

британская гравюра  
первой четверти XX века  
из собрания ГМИИ  
им. А. С. Пушкина.  
обзор поступлений  
1925 года

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-66-95

### Аннотация

В 1925 году Музей изящных искусств в Москве (в настоящее время — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) получил в дар от Фрэнка Брэнгвина и Британского музея в Лондоне около шестисот гравюр и литографий британских художников. В статье рассматриваются наиболее ценные листы, которые позволяют составить представление о том, как развивалась национальная графическая школа Великобритании в первой четверти XX столетия. Особое внимание уделяется технике ксилографии, получившей в этот период широкое распространение и позволившей многим британским художникам обрести творческую свободу. В обзор включены произведения Эдуарда Уодсворта, Джона Эдгара Платта, Уильяма Джайлса, Кэтлин Хэйл, а также Гвен Раверат и братьев Нэш, которые служат своеобразным ориентиром для вдумчивого и целенаправленного изучения британской гравюры на дереве.

Статья также знакомит с офортами Фрэнка Брэнгвина. В ней впервые публикуются семь уникальных отпечатков упомянутого автора. К сожалению, в наши дни печатная графика Брэнгвина известна узкому кругу ценителей гравюры. Одной из целей данной статьи является популяризация наследия этого талантливого мастера. Офорты Брэнгвина всегда отличала глубина содержания. Сохраняя верность реалистической традиции, художник сумел найти свой стиль и неповторимую манеру гравирования, доказав, что созданные им произведения могут стоять в одном ряду с листами признанных мастеров эстампа.

**Ключевые слова:** британская ксилография, гравюра, печатная графика XX века, офорт, эстамп, ГМИИ им. А. С. Пушкина, графическая коллекция, Фрэнк Брэнгвин

TATIANA A. TYUTVINOVA

The Pushkin State Museum of Fine Arts,  
119019, Russia, Moscow, 12 Volkhonka St.  
tatiana.tyutvinova@arts-museum.ru

british prints of the  
early 20th century from  
the collection of the  
pushkin state museum  
of fine arts. review of arrivals  
of 1925

**Для цитирования:** Тютвинова Т. А.  
Британская гравюра первой  
четверти XX века из собрания ГМИИ  
им. А. С. Пушкина. Обзор поступлений  
1925 года // Журнал ВШЭ по искусству  
и дизайну / HSE University Journal of Art  
& Design. № 9 (1/2026). С. 66–95

### Abstract

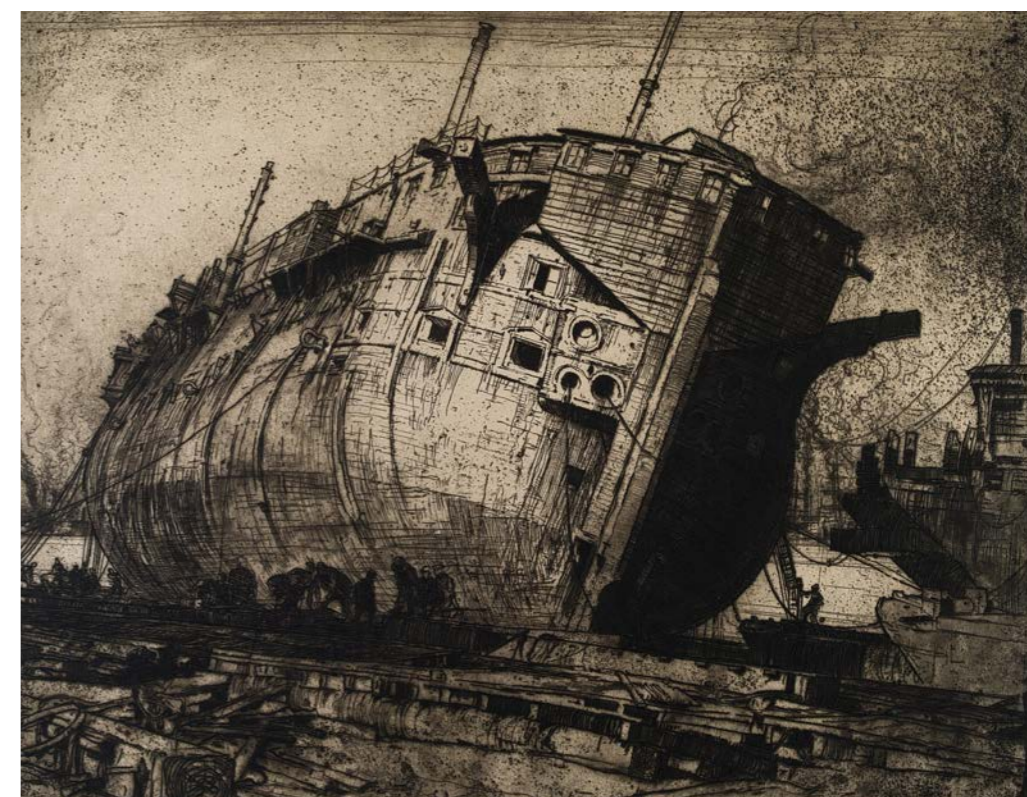
In 1925, the Museum of Fine Arts in Moscow (now the Pushkin State Museum of Fine Arts) received a gift of about six hundred British prints from Frank Brangwyn and the British Museum in London. The article analyzes the most valuable sheets that allow us to get an idea of how the National Graphic school of Great Britain developed in the first quarter of the 20th century. Particular attention is given to the woodcut technique, which became widespread during this period and allowed many British artists to gain creative freedom. The review includes prints by Edward Wadsworth, John Edgar Platt, William Giles, Kathleen Hale, as well as Gwen Raverat and the brothers John and Paul Nash, serving as a benchmark for a thoughtful and focused study of British woodcuts.

The article also introduces the etchings by Frank Brangwyn. His seven unique prints are published for the first time. Unfortunately, Brangwyn's graphic works are currently known only to a narrow circle of art connoisseurs and curators. One of the goals of this article is to popularize the legacy of this talented artist. Brangwyn's etchings have always been distinguished by their depth of content. While remaining true to the realistic tradition, this artist managed to find his own style and unique etchings technique, proving that his works can stand alongside the sheets by the world-famous printmakers.

**Keywords:** British woodcuts, Engravings, British prints early 20th century, Graphics, Etchings, Prints, the Pushkin State Museum of Fine Arts, Graphic Collection, Frank Brangwyn

Коллекции британской графики редко встречаются в музеях и библиотеках континентальной Европы. В Москве в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина хранится уникальное собрание гравюр, литографий, рисунков и плакатов художников Соединенного Королевства. Это сравнительно новое по западноевропейским стандартам собрание, сформировавшееся в первой половине XX столетия, насчитывает около одиннадцати тысяч произведений, которые регулярно экспонируются на выставках в России и за рубежом. За каждым из листов этой коллекции скрывается захватывающая история создания и рассказ о путешествии из Великобритании в Россию. Произведения, которым посвящена данная статья, относятся к подборке печатной графики, состоящей почти из шестисот листов. Ее подготовили и передали в дар московскому музею в 1925 году выдающиеся деятели британской культуры: художник Фрэнк Брэнгвин (1867–1956) и историк искусства, хранитель Отдела гравюры и рисунка Британского музея, Кэмпбэлл Доджсон (1867–1948). Некоторые листы из упомянутой подборки экспонировались на выставке «Сокровищница графики. Гравюрный кабинет в первой четверти XX века», проходившей в ГМИИ им. А. С. Пушкина с марта по июль 2025 года. Интерес к выставке и представленному на ней графическому материалу побудил нас сделать обзор наиболее ценных оттисков, переданных в дар России. Выбраны были лишь отдельные гравюры, преимущественно относящиеся к первой четверти прошлого века — периоду, когда авторская печатная графика в Великобритании переживала очередную расцвет.

Авторство более половины всех произведений, подаренных московскому музею, принадлежит Фрэнку Брэнгвину — художнику валлийского происхождения, родившемуся в Бельгии, но жившему и работавшему в Великобритании. Брэнгвина принято считать художником-самоучкой, что не совсем верно. Он брал уроки у Уильяма Морриса (1834–1896) и после смерти учителя являлся одним из основателей галереи, получившей имя Морриса. Ее открытие состоялось в 1935 году в оживленном районе Уолтемстоу, расположенном на северо-востоке Лондона. Вместе с привязанностью к живописи и графике Брэнгвин унаследовал от своего наставника интерес к декоративно-прикладному искусству и дизайну, в которых достиг весьма впечатляющих успехов. Он оказался невероятно одаренным и плодовитым мастером, оставившим после себя колоссальное художественное наследие. За достижения в области печатной графики художник снискал у коллег прозвище «Британский Пиранези». Современные исследователи нарекли Брэнгвина «Титаном офорта» [Hogner & Naylor, 2006, p. 34]. Такое сравнение не случайно. Занимаясь печатной графикой, художник отдавал предпочтение именно технике офорта, хотя также пробовал свои силы в литографии и гравюре на дереве. В офорте наиболее полно раскрылся графический талант Брэнгвина. В его эстампах, выполненных в этой технике, ощущаются особая творческая свобода, склонность к быстрым заметкам с натуры и интерес к жизни простых людей, в том числе к социальной тематике. Офорты Брэнгвина отличаются эпичностью и глубиной содержания.



**Ил. 1**  
Фрэнк Брэнгвин. Демонтаж корабля «Британия». 1917. Бумага, офорт, сухая игла. 685 × 1030; 555 × 810 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 2**  
Фрэнк Брэнгвин. Гибель «Ганнибала». 1904. Бумага, офорт, сухая игла. 568 × 718; 500 × 628 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Сохраняя верность реалистической традиции, мастер всегда наделял свои произведения скрытым смыслом.

Листы «Гибель «Ганнибала»» (1904), «Каледония» (1906), «Дункан» (1912) и «Демонтаж корабля «Британия»» (1917) — характерный пример графического стиля Брэнгвина. Художник запечатлел в них старые морские суда, нашедшие последний причал на верфях реки Темзы. Тема величественных гигантов, созданных когда-то усилиями множества людей и отправленных с наступлением XX столетия на утилизацию в доки Чарлтона, является одной из ключевых в графике Брэнгвина (Ил. 1–2).

Если в листе «Гибель «Ганнибала»», выполненном в 1904 году, мастер трактовал ее предельно эмоционально, используя свой уникальный визуальный опыт, то в офорте «Демонтаж корабля «Британия»» 1917 года эта тема превратилась в метафору. Образ «умирающего» корабля помог автору провести параллель с закатом имперского миропорядка. Брэнгвин остро чувствовал политическую обстановку в Великобритании и за ее пределами. Свои рефлексии он максимально осмысленно выражал в печатной графике, используя для этого творческий диалог со своими современниками, а также с выдающимися предшественниками, в числе которых Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) и Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778). Заимствуя у первого технические приемы, а у второго основные принципы построения композиции архитектурного пейзажа, Брэнгвин постепенно выработал индивидуальный стиль и манеру гравирования.

В московском собрании хранятся два экземпляра гравюры «Гибель «Ганнибала»» (Ил. 2–3), относящиеся к разным состояниям. Первый отпечаток, более ранний, частично раскрашен Брэнгвином от руки с помощью кисти и красок на водной основе, что делает его уникальным. За счет энергичных штриховок коричневого и синего цветов, дополненных размытками тона, художник привнес в изображение экспрессию и драматизм. Автор сознательно стремился добавить гравюре живописной выразительности, создать иллюзию пространства, наполненного светом и воздухом. Второй оттиск выполнен исключительно посредством печати (Ил. 2). В нем доведены до совершенства все детали композиции и при помощи глубоких теней выделены основные объемы, которые подчеркивают не только форму, но и текстуру изображенных предметов, тем самым придавая им большую реалистичность.

Парные отпечатки — особая гордость московской коллекции. К числу редких экземпляров относятся два листа гравюры Брэнгвина «Мост замка Барнард» (1905), один из которых монохромный, другой — напечатан в цвете (Ил. 4–5). Для их создания мастер использовал технику акватинты, позволившую ему ослабить в эстампе доминирующую роль линейного начала.

Фактически, Брэнгвин выполнил изображение с помощью тональных переходов. Как цветной, так и черно-белый оттиски лишены непринужденной легкости и изящества. Их сумрачный колорит будто противоречит тому факту, что у художника за плечами богатый опыт работы в технике масляной



Ил. 3  
Фрэнк Брэнгвин. Гибель «Ганнибала». 1904.  
Бумага, офорт, кисть, акварель. 541 × 645; 500 × 628 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Ил. 4  
Фрэнк Брэнгвин. Мост замка Барнард. 1905.  
Бумага, офорт, акватинта. 392 × 471; 278 × 358 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Ил. 5  
Фрэнк Брэнгвин. Мост замка Барнард. 1905.  
Бумага, офорт, цветная акватинта. 392 × 471;  
278 × 358 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

живописи, включающей эксперименты с цветом. В обоих случаях Брэнгвин сознательно или интуитивно стремился к тональной цельности, но при этом избегал резких контрастов, которые обычно помогали художнику выделять главные элементы композиции. Следует отметить важную роль стаффажных фигур, которые использовались автором, чтобы эмоционально оживить архитектурный пейзаж. Вглядываясь в детали, отмечаешь, что изображенные на мосту люди приветствуют кого-то. Некоторые подбрасывают вверх головные уборы, остальные толпятся у парапета. Однако зритель не знает, что вызвало у них такую реакцию: спортивное состязание или какой-нибудь праздник? Недосказанность оставляет место для фантазии, позволяя каждому самостоятельно представить сюжет произведения.

Смысловым центром гравюры «Мост замка Барнард» является главный элемент композиции — мост — второй по значимости мотив в творчестве Брэнгвина. В данном случае, автор отталкивается от реального пейзажа и создает топографически достоверный образ. Однако зачастую изображения мостов в его графике наделяются символическим значением. Мост интерпретируется не только как архитектурное сооружение, выполняющее утилитарную функцию. Художник делает его главным героем произведения, чтобы таким способом визуализировать свои размышления на тему исторической и духовной связи поколений. Наглядным подтверждением вышесказанному служит гравюра «Понте Ротто в Риме» (Ил. 6), работу над которой Брэнгвин завершил летом 1924 года. Увековечив образ самого древнего моста Вечного города, мастер не просто воспел его красоту, но и принес дань уважения своему кумиру Пиранези, который посвятил этому архитектурному исполину один из листов серии «Римские древности».

В гравюре «Тауэрский мост» (1913) также отмечается главенствующая роль упомянутого архитектурного мотива, ставшего, по сути, эмоциональным камертоном всего произведения (Ил. 7). Ясность формального построения, усиленная контрастами света и тени, позволяет художнику создать не только выразительный, но и запоминающийся образ. Этот офорт сделан Брэнгвином для немецких коллег из лейпцигского издательства «*Illustrierte Zeitung*» («Иллюстрированная газета»), чтобы поздравить их с Новым годом. Насыщенный и четкий отпечаток из собрания московского музея, относящийся к первому состоянию, имеет следы авторской раскраски белилами. Незначительное, на первый взгляд, дополнение заметно оживляет рассматриваемый архитектурный пейзаж и делает его отличным от других известных отпечатков. Брэнгвин крайне редко добавлял в композицию гравюры вымышленные детали. Изображение Тауэрского моста служит наглядным тому подтверждением. Стоит отметить лишь незначительное искажение его форм и пропорций из-за ракурсной точки зрения — приема, к которому автор прибегал, чтобы передать грандиозный размер знаменитой лондонской достопримечательности.

В 1906 году Брэнгвин сделал гравюру «Ветряные мельницы Брюгге» (Ил. 8). С этой работы началось серьезное переосмысление художником



**Ил. 6**  
Фрэнк Брэнгвин. Понте Ротто в Риме. 1924.  
Бумага, офорт, акватинта. 690 × 1030; 530 × 710 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 7**  
Фрэнк Брэнгвин. Тауэрский мост. 1913.  
Бумага, офорт, сухая игла, кисть, белила. 585 × 465;  
364 × 316 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

графической традиции Рембрандта. Заимствуя у великого мастера не только сюжет, но и основные технические приемы офорта, он выполнял изображение весьма крупного формата, достигая при этом равновесия между всеми элементами композиции. Энергичными, довольно плотными штриховками Брэнгвин заполнял почти все свободное пространство листа, усиливая тем самым тончайшие градации светотеневой игры. Для эстампа художник использовал авторский подготовительный рисунок, что довольно необычно, так как в большинстве случаев он гравировал доску без предварительных набросков. Как и Рембрандт, Брэнгвин многократно ее перерабатывал, сначала печатая пробные оттиски, а после них — уже основной тираж гравюры. Все процессы мастер выполнял самостоятельно, не прибегая к посторонней помощи. Для печатной графики Брэнгвина характерна экспериментальность. Число различных состояний гравюры, последовательно фиксирующих этапы работы над доской, доходило у него до четырех, что в художественной практике считается довольно трудозатратным. Брэнгвин достиг в офорте невероятно высокого уровня мастерства. Еще при его жизни коллеги по цеху отмечали новаторский характер изобретенной им гравировальной техники, с помощью которой он разрушал устоявшиеся каноны и правила [Gaunt, 1926, p. 4].

Влияние Рембрандта прослеживается во многих офортах мастера, в том числе в листе «Интерьер церкви в Эрво», выполненном в 1914 году (Ил. 9). Сюжет гравюры перенесен художником в пространство храма. Свет, исходящий слева и наполняющий церковный интерьер, символизирует в данном случае божественное присутствие. Брэнгвин передал в офорте ощущение уединенности и спокойствия, которое объединяет монахов и страждущих прихожан. Фигуры калек, нищих и стариков в этой композиции — не просто стаффаж, они становятся главными героями, получившими в стенах церкви утешение и защиту. В их образах невольно узнаются рембрандтовские персонажи. Взятая Брэнгвином у Рембрандта символическая тема света, впервые появившаяся в гравюре британского мастера «Нищий из Ассизи» (1903), получила первостепенное значение в листе «Интерьер церкви в Эрво». В этом эстампе она ассоциируется с духовной чистотой, надеждой на спасение и внутренним преображением.

Совершенно иное звучание эта тема приобретает в офорте «Разгрузка вина в Венеции» (1907), который является еще одним творческим экспериментом художника (Ил. 10). В названной гравюре Брэнгвин исследовал приемы караваджизма. «Ночная сцена» в Венецианской лагуне. Моряки-контрабандисты разгружают корабль, доставивший к берегу бочки со спиртным напитком. Композиция выстроена таким образом, что зритель оказывается невольным свидетелем сомнительного действия. Искусственный источник света, нарочито выделяющий центр изображения, привносит ощущение драматизма, подчеркивает серьезность и эмоциональный накал сцены. Для достижения бархатисто-черного тона на отдельных участках изображения Брэнгвин прибег к использованию сразу трех техник — акватинты, офорта и сухой иглы.



**Ил. 8**  
Фрэнк Брэнгвин. Ветряные мельницы Брюгге. 1906.  
Бумага, офорт, сухая игла. 568 × 851; 484 × 530 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 9**  
Фрэнк Брэнгвин. Интерьер церкви в Эрво. 1914.  
Бумага, офорт, акватинта. 842 × 908; 704 × 755 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



**Ил. 10**  
 Фрэнк Брэнгвин. Разгрузка вина в Венеции. 1907.  
 Бумага, офорт, акватинта, сухая игла. 465 × 588;  
 253 × 355 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



**Ил. 11**  
 Фрэнк Брэнгвин. Венецианские похороны. 1907.  
 Бумага, офорт, сухая игла. 652 × 825; 580 × 648 мм.  
 ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Глубокие и далеко не всегда оптимистические размышления художника о жизни и тех испытаниях, которые могут выпасть на долю человека, отразились в целом ряде графических произведений, в частности, в листе «Венецианские похороны» (1907). Брэнгвин не один месяц работал над этим сюжетом и выполнил несколько вариантов гравюры; московский офорт относится ко второму, более продуманному и завершенному (Ил. 11). В нем художник изобразил траурную гондолу, плывущую к острову Сан-Микеле мимо церкви Санта-Мария-делла-Салюте. В эмоционально выразительном образе автор передал чувство не только скорби, но и почтения ко всем участникам похоронной церемонии. В сложной светотеневой моделировке, усиливающей трагизм ситуации, вместе с тем отражена надежда. Образ прекрасной базилики на заднем плане композиции отсылает нас к теме духовного величия христианского пути.

В том же 1907 году Брэнгвин создал еще один известный офорт, получивший название «Бумажная фабрика» (Ил. 12). Лист никак не был связан с гравюрами религиозного содержания, в которых мастер исследовал христианские сюжеты и темы. Создавая его, художник вдохновлялся силой и характером простых людей — тружеников, работавших на благо своей страны. Будучи приверженцем социалистических идей, Брэнгвин довольно часто изображал трудовой процесс. В его офортах регулярно встречаются образы кузнецов, шахтеров, грузчиков, земледельцев и строителей. Он прославлял их тяжелый труд и восхищался героизмом человека из низшего социального слоя. Из-за пристального интереса к жизни пролетариев, а также отчасти из-за политических убеждений, Брэнгвин неоднократно сталкивался с непониманием [Horner & Naylor, 2006, p. 121]. Его творчество довольно долго оставалось в забвении, а имя вспоминалось в связи с графикой, не имеющей собственной манеры. Такая оценка несправедлива и уже не встречается в современных текстах. Манера и стиль Брэнгвина уникальны. В 2026 году исполняется 70 лет со дня смерти этого талантливого мастера, сумевшего вывести искусство печатной графики на иной уровень художественного качества. Пришло время по-новому взглянуть на его наследие и переосмыслить вклад Фрэнка Брэнгвина в историю искусства.

Во второй части обзора произведений британских мастеров графики из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина следует выделить художников, которые работали преимущественно в технике гравюры на дереве. В первой четверти XX столетия в Великобритании ксилография стала вновь занимать лидирующие позиции среди техник печатной графики. Такую ситуацию во многом можно объяснить доступностью основного материала для художественного творчества — тисовых досок, наиболее подходящих для создания цветных и черно-белых отпечатков. Кроме того, в отличие от техник гравюры на металле, ксилография требовала от мастера меньше усилий для подготовки печатной формы. Наряду с мужчинами ею стали заниматься и женщины-художницы, из которых впоследствии сформировалась плеяда талантливых мастеров графики. Стоит отметить, что речь идет не о репродукционном, а об авторском эстампе, расцвет которого пришелся на второе десятилетие XX века.



**Ил. 12**  
Фрэнк Брэнгвин. Бумажная фабрика. 1907.  
Бумага, офорт. 652 × 825; 580 × 648 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Существенную роль в популяризации британской ксилографии сыграла деятельность Нового английского клуба искусств. Начиная с 1904 года эта организация проводила регулярные выставки, на которых экспонировалась печатная графика, в том числе и произведения, выполненные в технике ксилографии. Поворотным моментом в истории британской гравюры на дереве считается открывшаяся в Лондоне в 1919 году персональная выставка Эдуарда Уодсворта (1889–1949) — известного британского художника-авангардиста и одного из главных представителей вортицизма (Ил. 13). Ее сопровождал каталог, подготовленный художником и архитектором Фредериком Этчеллзом (1886–1973) [Etchills, 1919]. Именно Этчеллзу принадлежит знаменитая цитата, вошедшая почти во все справочные издания, посвященные британской ксилографии: «Гравюра на дереве — это произведение искусства, которое нужно держать в руках и рассматривать вблизи. Она не занимает много места на стене, но при этом обладает серьезностью и достоинством большой картины, оставаясь всегда доступной для восприятия. Ей присущи уникальные качества, которые невозможно воспроизвести никаким другим способом» [Etchills, 1919, p. 14]. Этчеллз в статье, написанной для каталога выставки ксилографий Уодсворта, не только подробно обосновал художественную ценность гравюры на дереве, но и обозначил ее роль в британском искусстве того времени.

Еще одним энтузиастом в вопросе популяризации техники гравюры на дереве стал британский художественный критик и писатель Герберт Фюрст (1874–1945), назвавший поколение ксилографов, которые начали свою творческую деятельность после окончания Первой мировой войны, «художниками-авантюристами» [Furst, 1921, p. 53]. В 1920-е годы под его руководством в Лондоне вышел в свет четырехтомник «Современные ксилографы» [Furst, 1924], в который наряду с работами признанных художников вошли произведения малоизвестных граверов, в том числе Брэнгвина. Эта публикация стала отправной точкой для последующих изданий, посвященных гравюре на дереве, и привлекла внимание британской общественности к искусству печатной графики в целом. Не исключено, что именно четырехтомник Фюрста использовался британским искусствоведом Доджсоном в качестве ориентира при составлении подборки гравюр для московского музея. К сожалению, у нас нет прямых доказательств этого предположения, но состав подобранного Доджсоном графического материала свидетельствует о том, что он был знаком с работой Фюрста.

Подлинным украшением московской коллекции является невероятно красочный лист Джона Эдгара Платта (1886–1867) «Гигантский шаг» (1918), в котором художник запечатлел популярную карусель в виде шеста (Ил. 14). На создание этой работы Платта вдохновило творчество мастеров японской ксилографии, в частности таких как Андо Хиросигэ (1797–1858) и Кацусика Хокусай (1760–1849). В качестве персонажей художник изобразил членов своей семьи. В 1922 году рассматриваемый лист получил золотую медаль на выставке Калифорнийского общества мастеров гравюры.



Ил. 13

Эдуард Уодсворт. Доменные печи. 1919.  
Бумага, ксилография. 152 × 204; 150 × 193 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Уильяма Джайлса (1872–1939), автора листа «Sic transit Gloria Mundi» (лат. Так проходит мирская слава) в гравюре на дереве интересовали, прежде всего, поиски цветовых решений (Ил. 15). В одном и том же сюжете Джайлс менял не только красочную гамму, но и количество печатных форм. Некоторые его листы напечатаны с десяти и более досок. Этот художник был страстным поклонником японской ксилографии. Живя в Париже, он собрал весьма впечатляющую коллекцию гравюр в стиле *укиё-э*. Над своими эстампами Джайлс, как правило, работал вместе с женой, художницей Адой Матильдой Шримптон (1856–1925). Помимо совместной художественной деятельности, супруги основали в 1931 году в Лондоне Общество мастеров цветной печати и выпускали журнал под названием «The Colour Print Club Journal» («Журнал клуба цветной печати»).

К значимым достижениям в области авторской печатной графики стоит отнести также цветные отпечатки Кэтлин Хейл (1898–2000). Листы «Весна» и «Птицы на насесте» (Ил. 16–17), находящиеся в московской коллекции, датируются 1924 годом. На момент создания этих произведений их автору было всего 26 лет. Однако это не помешало Доджсону включить созданные Хейл гравюры в упомянутую ранее подборку, что являлось признанием довольно высокого уровня. Творческая судьба художницы сложилась весьма успешно. В 1938 году в Великобритании вышла в свет серия иллюстрированных детских книг с историями про кота Орландо, которые принесли ей известность на родине и закрепили за Хейл статус мастера книжной иллюстрации.

Еще одной женщиной, чьи работы заняли достойное место в коллекции московского музея, является Гвендолен (Гвен) Раверат, в девичестве Дарвин (1885–1957), внучка знаменитого британского ученого Чарлза Дарвина. Ее гравюра «Тополя во Франции» (1916) выглядит почти как факсимиле рисунка пером (Ил. 18). Для ее стиля характерны тонкие, изящные линии, которые подчеркивают красоту не только пейзажа, но и жанровых сцен. Порой возникает ощущение, что Раверат стремилась уподобить свои эстампы орнаментальным композициям, в которых все подчинено единому ритму. В своем творчестве она следовала графической традиции викторианской эпохи и выдающегося английского ксилографа Томаса Бьюика (1753–1828). Начиная с 1938 года Раверат иллюстрировала серию книг «The Penguin Illustrated Classics» («Иллюстрированная классика издательства "Penguin"»), представлявшую собой антологию английской литературы, и сотрудничала с Робертом Джоном Гиббингсом (1889–1958), листы которого тоже хранятся в московской коллекции (Ил. 19). В период с 1920 по 1925 год Раверат жила с семьей в Венеции, затем вернулась в Кембридж, где провела свои последние дни. Она занималась ксилографией вплоть до 1951 года.

Немногим британским граверам удавалось успешно работать в жанре пейзажа. Гвен Раверат, Роберт Гиббингс и Джон Фредерик Гринвуд (1885–1954) стали одними из тех, кто добился в этой области больших успехов. Они никогда не создавали отвлеченных пейзажей — вне времени и пространства. Все три мастера абсолютно точно передавали облик вполне определенных



**Ил. 14**  
Джон Эдгар Платт. «Гигантский шаг». 1918.  
Бумага, цветная ксилография. 192 × 430; 169 × 340 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



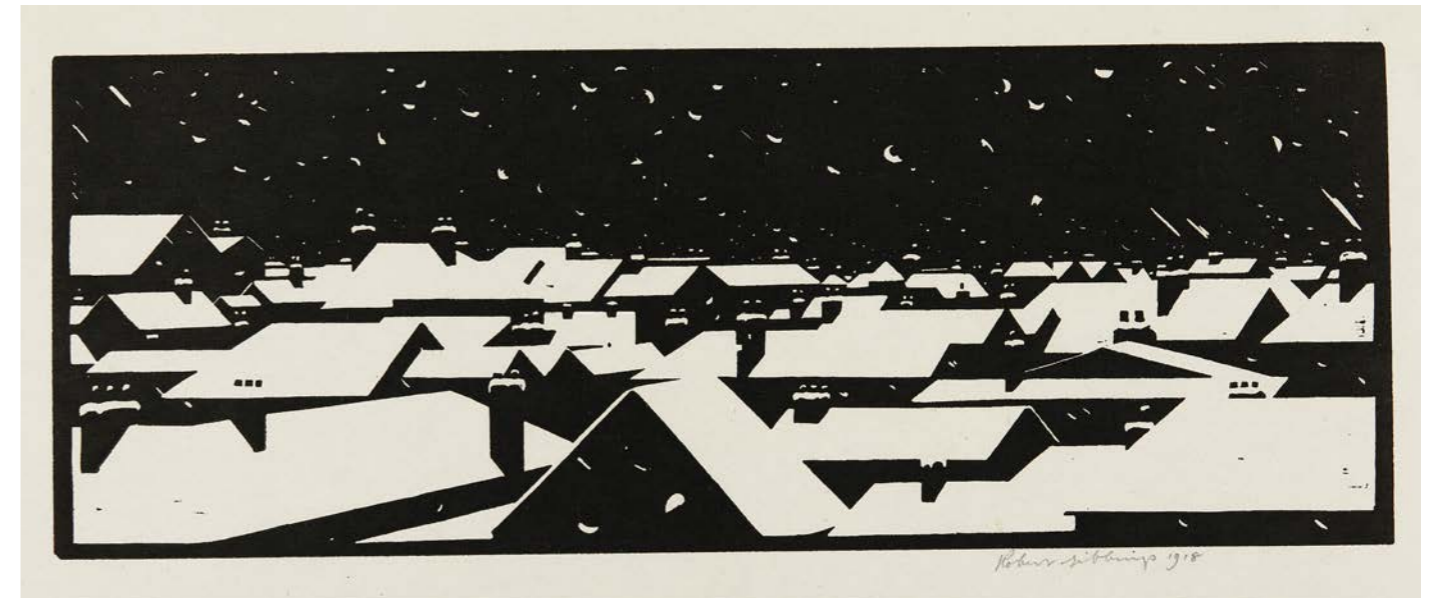
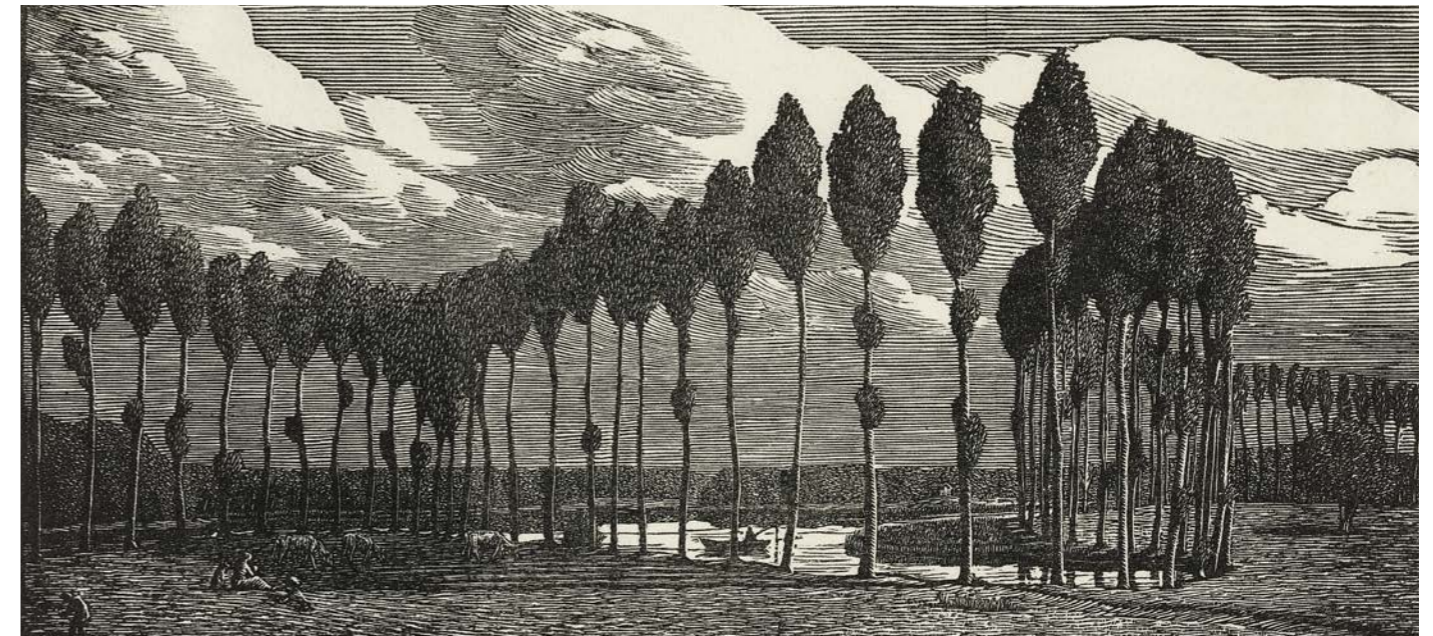
**Ил. 15**  
Уильям Джайлс. «Sic transit Gloria Mundi». 1924.  
Бумага, цветная ксилография, кисть, гуашь. 489 × 575;  
331 × 443 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 16**

Кэтлин Хейл. Весна. 1924.  
Бумага, цветная ксилография. 237 × 1923 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 17**

Кэтлин Хейл. Птицы на насесте. 1924.  
Бумага, цветная ксилография. 192 × 177 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 18**

Гвен Раверат. Тополя во Франции. 1916.  
Бумага, ксилография. 99 × 185 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 19**

Роберт Джон Гиббингс. Заснеженный Дублин. 1918.  
Бумага, ксилография. 167 × 335 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

мест и состояний природы. Открыв совершенно новые приемы построения композиции, эти художники в значительной мере определили пути развития реалистической пейзажной гравюры XX столетия.

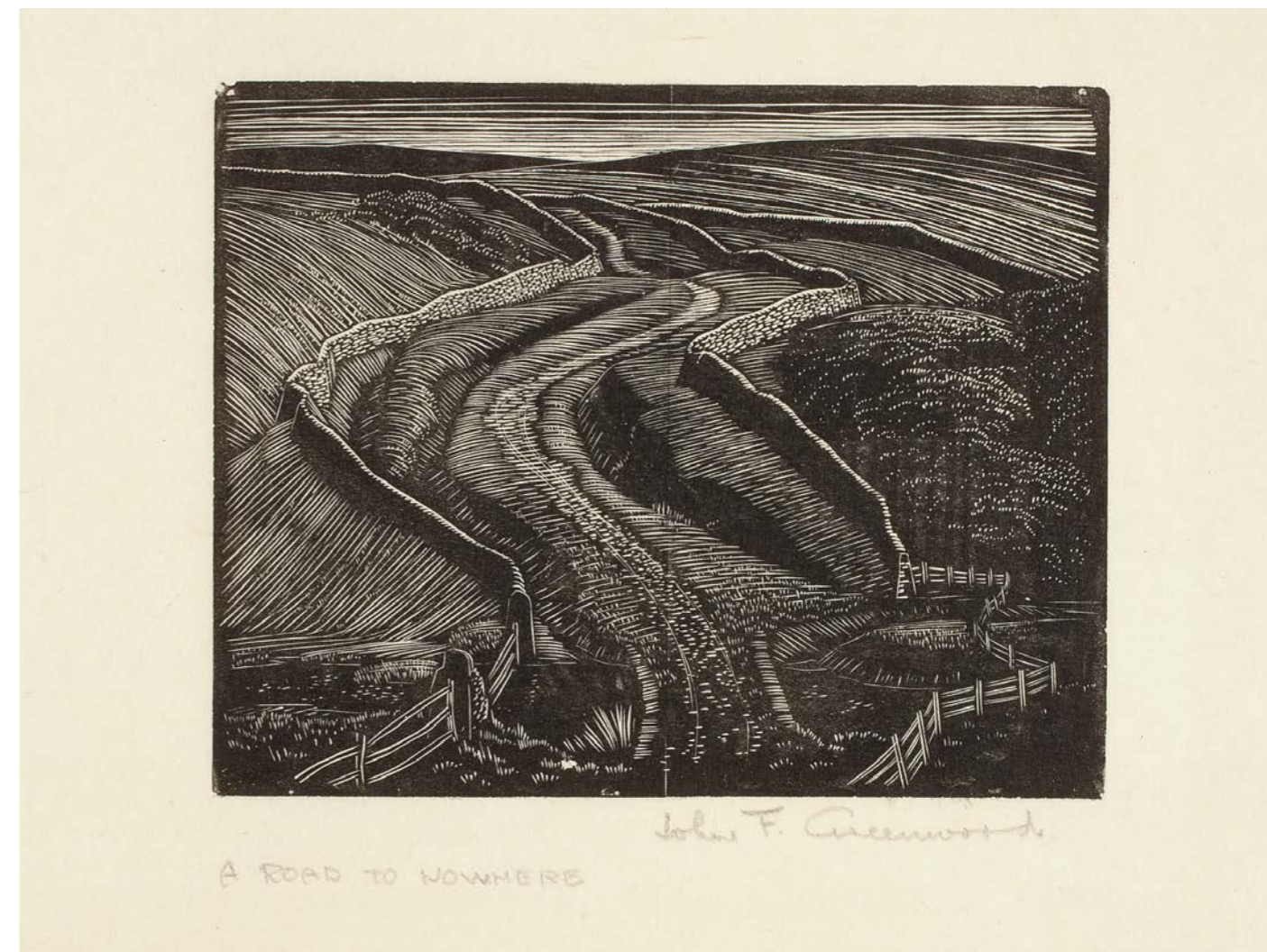
Самая ранняя ксилография Гринвуда датируется 1921 годом. Художник сделал ее, когда ему было уже 36 лет. Прежде он занимался офортом, акварельной живописью и дизайном. Однако большую часть своей жизни Гринвуд отдал преподавательской деятельности. Он работал в Школе искусств города Брэдфорда и в Колледже искусств города Лидса. В наши дни его произведения украшают крупнейшие графические собрания Европы (Ил. 20).

Еще два художника, о которых необходимо упомянуть, это братья Джон (1893–1977) и Пол (1889–1946) Нэш. Имена этих мастеров давно включены во все справочные издания по истории британского искусства. Они были необычайно творчески одарены и полноценно работали как с масляной живописью, так и с печатной графикой. Пол Нэш выполнил за свою карьеру сто ксилографий на разные темы и сюжеты. Особенно ему удавались натюрморты миниатюрного формата (Ил. 22). Джон Нэш стал одним из первых британских художников, обратившихся в ксилографии к жанру ню (Ил. 21).

В первой четверти XX столетия в Великобритании многие мастера занимались гравюрой на дереве, потому что эта техника позволяла им вести творческий диалог с коллегами. Они обменивались идеями и сюжетами, вдохновлялись произведениями друг друга, обсуждали свои последние работы, искали способы их публичного экспонирования, организовывая различные клубы и общества. Эстампы Уильяма Палмера Робинса (1882–1959) и Уильяма Брауна Макдугалла (1868–1936), созданные по мотивам офорта Фрэнка Брэнгвина «Ветряные мельницы Брюгге», яркий пример такого диспута (Ил. 23–24). В листах Робинса и Макдугалла ощущаются не только тесная связь с существующей графической традицией, но и поиск оригинальных художественных приемов, которые помогли этим мастерам наполнить привычные образы новым содержанием.

Произведения, рассмотренные в данной статье, наряду с другими листами, поступившими в 1925 году в ГМИИ им. А. С. Пушкина из Великобритании, сыграли важную роль в формировании коллекции британской графики в целом. Они не только легли в основу раздела, посвященного гравюре XX столетия, но и во многом определили стандарты художественного качества для отпечатков, попавших в музейное собрание в последующие годы. Благодаря этому дару московская коллекция пополнилась авторскими эстампами, а также оттисками, выполненными в экспериментальных печатных техниках. Кроме того, собрание приобрело более четкую структуру, так как поступившие листы восполнили существующие лакуны.

Гравюры, оказавшиеся в центре нашего внимания, характеризуют различные процессы, связанные с развитием британской графической школы в первой четверти XX века. Хорошо известно, что одной из главных особенностей художественной жизни Соединенного Королевства этого периода

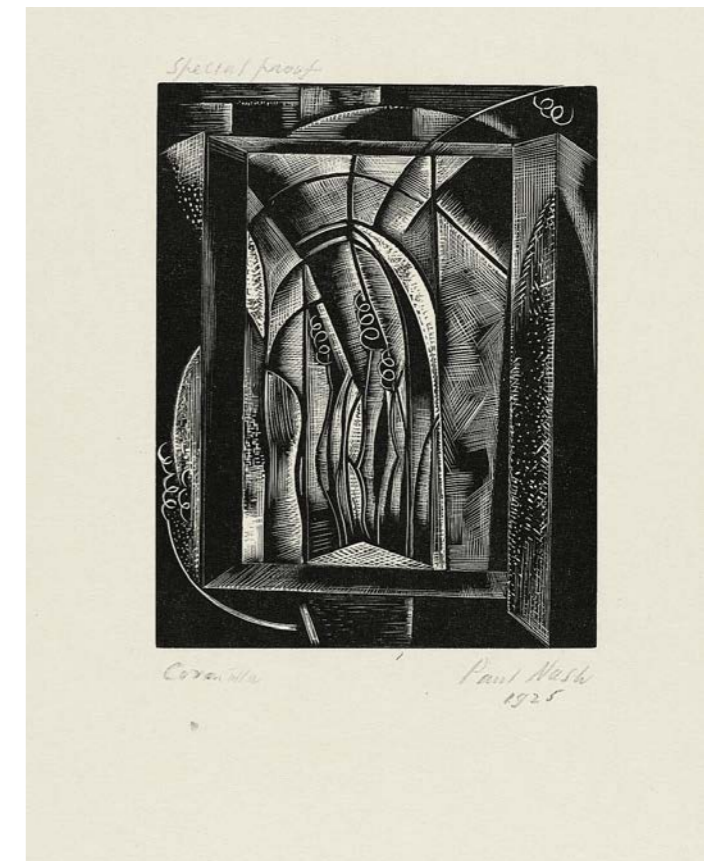
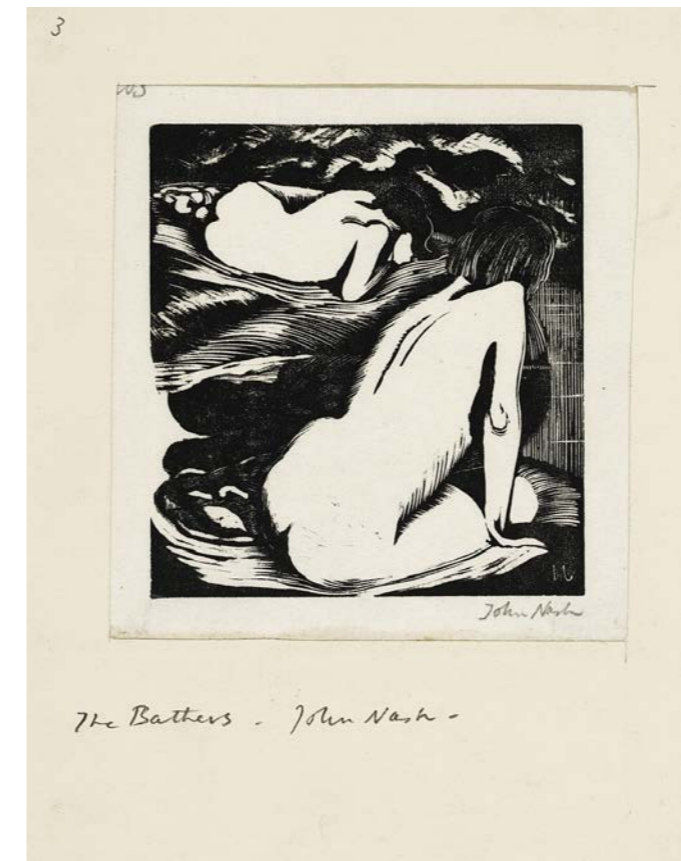


Ил. 20

Джон Фредерик Гринвуд. Дорога в никуда.  
1923–1925. Бумага, ксилография. 184 × 207 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

была отчетливо выраженная жанровая дифференциация. Если в XIX веке условия рыночной конкуренции способствовали узкой специализации художников, то с наступлением XX столетия ситуация кардинально изменилась. Британские мастера начали смело пробовать силы в разнообразных жанрах и техниках, пытаясь найти эстетически полноценную форму творческого самовыражения. Например, в наши дни очевиден тот факт, что Брэнгвин-гравер не менее талантлив, чем Брэнгвин-живописец. И всё же его офорты не столь известны, как картины и монументальные композиции. А вместе с тем, в графике этого мастера отразились все наиболее значимые явления художественной жизни Великобритании тех лет. Прежде всего речь идет о новых сюжетах и темах, а также о трансформации почти всех жанров изобразительного искусства, которую Брэнгвин осуществил в поисках индивидуального стиля.

В заключение стоит отметить, что, возможно, следовало бы еще подробнее проанализировать отобранные гравюры и сравнить их с другими листами выбранных нами авторов. Некоторые характеристики могут показаться слишком беглыми и не столь обстоятельными. Однако такой обзор имеет целый ряд особенностей. Понимая это, мы стремились сделать акцент на конкретных произведениях, которые, с нашей точки зрения, представляют наибольший интерес для характеристики подборки британской графики первой четверти XX столетия из коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина.

**Ил. 21**

Джон Нэш. Купальщицы. 1923–1925.  
Бумага, ксилография. 255 × 203 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 22**

Пол Нэш. Растение Вязель (Заячий клевер). 1925.  
Бумага, ксилография. 255 × 203 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Ил. 23  
Уильям Палмер Робинс. Голландская мельница. 1923.  
Бумага, ксилография. 270 × 409; 221 × 265 мм.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Ил. 24  
Уильям Браун Макдугалл. Белая мельница  
в Кэтфилде. 1923. Бумага, ксилография. 233 × 315;  
221 × 296 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

## Библиография

- Etchells, F. (1919).** *Edward Wadsworth Exhibition of Original Woodcuts and Drawings.* Adelphi.
- Farrell, J. (2021).** *Modern Times: British Prints, 1913–1939.* New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Furst, H. E. A. (1921).** *The Modern Woodcut // Print Collectors Quarterly, VIII. № 3. Pp. 51–70.*
- Furst, H. E. A. (1924).** *The Modern Woodcut.* 4 vols. London: John Lane The Bodley Head Limited.
- Garrett, A. (1978).** *The History of Wood Engravings.* Tunbridge Wells: Midas Books.
- Garton, R. (1992).** *British Printmakers 1855–1955.* San Francisco: Garton & Co in association with Scholar Press.
- Gaunt, W. (1926).** *The Etchings of Frank Brangwyn, R. A. A Catalogue Raisonné.* London: The Studio. Limited.
- Horner, L. & Naylor G. (2006).** *Frank Brangwyn 1867–1956.* Leeds: Leeds Museums and Galleries, Groeningemuseum. Arents House.
- Raverat, G. (1989).** *Wood engravings of Gwen Raverat.* Cambridge: Silent Books Ltd.
- Webb, B. & Skipwith P. (2008).** *Paul Nash and John Nash: Design.* Melton: ACC Art Books.
- Windsor, A. (1998).** *Handbook of Modern British Painting and Printmaking 1900–1990.* London: Ashgate.

## Список иллюстраций

- Ил. 1.** Фрэнк Брэнгвин. Демонтаж корабля «Британия». 1917. Бумага, офорт, сухая игла. 685 × 1030; 555 × 810 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 2.** Фрэнк Брэнгвин. Гибель «Ганнибала». 1904. Бумага, офорт, сухая игла. 568 × 718; 500 × 628 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 3.** Фрэнк Брэнгвин. Гибель «Ганнибала». 1904. Бумага, офорт, кисть, акварель. 541 × 645; 500 × 628 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 4.** Фрэнк Брэнгвин. Мост замка Барнард. 1905. Бумага, офорт, акватинта. 392 × 471; 278 × 358 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 5.** Фрэнк Брэнгвин. Мост замка Барнард. 1905. Бумага, офорт, цветная акватинта. 392 × 471; 278 × 358 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 6.** Фрэнк Брэнгвин. Понте Ротто в Риме. 1924. Бумага, офорт, акватинта. 690 × 1030; 530 × 710 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 7.** Фрэнк Брэнгвин. Тауэрский мост. 1913. Бумага, офорт, сухая игла, кисть, белила. 585 × 465; 364 × 316 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 8.** Фрэнк Брэнгвин. Ветряные мельницы Брюгге. 1906. Бумага, офорт, сухая игла. 568 × 851; 484 × 530 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 9.** Фрэнк Брэнгвин. Интерьер церкви в Эрво. 1914. Бумага, офорт, акватинта. 842 × 908; 704 × 755 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 10.** Фрэнк Брэнгвин. Разгрузка вина в Венеции. 1907. Бумага, офорт, акватинта, сухая игла. 465 × 588; 253 × 355 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 11.** Фрэнк Брэнгвин. Венецианские похороны. 1907. Бумага, офорт, сухая игла. 652 × 825; 580 × 648 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 12.** Фрэнк Брэнгвин. Бумажная фабрика. 1907. Бумага, офорт. 652 × 825; 580 × 648 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 13.** Эдуард Уодсворт. Доменные печи. 1919. Бумага, ксилография. 152 × 204; 150 × 193 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 14.** Джон Эдгар Платт. «Гигантский шаг». 1918. Бумага, цветная ксилография. 192 × 430; 169 × 340 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 15.** Уильям Джайлс. «Sic transit Gloria Mundi». 1924. Бумага, цветная ксилография, кисть, гуашь. 489 × 575; 331 × 443 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 16.** Кэтлин Хейл. Весна. 1924. Бумага, цветная ксилография. 237 × 192 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 17.** Кэтлин Хейл. Птицы на насесте. 1924. Бумага, цветная ксилография. 192 × 177 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 18.** Гвен Раверат. Тополя во Франции. 1916. Бумага, ксилография. 99 × 185 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 19.** Роберт Джон Гиббингс. Заснеженный Дублин. 1918. Бумага, ксилография. 167 × 335 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 20.** Джон Фредерик Гринвуд. Дорога в никуда. 1923–1925. Бумага, ксилография. 184 × 207 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 21.** Джон Нэш. Купальщицы. 1923–1925. Бумага, ксилография. 255 × 203 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
- Ил. 22.** Пол Нэш. Растение вязель (Заячий клевер). 1925. Бумага, ксилография. 255 × 203 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 23.** Уильям Палмер Робинс. Голландская мельница. 1923. Бумага, ксилография. 270 × 409; 221 × 265 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 24.** Уильям Браун Макдугалл. Белая мельница в Кэтфилде. 1923. Бумага, ксилография. 233 × 315; 221 × 296 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

## References

- Etchells, Frederick (1919).** *Edward Wadsworth Exhibition of Original Woodcuts and Drawings.* Adelphi.
- Farrell, Jennifer (2021).** *Modern Times: British Prints, 1913–1939.* New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Furst, Herbert (1921).** *The Modern Woodcut // Print Collectors Quarterly, VIII. № 3. Pp. 51–70.*
- Furst, Herbert (1924).** *The Modern Woodcut.* 4 vols. London: John Lane The Bodley Head Limited.
- Garrett, Albert (1978).** *The History of Wood Engravings.* Tunbridge Wells: Midas Books.
- Garton, Robin (1992).** *British Printmakers 1855–1955.* San Francisco: Garton & Co in association with Scholar Press.
- Gaunt, William (1926).** *The Etchings of Frank Brangwyn, R. A. A Catalogue Raisonné.* London: The Studio. Limited.
- Horner, Libby & Naylor Gillian (2006).** *Frank Brangwyn 1867–1956.* Leeds: Leeds Museums and Galleries, Groeningemuseum. Arents House.
- Raverat, Gwen (1989).** *Wood engravings of Gwen Raverat.* Cambridge: Silent Books Ltd.
- Webb, Brian & Skipwith Peyton (2008).** *Paul Nash and John Nash: Design.* Melton: ACC Art Books.
- Windsor, Alan (1998).** *Handbook of Modern British Painting and Printmaking 1900–1990.* London: Ashgate.