал египетское искусство [Stafford, 1979, p. 111]. Поэтому вполне очевидно, что Гумберт вдохновлялся египетской линией «порядка», которая использовалась в соответствии с мироустройством и религиозными воззрениями.



Рис. 5.
Ян Тоороп. Три невесты. Бумага, карандаш, черно-белая и цветная пастель. 1893.
Музей Крёллер-Мюллер, Отгерло.

Вполне ясно, что голландские художники увлечены мыслительно-чувственной тканью полотна, разработкой геометрических и математических ритмов. Понятие ритма для Тооропа и Приккера становится основополагающим. Ян Бэнк и Мартен ван Бюрен приводят слова бельгийского писателя Августа Вермейлена: «Бог стал имманентной необходимостью, вдохновляющей силой, которая разрушает и создает в вечном движении, в вечном росте, в величайшей тайне жизнь, которая есть расположение элементов, форма организации и принципа организации которой мы не знаем, но это есть ритм жизни, то есть Бог. Мы и все остальное – торжество Ритма. И это потому, что я верю в Бога, в Гармонию вещей, потому что я знаю только внутренний естественный закон» [Bank, Vuugen, 2000, p. 227].

Система художественных элементов в группе работ «Сад беды», «Ад», «Фатализм» и «Три невесты» оказывается на границе повествовательности, пока еще не совсем приобретая характер условного знака. Но даже в таком качестве эти работы – мир изобразительной аллегории, которая выражает здесь условно-пространственное развертывание определенной идеи. И оно требует от зрителя преодоления смыслового барьера и вхождения в сферу олицетворяемого линейными фигурами смысла.

Рисунок Тооропа «Делфтский салат» (рис. 6) тяготеет к абстрагированию формы и выражает сложную смесь различных образов, в том числе яванской культуры. Индонезийская эстетика чистых, простых мотивов яванского батика принесла гармонию в структуру его художественного языка. Две гибкие, тонкие, стройные девушки значительно отличаются от предыдущих работ, облаченные в платья с цветочным орнаментом и огромными развевающимися рукавами [Polak, 1955, p. 293]. Сидящая женщина элегантно мешает огромные листья салата в сосуде, пока стоящая девушка с поднятыми вверх руками обращается к зрителю. Их задрапированная одежда с



Рис. 6.
Ян Тоороп. Делфтский салат. Бумага. 1894.
Рейксмузеум, Амстердам.

извилистым индонезийским ритмом вторит таким же извивающимся линиям волос. Желтые узоры на рукавах восходят к яванскому батик. Здесь идея женских волос, как витальности жизни, была частично вдохновлена работами ранних прерафаэлитов, таких как Данте Габриэль Россетти и частично женскими образами Эдварда Мунка. В центральной части постера расположено почти геральдическое изображение арахиса, продукта голландских колоний. Имя продукта и его орнамент вторят распущенным женским волосам муз с их миндалевидными глазами и деликатными жестами.

Художник задает вертикальные и горизонтальные линии, он словно меняет систему координат с трехмерной на двухмерную, не избавляясь от цвета, но находя идеальное соотношение конструкции, системы линий, цвета и их гармонии. Такое структурное построение восходит к яванскому батик, зародившемуся в XIV веке и получившему распространение в XVII веке. В конце XIX века в Голландии существовали уже текстильные мастерские, перекочевавшие с о. Ява, родины Яна Тооропа. Немаловажную роль сыграл Колониальный музей в Харлеме, где художники могли изучать текстильные образцы [Joosten, 1972, p. 407]. Несмотря на то, что яванский текстиль в каждом населенном пункте острова имел характерную цветовую гамму и орнамент, он сохраняет общие стилевые тенденции. Именно яванский дизайн открывает Тооропу космогоничность идей, иное пространство в изобразительном построении.

Разные модусы творческого сознания Яна Тооропа, будь то орнаментальная форма его произведений или абстрактная, условно-идеальная, или поэтическая, граничащая с музыкальными формами – все они апеллируют к линии. Причем она то принимает индонезийский характер, то являет нам прикладное панно, то выводит нас в мир грез и мечтаний. Различные методы создают систему тоороповского мышления, в основе которой лежит орнамент. К 1900 году индивидуалистическая манера, когда художник стремится выразить собственное настроение и опыт через символы, уходит на второй план [Krul, 1991, p. 587], а линии превращаются в чистый орнамент.

Линейная декоративность в творчестве Ян Торн-Приккера

Художник Ян Торн-Приккер (1868-1932 гг.) был не просто последователем Яна Тооропа, он раньше других почувствовал желание выйти за пределы символистского подхода и сделать шаг к абстрактному искусству. Однако его период символистских исканий продолжался недолго. После 1900 года он, как и Тоороп, начинает работать с монументальным искусством. В 1890 г. он вступает в группу «Общество двадцати» и экспонирует произведения в Амстердаме и Гааге. В 1892 г. после визита Жозефа Пеладена художник создает два символистских шедевра – «Мадонна на тюльпановом поле» (рис. 7) и позже почти абстрактную вещь «Невеста» (рис. 8). Последняя работа явно доказывает интерес к произведению Тооропа «Три невесты» [Polak, 1955, p. 173-178].

«Мадонна на тюльпановом поле» (рис. 7) – огромное панно, которое на первый взгляд производит впечатление природоподобной абстракции, но с другой стороны, при глубоком рассмотрении представляет выстроенную композицию в символистских категориях. Эту работу интересно анализировать в парадигме художественных методов бельгийского художника, друга голландских мастеров, Анри ван де Вельде. Как преемник Уильяма Морриса и идей «Движения искусств и ремесел», Вельде стремится работать в духе идеологии символизма. Его стремление к орнаменту через линию, свободную от прямых углов, вылилось в интересные эксперименты в прикладном искусстве. В гобелене «Ангелы, наблюдающие за спящим ребенком» Вельде уплотняет пространство и мыслит линию, как основной элемент построения фигуры, причем она соединяет всё в один природный узор. Вельде объединяет различные влияния: теория цвета, дивизионизм, японизм и символизм, и что немаловажно, обращается к теории Чарльза Генри (1859–1926) о выразительных качествах линии [Arts and crafts vandaag in Vlaanderen, 1996, p. 6].

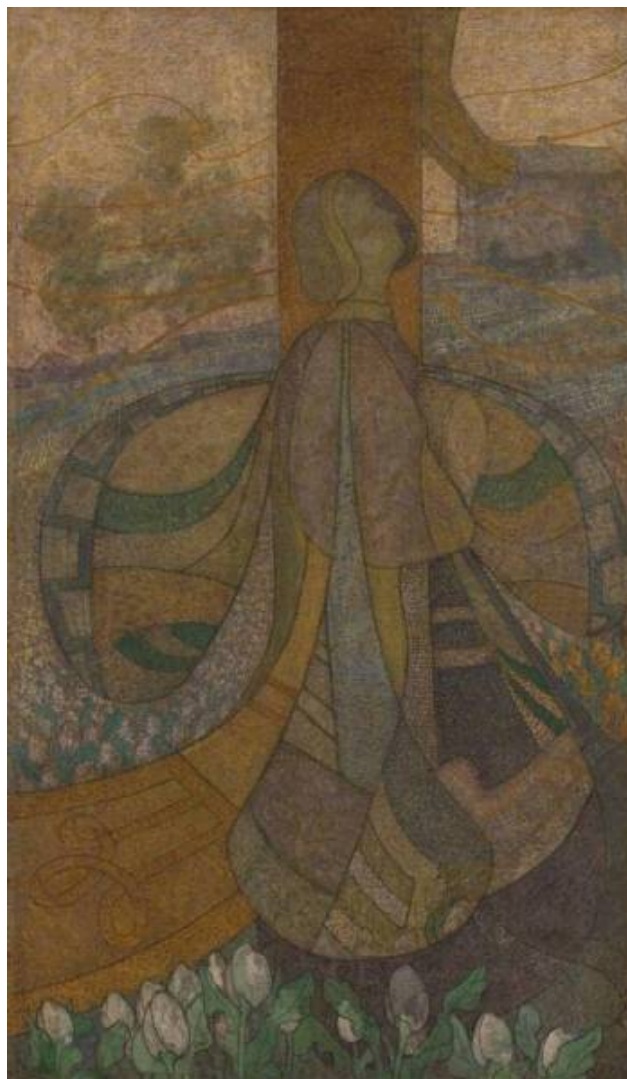


Рис. 7.
Ян Торн-Приккер.
Мадонна на тюльпановом поле.
Холст, масло. 1892.
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.

О.В. Дьяченкова *Линия как орнаментальная матрица голландского модерна:
Ян Тоороп и Ян Торн-Приккер*

Приккер использует те же приемы в своей работе, однако он увеличивает размеры полотна. Его фигура изображена в натуральную величину, композиция определяет стремление изобразить вечное, монументальное искусство. В 1892 году Эмилю Борелю он пишет: «Я хотел бы сделать гигантскую группу высотой в сто метров, которая возвышалась бы над всем миром» [Polak, 1955, p. 299]. Приккер берет главный тоороповский элемент – линию. Как в произведении «Мадонна на тюльпановом поле» (рис. 7), так и в работе «Невеста» (рис. 8), художник хочет окружить эти фигуры повторяющимися линиями в стиле Тооропа. Однако если в работе «Три невесты» (рис. 6) мы видим лишь намек на создание динамики, то в работе Приккера динамика линии становится главным мотивом полотна. Художник усиливает ощущение движения и само количество линии. Он постепенно стирает фигуры, растворяет их в ритмическом построении. Художник вводит тюльпаны, фокусируется на гирлянде из цветов, которая постепенно трансформируется в корону Христа. Приккер не использует прямые заимствования из египетского искусства, но наблюдается интерес к линейности и силуэтности. Папирусы и лотосы трансформируются Приккером и Тооропом в некий узор.

Похожий мотив мы встречаем в работе «Снятие с креста» (рис. 9), которую можно сравнить с работой Мориса Дени «Апрель» (1892) [ibid, p. 312]. У Приккера мы видим ярко выраженную симпатию к плоским узорам. Как и для Мориса Дени, картина для него плоскость, заполненная красками. В работе «Снятие с креста» композиция напоминает работы Одилона Редона: высокие фигуры рядом с очень маленькими, чрезмерное увеличение некоторых элементов, например, грубый гвоздь в руке Христа как символ сверхчеловеческих страданий [ibid, p. 313]. Деревья изображены с вилкообразными стволами, цветы обозначены одним большим цветком. Склонность к украшательству заставляет художника обращаться к восточным орнаментам.



Рис. 8.
Ян Торн-Приккер. Невеста. Холст, масло. 1893.
Музей Крёллер-Мюллер, Отгерло.



Рис. 9.

Ян Торн-Приккер. Снятие с креста. Холст, масло. 1892. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.

Линию и форму в работах Приккера можно сравнить с органическими узорами Чарльза Макинтоша, который, как известно, в 1895 году экспонировал работы на Всемирной выставке нового искусства в Париже. Характерный для Макинтоша мотив древа жизни превращается в цветы и бутоны роз. Приккер трансформирует и включает в полотно цветочные мотивы Уильяма Морриса – лотосы и тюльпаны. С другой стороны, в работе мы видим использование популярных египетских визуальных и стилистических мотивов [Grotenhuis, 2010, p. 1]. Лизабет Мария Гратинуис поясняет, что египетское орнаментальное искусство было примером того, как орнамент превратился в образ мышления художника, Это объясняет не только использование Приккером цветочных мотивов, но и его обращение к декоративной плоскостности. Во-первых, двухмерное искусство Египта, росписи и рельефы, служили в качестве идеальной модели для отрицания глубины, приданию плоскостности. Такая новая философия двухмерности стала в XX веке толчком к абстрактному искусству. Линеарный язык в рассмотренных произведениях предвосхитил абстрактное искусство Пита Мондриана [Siebelhoff, 1976, p. 248]. Во-вторых, голландский символизм воспринял главный элемент египетского наследия – линия, с которой художники начали экспериментировать под влиянием ученых, популяризовавших ориентализм. Неслучайно в художественно-критическом издании «Грамматика изобразительного искусства» (Charles Blanc “Grammaire des arts du dessin”, 1867), весьма растражированном в Голландии, Шарль Блан описывает мотив повторяющейся линии, считая его наиболее значимым и экспрессивным в египетском искусстве [Grotenhuis, 2010, p. 8].

Наследие Ян Торн-Приккера немногочисленно. В 1904 году он уезжает в Германию [ibid, p. 312]. Кристиан Хизер, исследователь немецкого периода художника, пишет, что он продолжает развивать голландскую линию символизма в Германии, создавая монументальные полотна.

Орнамент, как основная категория голландского искусства «конца века», был сформирован в русле общеевропейских и восточных истоков. Он отличался линеарными и фигуративными характеристиками, укрепившимися на фоне французского и бельгийского символизма, впитав линеарность египетского художественного мира и остроту яванского батика, эстетизм и эротизм английской графики. Силуэтность фигуры, ее ограничение и подчеркивание линией, растворение фигуры в пространстве и эстетизация линии соответствовали основным чертам орнамента стиля модерна. Однако при всем многообразии орнаментальных вариаций, которые целиком и полностью

О.В. Дьяченко *Линия как орнаментальная матрица голландского модерна:
Ян Тоороп и Ян Торн-Приккер*

зависели от воли и фантазии художника, орнамент сохранял единую идеологическую направленность и художественную целостность. В развитии их линейной эстетики можно выделить ряд отличительных тенденций: тяга к вертикальным и горизонтальным линиям, образующим плотную сетку, в которую вписываются фигуры и элементы композиции, выверенные пульсирующие арабески линий, которые, словно ток, наделяют композицию мистической энергией, динамизм, выраженный в диагональном построении.

Основное стилистическое свойство произведений Яна Тооропа – ритмическая экспрессия, напряженность, эмоциональная насыщенность узора, которая создается за счет линии. Еще одно качество – орнамент архитектурен. Он не подчеркивает, не разделяет, а наоборот, объединяет произведение. Характер орнамента воплощается то в многоветвистом мировом древе, прорастающим из почвы к небесам, то в вечной женственности, которая проявляется в текучих линиях распущенных длинных волос. Образ женщины – ключ к пониманию сущности бытия и главный образ в композиции художника-символиста, который помогает выявить основную функцию орнамента. В работах Приккера проявляется весьма новая тенденция – линия стремится освободиться от фигуры, которую она создает и от самой себя, будто стараясь выйти из своей материальной сущности. Эта переходная ипостась линии ясно отражает состояние общего мироощущения полотна и формирует усложненную орнаментику. Ян Тоороп и Ян Торн-Приккер, вместе с другими европейскими художниками модерна, заново оценили значение орнамента и линии. Линия в их работах становится главным инструментом орнамента и совершает переход от изобразительной функции полотна к абстрактной, достигая высокой степени абстракции.

ИСТОЧНИКИ

1. *Superville H.* Essai sur les signes inconditionnels dans l'art. – Leyde: C. C. Van der Hoek, 1827.
2. *Vloten J.* Aesthetika of leer van den kunstsmaak, naar uit en inheemsche bronnen, voor Nederlanders bewerkt. – Deventer. Ter Gunne, Plantinga, 1871.
3. *Zilcken P.* Jan Toorop // Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift, №8, I, 1898.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арсланов В. Г.* История западного искусствознания XX века: Учебное пособие для вузов – Москва: Академический Проект, 2003.
2. *Веселова А.А.* Живопись бельгийских символистов: национальная традиция в контексте европейского художественного процесса: автореф. дис. ... канд. иск. / [С.-Петербург. акад. художеств им. Ильи Репина]. – Санкт-Петербург, 2021.
3. Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / сост. и науч. ред. *М.В. Нащокина.* – Москва: Прогресс-Традиция, 2012.
4. *Корзинова О.В.* Ян Тоороп в кругу европейских символистов // Культура и искусство. 2017. № 5. С. 78-86.
5. *Крючкова В.А.* Античность во временной перспективе. Мотивы классики в живописи художников группы «Наби» // Связь времен: история искусств в контексте символизма. Коллективная монография в 3-х книгах. Книга первая: Часть I. Вневременные контексты символизма. / Отв. ред. и сост. *О.С. Давыдова.* – Москва: БуксМАрт, 2021. – С. 217-236.
6. *Лукичева К.Л.* Новые стратегии символизма в обращении к Античности и Средневековью (К вопросу о творчестве Ханса фон Маре и Эдварда Коли Берн-Джонса) // Связь времен: история искусств в контексте символизма. Коллективная монография в 3-х книгах. Книга первая: Часть I. Вневременные контексты символизма / Отв. ред. и сост. *О.С. Давыдова.* – Москва: БуксМАрт, 2021. – С. 252-290.
7. *Тютрюна Е. А.* Голландия // Актуальные проблемы искусства символизма. В 2-х частях. / Отв. ред. И.Е. Светлов, О.С. Давыдова. – Москва: «Река времен», 2022. – С. 334-338.
8. 1900 : hoogtij van burgerlijke cultuur / Jan Bank en Maarten van Buuren; met medew. van Marianne Braun en Douwe Draaisma. – Den Haag: Sdu Uitgevers, 2000.
9. *Blotkamp C.* Rond 1900. Kunst op papier in Nederland. – Zwolle/Amsterdam, 2000.
10. *Boer J.* Jan Toorop. L.J. – Veen, Amsterdam, 1937.
11. *Daenens, L., Sauwen R., Valcke J.* Arts and crafts vandaag in Vlaanderen. – Antwerpen: OKV, 1996.
12. *Dijke F.* Van braaf tot stout. De vereniging Voor de Kunst (1895-1938). – Jaarboek Oud-Utrecht, 2012.
13. *Grotenhuis L.* Lovely Lines or: What Dutch Symbolists learned from Egypt. Symbolism, Its Origins and Its Consequences. Edited by Rosina Neginsky. – Cambridge Scholars Publishing, 2010.
14. *Hefting V.* Jan Toorop: een kennismaking. – Amsterdam: Bert Bakker, 1989.
15. *Heiser C.* Johan Thorn Prikker: vom Niederländischen Symbolismus zum Deutschen Werkbund. Das Werk zwischen 1890 und 1912. PhD diss. – Groningen University, 2008.

O.V. Dyachenkova *The line as an ornamental matrix of Dutch Art Nouvea:
Jan Toorop and Jan Thorn-Prikker*

16. Joosten J. M. De batik en de vernieuwing van de nijverheidskunst in Nederland 1892-1905 // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art, 23, 1972.
17. Krul W. Nederland in het fin-de-siècle. De stijl van een beschaving // Low Countries Historical Review, № 106(4), 1991, p. 581-594.
18. Leidelmeijer F., Cingel, E., Hesmerg E. Art Nouveau En Art Deco in Nederland: Verzamelobjecten Uit De Vernieuwingen in De Kunstnijverheid Van 1890 Tot 1940. – Netherlands: Meulenhoff/Landshoff, 1983.
19. Polak B. Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900. – Martinus Nijhoff, Den Haag, 1955.
20. Riegl A., Kain E. Problems of Style: Foundations for a History of Ornament. – Princeton University Press, 1992.
21. Rijn M. De receptie van de prerafaëlieten in de tweede helft van de negentiende eeuw, Kunstlicht, 23 (2002), p. 26-30.
22. Roustayi M. Old Myths and New Forms of Orientalism: Gauguin, Toorop, van der Leek, and Mondrian. – Columbia University, 1998.
23. Siebelhoff R. The Three Brides A drawing by Jan Toorop // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art, 27 (1976), p. 211-261.
24. Stafford B. Symbol and Myth: Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art. – Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1979.

SOURCES

1. Superville H. *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde, C.C. Van der Hoek, 1827.
2. Vloten J. *Aesthetika of leer van den kunstmaak, naar uit- en inheemsche bronnen, voor Nederlanders bewerkt*. Deventer, Ter Gunne, Plantinga, 1871.
3. Zilcken P. *Jan Toorop*. "Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift", no. 8, I, 1898.

REFERENCES

1. Arslanov V. G. *Istoriya zapadnogo iskusstvoznaniya XX veka: Uchebnoe posobie dlya vuzov* [History of Western Art History of the 20th Century: Textbook for Higher Education Institutions]. Moscow, Akademicheskij Proekt, 2003. (in Russ.)
2. Blotkamp C. *Rond 1900. Kunst op papier in Nederland*. Zwolle/Amsterdam, 2000.
3. Boer J. *Jan Toorop*. L.J. Veen, Amsterdam, 1937.
4. Daenens, L., Sauwen R., Valcke J. *Arts and crafts vandaag in Vlaanderen*. Antwerpen, OKV, 1996.
5. Dijke F. *Van braaf tot stout. De vereniging Voor de Kunst (1895-1938)*. Jaarboek Oud-Utrecht, 2012.
6. *Duh simvolizma. Russkoe i zapadnoevropejskoe iskusstvo v kontekste epohi konca XIX – nachala XX veka* [The Spirit of Symbolism. Russian and Western European Art in the Context of the Late 19th – Early 20th Century]. Sost. i nauch. red. M. V. Nashchokina. Moscow, Progress-Tradicija, 2012. (in Russ.)
7. Grotenhuis L. *Lovely Lines or: What Dutch Symbolists learned from Egypt. Symbolism, Its Origins and Its Consequences*. Edited by Rosina Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
8. Hefting V. *Jan Toorop: een kennismaking*. Amsterdam, Bert Bakker, 1989.
9. Heiser C. *Johan Thorn Prikker: vom Niederländischen Symbolismus zum Deutschen Werkbund. Das Werk zwischen 1890 und 1912*. PhD diss. Groningen University, 2008.
10. *1900: hoogtij van burgerlijke cultuur*. Jan Bank en Maarten van Buuren; met medew. van Marianne Braun en Douwe Draaisma. Den Haag, Sdu Uitgevers, 2000.
11. Joosten J. "De batik en de vernieuwing van de nijverheidskunst in Nederland 1892-1905." *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, 23, 1972.
12. Korzinova O.V. "Jan Toorop v krugu evropejskih simvolistov" [Jan Toorop among European Symbolists]. *Kultura i iskusstvo* [Culture and Art]. 2017. No 5. P. 78- 86. (in Russ.)
13. Krul W. "Nederland in het fin-de-siècle. De stijl van een beschaving." *Low Countries Historical Review*. No 106(4), 1991, p. 581-594.
14. Kryuchkova V.A. "Antichnost vo vremennoi perspektive. Motivi klassiki v jivopisi hudojnikov gruppi "Nabi"" [Antiquity in time perspective. Motifs of the Classics in the Paintings of the Artists of the Nabis Group]. *Svyaz vremen: istoriya iskusstv v kontekste simvolizma. Kollektivnaya monografiya v 3-h knigah. Kniga pervaya: Chast I. Vnevremennie konteksti simvolizma* [Connection of Times: History of Arts in the Context of Symbolism. Collective monograph in 3 books. Book One: Part I. Timeless Contexts of Symbolism]. Otv. red. i sost. O.S. Davidova. Moscow, BuksMArt, 2021. P. 217-236. (in Russ.)
15. Leidelmeijer F., Cingel, E., Hesmerg E. *Art Nouveau En Art Deco in Nederland: Verzamelobjecten Uit De Vernieuwingen in De Kunstnijverheid Van 1890 Tot 1940*. Netherlands, Meulenhoff/Landshoff, 1983.
16. Lukicheva K.L. "Novie strategii simvolizma v obraschenii k Antichnosti i Srednevekovyu (K voprosu o tvorchestve Hansa fon Mare i Edvarda Koli Bern-Djonsa)" [New Strategies of Symbolism in the Appeal to Antiquity and the Middle Ages (On the question of the work of Hans von Mare and Edward Coley Burne-Jones)]. *Svyaz vremen: istoriya iskusstv v kontekste simvolizma. Kollektivnaya monografiya v 3-h knigah. Kniga pervaya: Chast I. Vnevremennie konteksti simvolizma* [Connection of Times: History of Arts in the Context of Symbolism. Collective monograph in 3 books. Book One: Part I. Timeless Contexts of Symbolism]. Otv. red. i sost. O.S. Davidova. – M.: BuksMArt, 2021. P. 252-290. (in Russ.)
17. Polak B. *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900*. Martinus Nijhoff, Den Haag, 1955.
18. Riegl A., Kain E. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. Princeton University Press, 1992.
19. Rijn M. "De receptie van de prerafaëlieten in de tweede helft van de negentiende eeuw." *Kunstlicht*, 23 (2002) 4, p. 26-30.
20. Roustayi M. *Old Myths and New Forms of Orientalism: Gauguin, Toorop, van der Leek, and Mondrian*. Columbia University, 1998.
21. Siebelhoff R. "The Three Brides A drawing by Jan Toorop." *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, 27 (1976), p. 211-261.

О.В. Дьяченко *Линия как орнаментальная матрица голландского модерна:
Ян Тоороп и Ян Торн-Приккер*

22. Stafford B. *Symbol and Myth: Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art*. Cranbury, NJ, Associated University Presses, 1979.
23. Tyutryuna E.A. "Gollandiya" [Holland]. *Aktualnie problemi iskusstva simvolizma. V 2-h chastyah* [Actual Problems of the Art of Symbolism. In 2 parts]. Otv. red. i sost. I.E. Svetlov, O.S. Davidova. Moscow, "Reka vremen", 2022. P. 334-338. (in Russ.)
24. Veselova A.A. *Jivopis belgijskih simvolistov: nacionalnaya tradiciya v kontekste evropeiskogo hudojestvennogo processa* [Belgian Symbolist Painting: National Tradition in the Context of the European Artistic Process]: avtoref. dis. ... kand. isk. – Sankt-Peterburg, 2021. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Ян Тоороп. Сад беды. Карандаш и черный мел, коричневая бумага. 1890. Рейксмузеум, Амстердам.
Источник: Официальный сайт музея (<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1977-13>)
- Рис. 2. Ян Тоороп. Преследователи. Тушь, мел, пастель и карандаш на картоне. 1891. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (<https://krollermuller.nl/en/jan-toorop-the-vagabonds>)
- Рис. 3. Ян Тоороп. Ад. Бумага, карандаш, мел. 1892. Рейксмузеум, Амстердам.
Источник: Официальный сайт музея (<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1960-243>)
- Рис. 4. Ян Тоороп. Фатализм. Карандаш, черный мел на бумаге. 1893. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (<https://krollermuller.nl/en/jan-toorop-fatalism>)
- Рис. 5. Ян Тоороп. Три невесты. Бумага, карандаш, черно-белая и цветная пастель. 1893. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (<https://krollermuller.nl/en/jan-toorop-the-three-brides>)
- Рис. 6. Ян Тоороп. Делфтский салат. Бумага. 1894. Рейксмузеум, Амстердам.
Источник: Официальный сайт музея (<https://www.rijksmuseum.nl/nl/stories/nederlandse-meesters/story/jan-toorop>)
- Рис. 7. Ян Торн-Приккер. Мадонна на тюльпановом поле. Холст, масло. 1892. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (<https://krollermuller.nl/en/johan-thorn-prikker-at-the-cross-the-madonna-of-the-tulips>)
- Рис. 8. Ян Торн-Приккер. Невеста. Холст, масло. 1893. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (<https://krollermuller.nl/en/johan-thorn-prikker-the-bride-1>)
- Рис. 9. Ян Торн-Приккер. Снятие с креста. Холст, масло. 1892. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (<https://krollermuller.nl/en/johan-thorn-prikker-descent-from-the-cross>)