

ДЖОН ГЕНРІ ДЕРЛ — МАЙСТЕР ВІТРАЖНОГО МИСТЕЦТВА

«Більшість творчих доробків Дерла неминуче ввійде у вічність під іменами його видатних наставників», — застережливе припущення, висловлене кореспондентом газети «Таймс» у некролозі на смерть майстра, виявилось майже пророчим [1, с. 1]. Ім'я талановитого британського дизайнера кінця XIX — початку XX століття Джона Генрі Дерла, художнього директора компанії «Морріс і Ко», що була створена легендарним Вільямом Моррісом, сьогодні ледве чи знайоме широким масам шанувальників декоративно-ужиткового мистецтва країни, хоча створені майстром декоративні тканини, гобелени, численні візерунки для прикраси меблів та шпалер займають поважне місце в світових музейних експозиціях. Особливе місце належить доробку майстра у вітражному мистецтві. Яскраві скляні картини своєю красою голосно промовляють як до мільйонів співвітчизників, так і до мешканців далеких від берегів туманного Альбіону країн: Австралії, Південної Африки, Сполучених Штатів Америки та Канади.

За останні сорок років мистецтвознавцями різних країн були зроблені спроби дослідити різні аспекти творчості Дерла в контексті діяльності «Морріс і Ко». Зокрема, вітражне мистецтво компанії детально розглядається в монументальному двотомному дослідженні Альберта Чарльза Сютера, викладача Манчестерського університету, опублікованому в 1974—1975 роках. Крок за кроком, прямуючи за каталогом компанії «Морріс і Ко: Вітражні вікна» від 1930 року, автор досліджує долю вказаних об'єктів, проте не віддає належної шани творчому внеску Дерла. Пізніше дослідження істориків Девіда Бонда та Глініс Діар, присвячене сакральним вітражам Вільяма Морріса та його оточення в Гемпширі та на острові Уайт, фактично цитує думки Сютера. В загальному огляді вітражного мистецтва Англії — «Вітражі Англії» — британка Джун Озборн побіжно згадає тільки дві роботи Дерла, які вважає достойними уваги. Перша — західне вікно капели школи Регбі «Рай», виконане за ескізами Дерла 1902 року, в якому Озборн відзначає чудово створене відчуття ефірності, яке доречно відповідає предмету зображення. Друга — серія вікон, зроблених майстром в 1910—1911 роках для церкви Св. Стефана в Тонбріджі. Розглядаючи останні, англійська дослідниця віддає данину вмілому вирішенню складної задачі розміщення композиції в заданому просторі. Найпозитивнішу оцінку роботи Дерла отримують у нещодавніх дослідженнях американських і австралійських мистецтвознавців. Діана Вагонер з Каліфорнії оспівує творчий доробок майстра, який сьогодні зберігається в художній колекції бібліотеки Хантінгтон. Аспірантське дослідження Леслі Бейке зосереджує увагу на вітражах, спроектованих Дерлом для австралійських замовників. Бейке не погоджується з думкою Сютера щодо художньої виразності творів майстра та міри його творчого внеску і закликає до проведення подальшого детального аналізу його творчого спадку.

З огляду на вищезгадане автор даної статті вважає за доцільне глибше розглянути особливості творчого внеску Д. Г. Дерла до створення віражної продукції компанії «Морріс і Ко», зокрема її колориту; виявити причини виникнення специфічної художньої мови майстра; визначити роль і місце художнього спадку творця як у межах країни, так і за її межами.

Вітражне мистецтво завжди займало особливе місце в серці майстра, адже саме у вітражній майстерні компанії «Морріс і Ко» були зроблені перші творчі кроки майбутнього дизайнера. Незважаючи на те, що з часом більша частина креативної енергії майстра була спрямована на створення чудових гобеленів, тендітних візерунків для прикраси шпалер, тканин та меблів, протягом усіх п'ятдесяти років творчої діяльності Дерл завжди був пов'язаний з вітражними майстернями компанії.

Друга половина XIX століття позначена небувалим розквітом вітражного мистецтва Великобританії, архітектура якої переживала період готичного відродження. Починаючи з 1840 року, в країні знялася хвиля

церковного будівництва, внаслідок чого зростає потреба у виробництві віконних вітражів. З 1880-х англійські фірми почали отримувати численні замовлення від закордонних церковних установ, особливо зі Сполучених Штатів Америки. Водночас стрімко зростало приватне маєткове будівництво. Вітраж став обов'язковим елементом інтер'єрного оформлення. На 1901 рік вітражна індустрія Великобританії посіла лідируюче місце на світовому виробничому ринку. Тільки на момент появи Дерла в майстерні «Морріс і Ко» у країні було зведено біля 1 700 та відреставровано біля 7 000 церков. Компанія «Морріс і Ко» долучилася до загального процесу вітражного виробництва в 1861 році, коли ще була відома під назвою «Морріс, Маршал, Фолкнер і Ко». Не маючи можливості виготовляти сировину у власному приміщенні, вітражна майстерня компанії протягом багатьох років закуповувала високоякісне нефарбоване скло у двох основних постачальників: «Джеймс Пауелл і сини» та «В.Е. Шанс». Компанія «Джеймс Пауелл і сини» була заснована Джеймсом Пауеллом 1834 року на базі склоробної майстерні «Вайтфріарс», відомої ще з 1680-х. Крім того, час від часу постачальникам замовлялося кольорове скло, виготовлене старовинним способом варіння в горщиках з додаванням різних металевих оксидів залежно від потрібного кольору.

Перші біографи Морріса, Валланса і Маккейла, датують появу Дерла в майстерні «Морріс і Ко» 1878 роком. Треба зазначити, що майбутній майстер декоративно-ужиткового мистецтва розпочав трудову діяльність зовсім в іншій царині — в ролі клерка страхової компанії. Цей факт, попередньо пропущений усіма дослідниками діяльності «Морріс і Ко», які згадували Дерла, був виявлений автором роботи у процесі дослідження. Адже саме там молодого хлопця, який щось мрійливо малював на папері, вперше примитив Вільям Морріс. Побачивши здібності хлопчика до малювання, він негайно запросив його на роботу до своєї компанії. На превеликий жаль, майже всі офіційні документи компанії були знищені 1940 року. Це значно ускладнює точне визначення часу, проведеного Дерлом в ролі учня вітражної майстерні. Відомо, що вже за кілька місяців Дерлу стали доручати самостійне виконання деталей тла, яке зазвичай складалося з рослинного орнаменту і невеликих архітектурних мотивів. Отримання перших серйозних навичок у рисуванні в компанії — факт, добре відомий мистецтвознавчій науці. Проте незважаючи на згадку його автором мистецтвознавчих нарисів, Люесом Фореманом Деєм, ще в 1905 році, поза увагою дослідників майже цілковито залишилася художня освіта, отримана Дерлом в Художній школі Західного Лондона — регіональному відділенні Національної художньої школи. Студентські роботи майстра, згодом датовані 1878 роком, на жаль, збережені в дуже обмеженій кількості. Це певною мірою ускладнює можливість отримання вичерпного уявлення про ранній фігуративний живопис майстра, проте поодинокі ескізи з античних статуй, виконані в олівцевій техніці, свідчать про впевнене володіння контуром, м'якість лінії, глибоке знання анатомії, вміння використання світлотіні у створенні пластичної форми.

З кінця 1880-х робота над створенням задуму загальної вітражної композиції цілком лягає на плечі Дерла, хоча основним її компонентом на довгі роки, безумовно, залишаються ескізи окремих фігур, виконані видатним художником другої хвилі пре-рафаелізму — Едвардом Берн-Джонсом. Необхідно відзначити той факт, що більшість ескізів надходили з майстерні художника у вітражний відділ компанії «Морріс і Ко» виключно в чорно-білому варіанті. Колорит і композиція розроблялись окремо на місці. Підтвердження даного факту міститься в обвинуваченні, що було висунуте Берн-Джонсу Джоном Хітоном у 1887 році в роботі «Старовинні та сучасні вітражі»: «...Сучасне скло рисується тільки на папері, навіть такими справними дизайнерами, як пан Берн-Джонс... Що буде думати людина, яка замовила картину видатному художнику, коли дізнається, що видатний художник зробив тільки рисунок крейдою, а потім передав його своєму "юнакові" для перенесення в кольорі на полотні!» [2, с. 71]. За свідченням першого біографа Морріса, Аймера Валланса, часто художник надавав лише ескізи голів та рук: «Берн-Джонс обмежувався, в основному, роботою над головами та руками...» [2, с. 122]. Зауваження, зроблене Люесом Деєм стосовно ескізів Берн-Джонса до гобеленів, справедливе й у випадку створення вітражів: «...Колір навіть <...> деталі, які в своїх дизайнах для фірми <...> художник залишав, на диво, своєму другу Моррісу, а Морріс поступово передав у руки свого учня (тобто Дерла)...». Далі Дей зазначає, що з 1890-х взагалі — «...Морріс дуже рідко бачив вікно до того, як воно було закінчено...». Тим самим автором 1882 року була висловлена цікава думка щодо важливості кольору у вітражному мистецтві: «Ви можете сказати врешті-решт — це питання індивідуального смаку, що нам більше подобається: форма чи колір. Але пам'ятайте, колір — це єдиний привід для створення вітража. Скло дає можливість досягти такої блискучості кольору, яку неможливо

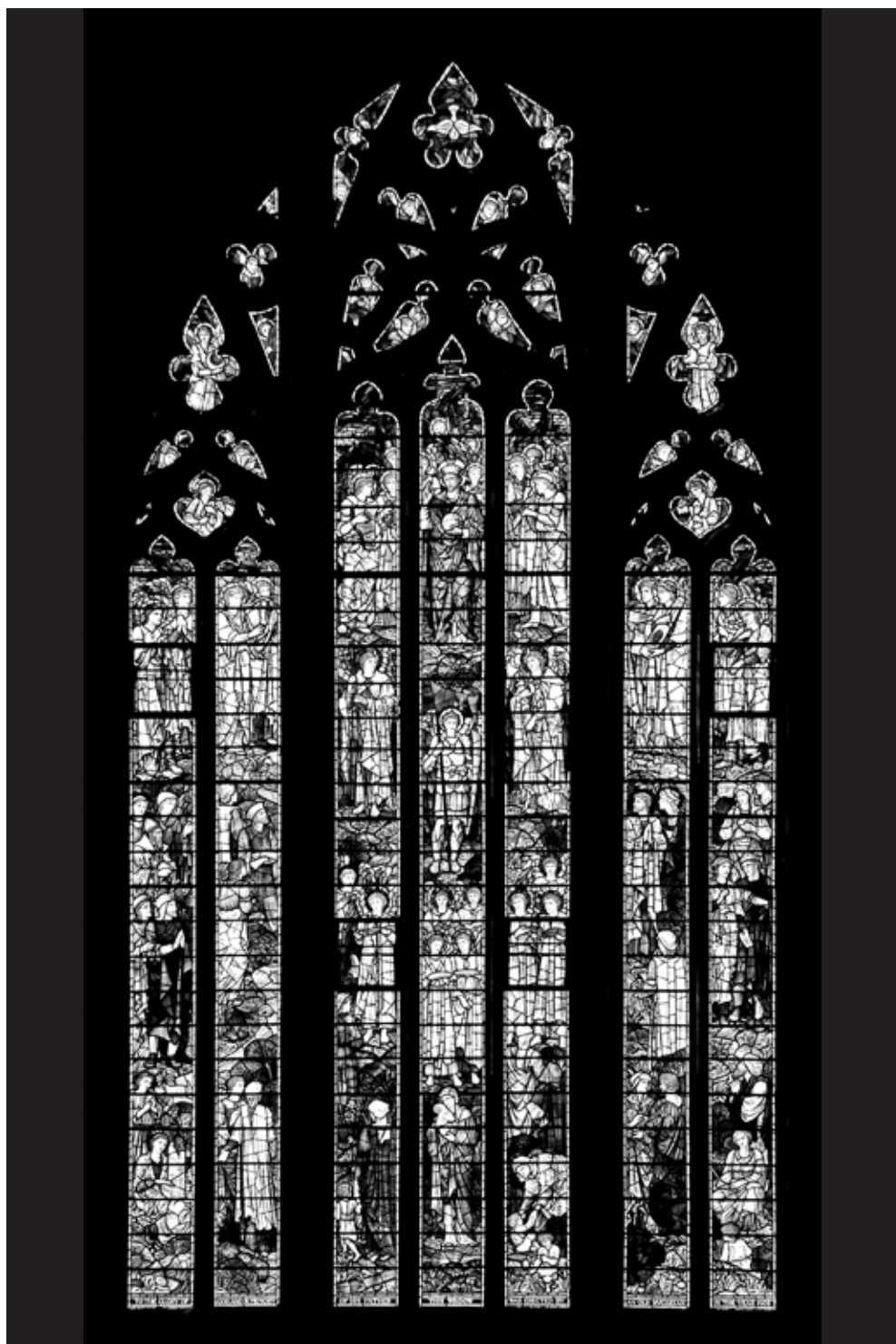
отримати із застосуванням інших матеріалів» [3, с. 121].

Саме у створенні чаруючої погляд оксамитової колірної гармонії доречно було використано непересічний талант Дерла. Відомо, що вмiле застосування природних властивостей світла і кольорів складає основу роботи вітражного майстра. За словами автора видання «Вітражі», Е. А. Мінухіна, у створенні вітражів майже вирішальним чинником є саме колірна композиція, мета якої — встановити єдність і узгодження кольорів, тонів і прийомів їх використання. В роботах Дерла відчувається вмiле застосування виступаючих (тяжких) та відступаючих (легких) кольорів при побудові об'ємності форм і створенні просторової глибини, яке збагачує сприйняття двомірного площинного зображення. Майстер дотепно використовує насичені монохроматичні кольори, вдало комбiнує теплі й холодні, досягаючи вражаючої ефектності сприйняття. Розподіляє поліхроматичні кольори з урахуванням зміни їх властивостей залежно від денного та штучного освітлення. Особливо чітко це можна простежити в таких роботах майстра, як «Агонія в саду» (1911), «Христос диспутує з лікарями у храмі» (1915), «Христос, який iде по воді» (1915), «Марії біля порожньої гробниці» (1917).

За визначенням видатного російського мистецтвознавця Миколи Миколайовича Волкова, фарба стає кольором за трьох необхідних умов. По-перше, коли вона органічно входить у загальний колористичний стрій зображення. По-друге, коли отримує виразне звучання у співвідношенні з суміжними кольорами. По-третє, коли відіграє певну образотворчу та виразну функції [4, с. 147]. У роботах Дерла майже завжди присутній симбіоз потрібних ознак. Прикметним є зауваження, запозичене біографом Морріса і Берн-Джонса, Фіоною Макартні, у Валланса, стосовно зміни в колориті вітражів компанії, починаючи з кінця 1880-х. З середини десятиріччя Морріс серйозно захопився соціалістичними ідеями, приділяючи чимало уваги діяльності соціалістичної ліги Хаммерсміта, і залишив роботу майстерень Метронського абатства під контролем Дерла. Не дивно, що постає питання міри впливу майстра на колорит вітражів, створених компанією. Природна відчутність образотворчої сили кольору й краси кольорових сполучень, притаманна творам майстра, була чітко підмічена і самим Берн-Джонсом. Думка художника щодо майстерності Дерла, що прозвучала під час обговорення проектних ескізів до вітражів для церкви Св. Деніола у м. Говарден, зафіксована у вигляді діалогу в щоденнику його асистента Томаса Рука. На запитання Рука стосовно колоритного строю фінального ескізу: «Вони (кольори) такі самі блідо-голубі та золоті, як у вашому першому варіанті?» — Берн-Джонс відповів: «Ні, вони набагато сильніше насичені; кольори вельми добрі. Пан Дерл, відповідальний за колористичне вирішення, дуже компетентний...» [4, с. 30]. Очевидно, в даному випадку мова йшла про західне вікно церкви «Поклоніння волхвів», виконане «Морріс і Ко» саме в 1898 році, що відповідає даті запису в щоденнику — 6 травня 1898 року. У лівій частині композиції фігурує зображення двох волхвів, виконане в жовто-коричневих та синьо-голубих тонах. Далі, відзначаючи надмірну чутливість Дерла до критичних зауважень щодо його творчих знахідок, Берн-Джонс продовжує: «Він дійсний митець, ви знаєте, ми всі такі...» [5, с. 30]. До слова, Берн-Джонс наводить потішний, майже комічний випадок, який трапився між Вільямом Моррісом і Данте Габріелем Россетті. Якось Морріс надумав висловити думку стосовно фігури на картині Россетті, яка не співпадала з поглядами останнього. Подальше обговорення питання викликало ледве стримуване роздратування художника, перетворивши ситуацію на сюжет комічної п'єси, гідної таланту Оскара Уайльда, Антона Чехова чи Нечуя-Левицького.

Детальний розгляд колористичних схем, уподобаних Дерлом, безперечно, виявляє вплив ранніх робіт самого Берн-Джонса, виконаних окремо від «Морріс і Ко» та відмінних від уподобань і практик Вільяма Морріса. При порівнянні колористичного строю вітражів, виконаних фірмою «Пауеллс» за кольоровими ескізами Берн-Джонса, та ранніх прикладів, створених «Морріс і Ко» за чорно-білими ескізами художника, стає очевидною переважна барвистість перших [6, с. 6–7]. Схожі властивості притаманні й вітражам, виконаним «Морріс і Ко» за участю Дерла. Наприклад, в вітражах собору Св. Пилипа в Бірмінгемі з'являється характерна підвищена емоційність кольору.

Проте неправильно було б вважати, що Дерл механічно повторював колористичні схеми знаного попередника. Ідучи стопами своїх учителів, він просто вмiло вбирав найкращі досягнення старших. До речі, так само як молоді Топсі й Нед (Морріс і Берн-Джонс), вражені надзвичайною красою вітражів Шартрського собору в 1855 році, увібрали творчі розробки майстрів середньовічної Франції. Глибокі, насичені червоної й сині кольори; композиційна схема: вдовжена фігура головного героя у верхній частині вікна з груповим



Дж. Г. Дерл. Рай. Західне вікно капели школи Регбі. 1902



Дж. Г. Дерл. Вітраж

Дж. Г. Дерл. Вознесіння.
Західне вікно в старій
парафіяльній церкві м. Трун. 1903 р.
(фото друкується з дозволу
Томмі Баррета)



Б'ют Холл. Університет м. Глазго

зображенням у розгорнутому оповідному сюжеті в нижній частині — візуальна формула, притаманна творам «Морріс і Ко», вдало запозичена у французьких середньовічних майстрів [7, с. 88]. Невідомо, чи бачив Дерл на власні очі середньовічні французькі вітражі пізніше, під час подорожі до Франції з нагоди участі в міжнародній промисловій виставці в Парижі. Проте можна припустити, що внутрішній голос майстра, мовби вторюючи сакральним звукам поліфонічних органумів Леонена і Піротена, які підсилювали емоційно-піднесене сприйняття вітражів Нотрдамського собору, інтуїтивно підказував йому шлях до створення надзвичайно чарівної музики кольору.

Час від часу в роботі майстра знаходять відображення кольорові мотиви, зокрема зелено-сині сполучення, притаманні керамічним та текстильним виробам Близького Сходу, уподобані, до речі, й соратником Морріса — Вільямом Де Морганом, керамічна майстерня якого розташовувалась неподалік від Мертонського абатства. Численна колекція Південнокенсінгтонського музею, що був перейменований пізніше в музей Вікторії та Альберта на честь королівського подружжя, надавала бажаним можливість ознайомитися з найкращими прикладами даного виду декоративно-прикладної творчості. Можливо, Дерла надихали поетичні сповіді загадкового Вілфріда Скавена Бланта. Дарчий запис у приватному примірнику Дерла «Любовна лірика і пісні Протеуса» — поетичному збірнику Бланта, що був виданий «Келмскотт Пресс» 1892 року, — безперечно, свідчить про досить близьке знайомство митця і поета. Один із варіантів шпалери «Зірка Вифлеєма» був виконаний саме на його замовлення, тому вірогідно, що поет навідувався в Мертонське абатство. Можливо, Дерл відвідав сасекський маєток Бланта «Крabbет Парк», відомий на всю країну завдяки розведенню арабських скакунів, завезених поетом до Великобританії.

Поступово майстер перетворюється на здібного автора зі своїм власним художнім почерком. За період з 1893 по 1931 рік художником було створено біля 130 чудових вітражних вікон. Першою спробою Дерла у створенні фігуративного дизайну для вітража стала його робота 1893 року над центральним вікном західної стіни Б'ют Холу Університету в м. Глазго. Фігури Шекспіра і Мільтона виконані на повен зріст на тлі рясного рослинного монохромного візерунка. Особливу увагу привертає фігура Шекспіра. Порівняно з іншими зображеннями, вона відразу привертає увагу своїм насиченим помаранчевим кольором, стверджуючи видатну особистість. Введення до палітри нетипового кольору можна пояснити простим прагненням збагатити кольоровий стрій композиції або бажанням привернути увагу саме до постаті Шекспіра. У 1900 році для верхньої галереї центрального вікна східної стіни Дерлом було створено зображення ще вісьмох поетів та філософів та чотири фігури для нижньої галереї, що репрезентували образи філософії, медицини, юриспруденції та теології — наук, які викладали в університеті з моменту створення в 1451 році. Загальна кольорова гама витримана в різноманітних відтінках спокійних червоних, синіх і зелених кольорів. У візерунок висвітленого тла поряд із зеленим листям введені квіткові та фруктові мотиви із вкрапленнями синіх та червоних кольорів.

Після смерті Морріса та Берн-Джонса Дерл залишився єдиним художнім директором «Морріс і Ко», проте загальне керівництво компанії та вирішальне слово в комерційних питаннях, безумовно, належало іншим відповідальним особам. Важливо розуміти, що іконографічна схема вітражів, за правилами, визначалася під впливом замовників. Враховуючи сакральне призначення більшості приміщень, зрозуміло, що сюжетні вітражі мали бути створені, здебільшого, на біблійні теми. На відміну від православних та католицьких храмів України та інших країн світу, які втілювали богословську програму в мозаїках, фресках, іконописах та розписах, більшість стриманих, майже, аскетичних приміщень англіканських церков та конгрегаційних капел мали у своєму арсеналі єдиний візуальний засіб — прикрашання віконних прорізів. У сакральному вітражному мистецтві домінує саме тематична спрямованість, підпорядковуючи всі декоративні засоби втіленню заданої програми. Будучи регулярним відвідувачем церковного богослужіння, Дерл чітко розумів призначення, своєрідність та оригінальність цього виду художньої творчості. Образні та композиційні рішення таких робіт, як «Христос у силах у Раю» (1902), «Христовий наказ Петру» (1902), «Вознесіння» (1903), «Таємна вечеря» (1906), «Христос благословляє дітей» (1907), «Марії біля порожньої гробниці» (1910), «Дорога до Еммауса» (1911), «Воскресіння» (1911), повністю відповідають функціональній та просторовій специфіці приміщень і лаконічно вписуються в загальний ансамбль.

Наприклад, згадана робота «Воскресіння» була виконана 1911 року на замовлення церкви Св. Філіпа в мальовничому англійському містечку Тонбрідж. Вітраж створено за біблійним сюжетом Воскресіння

Господнього. Відомо, що сам момент повстання Христа з гробниці не відтворений у Святому Письмі. Це дає митцям можливість досить вільної інтерпретації в художньому зображенні події. В даному випадку Дерла, очевидно, частково надихнули однойменні композиції відомих італійських художників XV століття — роботи Андреа дель Кастаньйо 1447 року і П'єро дель Франческа 1455–1458 років, побудовані за подібною схемою: вертикальна фігура Христа, розміщена по центру, перпендикулярно — горизонталі гробниці, що сукупно утворює форму хреста. На передньому плані під гробницею, яка простягається по всій ширині полотна, зображена група воїнів.

Вітраж Дерла виконано у вигляді триптиха, який складається з рівних за розміром вертикально видовжених частин, увінчаних квіткоподібним медальйоном і вписаних у стрільчастий віконний проріз. Конструктивним центром композиції та її змістовим вузлом постає воскреслий Христос. Бокові, майже симетричні, частини, в яких зображено по дві фігури: на першому плані, перед гробницею знизу — воїна-охоронця, на другому, за нею зверху — ангела, — скріплюють композицію в єдине ціле, утворюючи форму кола, що перегукується з медальйоном, розташованим у верхній частині вітража. Крім просторового зв'язку, фігури триптиха пов'язані й за змістом. Перший ангел допомагає Христу, притримуючи зняту кришку гробниці, другий — уславляє чудо воскресіння Господнього; зображені в медальйоні ангели, що грають на трубах, готові до зустрічі Спасителя в Раю. Розділення композиції на три рівні частини і зображення Христа в оточенні двох ангелів перегукується з ідеєю триєдиної сутності Господа Бога. Наповнені зовнішнім світлом, майже прозорі, фігури головних героїв ясно виділяються на тлі затемненого гірського пейзажу, обіцяючи парафіянам спасіння душі та вічне життя під Божим захистом. Водночас сплячі воїни застерігають конгрегацію від можливості не потрапити до Раю в разі недостатньої уваги до Христової справи.

Особливе місце у творчості Дерла займають вітражні вікна воєнної тематики: «Війна» (1918), «Привітання в Раю» (1920), «Мир, Перемога, Війна» (1920), «Христос вітає солдата в Раю» (1926). На відміну від свого вчителя, який прожив життя в один з найспокійніших і процвітаючих періодів в історії країни — вікторіанську добу, творчий шлях учня забарвлено кривавою трагедією. Перша світова війна, відома в Великобританії під назвою «Велика війна», забрала 703 000 британських життів і покалічила ще 1 663 000. У новітній історії Великобританії вона стала найжахливішою війною. У вітражах, присвячених ушануванню загиблих героїв, майстер свідомо уникав реалістичних зображень жахливої драми, яку він хоча й не бачив на власні очі, але відчував як дядько, який втратив племінника (можливо, й не одного). Передусім ним керувало нестерпне бажання миру і спокою, якнайшвидшого одужання суспільства. Для втілення художнього задуму майстер звертався до іконографії середньовіччя, дотримуючись традиції, запроваджені ранніми пре-рафаелітами. Він ретельно вивчав необхідні для створення образів історичні деталі, за допомогою яких бажав досягти відповідного до задуму настрою. Серед приватних книжок художника залишилися підручники, присвячені історії англійського середньовічного озброєння і лицарських обладунків та історії костюма мешканців Британських островів. Крім того, майстер неодноразово звертався до бібліотечної колекції Південного Кенсінгтона, про що явно свідчать випадкові блокнотні записи, власноруч зроблені майстром [8, с. 89]. Орнаментальне обрамлення композицій теж виконане в найкращих традиціях середньовіччя. У роботах відчувається причетність до народного горя, відчуття емоційного стану суспільства, відображення глибокої скорботи. Митець демонструє здатність підібрати гаму, необхідну для передачі відповідного настрою. Сяючий колорит довоєнних творів поступово змінюється стриманішими, глибшими, часом похмурішими кольорами пережитих страждань. Треба зазначити, що природі майстра, який був вихований на ідеалах конгрегаційної церкви, яка сповідувала помірність та стриманість, притаманна суто англійська сухість у вираженні почуттів, співзвучна емоційному сприйняттю місцевих парафіян, сповнених духом пуританського евангелізму. Художні образи, створені майстром у поминальних вітражах, уособлюють ці специфічні риси, що виражається в певній статичності фігур, у відчужених виразах облич зображених героїв, у стриманому ритмі композиції.

На превеликий жаль, досить велика кількість вітражів, виконаних Дерлом, не дійшла до нашого часу. Частина була знищена під час Другої світової війни, частина постраждала з інших причин. Інколи при закритті церкви та передачі приміщення іншому власнику вітражні вікна діставалися за певну суму охочим колекціонерам. Те, що у 1950-і цінувалося вузьким колом ентузіастів декоративно-прикладної творчості компанії, сьогодні набуває статусу бажаних експонатів найкращих галерей та музеїв світу. Проте збережені

екземпляри дають досить глибоке розуміння творчого доробку майстра. Розглядаючи загальний внесок Дерла в досягнення вітражної майстерні «Морріс і Ко», викладач Манчестерського університету Сютер звинувачував майстра в наслідуванні старшого наставника [9, с. 79]. Цю саме спонукало Дерла малювати образи в манері Берн-Джонса? Наприклад, ескіз фігури Кромвеля до західного вікна Уніфікованої реформаторської церкви в Кембріджі 1927 року ясно доводить спроможність майстра самостійно створювати виразні, неповторні обличчя. Можливо, правда криється в думці, висловленій російським музичним критиком Олександром Коптяєвим стосовно музичного доробку Скрябіна, доречній і в даному випадку: «... Правильний хід мистецтва передбачає помірковані запозичення, тож духовна спадщина великого автора залишається мертвим капіталом, якщо наступні покоління будуть, зі страху наслідування, силоміць уникаючи його стилю» [10, с. 67–70]. Треба розуміти, що майстер працював у рамках чітко усталеної традиції, дотримуючись ідеалу краси, програмово закладеного з юнацтва. Певною мірою він керувався бажанням зберегти єдність «корпоративного» стилю, свідомо культивуючи спадкоємність мистецької традиції. 1911 року голова правління компанії «Морріс і Ко» Марієль зазначав, що «...містер Генрі Дерл, митець, який поряд з Вільямом Моррісом і Берн-Джонсом зробив якнайбільше для того, щоб зберегти живою традицію кольору і стилю, з якої виросла компанія» [11, с. 52]. За словами Пітера Кормака, неповторна краса «чистого та прекрасного» кольору назавжди стала визначною рисою вітражів, створених «Морріс і Ко» [12, с. 4]. Розрив із надбанням учителів, протиприродний для внутрішньому світу майстра і несумісний з естетикою й етикою його буття, прирівнювався до зради.

Дослідники можуть мати різні суб'єктивні погляди на певні мистецькі твори майстра. Проте глибока відданість Дерла власним естетичним і етичним переконанням, вірність традиції, безперечно, заслуговують на повагу. В силу певних обставин, у юнацтві Джон Генрі Дерл відкрив прийнятний для себе художній світ, сповнений яскравих кольорових сполучень, зігріваючий червоним полум'ям, заворожуючий таємною прохолодою синяви, що зачарував його на все життя. Льюїс Дей якийсь зазначив, що Берн-Джонс був найкращим «майстром цього матеріалу (скла), так само як і кольору» [3, с. 127]. Проте якщо взяти до уваги розглянуті вище факти стосовно створення кольорової гами вітражів «Морріс і Ко», значення творчого внеску Дерла сягає зовсім іншого рівня і набуває нового звучання. Завершуючи розгляд вітражної творчості майстра, доречно згадати відомий англійський вислів, придатний і як принцип сприйняття художнього твору, — «краса полягає в очах споглядача», що прекрасно висловлений у віршах видатного поета ХІХ століття, співпарафіянина Дерла по церкві в Сант-Панкрасі, Роберта Браунінга. До речі, цей видатний майстер слова був добре знайомий інтелігенції Російської імперії. Це 1883 року часопис «Искусство» згадував Роберта Браунінга як «...одного з найвидатніших поетів Англії. Він відзначається блискучим і досить оригінальним стилем, тонкою спостережливістю, гумором, цілком особливим, і силою фантазії. Англіїці знаходять у його манері висловлюватись і думати щось спільне з Карлейлем» [13, с. 149]. Можливо, саме «Моя Зірка» Браунінга дає ключ до об'єктивного розуміння творчого доробку Дерла як майстра вітражного мистецтва:

Все, що я знав,
 Про одну певну зірку, —
 Це те, що вона могла метати стріли.

 Стріла червоного,
 Стріла синього,
 Аж доки мої друзі сказали,
 Що вони теж готові побачити її,
 Мою зірку, що метала червоне і сине!
 Тоді вона зникла, як птах, немов квітка зав'яла,
 Їх має задовольнити Сатурн в вишині.
 Що мені до того, що їхні зірки — весь світ?
 Моя відкрила свою душу мені, тому я люблю її.

(Переклад автора. — Н. М.)

Врешті, найпевніший спосіб отримати власне враження від роботи майстра — завітати до англійського храму під час вечірньої літургії, коли стомлені промені сонця поволі зникають за обрієм, літній священик запалює свічки і простір наповнюється чарівними переливами кольорових сполучень, а до піднебесся зносяться божественні звуки органної музики найдорожчого майстру композитора — Данкана Дерла. Саме тут глядачеві по-справжньому відкривається художня цінність творчого спадку майстра, гідного подальшого ретельного дослідження з позицій сучасної мистецтвознавчої науки.

1. *Mr. J. H. Dearle*. Art design in the Morris tradition // Times. — 1932. — January 16.
2. *Vallance Aumer*. The Life of William Morris: his art, his writings, and his public life. — L., 1986.
3. *Hansen Joan Maria*. Lewis F. Day: Unity in Design and Industry. — L., 2007.
4. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. — М., 1984.
5. *Lago M.* Ed. Burne-Jones Talking: His Conversations, 1895–1898, Preserved by His Studio Assistant Th. Rooke. — L., 1982.
6. *Dean Ann S.* Edward Burne-Jones. — L., 1998.
7. *MacCarthy F.* The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination. — L., 2011.
8. Блокноти Дж. Г. Дерла. — Бібліотека Хантінгтона. — Фонд 2000.5.1839.82.
9. *Sewter A. C.* Stained Glass of William Morris and His Circle. — Yale, 1977.
10. *Коптяев А.* Музыкальные портреты: Скрябин // Мир Искусства. — 1899. — № 7/8. — С. 67–70.
11. *Marillier H. C.* A brief sketch of Morris Movement. — L., 1911.
12. *Cormack P.* Morris & Company's Stained Glass for the Chapel of Cheadle Royal Hospital: From Designs by William Morris and Edward Burne-Jones. — L., 2008.
13. Из Европы // Искусство. — 1883. — № 13. — С. 149.

Анотація. Стаття розглядає особливості творчого внеску Дж. Г. Дерла в створення виражної продукції компанії «Морріс і Ко». *Ключові слова:* вітражне мистецтво, колорит, художньо-стильові особливості, творчість Дж. Г. Дерла.

Аннотация. Статья рассматривает особенности творческого вклада Дж. Г. Дерла в создание витражной продукции компании «Моррис и Ко».

Ключевые слова: витражное искусство, колорит, художественно-стилевые особенности, творчество Дж. Г. Дерла.

Summary. The article looks at the peculiarities of Dearle's creative contribution to stained glass production by the company «Morris & Co». *Keywords:* the art of stained glass, colour, artistic and stylistic peculiarities, creative activity of J. H. Dearle.