

Игнатова Ольга Анатольевна

**ТОМАС ГЁРТИН И ЕГО РОЛЬ В ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ АКВАРЕЛИ РУБЕЖА XVIII-XIX ВЕКОВ**

В статье уточняется распространенное в зарубежной историографии мнение о Т. Гёртине как об одном из ранних представителей романтизма в английской пейзажной акварели. Творчество художника, которое до сих пор специально не изучалось в отечественном искусствоведении, рассматривается в контексте истории английской акварели рубежа XVIII-XIX веков. Значительное внимание уделяется сравнению творчества Т. Гёртина с ранними акварелями Д. М. У. Тёрнера. Автор детально анализирует эволюцию манеры художника от работы в жанре "топографического пейзажа" к его коренному переосмыслению. Роль Гёртина определяется освоением нового взгляда на изображаемую природу, а также открытием нескольких перспективных путей в трактовке пейзажа.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2014/6-1/16.html](http://www.gramota.net/materials/3/2014/6-1/16.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 6 (44): в 2-х ч. Ч. I. С. 69-74. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2014/6-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2014/6-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

УДК 76.03/09

**Искусствоведение**

*В статье уточняется распространенное в зарубежной историографии мнение о Т. Гёртине как об одном из ранних представителей романтизма в английской пейзажной акварели. Творчество художника, которое до сих пор специально не изучалось в отечественном искусствоведении, рассматривается в контексте истории английской акварели рубежа XVIII-XIX веков. Значительное внимание уделяется сравнению творчества Т. Гёртина с ранними акварелями Д. М. У. Тёрнера. Автор детально анализирует эволюцию манеры художника от работы в жанре «топографического пейзажа» к его коренному переосмыслению. Роль Гёртина определяется освоением нового взгляда на изображаемую природу, а также открытием нескольких перспективных путей в трактовке пейзажа.*

**Ключевые слова и фразы:** английское искусство; романтизм; Т. Гёртин; Д. М. У. Тёрнер; акварель; история акварели; пейзажная акварель; пейзаж.

**Игнатова Ольга Анатольевна**

Санкт-Петербургский государственный университет

RadostPoutru@gmail.com

**ТОМАС ГЁРТИН И ЕГО РОЛЬ В ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ АКВАРЕЛИ РУБЕЖА XVIII-XIX ВЕКОВ®**

Томас Гёртин (1775-1802) традиционно считается одним из самых влиятельных художников, работавших на заре романтизма в Англии. Его работы хранятся в Британском музее, музее Тэйт, Йельском центре британского искусства в Нью-Хейвене. В отечественной историографии творчество Гёртина не изучалось специально, и роль его в истории английского искусства до сих пор не определена. Так, В. П. Шестаков в книге «История британского искусства» (2010) пишет, что превращение топографического пейзажа в пейзаж романтический произошло благодаря Д. М. У. Тёрнеру [3, с. 297], упоминая в то же время роль акварелей и теоретических трактатов А. Козенса в подготовке этого процесса [Там же, с. 378]. Как нам кажется, недостаточное внимание к творчеству Гёртина можно объяснить малой степенью изученности в России английской акварели XVIII и XIX веков в целом. В то же время русский зритель имел возможность познакомиться с её лучшими образцами на выставке британских акварелей из собрания Пола Меллона (Йельский центр британского искусства), прошедшей в 2007 году в Эрмитаже.

Английская акварель XVIII-XIX веков явилась своеобразной национальной школой пейзажного искусства. В Англии эта техника получила широкое распространение примерно в то же время, что и на континенте, – в конце XVI-XVII вв., однако только со второй половины XVIII века акварель обрела в этой стране особенный статус. Развитию пейзажа способствовали увлечение историей родных краёв, подъём национального самосознания, а также заказы состоятельных землевладельцев. Так называемый «топографический пейзаж», создававшийся для последующего репродуцирования, должен был с точностью фиксировать подробности ландшафта. Типичными представителями его были Пол и Томас Сэндби, Уильям Парс, Эдвард Дайес.

Акварель удобна в транспортировке и в работе на природе. Учитывая эти особенности, художники отправлялись в путешествия по своей стране и, в некоторых случаях, за её пределы в погоне за всем живописным («picturesque») – понятие, игравшее особую роль в эстетике эпохи. Эта техника ждала художников, способных в полной мере раскрыть подвластные ей возможности для улавливания тонких живописных нюансов. Однако не стоит полагать, что до Гёртина не существовало мастеров, работавших в традиции, отличной от топографического пейзажа. История взаимовлияний в акварели конца XVIII века сложна и представляет немалый исследовательский интерес. Отметим здесь лишь то, что настоящими предвозвестниками XIX века в акварели стали такие художники, как Александр и Джон Роберт Козенсы, а также Френсис Тауни. Каждый из них был глубоко оригинальным мастером, по-своему трактовавшим проблемы, возникавшие перед пейзажистом. Александр Козенс создавал пейзажи при помощи одноцветных «пятен», в случайном порядке наносимых на бумагу и прорабатываемых в дальнейшем. Его сын Джон Роберт был автором широко тиражируемых элегантных акварелей с простирающимися вдаль пейзажными видами, воздушными эффектами и использованием богатой палитры цветов. Человек в акварелях Д. Р. Козенса – песчинка, а окружающая его природа величественна и возвышенна. Френсис Тауни являлся, пожалуй, одним из самых необычных художников своего времени. Он оперировал тонкой непрерывной линией и большими плоскостями цвета, создавая смелые композиционные решения – в основном величественные горные виды. Однако, говоря о пейзаже в акварельном пейзаже субъективного, эмоционального отклика от созерцания природы, мы обращаемся к тонкому и поэтичному пейзажисту рубежа веков – Томасу Гёртину.

Гёртин прожил короткую жизнь. Он родился в 1775 году, в один год с Тёрнером, и умер от болезни – вероятно, от астмы [7, р. 46] – в 1802 году. Несмотря на столь недолгий творческий путь, он успел снискать известность и оказать осязаемое влияние на своих современников-акварелистов. В 1799-1800 годах Гёртин и его единомышленники, «Братья», основали «Эскизный клуб Гёртина» (Girtin's Sketching Club), или просто

«Эскизный клуб». В нём художники проводили вечера за созданием пейзажей, навеянных полубившимися образами английской поэзии [5]. Как следовало из названия, Гёртин являлся центральной фигурой среди восьми «Братьев», трое из которых были и вовсе любителями [13, р. 19]. Всегда работавший с рвением, Гёртин запомнился современникам открытым, живым, веселым и великодушным человеком, в то время как Тёрнер в молодые годы многим казался закрытым, молчаливым и даже загадочным [7, р. 6]. Сравнение творчества Гёртина и Тёрнера – плодотворная тема для исследования, учитывая тот факт, что тогда, на рубеже веков, за Тёрнером вовсе не было однозначного преимущества в изобретательности и мастерстве. Художник Д. Фарингтон в 1803 году сравнивал методику обоих мастеров, отмечая, что Тёрнер при написании пейзажа активно пользуется усвоенными знаниями о построении композиции, уделяя недостаточно внимания самостоятельному постижению природы, которое отличало метод Гёртина [9, р. 1]. Гёртин был акварелистом; Тёрнер сочетал акварель и масло на протяжении всего своего творчества, не отдавая пальму первенства ни одной из этих техник и словно не различая их по набору средств художественной выразительности. Гёртин приобрел известность скорее, чем его коллега и соперник. Он произвёл такое впечатление на Тёрнера, что последний, по легенде, произнёс: «Если бы Том Гёртин был жив, я бы голодал» [6, р. 117]. И всё же искусство Тёрнера невероятно influentially, число произведений огромно, и фигура его – как живописца, так и акварелиста – неизбежно оттеняет фигуру рано умершего и, по всей видимости, не развившего до конца всех своих способностей мастера акварели Гёртина.

Крупнейший советский исследователь английского искусства Е. А. Некрасова много писала о преклонении английских романтиков перед природой. Именно природа способна была стать, по их мнению, облагораживающим источником для человеческой души, утопающей в бурно развивающемся мире практицизма и рассудочности. В противовес полному равнодушию викторианского дельца к красоте, романтики благоговели перед всем прекрасным, и прежде всего перед природой, которой угрожали быстрые темпы развития промышленного производства [1, с. 9]. Всё творчество Гёртина безраздельно лежит в области пейзажа и в технике акварели, и работы его с ходом времени всё более наполнялись невиданной прежде эмоциональностью и одухотворенностью. Гёртин начал рисовать очень рано: первые свои самостоятельные работы он создал в возрасте около пятнадцати лет (ок. 1790 г.). В названии он непременно указывал место, где сделан рисунок, а вдвигал помещал готический собор или старинный замок, на первом плане – маленькую оживляющую жанровую сценку с людьми или животными (пример – работа «Рочестер, Кент: вид с севера» ок. 1790 г., Йельский центр британского искусства). В этих акварелях строго соблюдалось правило деления на три главных плана, как и у следовавших классицистической традиции английских художников XVIII века – Р. Уилсона, Р. Скелтона и других. Палитра раннего Гёртина ограничена зелеными, охристыми и голубыми тонами. Приятные, спокойные виды одних и тех же мест повторялись в разных листах, меняясь лишь в деталях. Листва деревьев трактовалась условно. С самых ранних работ необходимо отметить характерный для Гёртина тонкий, изящный рисунок. В акварелях Тёрнера первой половины 1790-х гг. чувствуется та же старательность, усердность ученика и кропотливость вместе с изяществом, предвосхищающим талант большого художника.

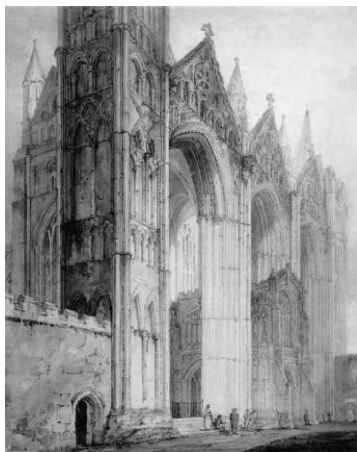
В 1789 году Гёртин поступил в обучение к мастеру топографического пейзажа Эдварду Дайесу [7, р. 21], и влияние учителя прослеживалось в его работах в течение всей первой половины 1790-х годов. Главными героями его листов со временем стали разрушенные соборы и замки – столь характерный мотив для романтической литературы. Гёртин кладет краску небольшими точечными мазками, придающими живость, естественность и эффект вибрации воздуха. В композиции появляется глубина и ясно выраженная эмоциональность. Все рисунки той поры очень светлые и лёгкие, лишённые драматизма (например, «Абатство Киркстолл с северо-запада», ок. 1792 г., Йельский центр британского искусства). Как правило, Гёртин создавал композиционный набросок на природе – «настоящую азбуку Морзе из точек и тире» [8, р. 90] – и затем перерабатывал его в своей студии по памяти. Заметим, что ему принадлежит и небольшой ряд акварелей, начатых и полностью завершённых на природе, которые относятся к зрелому периоду творчества. Они отличаются большой свободой в исполнении и почти полным исчезновением ранних строгих карандашных контуров.

«Тайнмутский приорат, Нортумберленд» (ок. 1793 г., Йельский центр британского искусства) – работа, в которой, вместе с очевидным следованием заветам Дайеса, проявилась индивидуальность молодого мастера. Акварель происходит из серии акварелей, появившихся в результате работы Гёртина над перерисовкой набросков Джеймса Мура – торговца, путешественника и художника-любителя [7, р. 27]. Гёртин изображает высокие стены разрушенного собора, одну стену уверенно располагая против света. При сохранении ясного рисунка и несколько приглушенных красок, художник передаёт состояние лёгкой тревоги. В том же ключе Гёртин написал свою первую акварель, которая появилась на выставке Королевской Академии, – «Собор в Или» (1794 г., Эшмоловский музей искусства и археологии). Она также основывалась на наброске Мура [Ibidem]. Вместе с этим, в первой половине 1790-х гг. Гёртин создаёт рисунки на белой бумаге без тона, оперируя лишь тончайшей прерывистой графитной линией. Среди таких работ – изображение сельских видов и величественных средневековых соборов. В них карандаш художника превращается в нарядную и безукоризненную «вышивку» на чистом белом фоне.

Уильям Генри Пайн, основатель «Общества живописцев в акварели» (1804 г.), писал, что Гёртину и Тёрнеру вместе принадлежит честь основания английской акварельной школы [10, р. 93]. Действительно, для многих современников имена двух художников были тесно связаны: они олицетворяли надежду на будущее английского изобразительного искусства. Начало было положено совместной работой Гёртина и Тёрнера над копированием рисунков и акварелей Дж. Р. Козенса для коллекции доктора Монро (между 1794-1797 гг. [7, р. 31]). Е. А. Некрасова отмечает, что в эти годы Тёрнер и Гёртин не столько соревновались в мастерстве, сколько взаимно обогащали друг друга [1, с. 102]. Доктор Монро, психиатр в третьем поколении, был художником-

любителем, коллекционером, любителем природы. Искусство стало его настоящей страстью [4, р. 1-2]. Несмотря на то, что сами так называемые «копии» были выполнены акварелистами с большой свободой по отношению к оригиналу, влияние Козенса на молодых художников в их индивидуальном творчестве было несомненным. Об этом свидетельствуют не только ранние работы: композиция «Линдисфарнского замка» Гёртина (ок. 1796-97 гг., Метрополитен-музей) была навеяна акварелью «Замок на мысе у моря» Козенса. Работа последнего ныне утеряна, но известна по копиям Гёртина и Тёрнера [13, р. 13]. Гёртин хорошо знал искусство прошлого: сохранились сделанные им копии пейзажей голландцев, а также работ Каналетто, Пиранези, Риччи [Ibidem, р. 17]. Рисунок этих художников значительно повлиял на сложение манеры английского акварелиста.

Около 1796 года в творчестве Гёртина произошли значительные изменения, которые позволили разделить его художественную карьеру на два основных периода. На примере листа «Западный фасад собора в Питерборо» (1796 г., Уитвортская художественная галерея) (Рис. 1) можно проследить, как Гёртину удавалось сочетать требования к «топографическому» пейзажу с новыми, романтическими тенденциями. Художник рисовал собор Питерборо ещё раньше, примерно в том же ракурсе. Но на ранних рисунках (ок. 1794-1795 гг.) собор виден целиком, тогда как на более позднем – ближайшая к нам башня покидает границы листа, устремляясь ввысь. У подножия храма расположилась трактованная весьма условно группа людей, такая, которую мог изобразить в своей акварели Пол Сэндби. Всё в нижней зоне листа говорит о следовании традиции: это и затемнённая полоса впереди, и освещение в центре, и дальний план, решённый в сине-зелёных тонах. Характерен и чёткий, тонкий рисунок пером. В верхней части листа этот рисунок остаётся, но специально подчеркнутая невероятная высота башни, динамичная и драматичная светотеневая моделировка, ощущение глубины пространства под сводами собора говорят о новых веяниях. Стена собора справа погружается в дымку, растворяясь в лучах света, и отчётливость очертаний постепенно спадает от левого к правому краю листа.



**Рис. 1.** Гёртин Т. Западный фасад собора в Питерборо. 1796 г. **Рис. 2.** Гёртин Т. Устье реки Тоу, Девон. Ок. 1797 г.

Гёртин создает серию работ в разрушенном Линдисфарнском аббатстве, и зритель, имеющий возможность видеть сразу несколько таких акварелей, может представить себе художника, прогуливающегося по территории старинного памятника и останавливающегося тут и там для того, чтобы сделать зарисовку. Запечатлеть руины легендарного аббатства на фоне легкоузнаваемой местности – обыкновенное задание для топографиста, но Гёртин порывает с традицией сразу в нескольких местах. В вертикально ориентированном листе «Линдисфарнский приорат» (ок. 1797-98 гг., Музей Фицуильяма), как и в «Западном фасаде собора в Питерборо», Гёртин не дает полного вида памятника. В этой акварели Гёртин не только добивается убедительного пространственного эффекта, но и создает настроение меланхолической тоски по прошлому, настраивает зрителя на созерцание и сопереживание. В отличие от «Западного фасада собора в Питерборо» с его отчётливой графической основой, «Линдисфарнский приорат» решён более живописно: Гёртин передаёт конструкцию стены с помощью небольших мазков разной формы. Мотив арки и использование ярких светотеневых контрастов превосходит акварели такого рода у Дж. С. Котмана – одного из интереснейших представителей норвичской школы. Стоит отметить, что в пейзажах Котмана таится больше недосказанности и силы цветового пятна, чем у Гёртина. Оба художника близки по рисунку, но Гёртин в целом более подробен и вместе с тем более правдоподобен, чем Котман, работам которого присуща некоторая плоскостность и орнаментальность.

Во второй половине 1790-х годов Гёртин стал изображать виды, ничем не привлекательные с точки зрения антиквара, – виды без явных топографических доминант, но способные удивлять своей необычной ритмической структурой. В работе «Устье реки Тоу, Девон» (ок. 1797 г., Йельский центр британского искусства) (см. Рис. 2) удивляет минимализм почти в духе модерна, сочетающийся со следованием натуре (Гёртина всегда интересовал реальный, невымышленный пейзаж. Исключением служит работа с литературными сюжетами в «Клубе эскизов»). Замеченная нами возникшая эмоциональность в этом ряде акварелей Гёртина словно бы отсутствует: художник стремится преобразить увиденный пейзаж в подобие арабески, в орнамент на плоскости. Развитие этих черт мы обнаружим как у Котмана и других последователей Гёртина, так и совсем в другую эпоху, например, в пейзажных акварелях Ч. Р. Макинтоша 1920-х годов.

Уже в акварели 1795 года «Линкольнский собор» (Йельский центр британского искусства) Гёртин отказывается от монохромной основы, с которой начиналась работа красками в его ранних листах [7, р. 56]. Постепенно он вводит сравнительно большой набор красочных пигментов (как правило, он использовал 6-7 красок в одной работе [9, р. 16]). При этом Гёртин предпочитал плотную бумагу, которая производилась из льняного тряпья и позволяла нескольким цветам накладываться друг на друга, не смешиваясь в один. Такое «раскрепощение» цвета происходило в его творчестве вместе с расширением сюжетного диапазона. Всё чаще стали встречаться исключительно природные виды, такие как «Лайм-Реджис, Дорсет» (Йельский центр британского искусства) или «Дальний вид Уитби» (частная коллекция), где крупные формы передавались обобщенно и с большой уверенностью, в них отсутствовала излишняя детализация. Эти акварели проникнуты чувством спокойствия, задумчивости.

В акварелях Гёртина велико чувство родного английского пейзажа. Наряду с величественными памятниками прошлого, он запечатлевает домики современных сельских жителей, скромные садики и следы жизни человека в этих местах. В то же время на протяжении всего творчества Гёртин не заинтересуется образом человека: маленькие человеческие фигурки на его листах – не более чем стаффаж. Его, одного из первых пейзажистов в акварели, начинает интересовать передача фактуры предметов. Он пишет пейзажи, вовсе не связанные с каким-либо конкретным местом, – это созданные в очень раскованной для того времени манере сюжеты с горами, реками, облаками. Примером служит «Пейзаж с холмом и облаком» конца 1790-х годов (Британский музей), наполненный пронзительным чувством одиночества, тоски и вместе с тем – восхищением перед величественностью дикой природы. Конец 1790-х годов – это и время появления акварелей Тёрнера, в которых дают о себе знать первые черты столь узнаваемого стиля, полного загадочности и недосказанности, погружения в собственное восприятие («Вечерний пейзаж с замком и мостом в Йоркшире», Тэйт Британия). Как и в творчестве Гёртина той поры, в некоторых работах Тёрнера исчезает карандашный рисунок, забываются выученные условности. Однако Гёртин в своём искусстве всегда оставался верным отображению конкретного пейзажа. Он много ездил по стране, внимательно отмечая особенности природы разных краёв своей родины. Акварели, созданные на юго-западе, отличаются от акварелей северных: мягкий, светлый пейзаж противостоит пейзажу суровому, мрачному, с преобладанием синих и голубых тонов. Документальных свидетельств о жизни художника сохранилось немного, и сведения об этих путешествиях мы можем получить по его наброскам и акварелям. Очевидно, во время такой поездки в северный Уэльс Гёртин познакомился с одними из самых влиятельных своих заказчиков – Эдвардом Ласселсом, старшим сыном первого графа Хэрвуда [7, р. 33] и сэром Джоном Рамсденом, шерифом графства Йоркшир, который был известен своим увлечением современной пейзажной акварелью [15, р. 65].

При работе лишь в одном жанре и в одной технике Гёртин показывает чрезвычайное разнообразие во владении акварелью. Возможно, благодаря такой «сосредоточенности» ему удалось изменить понимание задач техники. Так, в работе «Замок Бамбург, Нортумбрия» (ок. 1797-99 гг., Тэйт Британия) на первый план выходит передача состояния неудовлетворенности, беспокойства, ситуации «неясного томления по прекрасному» [2, с. 25]. Здесь настойчиво говорят о себе признаки романтического мировосприятия. Мотивы причудливых арок и руин монастырей приносили чувство новизны в устоявшийся миропорядок и говорили о быстротечности жизни и господстве хаотического над упорядоченным. В «Замке Бамбург» это достигается с помощью поистине драматического эффекта освещения. Мотив возвышающегося на горе старинного замка повторён в работе «Линдисфарнский замок, Святой остров» (ок. 1796-97 гг.) (см. Рис. 3).



**Рис. 3.** Гёртин Т. Линдисфарнский замок, Святой остров. Ок. 1796-97 гг.



**Рис. 4.** Гёртин Т. Белый дом в Челси. Ок. 1800 г.

Отметим, что Гёртин часто использовал не слишком прочные пигменты, в результате чего его акварели потеряли прежнюю яркость [10, р. 98]. Голубые цвета тускнели и приобретали коричневый оттенок (акварель «Даремский собор и замок», музей Гетти). Но, несмотря на это обстоятельство, мы всё равно можем оценить свойственную манере художника нежность и теплоту, которые были с трудом достижимы его современниками. Триумф спокойствия, выразительности и простоты – это знаменитая акварель «Белый дом в Челси» (ок. 1800 г., Тэйт Британия) (см. Рис. 4). Горизонт опущен низко, почти три четверти листа занимает голубое

небо с тяжелыми, крупными кучевыми облаками. Одним из первых Гёртин уделяет внимание передаче состояний неба, предвосхищая пейзажи Констебла. Пробивающийся из-за туч свет не озаряет пространство настолько ярко, как белая стена маленького дома у берега. Эта освещенная стена никак не согласуется с тем, что дом находится перед садящимся за горизонт солнцем, и, следовательно, она может быть освещена только слабым рефлексом от воды. Гёртин сознательно опускает это обстоятельство ради создания нужного эффекта, и такое решительное изменение свидетельствует о новом требовании художника к акварели: она не только и не столько фиксирует подробности конкретного ландшафта. Теперь в неё проникает деятельная фантазия мастера. Пара лодок, мельница, мост и церквушка вдали не нарушают впечатления тишины, размеренного темпа жизни обитателей пригорода. Гармонией и успокоенностью отличается и колорит листа, и его лаконичная композиция, простая и величественная в своей космической упорядоченности. Суэта человеческой жизни кажется несоизмеримо малой по сравнению с грандиозными масштабами природы. Художник отказывается трактовать природу как декорацию для жизни людей и начинает открыто восхищаться ей. В этой акварели 1800 года, лишенной всех искусственных «эффектов» и убедительной в своей простоте, совершенно очевидно присутствие романтической парадигмы. В эту простоту Гёртин способен вложить неизмеримо много, в то время как Тёрнер – мастер грандиозного пейзажа – не создавал столь проникновенных, трогательных работ. Вновь сравнивая двух мастеров, скажем, что работы в масле у Гёртина – единичны и не столь удачны (к примеру, картина «Гуисборский приорат» из Йельского центра британского искусства уступает акварели с тем же сюжетом).

Неверно было бы представлять Гёртина лишь как поэта сельской природы и памятников прошлого. Серия работ, посвященных Лондону, создавалась в качестве подготовительных акварелей для масштабной панорамы «Эйдо метрополис»: Гёртин работал над видами Лондона для выставки в «Спринг Гарденс» [11, р. 26]. По неуточненным сведениям, панораму продали в Россию, и та выставлялась в Петербурге около 1825 года, после чего след её был потерян. (Судьба панорамы и даже сам факт её транспортировки в Россию до сих пор являются дискуссионными, что предоставляет сюжет для отечественного исследователя). Однако более интересными в русле развития художественной манеры автора являются его парижские сцены. В 1801 году Гёртин воспользовался возможностью посетить столицу Франции, сделать там серию работ и постараться выставить «Эйдо метрополис» (последнее организовать не удалось). В акварели «Ворота Сен-Дени, Париж» (Музей Виктории и Альберта) Гёртин демонстрирует превосходное владение композицией. Возможно, работа является незаконченной [7, р. 80]. Художник использует излюбленную технику, добавляя более мелкие и темные штришки поверх крупных бледных пятен. Но исполнена акварель с невиданной ранее свободой цветного пятна, с большими участками, вовсе не затронутыми цветом. Она отличается легкостью, воздушностью, стремительностью эскиза.

В лучших своих акварелях художник оперировал массами цвета, достигая эффекта глубины пространства благодаря умелому сочетанию небольших затемненных и освещенных участков. По всей видимости, детали, такие как затейливый рисунок коры дерева или нарядный архитектурный орнамент, добавлялись впоследствии. Они наносились характерными небольшими штришками – мазками более темной краски на светлом фоне. Тоновая градация является ещё одним шагом в сторону от топографического пейзажа. Художник заботится в первую очередь о сбалансированной композиции работы и о гармонии в тонах, то есть о том общем впечатлении, что производит акварель. Свидетельство Томаса Холкрофта, встретившегося с Гёртином во время путешествия по Франции, подтверждает эти наблюдения. По воспоминаниям Холкрофта, Гёртин писал акварели быстро и уверенно. Он делал акцент на тех объектах, которые позволяли сформировать массы, и использовал размывку для того, чтобы композиция засветилась [12]. Один из двух вариантов «Улицы Сен Дени», тот, что без людей на первом плане (частная коллекция), обладает почти мистическим эффектом. Поверхность фасадов зданий словно вибрирует: она кажется сложенной из комбинации быстро положенных на бумагу пятен разных тонов бежевого (освещенная сторона) и сине-зеленого (затемненная) цвета. В этой акварели ощущается связь с творчеством Александра Козенса и его знаменитыми «пятнами», хотя игра тонов у Гёртина происходит при сохранении строгого рисунка и вычерченной перспективы.

Томас Гёртин умер, вернувшись в Англию, в 1802 году, создав перед смертью ряд акварелей, которые продолжили курс на яркость колорита, широкие панорамы и сложные эффекты освещения. Его талант созрел необыкновенно быстро, и в последние годы, по мнению Е. А. Некрасовой, ему удалось превзойти Тёрнера [1, с. 102]. Мы проследили, как Гёртин в процессе своего творчества стремился переосмыслить принятую форму топографического пейзажа. Но его шаги в этом направлении всё же не кажутся нам слишком революционными. Его акварели тесно связаны с рассудочным, логическим началом: он использует ясный и четкий рисунок, важную роль играет контур. Некоторые исследователи придают этому столь большое значение, что называют Гёртина «авторитарным неоклассицистом» [16, р. 19], прямым последователем Ричарда Уилсона в акварели. Всё же говорить о Гёртине как о неоклассицисте – значит игнорировать как постепенное развитие мастера в сторону от устоявшихся пейзажных схем, так и многосторонность поисков нового отношения к изображаемой природе. Гёртин явил собой пример художника, в творчестве которого сочетались рассудочность, наблюдательность, импульсивность и техническое мастерство. Заметим, что Тёрнер, начав свою карьеру вместе с Гёртином и продолжив работать на протяжении всей первой половины века, перешёл к более свободно интерпретируемой видимой реальности.

Тихий гений Гёртина стал предвестником будоражащих воображение созданий Тёрнера, лаконичных творений Варли, наполненных отточенной ритмикой работ Котмана. Констебл, отдававший предпочтение масляной живописи, но оставивший немалое количество превосходных рисунков и акварелей, по всей видимости, копировал Гёртина [9, р. 1]. Велико число менее знаменитых его последователей. Стиль Гёртина узнаваем

в акварелях У. Персона, У. Кэллоу, Д. Кристалла, Д. Кокса. Современником и непосредственным продолжателем Гёртина был К. Варли. Он писал пейзажи без архитектурных доминант, оперируя тончайшей карандашной линией или не прибегая к ней вовсе. Многие акварели Варли – это смело аранжированные полосы цвета. Гёртин дал толчок для развития сразу нескольких направлений, стилистических исканий в акварели. Это трактовка пейзажа посредством уплощенных, стремящихся к абстракции плоскостей цвета. Это и новое слово в создании поистине величественных видов. В ряду его акварелей – архитектурные и пейзажные зарисовки с легкой вибрирующей красочной поверхностью, а также уравновешенные, стабильные и гармоничные композиции. Последний, «ренессансный» тип является, пожалуй, наиболее распространенным в творчестве Гёртина, и именно на нём лежит ответственность за сложившееся к сегодняшнему дню представление о художнике.

Основополагающим сюжетом в романтическом пейзаже является природа, увиденная тонко воспринимающим её человеком. Художник не только отмечает конкретные детали и изменчивость в природе, но и наделяет её своего рода индивидуальностью. Содержание работы, таким образом, вплотную приближается к процессу её исполнения: изображенная природа отражает чувства художника, вызванные увиденной сценой. Мы можем наблюдать, как оттапливаясь от пейзажа – достоверной фиксации, пейзажа, служащего решению задач, сходных с документальной фотографией, Гёртин постепенно и уверенно расставляет эти акценты. В результате Гёртин «стал первым, кто дал настоящее представление о *возможностях* акварельной живописи» [14, p. 154]. Погибший так рано, но успевший достичь многого, сам художник обладает чертами романтического героя. Его отношение, настроение и мысли находят отражение на акварельном листе, что с трудом укладывалось в концепцию ясного и «безэмоционального» пейзажа ряда его предшественников и тех, кто продолжил заниматься топографическим пейзажем в XIX веке. Его лучшие работы проникнуты поистине поэтическим чувством, роднящим их со стихами Вордсворта. Акварели Гёртина отличаются сочетанием рассудочности с порывами вдохновения, что ставит его в действительно непростое положение между неоклассицизмом и романтизмом, которое характеризует ряд крупнейших художников переходной эпохи. Но учитывая ту роль, что была предназначена Гёртину в истории английской акварели, творческое разнообразие и ясную динамику развития в сторону всё большего проникновения романтических тенденций, мы склонны видеть в нём художника нового поколения.

#### Список литературы

1. Некрасова Е. А. Английский романтизм. Л.: Искусство, 1975. 255 с.
2. Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. М.: Издательство Московского университета, 1988. 235 с.
3. Шестаков В. П. История британского искусства. М.: Галарт, 2010. 480 с.
4. Abell M. Doctor Thomas Monro: Physician, Patron and Painter. Trafford: Trafford Publishing, 2009. 216 p.
5. Bermingham A. Girtin's Sketching Club (act. 1799-1800) [Электронный ресурс] // Oxford Dictionary of National Biography. URL: <http://www.oxforddnb.com/view/theme/96319> (дата обращения: 17.12.2013).
6. Fry R. E. Reflections on British Painting. London: Faber & Faber limited, 1934. 147 p.
7. Girtin T., Loshak D. The Art of Thomas Girtin. London: Adam and Charles Black, 1954. 232 p.
8. Hardie M. A Sketch-Book of Thomas Girtin // The Volume of the Walpole Society. 1938-1939. Vol. 27. P. 89-95.
9. Hardie M. Watercolor Painting in Britain. London: Batsford, 1967. Vol. 2. The Romantic Period. 244 p.
10. Hargraves M. Great British Watercolors from the Paul Mellon Collection at the Yale Centre for British Art. New Haven: Yale University Press, 2007. 223 p.
11. Holme C., Finberg A. Early English Water-Colour Drawings by Great Masters. London: The Studio, 1919. 176 p.
12. Morris S. Girtin, Thomas (1775-1802) [Электронный ресурс] // Oxford Dictionary of National Biography. 2004. URL: <http://www.oxforddnb.com/view/article/10777> (дата обращения: 17.12.2013).
13. Morris S. Thomas Girtin. New Haven: Rembrandt Press, 1986. 79 p.
14. Redgrave S., Redgrave R. A Century of Painters of the English School. Ithaca: Cornell University Press, 1947. 612 p.
15. Wilcox T., Hobrough S., Libson L. Feeling through the Eye: The «New» Landscape in Britain 1800-1830. London: Spink-Leger, 2000. 115 p.
16. Wilton A., Lyles A. British Watercolours 1750-1880. Munich – London – N. Y.: Prestel, 1993. 285 p.

#### THOMAS GIRTIN AND HIS ROLE IN HISTORY OF THE ENGLISH LANDSCAPE WATERCOLOUR OF THE TURN OF THE XVIII-XIX CENTURIES

Ignatova Ol'ga Anatol'evna  
Saint Petersburg State University  
RadostPoutru@gmail.com

In the article the author specifies the opinion about T. Girtin as one of the early representatives of romanticism in the English landscape watercolour prevailing in foreign historiography. The painter's creative work, which hasn't been studied purposefully in the art criticism of our country yet, is considered in the context of the history of the English watercolour of the turn of the XVIII-XIX centuries. Significant attention is paid to the comparison of T. Girtin's creative works with J. M. W. Turner's early watercolours. The author analyzes in detail the evolution of the painter's style from working in the genre of «topographical landscape» to its fundamental reconsideration. The role of T. Girtin is identified by the adoption of a new view on depicted nature and by the discovery of several promising ways in landscape interpretation.

*Key words and phrases:* the English art; romanticism; T. Girtin; J. M. W. Turner; watercolour; history of watercolour; landscape watercolour; landscape.