

Міністерство культури України
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

На правах рукопису

Мартиненко Наталія Миколаївна

УДК 7.035.92(410)''185/193''

**ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ І ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ
ДЖОНА ГЕНРІ ДЕРЛА
В КОНТЕКСТІ РУХУ «МИСТЕЦТВА І РЕМЕСЛА»
(друга половина ХІХ – перша третина ХХ століття)**

Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво

Дисертація

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Допущено до
захисту
Лисенко
14/04/2016

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент Лисенко Л. О.

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія	10
1.2. Джерельна база	15
1.3. Методика дослідження	18
Висновки до розділу 1	21
РОЗДІЛ 2. ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ Д. Г. ДЕРЛА: ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОЗУМОВЛЕНOSTІ	
2.1. Вплив концепцій Т. Карлайла, Д. Раскіна і В. Морріса на формування ідейно-естетичних засад творчості Д. Г. Дерла	23
2.2. Культурно-мистецький рух «Мистецтва і Ремесла» і соціальне середовище як джерело становлення творчої особистості Д. Г. Дерла	33
2.2. Реконструкція основних віх життєпису та творчої діяльності Д. Г. Дерла	60
Висновки до розділу 2	78
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ МИТЦЯ	
3.1. Монументальний живопис у творчості Д. Г. Дерла	81
3.2. Традиційні форми образотворчості як антитеза індустріальному виробництву	96
3.3. Художньо-стильові особливості і семантика орнаменталістики	118
Висновки до розділу 3	137

РОЗДІЛ 4. ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ Д. Г. ДЕРЛА

4.1. Функції екзаменатора в «Національному змаганні» та співробітництво з Освітньою радою Великобританії	140
4.2. Діяльність в Інституті міста і гільдій Лондона	144
4.3. Співробітництво з Королівським художнім коледжем і Королівським художнім товариством	152
Висновки до розділу 4	156
ВИСНОВКИ	158
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	162
ДОДАТОК– СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	211

ВСТУП

Актуальність теми. Творчість британських митців другої половини XIX століття, зокрема тих, що належали до руху «Мистецтва і Ремесла», завжди посідала важливе місце в історії світового мистецтвознавства. Але в XXI столітті інтерес до спадщини їх легендарного натхненника, видатного художника і дизайнера, поета і письменника В. Морріса та започаткованого ним руху набуває нового піднесення. Численні виставки, присвячені творчості митців цього об'єднання, відбуваються в музеях і галереях Великобританії, США, Канади, Австралії, Японії та інших країн світу.

Сучасні художники, куратори, майстри образотворчого, декоративного мистецтва і дизайну, зокрема, Д. Делле, Д. Мебб, Н. Джарвіс, А. Мастерс, С. Джордж та багато інших, активно звертаються до творчої спадщини В. Морріса та його послідовників під час створення іноваційних арт-проектів.

Сьогодні українським мистецтвознавцям майже невідоме ім'я талановитого британського художника, дизайнера, культурно-освітнього діяча Джона Генрі Дерла, художнього директора компанії «Морріс і Ко», хоча його твори посідають чільне місце в багатьох музейних колекціях світу.

Саме тому життєпис і творчий доробок митця, який виразно проектується на сьогодення, є предметом зацікавлення вітчизняних й зарубіжних дослідників, але втім ще не став об'єктом цілісного мистецтвознавчого аналізу.

У науковій мистецтвознавчій літературі до вивчення окремих аспектів мистецької спадщини Д. Г. Дерла в контексті компанії «Морріс і Ко» зверталися такі вчені, як Л. Ф. Дей, Г. К. Маріллє, П. Флода, Ч. Сютера, Л. Перрі, Д. Ваггонер, Л. Бейкер. Увагу дослідників було зосереджено на монументальному мистецтві, художньому текстилі, орнаменталістиці. В той же час освітня діяльність цього митця залишається невивченою.

Оскільки у мистецтвознавчій науці лише започатковано вивчення творчих здобутків Д. Г. Дерла, то існує необхідність монографічного дослідження його

багатоскладової художньої творчості другої половини XIX – першої третини XX століття.

Таким чином, здійснення детальної реконструкції життєвого і творчого шляху Д. Г. Дерла, що є першим цілісним науковим аналізом його багатогранної мистецької та освітньої діяльності, зумовлює актуальність дослідження, яке надасть можливість з'ясувати значимість творчої спадщини митця в сучасному європейському мистецькому просторі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане згідно з планом підготовки наукових кадрів кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури України.

Мета дослідження: розкрити творчий феномен Д. Г. Дерла в контексті руху «Мистецтва і Ремесла» шляхом реконструкції життєпису і комплексного аналізу мистецької спадщини та освітньої діяльності майстра.

Відповідно до мети дослідження сформульовано такі **завдання**:

- проаналізувати історіографію і з'ясувати сучасний стан наукового опрацювання теми, виявити джерельну базу, розкрити специфіку методики дослідження;
- висвітлити вплив концепцій Т. Карлайла, Д. Раскіна і В. Морріса на формування ідейно-естетичних засад творчості митця;
- охарактеризувати культурно-мистецький рух «Мистецтва і Ремесла» і соціальне середовище як джерело становлення творчої особистості Д. Г. Дерла;
- здійснити реконструкцію життєпису і творчої діяльності Д. Г. Дерла;
- визначити специфіку монументального живопису у творчості художника;
- розглянути традиційні форми образотворчості як антитезу індустріальному виробництву;
- проаналізувати художньо-стильові особливості і семантику орнаменталістики майстра;

– дослідити освітню діяльність Д. Г. Дерла.

Об’єктом дослідження є культурно-мистецький рух «Мистецтва і Ремесла» Великобританії другої половини XIX – першої третини XX століття та художньо-виробнича діяльність компанії «Morris і Ко» як його складової частини.

Предмет дослідження – життєвий шлях, творча та освітянська діяльність Джона Генрі Дерла.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють другу половину XIX – першу третину XX століття як період формування, становлення та активної діяльності Джона Генрі Дерла.

Територіальні межі дослідження – усі регіони Великобританії, мистецькі центри Австралії, США, Канади, Бельгії, Росії, де зберігаються твори Джона Генрі Дерла.

Методи дослідження пов’язані з метою роботи та обумовлені необхідністю розгляду теми в контексті соціокультурного простору Великобританії другої половини XIX – першої третини XX століття.

Дослідження має міждисциплінарний характер. В основі наукової роботи – методи архівних та бібліографічних пошуків, історико-художнього аналізу й теоретичних узагальнень. Історико-культурний метод дозволив реконструювати особливості соціокультурного простору Великобританії другої половини XIX – першої третини XX століття. Системно-історичний метод допоміг співвіднести творчість Д. Г. Дерла з тогочасними проблемами розвитку мистецтва. Міждисциплінарний підхід дозволив розглянути взаємозв’язок різних напрямів художньої творчості Д. Г. Дерла. Метод порівняльної оцінки його доробку допоміг розкрити особливості підходу майстра до створення художніх творів.

Транслітерацію англomовних імен і власних назв, наявних у дисертаційному дослідженні, здійснено на основі фонетичного та граматичного методів. Зокрема, в річищі сучасних тенденцій ім’я видатного теоретика і критика мистецтвознавства, відомого раніше радянським вченим як Джон Рьоскін, транслітеровано як Раскін, що відповідає англomовній транскрипції. Попередній

варіант імені потрапив в українську та російську мови через французьку або німецьку і не відповідає англomовному варіанту ані фонетично, ані граматично. Прізвище Томаса Карлейла транслітеровано як Карлайл. Подібні варіанти написання імен великих учених дедалі частіше застосовується в наукових працях дослідників ХХІ століття, зокрема, в монографіях доктора філології з Санкт-Петербурга Е. В. Сєдих.

Цитування в тексті дисертації англomовних наукових праць, літературних і поетичних творів подано у перекладі автора дослідження.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що в ньому *вперше*:

- комплексно розглянуто життєвий шлях, творчу й освітню діяльність Д. Г. Дерла в контексті руху «Мистецтва і Ремесла»;
- реконструйовано і введено в науковий обіг життєпис митця;
- встановлено факт отримання Д. Г. Дерлом художньої освіти в Художній школі Західного Лондона, при цьому досліджено історію діяльності закладу між 1862–1889 рр.;
- здійснено цілісний мистецтвознавчий аналіз спадщини Д. Г. Дерла;
- розглянуто у комплексі художньо-естетичні особливості і семантику творчого доробку митця;
- виявлено специфіку монументального живопису художника;
- введено в науковий обіг освітню діяльність Д. Г. Дерла;
- розкрито внесок митця у становлення індустріального дизайну Великобританії;
- підготовлено і упорядковано до друку «Спогади Д. Г. Дерла про В. Морріса», написано вступну статтю до цього видання

уточнено:

- особистий внесок Д. Г. Дерла у творчий доробок компанії «Морріс і Ко»;

набуло подальшого розвитку:

- дослідження руху «Мистецтва і Ремесла» як джерела становлення творчої особистості Д. Г. Дерла

Практичне значення отриманих результатів дисертаційного дослідження полягає в розширенні, систематизації та упорядкуванні даних про життя і творчу діяльність Д. Г. Дерла. Виявлені дисертантом невідомі раніше факти з життєпису Д. Г. Дерла та обставини його знайомства з В. Моррісом, були опубліковані відомим британським експертом з текстилю Л. Перрі в новому доповненому варіанті її монографії «Текстилі Вільяма Морріса», виданої 2013 р. лондонським музеєм Вікторії і Альберта.

Виявлений оригінал спогадів Д. Г. Дерла про В. Морріса «Вільям Морріс – людина та його вплив» (1910) переданий дисертантом у дар Товариству Вільяма Морріса.

Матеріали дослідження були використані для подання заявки в Національну опікунську раду Великобританії на встановлення меморіальної дошки на єдиному віцілілому будинку, де протягом сорока років мешкала родина Дерлів.

Актуальними вони є в теоретичних мистецтвознавчих роботах загального характеру з історії образотворчого і декоративного мистецтва, а також у монографіях, альбомах, статтях, в музейній, науково-дослідницькій та педагогічній практиках. З'ясовані факти біографії можуть стати базою для доповненої експлікації персональної виставки мистецької спадщини Д. Г. Дерла в галереях і музеях, де зберігаються його твори.

Фаховий інтерес провідної освітньої установи України, в якій виконувалася дисертація, – Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури до наукових пошуків з історії мистецтва Великобританії органічно сприяє загальносуспільному процесу євроінтеграції й засвідчує входження українського науково-дослідницького сектору в європейський мистецтвознавчий контекст.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі викладені в роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження.

Апробація результатів дисертації здійснювалася на *всеукраїнських науково-практичних конференціях*: «Другі Платонівські читання» (Київ, НАОМА, 29 листопада 2014 р.), доповідь: «Тема «memento mori» у творчості Д. Г. Дерла»; «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (Київ,

НАОМА, 21 травня 2015 р.), доповідь: «Джон Генрі Дерл як художній керівник майстерень Мертонського абатства»; *міжнародних науково-практичних конференціях*: «Бойчуківські читання» (Київ, КДІДПМіД ім. М. Бойчука, 1 листопада 2013 р.), доповідь: «Інститут Міста і Гільдій Лондона як осередок декоративно-прикладного мистецтва і дизайну Великобританії кінця XIX – першої третини XX століття»; «Наукова дискусія: питання філософії, мистецтвознавства і культурології» (Москва, МЦНіО, грудень 2013 р.), доповідь: «John Henry Dearle and applied art education in the early XX century Britain»; «Перша світова війна в народній пам'яті й мистецькому відображенні» (Мінськ, НАН Білорусії, 7–8 жовтня 2014 р.), доповідь: «Меморіальні вітражі компанії «Морріс і Ко» в контексті руху «Мистецтва і Ремесла»»; «Треті Платонівські читання» (Київ, НАОМА, 28 листопада 2015 р.), доповідь: «Творчий внесок Джона Генрі Дерла у створення гобеленної серії «У пошуках Святого Грааля»; «Перспективи розвитку сучасної науки» (Харків, Молодий Вчений, 4–5 грудня 2015 р.), доповідь: «Виставкове товариство Мистецтва і Ремесла та його роль у популяризації декоративно-прикладної творчості Джона Генрі Дерла»; у виступах з доповіддю в осередках науково-дослідницької діяльності, пов'язаної з творчістю В. Морріса та його оточення: у Товаристві Вільяма Морріса (Лондон, 13 вересня 2014 р.), доповідь: «Up close & personal: J. H. Dearle»; у Галереї Вільяма Морріса (Лондон, 24 березня 2015 р.), доповідь: «John Henry Dearle». Тези дисертації були подані для участі в конкурсі на отримання «Меморіальної премії Пітера Флода», де отримали другу премію від Товариство Вільяма Морріса (Лондон).

Публікації. Основні положення й висновки роботи викладено у 15 публікаціях, 6 з яких опубліковано в наукових фахових виданнях, що входять до переліку МОН України, з них 1 стаття у збірнику, зареєстрованому у міжнародній наукометричній базі РІНЦ, 1 – в іншому мистецтвознавчому виданні, 2 – в закордонних виданнях (Лондон), 6 – у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків (обсяг основної частини – 161 с.), переліку використаних джерел (625 позицій). Додаток включає список та альбом ілюстрацій (121 іл.).

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія

Аналізуючи рівень наукового дослідження життя і творчості Д. Г. Дерла, насамперед, необхідно зауважити, що українському мистецтвознавству ім'я цього митця майже не знайоме. У Великобританії, на батьківщині майстра, не опубліковано жодного монографічного видання, присвяченого Д. Г. Дерлу.

Перші згадки про творчість Д. Г. Дерла з'явилися в мистецькій періодиці кінця 1880-х рр., відколи роботи Дерла, виконані для «Морріс і Ко», почало демонструвати «Виставкове товариство Мистецтва і Ремесла» у Великобританії, а також на Всесвітніх виставках в Італії, Франції, США. У таких періодичних виданнях, як «Студіо» [424], «Студіо еар бук оф декоратів арт» [425; 426; 427], «Арт джорнал» [397], «Джорнал оф декоратів арт» [415] його ім'я часто згадується в рамках оглядів виставок. Серед найвідоміших їх авторів, слід назвати критиків А. Валланса і Л. Ф. Дейя. Зазвичай, відгуки на твори Д. Г. Дерла містять позитивні оцінки, проте мають оглядовий характер і позбавлені необхідного наукового аналізу.

Перший огляд творчого шляху Д. Г. Дерла, належить перу його сучасника, Л. Ф. Дейя. Його стаття «Послідовник Вільяма Морріса» була опублікована 1905 р. в мистецькому періодичному виданні «Арт джорнал» [102].

Діяльності майстерень Мертонського абатства, з якими пов'язана п'ятдесятирічна творчість Д. Г. Дерла, в різному обсязі висвітлюється у працях сучасників митця: Г. К. Маріллєс [248; 249], А. Валланса [444; 445], Д. В. Маккейла [240; 241] та в роботі дослідника ХХІ століття Д. Саксбі [369].

Грунтовні дослідження орнаменталістики Д. Г. Дерла, в контексті огляду спадщини «Морріс і Ко» належать науковцям другої половини ХХ століття – П. Флоду і Л. Перрі, які, між іншим, звернули увагу на коректну атрибуцію й

авторство творів. Важливим результатом роботи П. Флода було часткове вирішення питання спірного авторства окремих орнаментів для шпалер і доведення їх належності до мистецького доробку Д. Г. Дерла [144]. Л. Перрі зосередила увагу на творчих досягненнях майстра в контексті розгляду текстильної продукції «Морріс і Ко» і підкреслила необхідність поглибленого вивчення персоналії Д. Г. Дерла. [311, с. 56].

Художньо-стилістичні особливості храмових вітражів, створених майстрами «Морріс і Ко», зокрема і Д. Г. Дерлом, розглянули в своїх дослідженнях Д. Бонд [43], П. Кормак [80; 81], Д. Озборн [303]. Найдетальніший огляд їх подано в роботах А.Ч. Сютера [374; 375] і Л. Бейкер [19]. Вітражне мистецтво Великобританії від середньовіччя до сучасності розглядається у виданні, опублікованому П. Ковен [87], проте ім'я Д. Г. Дерла автор не згадує.

Серед публікацій, в яких зустрічається ім'я Д. Г. Дерла в контексті розгляду килимових виробів «Морріс і Ко» варто назвати роботи таких дослідників, як С. Дей [105], М. Хаслам [184], Л. Перрі [307; 308; 309; 311; 312], С. Шеріл [378].

Дослідження К. Менза [266; 267], К. Лочнана [235], А. В. Матюхіної [550] зосереджені на розгляді творів компанії «Морріс і Ко», зокрема робіт Д. Г. Дерла, у працях, присвячених огляду окремих музейних колекцій Австралії, Канади і Росії відповідно.

Важливим етапом у дослідженні й популяризації творчості Д. Г. Дерла, однак так само в контексті святкування мистецького доробку В. Морріса, стало проведення в листопаді 2004 р. виставки в Сан Марино (Каліфорнія, США), під назвою «Краса Життя: Вільям Морріс і Мистецтво Дизайну». Виставка супроводжувалась однойменним надрукованим каталогом [450], підготовленим Д. Ваггонер. В ньому огляд творчості Д. Г. Дерла уперше виділений в окремий розділ, де водночас представлено різні напрями його багатогранної діяльності.

У роботах таких сучасних дослідників, як Л. van der Post [448], Р. Ормістон [302], М. Перрі [313], К. Полсон [328], П. Станскі [387], П. Тод [437], Ш. Фієлл [142], Х. Уно [442] мистецька спадщина «Морріс і Ко» розглядається за допомогою ілюстративного матеріалу, який включає і твори Д. Г. Дерла.

У загальних мистецтвознавчих працях з питань розвитку художнього дизайну і декоративного мистецтва ім'я Д. Г. Дерла не зустрічається, за винятком роботи М. Баярс [53], де він згадується епізодично і висвітлюється поверхово.

Тридцятирічна діяльність Д. Г. Дерла на ниві художньо-промислової освіти узагалі ніколи не була предметом наукового дослідження. Нині вона майже забута і маловідома навіть вузькому колу фахівців, що пояснює повну відсутність публікацій з даної теми. Наприклад, ні в опублікованому масштабному огляді роботи Королівського художнього коледжу К. Фрайліна [146; 147], ні в детальному дослідженні в рамках кандидатської дисертації, присвяченому діяльності закладу в період 1900–1940-х рр. Х. Канліфф-Чарлзворс [97], Д. Г. Дерл взагалі не згадується, незважаючи на те, що він три роки посідав високу і впливову посаду візитера в школі дизайну коледжу. У публікації, присвяченій огляду діяльності Інституту міста і гільдій Лондона, дослідниця Д. Ланг [220] теж не згадує Д. Г. Дерла, який присвятив сімнадцять років роботі в цьому навчальному закладі.

Висвітленню ж різних аспектів життя і творчості В. Морріса, учителя й наставника Д. Г. Дерла, приділила увагу значна кількість дослідників, переважно британських, американських і російських (у меншому обсязі). Проте більшість наукових робіт ХХ століття, частину яких занесено у бібліографічний перелік дисертації, зовсім не згадує Д. Г. Дерла. Його ім'я зустрічається лише пунктирно, в працях таких авторів як: Р. Воткінсон [456], Е. Вілхайд [481], Е. Годвін [157], Л. Е. Грей [167], Х. Дор [126], С. Кут [79], Д. Ліндсей [230], Ф. Маккарті [239], П. Томсон [436], Ч. Харві [180; 181; 182], Ф. Хендерсон [187]. У другій половині ХХ століття в мистецтвознавчих виданнях СРСР спостерігається активізація інтересу до творчості В. Морріса, підкреслюється необхідність усебічного наукового вивчення мистецтвознавчих та естетичних проблем, пов'язаних зі спадком майстра. Науковці країни звертаються до літературних, соціокультурних і художніх аспектів творчості В. Морріса, зокрема Б. В. Шаргін [580], Т. Ю. Фон Арб-Кнорозок [575], проте ім'я Д. Г. Дерла починає зустрічатись лише у працях дослідниці ХХІ століття Е. В. Сєдих [570; 571; 572].

Дослідження, присвячені повному чи частковому розгляду феномену руху «Мистецтва і Ремесла» у Великобританії, США, Австралії та країнах Європи, не згадують Дерла, проте стали для автора роботи важливим джерелом загального матеріалу. Роботи митців кінця XIX – початку XX століття: В. Крейна [89; 90; 91; 92; 93], А. Макмердо [281], В. Морріса [281], Т. Д. Кобдена-Сандерсона [74] пояснили логіку внутрішніх процесів формування руху і забезпечили основний масив інформації. Мистецтвознавчі дослідження першої половини XX століття, зокрема роботи Н. Певзнера [319; 321], привернули увагу до історичної ролі руху та його впливу на розвиток теорій дизайну і сприяли створенню в 1955 р. Товариства Вільяма Морріса, одним із засновників якого був Н. Певзнер. Вони також спонукали вчених до ретельнішого вивчення діяльності учасників руху в контексті розвитку світових мистецьких процесів, що були висвітлені в роботах С. Адамса [4], І. Анскомб [5], Е. Каммінг [96], Л. Ламборн [219], Р. Ланглі-Соммер [221], Д. Нейлор [296], К. Менз [267]. Дані праці надали можливість розглянути цю мистецьку течію в історичному аспекті з позиції сучасного мистецтвознавства, з об'єктивним, можливим тільки на відстані часу, аналізом переваг і недоліків. Роботи дослідників XXI століття, таких як Д. Бартер [25], Р. П. Блейкслі [36], Д. Браянт [48], М. Грінстед [162; 163; 164; 165], А. Каррусерс [57; 58; 59] Ш. Келлі [209], забезпечили потужний візуальний ряд, який не мав відображення доти. Щоправда, в цих джерелах ім'я Д. Г. Дерла, зазвичай, зазначено тільки у підписах до ілюстрацій.

Розгорнутий аналіз художніх течій XIX століття, зокрема прерафаелітизму і естетизму, необхідний для вивчення формотворчих чинників руху «Мистецтва і Ремесла», наданий в роботах таких дослідників, як Т. Баррінгер [24], К. Вуд [485], Ш. Гіре [156], С. Калловей [55], Д. Марш [252; 255; 256], Д. Раскін [359], В. М. Россетті [351], Д. Сараб'янов [568], Т. Хілтон [189], В. П. Шестаков [577]. Загальнотеоретичний характер з питань історії та теорії образотворчого і декоративного мистецтва Великобританії мають наукові праці К. Белл [27], К. Белл [29] А. Вілтона [483], Н. Певзнера [320], Д. Розенштейна [352].

В українських наукових дослідженнях ім'я Д. Г. Дерла вперше зустрічається

в публікаціях автора дисертації.

В українських періодичних виданнях кінця XIX – початку XX століття, присвячених проблемам мистецтва та літератури, ім'я Д. Г. Дерла, зрозуміло, не згадувалось. Хоча культурні новини з берегів туманного Альбіону періодично з'являлись на сторінках окремих видань, зокрема: «Українська Хата», «Художественный журнал» (з додатком художнього альбому), «Жизнь и искусство», «Искусство», «Весник кустарной промышленности», «Мир Искусства», «Аполлон, Искусство и художественная промышленность», «Художественные Новости».

Наприкінці XIX століття кореспондентом видання «Художественные Новости» висловлювався жаль з приводу недостатнього знайомства з мистецьким життям Великобританії: «У нас очень мало распространено знакомство с художественными делами Англии» [542, с. 345]. Хоча вже на початку XX століття ясно простежується обізнаність місцевих авторів з теоріями Д. Раскіна, Т. Карлайла, творчістю прерафаелітів і В. Морріса, які фактично сформували особистість Д. Г. Дерла. Найдокладніше мистецтво Великобританії відображене на сторінках російського часопису межі століть «Мир Искусства» [553]. Проте художня промисловість та декоративне мистецтво Англії розглядаються лише епізодично і лише в деяких часописах, зокрема: «Искусство и художественная промышленность», «Весник кустарной промышленности», «Апполон».

На завершення огляду літератури необхідно підкреслити, що основний масив матеріалу, використаного в даному дослідженні, взято з англomовних видань. Більша частина сучасних російськомовних видань, присвячених творчості Д. Раскіна, прерафаелітів, В. Морріса і Е. Берн-Джонса введені до бібліографії виключно з метою забезпечити літературним матеріалом зацікавлених даною тематикою українських дослідників, які не володіють англійською мовою.

Таким чином, огляд літератури переконливо свідчить, що, незважаючи на згадку імені Д. Г. Дерла значною кількістю публікацій в періодиці та появу його в окремих дослідницьких виданнях, присвячених діяльності «Морріс і Ко», загалом, при повній відсутності біографічних фактів, висвітлюються лише окремі питання

творчої діяльності майстра, без належного комплексного розгляду всього доробку в контексті явищ соціокультурного життя країни. У зв'язку з цим постала необхідність подальшого наукового дослідження життєвого шляху і творчості Д. Г. Дерла, визначення його ролі в загальному процесі розвитку дизайну, вагомості мистецького доробку та внеску в художньо-промислову освіту Великобританії в контексті руху «Мистецтва і Ремесла». Висвітлення нових фактів біографії та маловідомих сторінок діяльності митця нададуть змогу на новому рівні здійснити теоретичне осмислення, цього явища культури.

1.2. Джерельна база

Основу джерельної бази дисертаційного дослідження склали: архівні документи і матеріали з Великобританії, США і Австралії; музейні й приватні колекції Великобританії, США, Канади, Австралії, Бельгії і Росії; об'єкти культурної спадщини національного значення, пам'ятки архітектури (сакральні і світські споруди внесені до списку пам'яток архітектури Великобританії), історичні пам'ятки Великобританії; літературні джерела. Слід зауважити, що переважна більшість використаних у дисертації архівних документів, наукових публікацій і досліджень іноземних авторів не перекладені українською та російською мовами.

Ключовими матеріалами для отримання результатів, викладених у другому й четвертому розділах дисертаційного дослідження, стали документи і матеріали Національного архіву Великобританії, Генерального реєстраційного офісу, Лондонського архіву Метрополітен, обласного архіву графства Кент, архіву районів Ізлінгтон і Кемден міста Лондона, місцевих історичних архівів таких населених пунктів, як Мертон, Стрезем та Перлі; бібліотеки Хантінгтон у Каліфорнії, Бюро статистики штату Флорида, сімейного архіву родини Дерлів у місті Перт, архіву Королівського художнього товариства, архіву Королівського художнього коледжу, бібліотеки Бодлеан. В третьому розділі були використані документи архіву компанії «Сандерсон», бібліотеки університету міста Лідс.

Суттєво важливими для вирішення поставлених завдань в усіх розділах цієї дослідницької роботи стали фонди Національної художньої бібліотеки Великобританії та Британської бібліотеки.

Фундаментальну основу для отримання результатів, викладених у третьому розділі дисертації, склали матеріали колекцій музею Вікторії і Альберта, Галереї Вільяма Морріса, Товариства Вільяма Морріса в Лондоні, Художньої галереї Бірмінгема, Художньої галереї Хантінгтон у Каліфорнії; інтер'єри церковних будівель Великобританії, об'єктів культурної спадщини національного значення у віданні Національної опікунської ради Великобританії та Асоціації історичних будівель.

Літературними джерелами переважно послужили мистецькі видання кінця XIX – першої третини XX століття. Зокрема це часописи «Студіо» [424], «Студіо еар бук оф декоратів арт» [425; 426; 427], «Арт джорнал» [397], «Білдер» [402] «Джорнал оф декоратів арт» [414], «Арт Хронікл» [396], які дали вичерпне уявлення про нагальні питання й проблеми того часу, та загальний стан образотворчого і декоративного мистецтва Великобританії. Ключовими у вирішенні окремих завдань, зокрема розглянутих у другому розділі дисертації біографічних фактів й художньої освіти майстра, стали матеріали таких газет місцевого значення, як «Боро оф Мерилебон меркурі», «Вімбелдон боро ньюз», «Балам, Тутін, Мітчем ньюз енд меркурі», «Сент-Панкрас газет», «Сент-Панкрас гардіан» [391], «Лондон газет». Велике значення для повноцінного вивчення загальних соціокультурних процесів мало знайомство з матеріалами національної британської періодичної преси, зокрема газети «Таймс» [428].

Фундаментальними джерелами стали окремі літературні твори кінця XIX – початку XX століття. У дослідженні витоків і процесу формування руху «Мистецтва і Ремесла» значну роль відіграли численні роботи натхненників руху: мистецтвознавця і літератора Д. Раскіна [358, 359, 360, 362, 363], історика і філософа Т. Карлайла [56] та їхній аналіз в дослідницьких працях Т. М. Костелло [84], Д. Розенберга [347]; трактати піонерів руху – В. Крейна [89; 90; 91; 92; 93], Л. Ф. Дейя [103], Т. Д. Кобдена-Сандерсона [74]. Поезія і проза, та

матеріали лекцій, присвячених декоративному мистецтву та його ролі в житті суспільства В. Морріса [280; 281; 282; 283] – безпосереднього вчителя Д. Г. Дерла, одного з родоначальників і головних натхненників руху «Мистецтва і Ремесла» дозволили вникнути в сутність творчого методу В. Морріса. Ключовими в дослідженні мистецької кар'єри Д. Г. Дерла, пов'язаної з компанією «Морріс і Ко», стали нариси сучасників подій, присвячені особі Морріса, а також видання, присвячені «Морріс і Ко», в яких згадуються деталі, що стосуються Д. Г. Дерла.

З огляду на обмежену кількість подібних робіт, доцільно розглянути їх детальніше. Видана вже за рік по смерті В. Морріса в 1897 р. монографія А. Валланса «Вільям Морріс, його мистецтво, літературні твори, та суспільне життя», містить цікаві фахові узагальнення особистого досвіду та є однією з найперших спроб визначити значення В. Морріса і його багатогранного впливу на культурне і суспільне життя вікторіанської Британії [445]. В її основу, в першу чергу, лягли особисті спогади та враження автора, який близько знав В. Морріса і його оточення. А. Валланс з повагою згадує ім'я Д. Г. Дерла, відзначає його керівну роль у майстернях Мертонського абатства, згадує перші спроби В. Морріса і Д. Г. Дерла в опануванні ткацької справи [445, с.122].

Ще один персональний погляд викладено 1899 р. в монографії «Життя Вільяма Морріса» близьким до родини Моррісів, Д. В. Маккейлом, одруженим на дочці найкращого приятеля В. Морріса – Е. Берн-Джонса [240]. Незважаючи на досить великий обсяг своєї праці Д. В. Маккейл згадує про Д. Г. Дерла тільки раз [240, с. 50], як про здібного і спритного підлітка, учня В. Морріса, щоправда, при цьому плутає його ім'я, називаючи Д. Г. Дерла Вільямом. Втім, монографія дає уявлення про загальні деталі. Важливим для дослідження матеріалом, стали нариси колеги Д. Г. Дерла, виконавчого директора компанії «Морріс і Ко» Г. К. Маріллє «Невеликий нарис про Моррісівський рух» 1911 р. [248] та «Історія ткацьких майстерень Мертонського абатства» 1927 р. [249]. Спогади 1895–98 рр. Т. Рука, секретаря Е. Берн-Джонса, опубліковані лише 1982 р. у виданні М. Ларго «Берн-Джонс у розмові», висвітлили відносини між Д. Г. Дерлом і Е. Берн-Джонсом [222].

Ключовими джерелами другої половини ХХ – початку ХХІ століття, використаними у розгляді творчої спадщини Д. Г. Дерла, стали наукові роботи британських дослідників – Л. Перрі, присвячені текстилям руху «Мистецтва і Ремесла» і «Морріс і Ко» [306; 308; 309; 310; 311; 312], та Ч. Сютера – «Вітражі Вільяма Морріса та його оточення» [374; 375]. Ці дослідники уклали повні каталоги художнього текстилю й вітражів компанії.

У загальнотеоретичному аспекті порушених у дисертації проблем в ході дослідження автором було проаналізовано літературу, присвячену образотворчому мистецтву, художньому дизайну і декоративному мистецтву Великобританії, зокрема таких авторів, як К. Белл [27], Н. Певзнер [320], О. Сігел [381], М. Снодін [383]

Додатковим джерелом, необхідними для розкриття теми дослідження став бібліографічний масив, наведений у переліку використаних видань. Наприклад, для розуміння сюжетної лінії художніх творів виникла необхідність детального знайомства з роботами В. Вордсворта [448], А. Теннісона [16], Т. Мелорі [551], Д. Кітса [16], Д. Г. Россетті [349], К. Россетті [348], В.С. Бланта [40].

Тема даного дослідження обумовила необхідність звернення до широкого кола історичної та публіцистичної літератури, присвяченої розгляду культурного, промислового та суспільного розвитку Великобританії в період від середини ХІХ сторіччя до 30-х рр. ХХ сторіччя, в яких послідовно простежується взаємовплив соціокультурних процесів, теоретичних знань і художньої творчості тогочасних митців. До такої категорії належать роботи таких авторів, як Ф. Бедаріда [26], Д. Бест [31], Р. Даргі [99], Д. Дімблбі [120] і А. Н. Вілсон [482].

1.3. Методика дослідження

Проведення основного масиву дослідження за межами України обумовило специфіку роботи, що дечим відрізняється від подібної практики в Україні. Особливо це стосується процесу біографічних пошуків, що потребує окремого роз'яснення.

Оцифрування матеріалів Генерального реєстраційного офісу (державного органу Великобританії, подібного до Державної реєстрації активів цивільного стану України), здійснену протягом останнього десятиріччя, надзвичайно полегшило наукові пошуки. Адже свідоцтва про народження, одруження і смерть, статистичні дані перепису населення дають багато важливої інформації. Запроваджений у 1841 р. перепис населення Великобританії, який органи влади проводять щодесять років, містить інформацію про місце проживання, вік, сімейний стан і професійний статус мешканців країни. По закінченні ста років з часу реєстрації документа, інформація відкривається для вільного доступу дослідників на інтернет-порталі. Після п'ятидесятирічного терміну з дати смерті особи, біографію якої досліджує науковець, можна отримати дані зі свідоцтва про народження, одруження, смерть та заповіту. Проте отримати таку інформацію у вигляді дублікату, що надсилається замовникові поштою, можна тільки після сплати запровадженого тарифу. Грошова підтримка від Товариства Вільяма Морріса дала можливість здійснити такі запити.

Крім вищезгаданих закладів, електронні ресурси Національного архіву Великобританії, розташованого в Лондонському передмісті Кью, дають вільний доступ до інших реєстраційних документів Великобританії, США, Канади, Австралії та інших країн Королівства Співдружності. Зокрема, пов'язаних з перетином кордону, еміграцією, участю у бойових діях Першої світової війни, тощо. Автоматична пошукова електронна система надзвичайно звузила коло документів, необхідних для проведення даного дослідження. Саме вони лягли в основу дослідження. Отримана інформація зумовила необхідність роботи з документами в місцевих районних архівах, зокрема з податковими реєстрами. Дослідження, яке в XX столітті потребувало принаймні десятиріччя, у XXI було проведено за чотири роки. Ретельне вивчення цих документів, зіставлення фактів життя великої родини Д. Г. Дерла та його оточення надали можливість реконструювати біографію майстра.

Розглянемо для прикладу процес дослідження інформації стосовно старшого сина Д. Г. Дерла – Гарі. Під час огляду перепису населення було

виявлено факт проживання на одній житлоплощі з Д. Г. Дерлом не одного, як було відомо раніше, а двох синів. Свідоцтво про народження виявленої особи підтвердило факт існування старшого сина й дало дівоче ім'я матері (дружини Джона Генрі) та попередню адресу проживання родини (адже перепис населення фіксує адреси з розривом у десять років). Два наступні переписи населення надали інформацію про працевлаштування Гарі та його звільнення з роботи. Реєстр перетину кордону на морському судні «Вікторіанець» надав інформацію про еміграцію Гарі до Канади, пов'язану з працевлаштуванням. Перепис населення Канади оприлюднив інформацію про його соціальний статус і сімейний стан, підтверджений даними свідоцтва про його одруження. Інформація, отримана зі свідоцтва про смерть Гарі, пояснила причину смерті і забезпечила деталі закордонної подорожі подружжя до США, підтверджені реєстрами перетину кордону. Зазначене в свідоцтві ім'я дружини Гарі дозволило дослідити подібним шляхом її власну історію до одруження після смерті чоловіка та підтвердило деякі факти їхнього спільного життя. Подальше зіставлення інформації з текстом заповіту його батька дозволило окреслити характерні риси особистості Гарі Дерла. Розглянутий приклад дає уявлення про логіку ведення біографічних пошуків за допомогою архівних документів та електронних джерел.

Подібним чином було встановлено майже всю інформацію про приватний навчальний заклад Адольфуса Гледхіла. На початок дослідження була відома лише назва навчального закладу – Колегіат Гледхіла і район його розташування. Спираючися на припущення, що назва походить від імені власника, було проведено детальний огляд статистичних даних перепису населення відповідного району за 1840–1890 рр., який виявив Адольфуса Гледхіла і підтвердив існування його школи. Перехресний аналіз статистичних даних членів родини Гледхіла і додаткове порівняння інформації з подібними місцевими закладами, що фігурують у щорічних «Довідниках поштового офісу» 1860–80 рр. [327], дозволили частково реконструювати діяльність школи.

Організація персональних зустрічей з нащадками та родичами митця з Австралії, Новій Зеландії, США, Франції та Великобританії надала можливість

виявити додаткові факти методом інтерв'ю. Крім того, це забезпечило можливість глибокого знайомства з родинними архівами, зокрема фотоальбомами і листами. Зіставлення даної інформації з інформацією, отриманою шляхом обробки і аналізу архівних документів, дозволило відновити загальну картину життя родинного кола Д. Г. Дерла.

Оцифрування і міжсистемний зв'язок пошукових каталогів багатьох установ обумовили можливість чітко і продуктивно окреслити рамки пошуків матеріалу, що стосується діяльності Дерла в галузі художньо-промислової освіти.

Подібний хід дослідження було застосовано й щодо реконструкції багаторічної діяльності Художньої школи Західного Лондона. Електронний доступ до загальнонаціональних періодичних видань XIX століття, зокрема газети «Таймс», виявив статтю, присвячену урочистому відкриттю нової будівлі школи. Наведена в статті адреса цього закладу обумовила дальші ретельні пошуки у відповідному районному архіві, матеріали якого не мають електронного варіанту. Підчас перегляду мікрофільмів районних газет за 1860–1890 рр. було виявлено щорічні статті про діяльність школи (всі вони введені до бібліографії). Наступний огляд звітів національного Департаменту з науки і мистецтва за той самий період дав додаткову інформацію. Це забезпечило достатній матеріал для детальної реконструкції багаторічної діяльності навчального закладу.

Висновки до розділу 1

Аналіз світової фахової літератури показав, що нині не існує жодного комплексного наукового дослідження, присвяченого життю і творчій діяльності Д. Г. Дерла. Освітня діяльність митця взагалі ніколи не була предметом вивчення.

В українських наукових виданнях ім'я Д. Г. Дерла вперше зустрічається в публікаціях автора дисертації.

Ключовими працями у дослідженні творчого спадку Д. Г. Дерла стали публікації в періодичних мистецтвознавчих виданнях: «Студію», «Студію еар бук оф декоратів арт», «Арт джорнал», «Джорнал оф декоратів арт», зокрема в

матеріалах, присвячених експозиціям «Виставкового товариства Мистецтва і Ремесла»; роботи А. Валланса, Д. В. Маккейла, Л. Ф. Дейя і Г. К. Маріллєс, видані за життя Д. Г. Дерла; та наукові дослідження мистецтвознавців другої половини ХХ – початку ХХІ століття Л. Перрі, П. Флода, Ч. Сютера, Д. Ваггонер, Л. Бейкер. Проте майже всім роботам бракує ґрунтового наукового аналізу художньо-стильових особливостей творчого доробку Д. Г. Дерла.

Головну роль у розкритті творчого феномену Д. Г. Дерла відіграв аналіз літературної спадщини Т. Карлайла, Д. Рскіна, В. Морріса і членів «Виставкового товариства Мистецтва і Ремесла»: В. Крейна, А. Макмердо, Т. Д. Кобдена-Сандерсона, який надав змогу охарактеризувати рух «Мистецтва і Ремесла» як джерело становлення творчої особистості Д. Г. Дерла.

Основу джерельної бази склали: приватні родинні архіви, документи і матеріали з архівів Великобританії, США і Австралії; музейні колекції Великобританії, США, Канади, Австралії, Бельгії і Росії; об'єкти культурної спадщини національного значення та пам'ятки архітектури Великобританії; літературні джерела. Зокрема, колекції музею Вікторії і Альберта, Галереї Вільяма Морріса, Товариства Вільяма Морріса в Лондоні, Художньої галереї Бірмінгема, Художньої галереї Хантінгтон у Каліфорнії; інтер'єри церковних будівель Великобританії, об'єктів культурної спадщини національного значення у віданні Національної опікунської ради Великобританії та Асоціації історичних будівель, документи і матеріали Національного архіву Великобританії, Генерального реєстраційного офісу, Лондонського архіву Метрополітен, обласного архіву графства Кент, архіву районів Ізлінгтон і Кемден міста Лондона, місцевих історичних архівів таких населених пунктів, як Мертон, Стрезем та Перлі; бібліотеки Хантінгтон у Каліфорнії, Бюро статистики штату Флорида, сімейного архіву родини Дерлів у місті Перт в Австралії, архіву Королівського художнього товариства, архіву Королівського художнього коледжу, бібліотеки Бодлеан.

Необхідність реконструкції життєпису митця обумовила методику дослідження.

РОЗДІЛ 2

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ Д. Г. ДЕРЛА: ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОЗУМОВЛЕНOSTІ

2.1. Вплив концепцій Т. Карлайла, Д. Раскіна і В. Морріса на формування ідейно-естетичних констант митця

Великий вплив на формування естетичних ідеалів руху «Мистецтва і Ремесла», а через нього і на особисті творчі погляди і практику Д. Г. Дерла, мали визначні філософські та культурологічні праці великих інтелектуалів вікторіанської доби – Томаса Карлайла, Джона Раскіна і Вільяма Морріса. Вони фактично сформували теоретичні засади руху, в основу якого покладено синтез мистецтв і різкий контраст – «свобода» середньовіччя у порівнянні з «рабством» сучасної фабрики. Змістовно-сміслові наповнення їх концепцій було обумовлено соціокультурними проблемами того часу. Стрімкий технічний прогрес, механізація промисловості, тотальна індустріалізація країни призвели до неймовірного економічного злету туманного Альбіону, створивши унікальний історичний феномен, який не мав аналогів у минулому. Незважаючи на всі позитивні аспекти технічного прогресу, в той же час проявилися перші вади індустріального суспільства. Відкриття численних робочих місць на новостворених заводах та фабриках призвело до надзвичайної урбанізації країни та погіршення житлових умов у перенаселених робітничих кварталах. Саме тоді виникло поняття широковідомого британського «смоку». Забруднення повітря та екології, перенаселеність міст породили в людині своєрідний захисний механізм – велику любов до природи. Крім того, стрімкий розвиток капіталістичних відносин певним чином сприяв занепаду духовних цінностей минулого. Тому виїзди у передмістя та подорожі на узбережжя, що стали можливими завдяки стрімкому розвитку залізничного сполучення, почали асоціюватись в суспільстві майже з сакральним очищенням, ніби людина, країна, людство, сподівались за допомогою

вдихання свіжого повітря повернутися до первородної душевної чистоти та досягти духовності.

Саме проблемам індустріального суспільства приділив увагу Т. Карлайл. Видатний британський філософ, есеїст та історик, народився в Шотландії наприкінці XVIII століття, проте більшу половину життя прожив у Лондоні (іл. 4). Кальвіністичні погляди на світ, засвоєні з дитинства, червоною ниткою пройшли крізь всю літературну діяльність Т. Карлайла. Туга за втраченої вірою, непомірна заматеріалізованість духовних цінностей, занедбаність робітничого класу в епоху стрімкого збільшення капіталу і назріваюча криза індустріального суспільства знайшли відображення в таких роботах мислителя, як: «Sartor Resartus», «Французька революція», «Чартизм», «Істрія Фрідріха II Пруського: Фрідріх Великий» та інші. У 1843 р. були опубліковані філософські роздуми Карлайла «Минуле і Сьогодення», в яких капіталістичні відносини вікторіанської Британії порівняні з традиціями середньовіччя [56]. Вже з перших сторінок роботи лунає крик душі, що вболіває за долю батьківщини: «Англія сповнена багатством, і різноманітною продукцією, пропозицією для будь-якого людського бажання, проте Англія вмирає від виснаження. <...> Ми маємо більше достатку, ніж будь-яка нація коли-небудь мала; ми маємо з цього менше добра ніж будь-яка нація коли-небудь мала. Наша успішна індустрія, таким чином, зовсім не успішна...» [56, с. 6]. Т. Карлайл оспівував копітку працю народних мас, порівнюючи її з найвищою релігією: «Будь-яка праця є благородною..., праця взагалі благородна» [56, с. 158]. Користуючись середньовічним чернецьким прислів'ям, він проголошував: «Laborare est Orare – Труд є Богослужінням». Він підкреслював нерозривний зв'язок трудової діяльності з природними законами: «Труд <...> полягає в спілкуванні з Природою; справжнє бажання робити Справу саме по собі дедалі ближче підводить до істини, до установ і законів Природи, які є істиною» [56, с. 202]. Не дивно, що Форд Медокс Браун вводить фігуру Карлайла в композицію алегоричної картини «Труд». Карлайл розмірковував над ідеальним майбутнім промислового розвитку Великобританії і звертався до «Лідерів Індустрії – Капітанів Світу» із закликом до негайної реформи з

втіленням в практику сучасного виробництва ідеалів лицарського середньовіччя: «Працююча Аристократія; володарі Млинів, Мануфактурники, Командири Трудового Народу <...> повинні ступити на навий шлях; повинні зрозуміти, що самі гроші не можуть буди показником успішності людини у світі, чи зобов'язанням однієї людини перед іншою; і [повинні] перетворити самих себе з голови до п'ят [56, с. 183]. «Жоден Трудовий Світ не може йти вперед без керування благородним Лицарством Труда з притаманними йому законами і чітко визначеними правилами» [56, с. 280]. «Бути шляхетним Господарем серед шляхетних Робітників – знову стане найпершою амбіцією кількох обраних...» – писав Карлайл [56, с. 202].

Великий вплив на розвиток культури мали соціально-естетичні погляди і теоретичні роздуми видатного британського художнього та літературного критика шотландського походження Джона Раскіна, який фактично сформував як мистецтвознавчу, так і загально-культурологічну естетику століття (іл. 5). У роботах цього відомого критика естетичне майже завжди знаходило форми перетину з моральним. Високий пуританський моралізм Раскіна лаконічно вписався в саму основу вікторіанського суспільства і знайшов відображення в численних творах літератури, архітектури, образотворчого і декоративного мистецтва країни. Зокрема, його ідеї глибоко вплинули на розвиток таких безперечно унікальних і надзвичайно впливових явищ художньої культури країни, як прерафаелітизм і рух «Мистецтва і Ремесла». Критичні праці Раскіна завжди привертали великий інтерес з боку сучасників і послідовників, прихильників і супротивників. «Поезія Архітектури», «Сучасні Живописці», «Сім світильників архітектури», «Камені Венеції», «Мистецтво Англії», «Політична Економіка Мистецтва», «Архітектура і Живопис», «Дві Стежки» та багато інших видань принесли автору всесвітню популярність і шану. Раскін не лише досліджував мистецьку діяльність інших, а й сам був надзвичайно талановитим митцем, який добре володів високою технікою рисунку пером і тушшю, неодноразово створював ілюстрації до своїх публікацій. У 1870 р. Раскіна було призначено першим професором з образотворчого мистецтва в

Оксфордському університеті, один з коледжів якого з часом став носити його ім'я. До нього постійно зверталися з проханням оцінити художні колекції і створити їх каталоги. Крім того, Раскін серйозно захоплювався поезією і залишив після себе багато поетичних творів, створених в юності. Не дивно, що найбільший вплив на формування естетичного світогляду мистецтвознавця, поряд з євангельським протестантизмом, мала поезія Вордсворта, хоча ідеї цього поета були відображені у Раскіна під впливом догматичної теології. Під пером Раскіна «натуралізм Вордсворта перетворюється на теофанію – божественне являється людині через природу» [84, с. 227]. На думку професора Т. М. Костелло, Раскін спробував зробити для живопису й архітектури те, що Вордсворт зробив для поезії, а саме – показати, що велике мистецтво мусить відображати природу і надихати глядача на відчуття поклоніння і благоговіння [84]. Наприклад, у «Поезії Архітектури» Раскін прагнув довести, що гарний смак та вірне судження в архітектурі походять від такої ж ідеальної єдності, яка існує у відносинах природи і людства, зачарованого нею. Архітектура має прийняти природні закони існування, хай це буде маленький сільський будиночок, або шикарна вілла. Архітектор досягне успіху тільки у разі повної гармонії існування споруди у навколишньому просторі.

Великий вплив на формування теорії Раскіна мала його подорож з батьками північною частиною Англії влітку 1837 р., сприйнята через призму ідеалістичних поглядів Вордсворта. У своєму творі він неодноразово цитував відому роботу славнозвісного поета «Путівник по району озер» 1835 р. [487], в якій Вордсворт «закликав читачів не задовольнятися приємним для ока спогляданням поверхні речей і механічно створених, відповідно до правил композиції, ландшафтних дизайнів. Натомість, треба насолоджуватись вищою матерією, спроможною подарувати абсолютне задоволення в ході отримання естетичного досвіду. Подібна магія відкриється лише тому, хто відкриє своє серце і розум сприйняттю недоторканої природи в її первісному стані, не зіпсованої втручанням індустрії і працею ландшафтних дизайнерів» [84, с. 176]. Цитуючи Вордсворта, Раскін так само сумує за втраченим ідеалом краєвиду, зруйнованого «жахом покращення»

механізованим втручанням, масовим туризмом, що зіпсували естетичне та моральне творіння Господа. Прекрасна Англія з її зеленими лісами, могутніми деревами та блакитними озерами стрімко зникала в епоху пари і заліза. Ностальгія Раскіна по минулому, доіндустріальному суспільству знаходить розраду, коли мова заходить про місцевих мешканців, все ще спроможних вести спокійний, розмірений і неспішний щоденний побут в своїх простих оселях, гармонійно вписаних у місцевий ландшафт.

Таке світобачення спонукало критику модернізації. Услід Карлайлу, Раскін проповідував повернення до ідеалів минулого, надзвичайно захоплювався середньовіччям, високо цінував здобутки образотворчого та декоративного мистецтва того періоду, одним із перших привернув увагу до необхідності збереження історичних і архітектурних пам'яток давнини. Він категорично засуджував зростаюче машинне виробництво, натомість оспівував індивідуальне, ручне творення речей; пропагував ідеї виховання справжнього художнього смаку народу, давав визначення творчої праці як основи моральності. Особливий прояв моральності Раскін вбачав у мистецтві Готики. На його думку, мистецьким творам цього періоду притаманна особлива «Сила Розуму чи Виразність», моральні елементи, інстинктивно виражені середньовічними майстрами в своїх роботах. Для Раскіна сутність Готики полягала в певній естетиці життя, вигадці, свободі, гуманності, світлі, на відміну від темряви і знесиленості індустріальної Британії з її зіпсованими, забрудненими краєвидами, диявольськими фабриками і моральною деградацією. Естетична Краса у Раскіна пов'язана з корисністю й дорівнює цінностям християнської моралі: чистоті, лагідності, незайманості, що асоціюються з картинами англійського пасторального життя, з дещо ідеалізованою буденною діяльністю селянина. Головна ідея Раскіна полягає в тому, що краса пов'язана не з зовнішніми характеристиками об'єкта, а з істиною, що постає крізь пристрасть, емоції і думки. «В художньому мистецтві ідеї істини репрезентуються тоном, кольором, світлотінню, простором, небом, хмарами, землею і водою, які є його непохитним фундаментом, на відміну від блілого копіювання краси, яке руйнує мистецтво» – вважав Раскін [84, с. 230].

Підсумовуючи вплив теорій Раскіна на естетичні погляди сучасників, 1900 р. газета «Таймс» зазначала: «...[Раскін] спонукав суспільство усвідомити філософські і соціальні проблеми, супутні індустріалізації й урбанізації <...> він, як ніхто більше, пробудив інтерес англійського народу до пізнання істинної суті мистецтва» [161, с. 538]. Великий вплив Раскіна відзначали і в Україні. Наприклад, видатний український живописець і теоретик мистецтва Іван Труш вважав, що Раскін був «...один з найбільших сучасних англійських умів, чоловік, що перетворив коли не естетику, то безперечно англійське малярство <...> Своїми письмами, а посередньо творами англійських сучасних малярів, котрі під його проводом розвивалися, розпростер він свій вплив і значіне на цілу цивілізовану Європу <...> Як вимовний агітатор за красою і штукою стоїть він без пари» [500, с. 220].

Естетичні погляди Раскіна неодноразово осмислювались в літературних роботах багатьох філософів, літераторів, мистецтвознавців, зокрема, сучасника поета, письменника, соціального діяча, неперевершеного майстра декоративного мистецтва Вільяма Морріса. Саме під впливом теоретичних міркувань Раскіна з'явився широковідомий вислів Морріса, який об'єднав красу і користь предметів ужиткового інтер'єрного дизайну, що був сформульований у лекції під назвою «Краса Життя», з якою Морріс уперше виступив у Бірмінгемському художньому товаристві і школі дизайну: «Не тримайте в своїй оселі нічого, в чому для вас нема користі або краси» [281, с. 561]. Коментуючи один із розділів твору Раскіна «Камені Венеції», «Природа Готики» Морріс писав: «Джон Раскін, мистецтвознавець і критик, не тільки дав задоволення тисячам читачів своїми життєподібними нарисами та геніальними і витонченими аналізами творів мистецтва, він впустив сонячне світло, розсунувши хмари псевдотехнічного базікання, яке протягом тривалого періоду складало суть мистецтвознавчої критики <...> Джон Раскін – вчитель моральних цінностей <...> виконав серйозну і вагомую роботу на шляху до побудови нового суспільства, без якого істинне мистецтво, виражене в людському задоволенні від ручної роботи, неминуче зовсім зникне, а разом з ним і надія на щастя людства» [362, с. 1].

Свої численні теоретичні ідеї Раскін завжди підсилював практичними діями, зокрема, підтримкою початківцям прерафаелітам, створенням художньої-робітничої колонії, заснуванням благодійного освітянського фонду «Гільдія Св. Георгія» та читанням лекцій в Коледжі працюючих чоловіків. До викладання в останньому, до речі, залучалися Россетті, Браун, Вулнер, Берн-Джонс а також Морріс, який періодично виступав там з окремими лекціями. В ідеях твору «Природа Готики» Морріс вбачав єдиний рятівний шлях, спроможний вивести цивілізацію з темряви на світло, зупинивши тотальну деградацію суспільства. У передмові до цього видання, надрукованого в 1892 р. «Келмскотт пресс», Морріс писав: «Урок, який дав нам Раскін, показує що саме мистецтво є проявом насолоди, отриманої людиною від праці; що людина може отримувати радість від роботи, навіть, якщо сьогодні це здається нам дивним, колись були часи, коли так і було; і на закінчення – до того як людська праця знову приносить людині задоволення, при якому краса знову стане природним та необхідним додатком продуктивної роботи, всі, окрім нікчемних, змушені надириватись від болю і відповідно, жити в болі <...> В результаті <...> – нещастя і деградація, свідомий тягар яких зростатиме пропорційно росту людського інтелекту, знання та влади над матеріальною природою. Якщо це правда, в чому я твердо переконаний, то виходить, що освячення праці мистецтвом має стати для нас сьогодні єдиною метою» [362, с. 102].

Окрім загальних естетичних пошуків у соціокультурному просторі країни і загострення дебатів навколо соціально-економічного стану суспільства активізувалася дискусія стосовно актуальних художніх завдань. Палке й амбіційне бажання створити новий чистий і виразний національний стиль отримує особливий прояв в образотворчому мистецтві. Як порив свіжого вітру в мистецьке життя країни бурхливо вривається прерафаелітизм. Створене в 1848 р. таємне художнє об'єднання, так зване Братство прерафаелітів (ПРБ), що включало Данте Габріеля Россетті, його рідного брата Вільяма Майкла Россетті (іл. 6), Джона Еверетта Міллє, Вільяма Холмана Ханта, Джеймса Коллінсона, Фредеріка Стівенса та Томаса Вулнера, відіграло виняткову роль у формуванні

естетичних смаків тієї доби. Досягнення прерафаелітів лаконічно підсумували куратори Художньої галереї Гілдохлла в Лондоні: пропустивши крізь призму сучасності здобутки минулого, в своїх полотнах живописці відродили сакральну символіку минулого, знайшли місце для використання площинності зображення, випередивши на крок імпресіоністів, вийшли на пленери, піднесли на новий рівень використання рослинних мотивів, дистилювали енергію індустріального суспільства в приголомшливі нові форми. Натхнені середньовічними легендами, літературними творами Данте, Шекспіра, поезією Кітса, Шеллі та Теннісона, вони знаходили теми сюжетів у здобутках минулого, при цьому запровадивши революційні засоби художньої виразності, зокрема, посприявши зародженню і розвитку естетизму, модерну та символізму. Слід згадати картини Ханта і Мілле, присвячені «Вечорові Святої Агнеси» за мотивом однойменного вірша Кітса, ілюстрації Сідал до балади «Красуня без жалю» 1855 р., роботи Артура Хьюза 1861–63, Френка Діксі 1902 р.. Гравюра Ханта як ілюстрація до поеми Теннісона «Леді Шелотт». Інша поема Теннісона, «Жебрачка», сприяла відродженню інтересу до відомої легенди і надихнула Едварда Берн-Джонса на створення картини «Король Кофетуа і жебрачка» 1884 р., за яку він отримав орден Почесного легіону на всесвітній виставці у Парижі. З творчості Кітса вони запозичили «святковість, яскраву образність, що поєднувала предметно-чуттєву конкретність з символічним підтекстом, в якій вони охоче вкладали свій власний містичний зміст» [538, с. 435-6]. Проголошене Кітсом в «Оді до грецької вази» гасло «краса є істиною, істина є красою» увійшло в свідомість прерафаелітів [16, т.4, с. 387]. Вони привнесли в Британське мистецтво ідеали нової краси та інтенсивність бачення, визначили першочергову роль істини в мистецтві: «...пам'ятайте, тільки одна істина дозволяє мистецтвам відігравати саме ту роль, для якої вони призначені – роль наймогутніших інструментів, найлагідніших поводитирів ...» [12, с. 63].

Пропагуючи симбіоз мистецтв, вони з'єднали воєдино літературу і живопис, створивши часопис «Джерм» («Герм») (англ. germ – паросток), присвячений публікації власної поезії, прози та критичних статей у супроводі однієї графічної

ілюстрації, спеціально створеної до першої поеми номеру. За браком коштів було видано лише чотири примірники. Перші два видання журналу вийшли під назвою «Паросток: думки про природу в поезії, літературі та мистецтві» [410; 411], третій та останній четвертий вийшли під назвою «Мистецтво та поезія: думки про природу» [11; 12] (іл. 7). Засновники та автори публікацій і гравюр – брати Майкл (головний редактор часопису) і Данте Габріель Россетті, Холман Хант, Джон Еверетт Мілле, Вальтер Деверелл, Форд Медокс Браун, Томас Вулнер, Джеймс Коллінсон, Фредерік Джорж Стівенс мали на меті «... за допомогою мистецтвознавчих нарисів заохочувати і запроваджувати повне наслідування простоті природи, <...> привернути увагу <...> до порівняно невеликої кількості робіт, виконаних в цьому дусі» [410, с. 49]; і сподівались на «...отримання думок митців щодо еволюції Природи в мистецтві...» [12, с. 1].

Мистецькі ідеї братства надихнули багатьох його послідовників і дали поштовх до формування прерафаелізму як художньої течії.

Пізніше, на межі століть, подібні тенденції – туга за первісною красою, ідеалізованими цінностями минулого рідної країни – відчувається не тільки в літературі, образотворчому та декоративному мистецтвах, а й в інших творчих галузях, зокрема, в музиці. Характерні англійські твори Фредеріка Теодора Альберта Деліуса «Пісня до сходу сонця», «Аппалачія», «За пагорбами та в далечі», «У літньому саду», «Літня ніч на річці», «Почувши першого півня на весні»; «Загадкові варіації» та «Морські картини» Едварда Вільяма Елгара; і особливо, симфонія № 3 Ральфа Вон Вільямса «Пасторальна» – це не що інше, як відображення поновленого інтересу до музичного фольклору, зокрема народної пісні.

Філософські ідеї Раскіна і Карлайла та мистецькі пошуки прерафаелітів дали поштовх розвитку теоретичних праць і творчих експериментів самого Вільям Морріса (іл. 8). Як влучно висловився американський політик і журналіст XIX століття Генрі Демарест Ллойд: «Карлайл закликав, Раскін відгукнувся, Морріс зробив» [234, с.49]. Морріс став взірцем дизайнера-універсала. Він об'єднав в одній особі талановитого поета, письменника, майстра декоративного

мистецтва й власника виробництва, активного громадського діяча, стурбованого долею свого народу. У власних літературних працях Морріс виклав особисте бачення щасливого земного існування людини, в якому провідні технічні засоби виробництва ефективно співіснують з ремісництвом як особливим проявом багатой народної мистецької традиції. Найкращим прикладом цієї надзвичайної утопічної теорії став його найвідоміший твір – фантазія «Новини нізвідки», в якому він розповів про часи коли «...те що колись називалось мистецтвом, більше не має окремої назви, тому що стало невід'ємною часткою праці будь-якого виробника <...> ця нова форма мистецтва зародилася на спогадах далекого минулого, на мистецтві, котре існувало в старих формах, проте відновлених у чарівний спосіб набагато пізніше» [277, с. 125].

Захоплюючись синтезом мистецтв середньовіччя, Морріс писав: «Велике мистецтво архітектури та в меншій мірі, але теж великі мистецтва скульптури та живопису, та на мою думку, невід'ємні від них так звані менші декоративні мистецтва <...> розпались на окремі частини тільки в пізніші часи; я вважаю, що цей розподіл мав однаково негативний вплив на всі ці мистецтва: менші – стали тривіальними, механічними, нерозумними, неспроможними протистояти моді та неправді; водночас великі мистецтва, навіть при тому, що ними займаються найкращі уми та чудотворні руки країни, без допомоги менших мистецтв, без взаємної підтримки, втрачають свою істинну вартість, і перетворюються на незначні декорації, або пусті іграшки для багатіїв та ледащ» [281, с. 494].

Морріс мріяв про «мистецтво, створене народом та для народу як щастя для виробника і споживача» [281, с. 535]. Його ідеї, зокрема, висловлені в лекціях з мистецтва: «Малі мистецтва», «Мистецтво для народу», «Краса життя», «Роблячи як найкраще», «Перспективи архітектури в цивілізації», власна творча діяльність в компаніях «Морріс, Маршал, Фолкнер і Ко» та «Морріс і Ко» допомогли підвищити стан декоративних мистецтв і ремесел у загальній системі культури і стали поштовхом до виникнення руху «Мистецтва і Ремесла».

Коментуючи стан декоративного мистецтва середини століття, Морріс писав: «...у декоративних мистецтвах, як ні в яких інших, ми не так поступаємось

майстрам минулого, як маємо їх [мистецтва] у стані повної анархії та безладу, що потребує негайних рішучих змін» [281, с. 500]. Занепокоєний таким станом декоративного мистецтва, Морріс не відокремлював його від мистецтва в цілому. Він вважав, що тільки синтез мистецтв може бути єдиною формою їх існування і запорукою їх процвітання: «Архітектура, Скульптура, Живопис, разом з меншими мистецтвами належними до них [тобто декоративними], разом з Музикою та Поезією загинуть і будуть забуті <...> не треба обманювати себе: занепад одного мистецтва означає занепад усіх, з однією тільки різницею, що найщасливіше, чи навпаки, найнещасніше зникне останнім» [281, с. 501]. Він закликав всіх небайдужих до мистецтва «зробити все можливе для того, щоб вберегти світ від цієї втрати» [281, с. 502]. При цьому, Морріс вважав що: «єдина реальна допомога декоративним мистецтвам має прийти від самих майстрів, які не повинні йти на поводу у моди, а самі мають її визначати. Ви, чії руки створюють речі, що повинні вважатись творами мистецтва, ви всі маєте стати митцями, до того ж добрими митцями, ще до того, як широка публіка зацікавиться подібними речами; коли ви станете такими, я обіцяю, що ви самі створюватиме моду, яка покірно піде за вашими руками» [281, с. 503–504].

Творча концепція, створена Моррісом під впливом теоретичних ідей Карлайла і Раскіна, знайшла найкраще відображення в творчості майстрів руху «Мистецтва і Ремесла», зокрема найвірнішого послідовника Морріса – Д. Г. Дерла, сформувавши ідейно-естетичні засади творчості митця.

2.2. Культурно-мистецький рух «МИСТЕЦТВА І РЕМЕСЛА» і соціальне середовище як джерело становлення творчої особистості Д. Г. Дерла

Життєвий шлях і творча діяльність Д. Г. Дерла нерозривно пов'язані з однією з найпотужніших імперій XIX століття, яка започаткувала світову індустріальну революцію й розквіт художньої промисловості, піднявши статус декоративного мистецтва на рівень з образотворчим, і обумовила синтез

мистецтв. Сукупність цих факторів, безперечно, відіграла вирішальну роль у розвитку творчої особистості і становленні художньої манери Дерла.

Вступаючи на творчий шлях, митець вливається в загальний мистецький процес, постає його органічною часткою і починає рухатися за його особливими законами. Проте, і саме мистецтво перебуває в тісній залежності від соціального середовища. За висловом видатного російського мистецтвознавця Д.В. Сараб'янова, зародження й становлення стилю в мистецтві, й внутрішня логіка самого мистецтва «існує в постійній живій складній залежності від найрізноманітніших факторів суспільного розвитку» [568, с. 23]. Спираючись на це твердження, автор дисертації вважає, що для розуміння еволюції процесу народження нового митця необхідно всебічно розглянути передумови і тенденції, які насичували соціокультурний простір Великобританії XIX – початку XX століття, окреслити своєрідні прикмети та функції тогочасного мистецького середовища.

1820–1880-ті рр. позначені небувалим доти сплеском підприємницької діяльності. За даними 1870 р., на долю країни припадала третина всесвітнього товаровиробництва [26, с. 9]. Економічне піднесення, зрозуміло, спричинило колосальне підвищення матеріального рівня широких мас населення – так званого середнього класу. У період з 1848 по 1873 р. отриманий родинами щорічний прибуток зріс на сімдесят відсотків, що спричинило безпрецедентний попит на товари масового виробництва. Забезпечивши провідну технологічну базу, керівництво країни зрозуміло необхідність приділення уваги естетичній стороні кінцевого продукту. У 1835 р. парламент Великобританії постановив: «Дослідити найкращі методи поширення знань з мистецтва та основ дизайну серед населення країни, особливо серед людей, які задіяні у товаровиробництві» [190, с.1]. Наступного 1836 р. було прийняте рішення про термінове створення загальнонаціональної низки шкіл дизайну. Перша школа, відкрита 1 червня 1837 р., розмістилась в «Сомерсет хаус», колишньому приміщенні Королівської академії мистецтв. У період з 1841 по 1851 р. подібні навчальні заклади з'явилися і в основних промислових центрах країни: Манчестері, Бірмінгемі, Глазго, Лідсі

та Пейзлі. Для заохочення молодих талантів у 1837 р. Комітет ради з навчання запровадив щорічний «Конкурс на отримання національних медалей», який пізніше отримав назву «Національне змагання наукових і художніх шкіл та художніх класів». [294]. Майбутня професійна кар'єра Дерла, як в рамках конкурсу, так і в іншому аспекті діяльності цієї організації, буде детально розглянута в четвертому розділі дисертації. Наприкінці 1840-х рр. «Товариство заохочення мистецтв, виробництва і комерції» виступило ініціатором та організатором грандіозної міжнародної виставки індустріальних досягнень, зібравши шістдесят тисяч фунтів стерлінгів, призначених для винагороди переможцям. Професійна діяльність Дерла, пов'язана з цією організацією, буде детально розглянута в четвертому розділі дисертації.

Велика виставка 1851 р. в «Кришталевому палаці» (іл. 2) – інженерному диві вражаючих розмірів, створеному з найновіших матеріалів та засобів конструкції, стала, за словами очевидця – «...святот націй. Найрозкішнішою та найблискучею подією, коли-небудь баченою, <...> що збуджувала зачаровані погляди мільйонів» [406, с. 292]. Цікаво, що на початковій стадії будівництва споруда була відома як «Палац Пекстона», за ім'ям автора проекту, архітектора Джозефа Пекстона. Назва «Кришталевий палац» з'явилась 1850 р., проте пізніше, як іронічна насмішка над проектом з боку охочого на критику журналу «Панч» (анг. punch – удар) і згодом закріпилась як офіційна назва будівлі [44, с. 139]. Споруда зі скла і заліза, початково призначена лише як тимчасове приміщення для розміщення виставки в лондонському Гайд-парку, викликала настільки жвавий інтерес публіки, що по закінченню її була викуплена приватними інвесторами і перенесена 1854 р. в Сиденхам-парк (сьогодні Парк кришталевого палацу) і була зруйнована внаслідок пожежі лише в 1939 р. [101, с. 210]. У період з 1 травня по 15 жовтня 1851 р. залами «Кришталевого Палацу» пройшло понад шість мільйонів відвідувачів. Демонстрація чотирнадцяти тисяч експонатів з різних країн світу дала можливість одноразового порівняння найрізноманітніших технічних новацій (іл. 3). Виставка, задумана експонентами як демонстрація перед світом індустріальних досягнень країни з метою поширення ринків збуту,

несподівано виявила очевидну конкурентну неспроможність, естетичну недосконалість та відсталість британської художньої промисловості у порівнянні з континентальними здобутками. У репортажі кореспондента «Морнінг Стар» зазначено: «Рясно прикрашені промислові форми, підробки під стару трудомістку роботу за допомогою нових технічних засобів показали безнадійно поганий смак і стали приводом для критики з боку провідної художньої спільноти» [135, с. 4]. Д. Раскін, наприклад, саркастично охрестив навіть саму будівлю «Кришталевого палацу» «величезною теплицею» [5, с. 63]. А такий видатний представник Британської школи ілюстрації як Вальтер Крейн зазначав: «Ілюстрований каталог виставки 1851 р. надає достатньо доказів жахливості ніби-то «художніх» декоративних виробів. Досягнута остання стадія розпаду – здається настав період небаченої потворності декоративних меблів та декоративного оформлення» [162, с. 4].

Обговорення виставки викликало широкий суспільний резонанс і викристалізувалось у багатоскладове усвідомлення соціально-естетичних аспектів предметного середовища. Саме англійців, по праву, треба вважати засновниками теорії домашнього комфорту [26, с. 31]. Жвава полеміка навколо цього питання, розгорнута на сторінках газет та перших мистецьких журналів, таких як «Джорнал оф дизайн» і «Арт джорнал», виявила необхідність мистецтвознавчого осмислення проблеми. Статті, присвячені питанням художньої культури, охоплювали досить широкий спектр проблем, зокрема велика увага була приділена саме декоративному мистецтву в контексті утилітарного використання. Таким чином, внаслідок Великої виставки вперше в історії мистецтва країни головний акцент було зміщено з аристократичного патронажу високого мистецтва на побутовий дизайн, основним замовником якого стали широкі маси середнього класу, що стрімко зростав.

Для швидкого поліпшення художньої-естетичної якості та конкурентоздатності національної товаропромисловості і з метою значного зменшення, або взагалі уникнення залежності британських виробників від використання високовартісних дизайнів, розроблених за кордоном, особливо у

Франції та Німеччині, в 1852 р. було створено Департамент практичного мистецтва на чолі з легендарним Генрі Коулом і академіком академії мистецтв Річардом Редгрейвом [44, с. 148]. До речі, саме Коул ще в 1847 р. заснував Саммерлейську художню мануфактуру з метою поєднання мистецтва з промисловістю. Незважаючи на нетривале існування, комерційно успішне підприємство Коула започаткувало важливу традицію [182, с. 40]. Коул добре розумів важливість масового поширення подібних ідей. По завершенні Всесвітньої виставки він виступив одним з ініціаторів створення Музею орнаментального мистецтва, колекція якого невдовзі стала частиною заснованого в 1857 р. музею Південного Кенсінгтона [323, с. 9]. Логічним продовження просвітницької діяльності Коула став новостворений Департамент практичного мистецтва, який мав на меті три фундаментальні завдання: «1. Розповсюдження елементарних інструкцій з рисування та малювання; 2. Спеціальні інструкції з теорії та практики орнаментального мистецтва; 3. Практичне застосування отриманих знань задля поліпшення товаровиробництва» [190, с. 37]. Економічне підґрунтя з часом трансформувалося в амбіційне бажання створення виразного національного стилю. Стрімке зростання кількості шкіл дизайну виявило проблему нестачі викладачів, що своєю чергою призвело до необхідності створення навчальних закладів з фахової підготовки викладацького складу. На додаток до курсів з рисування, малювання, моделювання та дизайну, створених в «Сомерсет хаус» для викладачів та директорів художніх шкіл, в «Мальборо хаус» були відкриті спеціалізовані класи технічного інструктажу з мистецтва. Широкий колектив складався з наступних дисциплін: створення дизайну для тканих матеріалів різного типу, фарбування паперу, порцеляновий розпис, ксилографія, літографія, ливарництво, архітектура та будівництво [190, с. 38].

У 1853 р. в «Мальборо хаус» було сформовано єдину Центральну підготовчу школу, а функції відповідального департаменту розширили, перетворивши на Департамент науки і мистецтва [190, с. 38]. У 1857 р. вже під назвою Національна підготовча художня школа захід переїхав до нового приміщення в південному Кенсінгтоні. Того самого року школа випустила 396

викладачів, а регіональні школи, що виникли по всій країні, в цілому сертифікувала 12,509 фахівців [190, с. 39]. Саме з Національною підготовчою художньої школою, що була перетворена на початку XX століття на Королівський художній коледж, пов'язана діяльність Д. Г. Дерла, що буде досліджена в четвертому розділі роботи [331].

Система навчання студентів прототипному проектуванню орнаментів (проміжного ступеня на шляху від ремісничого, канонічного відтворення предметів до промислового виробництва постіндустріального суспільства [565, с. 9]) базувалась на обов'язковому використанні геометрії та чіткому дотриманню певних історичних стилів. Провідні митці часу: Оуен Джонс і Кристофер Дрессер зробили вагомий внесок у розвиток художньої освіти. Особливий вплив справили погляди Огастуса Пьюджина, архітектора та дизайнера, який повів національну архітектуру країни шляхом Готичного Відродження, проголосивши: «Природа забезпечила середньовічних майстрів усіма створеними ними формами та ідеями, те саме джерело відкрито і для нас, і якщо ми звернемось до джерела, ми створимо велику кількість прекрасних дизайнів у старому дусі, проте в новій формі. Ми маємо перевагу за рахунок багатьох ботанічних відкриттів, невідомих нашим попередникам; неодмінно дотримуючись справжніх основоположних принципів мистецтва, ми маємо використати всю цю красу у створенні орнаментів» [332, с. 1]. Енциклопедичні підручники, розроблені майстрами, надовго стали своєрідними «бібліями» студентів, що вивчали декоративне мистецтво [205; 128; 332].

З 1865 р. на додаток до денної форми навчання було введено систему вечірніх класів. Це дало змогу працюючим артизанам приєднатись до освоєння теоретичних знань. Саме така форма навчання була обрана Дерлом наприкінці 1870-х рр

Створення спроможної системи художньо-промислової освіти забезпечило Великобританії належне місце в авангарді світових мистецьких течій і дозволило країні зайняти передові позиції в міжнародному товаровиробництві в другій половині XIX століття. До речі, факт добре відомий і українському

мистецтвознавству ще на початку XX століття. Наприклад, живописець Микола Федорович Роот, керівник Кам'янець-Подільської школи кераміки з 1909 по 1912 рік, нарікаючи на становище художньої промисловості в Російській імперії та не вирішені проблеми у викладанні ужиткового мистецтва, особливо на південній та південно-західній території країни зазначає, що «...у нас нема ще своїх Раскінів і Вільямів Моррісів, і картина розвитку культурного художнього смаку в усіх прошарках суспільства в стані, що потребує реформ самовизначення – більш свідомого, як би мовити, раціонального напрямку художніх тенденцій країни» [564, с. 171]. Визнаючи вплив європейської практики на хід національного художнього життя, він далі додає, що застосування подібних заходів «... в тій чи іншій мірі привилось і випробовується Росією, але не дало ще результатів, які виходять у наших сусідів, володарів художньо-промислового ринку, висловлюючись комерційною мовою, де прикладне мистецтво та його творці-художники ціняться в усіх відношеннях однаково з усіма істинними художниками, які шукають нові ідеальні форми творчості та вносять красу в наше життя» [564, с. 171].

Постійний розвиток та реорганізація освітньої системи з часом поглинули багато перших навчальних закладів, стерши з пам'яті нації будь-які згадки про їх існування. Хоч саме вони відіграли суттєву роль в загальному процесі формування художньо-промислової освіти Великобританії, визначивши напрям шляху образотворчого й декоративного мистецтва країни. Одним із таких закладів стала Художня школа Західного Лондона, що виховала чимало талановитих британських митців другої половини XIX століття, зокрема й Д. Г. Дерла. Для повного розкриття факторів, що вплинули на становлення його творчої особистості, постає потреба детально розглянути діяльність цього творчого закладу.

Будь-які дані про діяльність школи відсутні в сучасних наукових та довідкових джерелах, окрім побічних згадок у монографіях, присвячених художнім діячам того часу, подібних до фрази « ... отримав освіту в Художній школі Західного Лондона». З опублікованого дослідження, присвяченого

детальній історії вулиць міста Лондона, було відомо тільки те, що в другій половині XIX століття будівля школи знаходилась на Грейт Тічфілд-Стріт і згодом стала частиною політехнічного інституту, до речі, відомого читачам мистецтвознавчого часопису початку XX століття «Искусство в Южной России: живопись, графика, художественная печать» [549, с. 21]. Понад двадцятисемірічна діяльність школи сьогодні практично забута і майже зовсім невідома навіть вузькому колу фахівців, як і імена її засновників та педагогів, безмежно відданих справі розвитку мистецтва. Таким чином, в ході роботи виявилась потреба провести перше детальне дослідження щодо виникнення, становлення та діяльності Художньої школи Західного Лондона – невід’ємної складової частини загальнодержавного навчального процесу в галузі художньо-промислової освіти Великобританії, висвітлити особливості впливу навчального закладу на формування світогляду молодих майстрів декоративного мистецтва в другій половині XIX століття, зокрема самого Дерла.

У 1862 р. в районі Лондона – Мерилібон стараннями кількох практикуючих дизайнерів, архітекторів та ентузіастів мистецької справи на чолі з Пітером Грехамом, Джорджем Годвіном, Губертом, Джексоном, Філіпсом та Чарльзом Макдональдом було започатковано невелику приватну художню школу [418, с. 4; 262, с.4]. Створений заклад мав дати можливість дітям з робітничих сімей покращити свою професійну ремісничу освіту за допомогою розвитку високохудожнього відчуття гармонії та краси. Сповнені творчої енергії й ентузіазму засновники та їхні послідовники свято вірили в можливості й талановитість молодого покоління.

Непохитна упевненість в здатності нації досягти високих успіхів у створенні утилітарних шедеврів, за умови отримання необхідного художнього навчання, лаконічно висловлена в промові одного з засновників, відомого архітектора, головного редактора журналу «Білдер» Джорджа Годвіна: «Той, хто може навчитись писати, може навчитись і малювати» [121, с. 4]. Перші заняття проходили в маленькому приміщенні на Веллс-Стріт №78, проте, вже за рік, по закінченні терміну оренди, Грехем надав неоціненну послугу школі, приватно

орендувавши більш придатну для навчання будівлю на Портланд-Плейс №204, де школа й містилася наступні сім років [262, с. 4]. Провідний талановитий дизайнер і співзасновник компанії «Джексон і Грехем», як ніхто інший, добре розумів важливість мистецької підготовки національних творчих кадрів. Високохудожня продукція столярної майстерні Джексона та Грехема на Оксфорд-Стріт стали гідною відповіддю пишномовним імітаціям у стилі королівського двору Людовика XIV у виконанні французьких дизайнерів, які заповнили британський ринок. Вироби компанії неодноразово високо оцінювали прискіпливі критики, й вони отримували чимало призів на міжнародних виставках. Патронатна діяльність Грехема, безумовно, мала не останній вплив на формування характерної художньої естетики новозаснованої школи.

Директором закладу було призначено Чарльза Макдональда Кларка, його заступником та по сумісництву старшим викладачем – Вілмона Філсбурі, молодшим викладачем – Вільяма Коунсена, почесним секретарем став Ломакс, а функції скарбника взяв на себе Джордж Годвін. Заробітна платня керівного та викладацького складу надходила від сплати слухачів за навчання, а решта коштів на щомісячну оренду, податки та щорічні призи для учнів надавали приватні донори та промислові компанії.

Від самого початку в школі існувало дві форми навчання: денна та вечірня. Треба зазначити, що студентами денного відділення, як правило, ставали діти з більш забезпечених сімей, спроможних фінансувати навчання без додаткового заробітку. Вони складали, приблизно, один-два відсотка загальної кількості слухачів. Навчання даної категорії студентів тривало від трьох до чотирьох років і коштувало приблизно сто сорок сім фунтів.

Більшість студентів вечірнього відділення були працюючими артизанами. В шкільних стінах зустрічалися креслярі та проектувальники, декоратори, гравери, різьбярі по дереву, каменю та слонової кістці, золотарі, майстри мистецтва вітражу та пап'є-маше, виробники музичних інструментів та меблевої продукції, столяри та представники інших ремісничих спеціальностей. Траплялися також учителі та офісні клерки. Загалом, слухачами лекцій стали робітники, що

представляли понад сорок різноманітних професій. Вечірня форма освіти не передбачала чітко визначеного терміну. За статистикою переважна більшість відвідувачів затримувались від трьох місяців до року [261, с. 426]. Щомісячна плата за три вечірні заняття на тиждень складала два шилінги, за п'ять – три шилінги. Лекції починалися о 19:00 і закінчувалися о 21:30. Заняття для різних жіночих та чоловічих груп, поділених за спеціальностями, проходили відокремлено в спеціально відведені дні тижня.

Навчальна програма складалась з викладання таких дисциплін, як історія орнаменту, проектування орнаменту, основи кольорознавства, геометрія, перспектива та технічний рисунок. Пізніше, в 1875 р., додали заняття з анатомії, рисування з натури. Крім того, студентів наполегливо закликали до постійного самостійного підвищення рівня загальної освіти та збагачення власного кругозору, вкрай необхідного освіченому митцю.

Створення навчально-методичної бази потребувало творчої винахідливості та гнучкості шкільного керівництва. Артизани дуже скептично ставились до офіційної державної програми художньої освіти та пропонувань нею вправ, віддаючи перевагу безпосередньо розробленим у школі та підпорядкованим їх власним професійним інтересам завданням. Тому на початку програма була максимально вільна й цілком залежала від потреб конкретної групи відвідувачів. Наприклад, оцінка практичних завдань із розробки декоративного орнаменту проходила в повній анонімності заради того, щоб зняти з учнів зайву психологічну напругу. Збираючись двічі на місяць для обговорення виконаних ескізів, студенти під керівництвом викладача мали змогу вільно висловлювати власні думки стосовно представлених робіт, без огляду на особистості та боязні образити чутливу творчу натуру колеги по навчанню. Завдяки наполегливим пошукам викладацького складу в справі розробки вдалих методик подання матеріалу та вмілому залученню кмітливих, інноваційних студентських ідей щодо ефективності навчального процесу школі вдалося створити унікально сприятливе середовище для плідної підготовки молодих творчих кадрів.

Незважаючи на відсутність в перші роки існування офіційної фінансової

підтримки з боку уряду, школа швидко зростала і вже за кілька років стала одним із провідних художніх закладів Англії. Лише за вісім місяців з часу свого заснування Художня школа Західного Лондона отримала дві з восьмидесяті медалей – нагород в «Національному Змаганні», перевищивши тим самим удвічі середній показник по країні. У травні 1862 р. кількість учнів становила 59 осіб, у червні – 65, у липні – 72, після літньої перерви зросла до 112, у листопаді – до 134. Проте, кількість учнів поступово почала знижуватись від 126 у грудні до 118 у січні, і впала до 90 у квітні. Основною причиною втрати учнів були тісні кімнати та незручні умови навчання. З переїздом у нове приміщення у травні 1863 р. школа відкрила двері вже для 140 учнів. Проте, відчутне покращення у порівнянні з минулим було далеким від ідеалу – вісім класних кімнат нової будівлі були розраховані лише на 160 осіб.

Важливим чинником у підготовці молодих майстрів були короточасні виставки запозичених в Архітектурному та Національному художньому музеях матеріалів. У середині XIX століття музеї країни зазвичай були зачинені в неділю – єдиний вільний день працюючого артизана. Тому неможливо переоцінити надану студентам змогу ознайомитись в шкільних пенатах з творчими досягненнями майстрів минулого. Досвідчений педагогічний колектив добре розумів важливість звернення до першоджерел. Знайомство з історичними артефактами живило допитливі юнацькі душі, збуджувало креативну уяву молоді, надихаючи на досягнення в образотворчому та декоративному мистецтвах. Періодично в шкільному приміщенні проходили невеликі творчі виставки відомих тогочасних митців. Дехто з них надавав свої роботи для використання в якості учбових наочних посібників. Наприклад, провідний дизайнер Оуен Джонс позичив школі чимало цінних зліпків. Джордж Джон Морант, син засновника конкурентного «Morris & Co» популярного магазину інтер'єрного дизайну на фешенебельній Бонд-Стріт, надав вишукані художні різьблення. Ще в 1820-ті рр. його батько, Джордж Морант старший, набув відомості як майстер вишуканих декоративних рам до картин Томаса Лоуренса на замовлення Георга IV. Відомий архітектор, автор широковідомої книги «Індустріальні мистецтва XIX століття»

1851–1853 рр. Дігбі Ваятт [118] забезпечив школу бібліотекою, відкривши двері викладачам та студентам до своєї власної приватної колекції підручників.

У 1864 р. завдяки збільшенню радіусу впливу школи її географічні рамки було розширено на всю територію західної частини міста і вона отримала назву Художня школа Мерилібону і Західного Лондона. Помітні успіхи вихованців художніх класів привернули увагу виконавчого комітету Центральної художньої підготовчої школи, заснованої чверть століття тому у 1837 р., як Урядова школа дизайну. Патронат центрального навчального закладу швидко дав позитивні результати. Перетворившись цього ж року на районну філію центральної школи, але фактично зберігши повну автономію і назву – Художня школа Західного Лондона – навчальний заклад отримав державну щорічну дотацію від Департаменту науки та мистецтва у розмірі 70 фунтів 1 шилінгу і 4 даймів.

Незважаючи на державні дотації та платню студентів за навчання, коштів, необхідних для повноцінного функціонування закладу, завжди бракувало. Тільки орендна сплата за приміщення складала сто п'ятдесят фунтів на рік. Для покращення матеріального стану кімнати приміщення віддавали в оренду митцям з метою отримання додаткових фінансових надходжень. З листування відомого художника Форда Медокса Брауна, який надихнув своїм мистецтвом починаючих прерафаелітів, відомо, що за домовленістю з Джорджем Стюартом, який змінив по смерті першого директора школи, майстер мав змогу спокійно малювати в одному з учбових класів з 1868 по 1869 рік, сплачуючи оренду в розмірі 1 фунт за місяць. Інколи в приміщенні школи організовувались благодійні музичні концерти. Подібні події викликали широкий інтерес місцевої публіки. Наприклад, у 1866 р. саме з цієї нагоди майже зірвався конгрес в Архітектурному інституті, учасники і слухачі якого віддали перевагу концерту «Бродячих Менестрелів», що проходив у школі [409].

Особливою популярністю користувались щорічні офіційні церемонії відзначення найкращих творчих робіт і нагородження студентів-переможців, привертаючи увагу багатьох шанувальників декоративного та образотворчого мистецтва, відомих громадських діячів і преси. Найбільш талановиті студенти

отримували медалі, грамоти та почесні подяки. До медалей додавали книжки, грошове заохочування та стипендії і спеціальні винагородами від «Художнього Товариства», а в 1876 р. один із студентів навіть отримав Королівський приз. Час від часу вдячні вихованці підносили сюрпризи улюбленим викладачам. Так, у 1865 р. студенти зовсім збентежили улюбленого заступника директора школи Філсбурі подарувавши йому під час церемонії золотий олівець [121, с. 4]. Щорічні нагородження супроводжувались експозицією кращих робіт, з якими могли ознайомитись, почесні гості, друзі та родичі студентів, що завітали на свято. На виставці можна було бачити орнаменти для розпису камінних кахлів, натюрморти, олівцеві штудії античних статуй, візерунки для шпалер, ігрові карти, автопортрети, ескізи квіткових та листяних рослин. Треба зазначити, що вивченню останнього приділялась неймовірно велика увага. Як вже зазначалось, до копіткого й досконалого вивчення природи як невід'ємної складової мистецької освіти неодноразово закликали тогочасні передові митці – Огастус Пьюджин, Джон Раскін і художники прерафаеліти. Відомо, що в липні 1868 р. Раскін завітав на свято вручення нагород, що відбулося в приміщенні Геологічного музею на Джеремін-Стріт і звернувся до студентства з натхненою промовою [430, с. 12]. Оцінюючи шкільні досягнення, голова наглядової ради школи, депутат парламенту Бересфорд Хоуп зазначив, що студенти мріють за допомогою мистецької освіти не лише отримати професійну майстерність, а насамперед вони прагнуть підвищення своєї моральної та інтелектуальної сутності [430, с. 12]. Цей вислів, безсумнівно, в дусі часу й був особливо доречний в присутності Раскіна, який неодноразово підкреслював взаємозв'язок мистецтва та моралі. Цей відомий критик, фактично сформувавши естетику британського мистецького простору, наполегливо стверджував, що саме природа та безпосередній тісний контакт з нею є найвищим втіленням духовної чистоти та моральності.

Під час нагородження 1878 р. у ролі почесного президента виступив відомий архітектор, член «Художнього Товариства» Е. Едіс, відповідальний за будівництво кількох широко відомих офіційних споруд та багатьох приватних

резиденцій, включно з прибудовою до королівського палацу «Сандрінгем», замовленою принцом Уельським, майбутнім монархом Георгом VII. Як палкий прихильник реформування національного декоративного мистецтва, Едіс закликав, перш за все, керуватись принципами простоти і раціональності в розробці будь-якого побутового предмету чи житлового простору. Свої власні думки з цього приводу майстер виклав у двох впливових працях «Прикраса та обстановка міських будинків» 1881 р. і «Здорова обстановка та прикраса» 1884 року. Крім того, Едіс неодноразово сам займався меблевим проектуванням для провідних компаній часу «Мепл і Ко» та «Джексон і Грехем», розробляв візерунки для шпалер та кахлів на замовлення «Мінтон», «Голлінс і Ко». У своїй промові Едіс також зазначив, що майстерність в рисуванні можливо досягти лише шляхом спостережливого, безперервного споглядання за природою, уникаючи екстравагантності та ексцентричності в дизайні [461, с. 4].

Незважаючи на те, що в 1876 р. оглядач газети «Меркурій» назвав Художню школу Західного Лондона «скромною, практичною та напіввідомою, хоча безумовно відданою інтересам індустріального мистецтва» [429, с. 3], наступного року приміщення, розраховане на 160 осіб, прийняло 563 зацікавлених студентів. У 1878 р. Державним департаментом науки та мистецтва було прийнято довгоочікуване рішення побудувати для одної з найкращих шкіл країни власне приміщення, нарешті спеціально пристосоване до її специфічних потреб. Зведена за проектом Едіса з усіма сучасними зручностями нова трьохповерхова будівля, відкрита в 1880 р., перевершила всі очікування викладачів та студентства. Просторі світлі класи, виставочна галерея, електричне освітлення та опалення надали студентам можливість цілковито зосередити увагу саме на занятті мистецтвом [466, с. 8].

Творчі досягнення студентів та їхня наполеглива праця в пошуках високохудожніх форм для втілення в предметах довколишнього середовища, нарешті, переконали й академію. Головуючий на церемонії відкриття «нового палацу технічних мистецтв» академік Королівської академії мистецтв Маркс, хоч і наголосив на тому, що декоративне мистецтво звичайно нижче за образотворче,

однак зазначив, що, наприклад, вміло створений кахлевий орнамент, чи фігурне металеве кування підвладні лише справжньому митцю, якого веде сама природа і, безперечно, вони є мистецтвом [466, с. 8]. Ще на початку XIX століття подібна думка представника академії була майже неможлива. Але зростаюча вага декоративного мистецтва та його масового викладання в спеціалізованих художніх закладах по всій країні спонукало представника королівської родини, дюка Вестмінстерського, прийняти почесне звання президента Художньої школи Західного Лондона.

З багаторічною діяльністю школи нерозривно пов'язані імена таких педагогів, методистів та інших фахівців у галузі мистецької освіти як Д. Гріффітс, Вільям Коултер, Б.В. Річардсон, Д.Р.В. Вард, Джон Рендалл, Самюел М. Губерт, Пфаундс і Д.Д. Грейс. Їхня наполеглива щоденна праця допомогла розправити крила сотням молодих творчих талантів і забезпечила країні гідне покоління спроможних майстрів, сповнених твердої, непохитної рішучості вивести британський дизайн в авангард світової декоративної промисловості.

Протягом всіх двадцяти семи років вихованці школи з переконливою постійністю отримували найвищі місця в загальнонаціональних мистецьких конкурсах. За час існування школа підготувала чимало талановитих майстрів у сфері декоративного мистецтва. Один із перших студентів, Генрі Нобл, став головним дизайнером великої манчестерської виробничої компанії «Гіллоу». Крім того, в стінах художньої школи пройшло підготовку чимало яскравих представників образотворчого мистецтва. Серед відомих імен можна згадати члена «Королівського товариства акварелістів» Джорджа Лоренса Булейда, майстра пейзажного живопису Вільяма Лакіна Тернера, відомого карикатуриста Луїса Вільяма Вейна, скульптора Вільяма Омоньєра, який брав участь у створенні юридичного комплексу в Бірмінгемі, та його колегу, академіка Королівської академії мистецтв Генрі Пеграма. Тільки за перші два роки існування школи шість випускників денного відділення отримали місця для навчання в Королівській художній академії.

У 1889 р. під час реорганізації структури системи декоративно-промислової

освіти Департаментом Науки та Мистецтва Художню школу Західного Лондона було поглинуто столичним Політехнічним Інститутом. Договір передачі всіх майнових та академічних прав, укладений між двома інституціями 25 березня, поставив фінальну крапку в багаторічній історії цього мистецького закладу, що являв собою яскраву сторінку в житті декоративного мистецтва країни.

Художня школа Західного Лондона, заснована з метою надати артизанам країни змогу отримати повноцінну художню освіту «для формування високого художнього смаку нації, яка прагнула покращення не якості й надійності товарів, які і так були прекрасні, а їх загального естетичного вигляду» [429, с. 3], за чверть століття сповна досягла очікуваного. Одна з десятих існуючих у Лондоні мистецьких шкіл, підпорядкованих урядовій центральній художній школі, вона прийняла в свої класи третину загальної кількості місцевих студентів декоративного мистецтва й стала однією з найуспішніших художніх шкіл часу, поряд з іншими провідними мистецькими закладами відігравши важливу роль у формуванні естетичних поглядів кількох поколінь майстрів.

Історія багаторічної плідної діяльності педагогів художньої школи і творчі здобутки її талановитих учнів дають можливість частково наблизитися до розуміння загальнодержавного процесу становлення декоративно-промислової освіти та її впливу на культурне життя Великобританії в другій половині XIX століття.

Таким чином, розгляд діяльності Художньої школи Західного Лондона проливає світло на поступове становлення творчої особистості Д. Г. Дерла під впливом передових освітніх тенденцій, споріднених ідеалам руху «Мистецтва і Ремесла».

Протягом усього творчого шляху ім'я Д. Г. Дерла нерозривно пов'язане з діяльністю творчого об'єднання «Морріс і Ко», створеного в 1861 р. спочатку за назвою «Морріс, Маршал, Фолкнер і Ко». Саме з утворенням цього художньо-виробничого підприємства пробиваються перші паростки руху «Мистецтва і Ремесла». Компанія була заснована сімома партнерами-друзями: самим Моррісом, інженером, художником-любителем Пітером Полом Маршалом,

математиком Чарльзом Фолкнером, архітектором Філіпом Веббом та живописцями, імена яких сьогодні нерозривно пов'язані з художньою течією прерафаелізм: Фордом Медоксом Брауном, Едвардом Берн-Джонсом (іл. 10), Данте Габріелем Россетті. Саме антиакадемічна творчість Брауна (разом з Дайсом та Ван Холстом), увібравши в себе ідеї римських назарейців, які заперечили сучасність і повернулись до відображення минулого, справила незабутнє враження на молодого Россетті, харизматичного лідера прерафаелізму. Крім того, деякий час, до офіційної реєстрації художньо-виробничого об'єднання, у творчу групу входив художник Артур Хьюз. Ідея створення компанії з різною мірою серйозності обговорювалась митцями протягом двох років. Вона народилась ще в 1859 р. в час закінчення роботи над розписом залу дебатів Оксфордської об'єднаної спілки, на стінах якого були зображені сцени зі «Смерті Артура» в супроводі розмаїтого орнаменту. Основний початковий капітал «Морріс, Маршал, Фолкнер і Ко» у розмірі 100 фунтів стерлінгів, був отриманий в борг у матері Вільямом Моррісом. Решта вкладників обмежилась набагато скромнішими внесками по 1 фунту з кожного фундатора. На додаток до фінансового внеску кожен творчо обдарований співучасник взяв на себе зобов'язання створити і виготовити за свій рахунок, як мінімум, по одному виробу для спільної реалізації. На плечі Фолкнера була покладена відповідальність за всі бухгалтерські питання [182, с.38].

З листування Россетті, наприклад, відомо, що першими декоративними виробами були столи і стільці, виконані в «інтенсивно середньовічному стилі, подібно до інкубів і суккубів» [248, с. 12]. Поверхні предметів розписували самими митцями, і як правило, вони зображували сцени з лицарських романів та історії кохання Данте і Біатріче. В музеї Вікторії і Альберта зберігається декоративний комод, присвячений легенді про Св. Георгія і принцесу Сабру, спроектований Веббом і розписаний Моррісом (іл. 10). Уперше цей «Св. Георгій» було представлено в «Середньовічному залі» на Всесвітній виставці 1862 р., що проходила в південному Кенсінгтоні. Там же було виставлено іншу роботу «Морріс, Маршал, Фолкнер і Ко» – «Гравці в нарди» (іл. 11), створену Веббом і

Берн-Джонсом. В музеї Ашмола зберігається декоративна шафа, розписана за мотивами «Оповіді ігумені» з «Кентерберійських оповідань» Джефрі Чосера, створена Веббом і Берн-Джонсом як весільний подарунок Вільяму Моррісу (іл. 12). В художньому музеї Делавера в США зберігається стілець «Спорядження рицаря» з розписом Россетті та Морріса на сюжет поеми Морріса «Сер Галахад» (іл. 13), створеної за мотивами твору Мелорі «Смерть Артура».

Іншим джерелом натхнення для майстрів компанії були ілюстрації з ботанічних книжок XVI–XVII століть та італійські тканини XV століття. Наприклад, в Бірмінгемській художній галереї зберігається рояль, спроектований Берн-Джонсом і розписаний Кейт Фолкнер, сестрою Чарльза Фолкнера. Деякі меблі, спроектовані Россетті, базувались на меблевих виробках початку XIX століття як наприклад, «Стілець Россетті» з колекції музею Вікторії і Альберта.

Окрім великої творчої фантазії майстрам, особливо Россетті, була властива й комерційна підприємливість. Бурхливий розвиток капіталістичних відносин підштовхнув творців до прагматичнішого ставлення стосовно реалізації своїх мистецьких творінь та їх вдалого просування на комерційному ринку.

Головні положення та напрям діяльності новоствореного підприємства були сформульовані в рекламному буклеті: «Декоративне мистецтво цієї країни, зобов'язане своїм розквітом англійській архітектурі, досягло тієї стадії, на якій було б бажане активне залучення до справи майстрів образотворчого мистецтва. Незважаючи на окремі успішні приклади такого включення в творчий процес, кількість випадків зовсім малочисельна. Художнє керівництво процесом украй необхідне для злагодженості між усіма етапами виробництва. <...> Художники, імена яких зазначені вище, присвятили чимало років вивченню декоративних мистецтв усіх часів і народів і тепер відчули потребу створити єдине місце, в якому можна придбати чи замовити предмети справжньої краси. Саме тому й заснували фірму для виконання власними силами, та за допомогою підрядників, керованих ними, замовлень на: 1. Настінний розпис: фігуративний і орнаментальний, залежно від призначення приміщення, чи це приватні домівки, чи сакральні й цивільні споруди; 2. Художнє різьблення, пов'язане з

архітектурою; 3. Декоративні вітражі, особливо в гармонійному поєднанні з настінним розписом; 4. Металеві вироби, включно з ювелірними; 5. Декоративні меблі та будь-які предмети домашнього побуту. Хоч вартість усіх робіт буде оцінена за комерційними розцінками, ми вважаємо, що гарне декоративне оформлення вимірюється не розміром кишені, а величиною художнього смаку, тому обійдеться набагато дешевше, ніж здається» [182, с. 42].

Міжнародна універсальна виставка 1862 р. надала новоствореній компанії прекрасну платформу для старту. Декоративні товари, представлені «Морріс, Маршал, Фолкнер і Ко», одразу викликали заздрощі конкурентів та повагу однодумців. Саме на цій виставці майстри познайомились з відомим архітектором Джорджем Фредеріком Бодлі, який у той час активно займався спорудженням церков. Результатом цього знайомства стало плідне співробітництво між архітектором та художниками-вітражистами, які прикрасили своїми творами значну кількість християнських храмів. Більшість ескізів була створена Россетті, Берн-Джонсом, Медоксом Брауном, Веббом і Моррісом.

Та найсерйознішим поштовхом колеса фортуни молодій компанії, беззаперечно, стало замовлення 1865 р. на оформлення одного із залів музею Південного Кенсінгтона в Лондоні. Музей було засновано за ініціативою принца Альберта 1852 р. У 1899 р, установу перейменували в музей Вікторії і Альберта на честь королівського подружжя. До речі, сама королева бажала бачити в назві музею тільки ім'я свого безмежно коханого і завчасно померлого чоловіка, але на наполегливе прохання герцога Девоншира погодилась додати і своє ім'я [323, с. 214]. «Зелена кімната», декоративно оформлена Моррісом, Берн-Джонсом та Веббом, і досі існує в первісному вигляді. Як частина ресторанного комплексу музею, вона приваблює своїм дизайном сучасних відвідувачів музею (іл. 14).

Протягом 14 років майстри створювали унікальні предмети декоративного мистецтва: сакральні вітражі складали левову частку творчості; розкішні декоративні пано, меблеві вироби, візерунки розписів, вишивок, вибійки на тканинах та шпалерах. Як правило, більша частина безпосереднього виготовлення потрапляла до рук окремих підрядників, які ретельно слідували ескізам та

художнім розробкам митців. Серед співробітників компанії у різний час фігурували імена таких відомих митців, як: Альберт і Гаррі Гудвіни, Чарльз Холовей, Напье Хемі, Франк Бренгвин, Чарльз Ферфакс Муррей. Особливо велику роль, у виготовленні художньої вишивки та розписи кахлів відіграли дружини і родички самих засновників. На думку Морріса, всі твори декоративного мистецтва, створені вручну відтворювались лише в двох формах: «...прекрасній чи потворній; прекрасній, якщо вони [майстри] сліднують Природі; потворній якщо суперечать Природі» [281, с. 495]. Проте, прекрасна форма «...ніяк не імітує природу, яка лише керує рукою майстра до тієї миті, коли візерунок, чаша, ніж виглядають так само природно і красиво, як зелене поле, як узбережжя річки чи як гірський кремінь» [281, с. 496]. Він наполягав на тому, що «згасання любові до прекрасного та до творчої фантазії, неодмінно призведе до вимирання цивілізації» [281, с. 522].

З часом основний тягар ведення комерційної справи було перекладено виключно на плечі Морріса. Це призвело до того, що в 1875 р. він викупив акції своїх партнерів і став повним володарем компанії, давши їй лаконічну назву «Морріс і Ко». Спершу частина засновників, зокрема Россетті і Браун, не погоджувалися з виходом зі справи, проте згодом були змушені прийняти пропозицію Морріса. Цікаво, що свої відкупні Россетті вигідно вклав на ім'я своєї коханки, красуні дружини самого Морріса – Джейн, з тим щоб вона мала власні кошти для своїх потреб, незалежно від чоловіка. Тим самим, практично повернувши гроші Моррісу.

Внаслідок економічного злету країни швидкими темпами зростала кількість заможних промисловців, торговців, банкірів, які бажали похизуватись накопиченим капіталом у найкращий спосіб – зведенням нових родинних будинків, прикрашених найвишуканішими речами. До нових економічних стосунків адаптуються й митці. Парадоксально, але саме ця так звана «промислова еліта», що стояла за «бездушними диявольськими машинами», які так ненавидів Морріс, стала головним замовником дорогої продукції компанії. Ніщо не може краще передати глибину й гостроту його відчуттів, ніж фраза з його

статті «Як я став соціалістом» 1894 р.: «Окрім бажання створювати прекрасні речі, провідною пристрастю мого життя є ненависть до сучасної цивілізації» [281, с. 657]. Проте комерційна хватка і голос розуму заглушили утопічно-романтичні поривання серця. Поважний список клієнтів починався самою королівською родиною. На замовлення королеви Вікторії були створені розкішні шпалери для двох її палаців: «Белморал» і «Сент-Джемс». А до коронації Георга V – вишукані трони і пишнобарвне панно. Окремі члени королівської родини стали справжніми шанувальниками творчості компанії. Зокрема, принцеса Луїза, донька королеви Вікторії, неодноразово навідувалась до майстерень на Квін-Стріт, де сама вибирала шпалери для оздоблення своїх кімнат у Кенсінгтонському палаці.

Серед інших прихильників високохудожньої продукції компанії необхідно згадати й Луїзиного дівера, Джорджа Говарда, дев'ятого герцога Карлайла. Говард та його дружина Розалінда вперше завітали до майстерень «Морріс, Маршал, Фолкнер і Ко» у 1866 р. і були постійними клієнтами компанії упродовж наступних двадцяти років. Лондонський будинок цієї родини на Пелас-Грін, збудований архітектором Філіпом Веббом у 1868–1872 рр. і прикрашений шпалерами й тканинами компанії, став найкращою рекламою декоративної продукції майстрів. Так, наприклад, після відвідування Говардів, молодший син барона Леконфільда, Персі Виндхем, у 1876 р. вирішив створити в Вілтшері родинний маєток, прикрашений продукцією «Морріс і Ко». Завершений в 1885 р. будинок під назвою «Клаудс» (англ. clouds – хмари) став чи не найвідомішим маєтком свого часу. Саме для нього «Морріс і Ко» створила дивовижний килим «Клаудс», один з двох найбільших, створених компанією. У 1889 р. більшу частину маєтку було зруйновано пожежею, але на щастя килим встигли врятувати, і тепер він зберігається в колекції музею Фітцвільям у Кембриджі.

Інші відомі декоративні проекти «Морріс і Ко» були виконані на замовлення сэра Ісаака Лосіана, металевого магната, для маєтку «Раунтон грендж» в Йоркширі; судновласника Фредеріка Лейланда для маєтку «Спик холл» у Ліверпулі; ілюстратора Майлза Біркет Фостера для маєтку «Хілл» в Саррі;

фінансиста Едварда Чарльза Баріна для маєтку «Мембл анд холл» у Девоні.

Одними з перших приватних замовників (завдяки близьким стосункам із Раскіним та Россетті) та шанувальників таланту майстрів, було подружжя Вільяма та Джорджиани Коперів. Саме вони допомогли молодим майстрам отримати перші королівські контракти на оформлення Збройної та Шпалерної палат. Підсумовуючи у 1890 р. внесок компанії у становлення нових тенденцій в оформленні житлових інтер'єрів Джорджина відмічала: «Майже всі люди зізнаються, що значно заборгували фірмі за порятунок від розтоптаних троянд під ногами, від сидіння на пастушках, пташках та метеликах, від вульгарних орнаментів та інших знущань над смаком; за те, що внесли в наші домівки затишок та красу» [181, с. 257].

Багато створених компанією речей з часом безслідно зникли, що й не дивно, беручи до уваги їх утилітарне призначення. Маєтки були зруйновані чи переоснащені. Окремі збережені речі свідчать про надзвичайну майстерність творців і є гордістю експозицій державних музеїв та приватних колекцій. Галерея Вільяма Морріса і музей Вікторії і Альберта в Лондоні, музей Метрополітен у Нью-Йорку, Ермітаж у Санкт-Петербурзі, музей Ашмолєан в Оксфорді тільки починають великий список інституцій світу, що стали щасливими власниками цих унікальних творів декоративного мистецтва. І все-таки, найбільш докладне уявлення про феномен і самотність приналежності дизайну у стилі «Морріса» дають майже цілком збережені маєтки, в яких загальне архітектурно-планувальне вирішення і внутрішнє убрання підпорядковані єдиному художньому задуму.

Унікальним з цього погляду є «Ред хаус» (іл. 15). Саме робота над оздобленням цієї будівлі й підштовхнула майстрів до створення дизайнерської компанії. Цей будинок за проектом архітектора Вебба звели для молодого родина Морріса. По завершенню робіт у 1861 р. Берн-Джонс назвав його «найкращим місцем на землі». В оформленні інтер'єру брали участь не тільки художники, а й їхні дружини. Наприклад, нещодавно на стіні під тиньком були виявлені розписи Елізабет Сідал, дружини Россетті. Деякий час Морріс і Берн-Джонс мріяли створити в будинку щось на зразок художньої колонії, планувався переїзд родини

Берн-Джонсів у «Ред хаус». Проте невдовзі плани було змінено. Будинок перейшов у власність головному редактору мистецького часопису «Студіо» Чарльзу Холмеру і настінні розписи художників майже зникли під товстим шаром тиньку, залишивши в оригінальному стані тільки віконні вітражі і орнаменти, що прикрашають стелю (іл. 16).

Цікаві інтер'єри «Келмскотт мено» в Глостешері і «Келмскотт хаус» в Лондоні, де пізніше проживала родина Морріса, та розташований неподалік від «Келмскотт хауса» будинок близького соратника Морріса по «Келмскотт пресс» Емері Вокера.

Створені компанією унікальні вітражі та шпалери добре збереглися в родинному замку вищезгаданих Говардів у Йоркширі. Пишна барокова будівля, основна частина якої була спроектована архітектором Джоном Венбру 1699 р., неодноразово розширювалась власниками за рахунок прибудови нових приміщень. Наприклад, в 1870–1875 рр. за наказом адмірала Едварда Говарда було зведено нову каплицю з віконними вітражами від «Морріс і Ко». Однією з рідкісних уцілілих перлин є маєток «Станден» в Сасексі, спроектований Веббом у 1892–1894 рр. для заможного лондонського адвоката Джеймса Біла і внутрішньо оздоблений компанією Морріса.

Серед найцікавіших прикладів творчості компанії необхідно згадати й «Вітік мено» у Вест Мідлендсі. У 1884 р. заможний мануфактурник Теодор Мендер, який заробив свій статок на виготовленні фарб і лаків, прослухавши лекцію Оскара Вайльда «Дім прекрасний», вирішив замовити новий родинний будинок в дусі тенденцій часу. На щастя, зведений у 1887 р. цей будинок майже не змінився після добудови 1893 р. і нині перебуває під опікою Національного трасту, до речі, так само, як і «Станден». Майже всі згадані вище будівлі набули сьогодні статусу музеїв і відкриті для відвідування широкої публіки.

Детальний аналіз творчої спадщини Д. Г. Дерла, створеної протягом п'ятдесятирічної діяльності в цьому творчому об'єднанні, буде досліджено у третьому розділі дисертації.

В рамках художньої продукції «Морріс і Ко» мистецькі роботи Д. Г. Дерла

регулярно представлялися на показах «Виставкового товариства Мистецтв і Ремесел», починаючи з першої виставки 1888 р. і включно по 1916 р., фігуруючи як під його ім'ям, так і під ім'ям Морріса або як авторство компанії. Люїс Ф. Дей, наприклад, згадував: «Я пам'ятаю, як опублікував [у часописі] багато років тому, ще за життя Морріса, ілюстрацію ніби-то його дизайну шпалери, яка насправді, як з'ясувалося пізніше, була створена його учнем» [102, с. 88]. У період з 1899 по 1926-й р. Дерл був повноправним членом «Виставкового товариства Мистецтв і Ремесел».

Незважаючи на те, що паростки руху пробивалися ще в 1860-ті рр., сама назва – «Мистецтва і Ремесла» виникла лише наприкінці 1880-х рр. як ім'я цього лондонського виставкового товариства. У 1911 р. видатний ілюстратор і дизайнер Вальтер Крейн (іл. 17) в загальних рисах окреслив стан декоративного мистецтва країни: «До початку 1880 рр. та невелика кількість художників, які незалежно займалися декоративним мистецтвом, існувала в ізоляції, а плоди їхньої праці були поглинуті різноманітними мануфактурами. Відчувши потребу в спілкуванні з однодумцями щодо своєї творчості, невелика група майстрів декоративного мистецтва зібралась разом одного січневого вечора в оселі містера Люїса Ф. Дейя (іл. 18) і сформувала невеличке товариство для дискусій з приводу різних аспектів декоративного дизайну і споріднених тем. Зустрічі проходили по черзі в домівках та мистецьких студіях учасників групи. В такому складі товариство щасливо проіснувало декілька років, але потім увійшло до ще більшої організації» [93, с. 59]. У 1884 р. коло бажаючих приєднатись до групи значно зросло. Тоді було створено велике творче об'єднання «Гільдія Робітників Мистецтва», до складу якого увійшли переважно архітектори, майстри декоративного мистецтва, декілька скульпторів і художників. Ідея створення Гільдії, особливо поширеної в середньовіччі, безумовно, була навіяна духом готичного відродження – стилю, панівного в архітектурі вікторіанської Британії. Першозасновниками об'єднання стали архітектори з «Художнього товариства св. Георгія»: Вільям Лесабі, Едвард Пріор, Ернест Ньютон, Мервін Макартні, Джеральд Хорслі, Джон Седдінг та дизайнери з групи «П'ятнадцять» на чолі з Вальтером Крейном і Люїсом Дейєм.

Серед інших найвідоміших членів творчого угруповання можна згадати скульптора Джорджа Саймондса, художника Генрі Берда та особливо майстра по металу В. А. С. Бенсона, автора назви гільдії, який 1905 р. на короткий період став одним з власників і за сумісництвом одним із директорів «Морріс і Ко». Головний акцент у діяльності гільдії було поставлено на духовному товаристві, братстві та єдності майстрів всіх творчих галузей. Співробітництво стало однією з найвизначніших ознак мистецької течії.

У 1887 р. «Гільдія Робітників Мистецтва» виступила одним із головних ініціаторів створення виставкового товариства задля надання можливості майстрам декоративного мистецтва демонструвати свої творчі роботи на рівні й поряд з художниками. Хоч така ідея народилася ще 1878 р. в листах Раскіна до Морріса: «Скільки добра було б зроблено заснуванням десть виставки, в якій Правильно зроблене замість Розумно зробленого, принаймні всього, що може створити людина, стало б перевіркою на прийнятність» [5, с. 16].

За свідченням Бенсона, славнозвісну назву «Виставкове товариство Мистецтв і Ремесел» було запропоновано приятелем Вільяма Морріса, Томасом Джеймсом Кобден-Сандерсоном, відомим майстром художнього книжкового оформлення, засновником й співвласником книжкового видавництва «Давз прес». Першим президентом товариства було обрано Вальтера Крейна, якого 1891 р. змінив Вільям Морріс. За словами Крейна, товариство мало собі на меті: «...надати можливість дизайнеру і реміснику продемонструвати свої роботи публіці заради їх художньої цінності, і таким чином поставити декоративні мистецтва і ремесла на один рівень зі станковою картиною, майже виключно з якою в публіки асоціюється термін «мистецтво». Не звертаючи увагу на штучне розрізнення високого і декоративного мистецтва, ми визнаємо зовсім іншу відмінність – між гарним і поганим мистецтвом, хибним та справжнім смаком та методами створення, відкидаючи ідею поділу мистецтва за комерційною чи соціальною цінністю, оскільки все залежить виключно від духу і майстерності створення та щирості втілення художньої концепції в будь-якому матеріалі, що є наочним підтвердженням художньої майстерності ремісника в роботі з

матеріалом відповідно до його якостей, можливостей, обмежень та придатність твору для використання в повсякденному житті» [90, с. 22].

Інавгураційна виставка, відкрита в жовтні 1888 р. в приміщенні Нової галереї в Лондоні, всупереч скептичним прогнозам Морріса стала непередбаченим тріумфом. Перші виставки товариства з 1888 по 1890-й р. були щорічними (іл. 19), але з часом проходили раз на три роки. Товариство також брало активну участь в організації міжнародних виставок поза межами країни. Серед них варто окремо відзначити виставку 1916 р. в приміщенні Королівської академії мистецтв, що само по собі стало довгоочікуваним визнанням декоративного мистецтва як рівного образотворчому. «Чудо здійснилося і «Товариство Мистецтв і Ремесел», що вважалося зовсім не академічним товариством, влаштувалось у «Берлінгтон хаус» що найменше на кілька місяців. Сер Едвард Поінтер [президент Королівської академії мистецтв], офіційно відкривши виставку, здавався зовсім спантеличеним революційною подією у стінах його колись священного храму», – захоплено повідомив репортер газети «Нейшн» [398, с. 524].

Окрім виставок роботи майстрів декоративного мистецтва були представлені в найпрестижніших крамницях центрального Лондона, таких як «Ліберті», «Художнє товариство», а також в крамницях, відкритих самими митцями: Моррісом, Макмердо, Бенсоном та іншими.

Як додаток до виставкової діяльності 1893 р. товариство опублікувало збірку статей Морріса, Крейна, Кобдена-Сандерсона, Форда Медокса Брауна та Мей Морріс, присвячених мистецтвам і ремеслам [15]. Поряд з іншими публікаціями відомих членів товариства вона справила великий вплив на розвиток творчих процесів у декоративному мистецтві країни і далеко за її межами. Починаючи з 1893 р., виставкова діяльність товариства і теоретичні праці його засновників постійно висвітлювалися в новоствореному мистецькому виданні «Студіо: часопис образотворчого та декоративного мистецтва», що розповсюджується як у Великобританії, так і в інших європейських країнах та за океаном. Джерелами інформації для широкої публіки також виступали «Арт

джернал», «Мегазін оф арт», «Кантрі лайф» «Архітектурний огляд для художників і ремісників».

Саме за назвою виставкового товариства тісно пов'язаний з ним творчий рух увійшов в історію світового мистецтва як рух «Мистецтва і Ремесла». По суті, він об'єднав численні творчі групи і товариства, найзначнішими серед яких були «Гільдія століття», «Гільдія Робітників Мистецтва», «Виставкове Товариство Мистецтв і ремесел» і «Реміснича Гільдія». За словами Артура Макмердо, засновника «Гільдії століття», головною заслугою руху стала «не естетична подорож, а могутній переворот в духовному стані людства» [244].

В результаті багаторічної просвітницької роботи активістів руху 1915 р. в країні було засновано «Асоціацію дизайну та індустрії», а 1920 р. відкрито Британській інститут індустріального мистецтва. До роботи в структурах освіти, спрямованих на системне викладання предмету на вищому рівні, було залучено найкращих тогочасних майстрів. Саме в контексті цього руху розквітли таланти Чарльза Ашбе, засновника «Гільдії і школи ремесел»; архітектора, дизайнера Чарльза Войзі та самого Д. Г. Дерла. У міру розвитку дизайнерської освіти рух «Мистецтва і Ремесла» як окрема інституція остаточно вичерпав свої можливості й поступово зійшов нанівець. Однак в історії світового мистецтва він назавжди залишився уособленням «найграндіознішої реформи в декоративному мистецтві XIX століття» [171, с. 17].

Отже, на основі викладеного вище матеріалу стає зрозумілим, що економічні та історичні процеси відіграли вирішальну роль у формуванні соціокультурного та художнього простору країни. Вони обумовили ментальність та визначили хід художнього мислення, сприяли активізації творчого життя, в якому відбулося становлення творчої особистості Д. Г. Дерла. відданого прихильника культурно-мистецького руху «Мистецтва і Ремесла», що став натхненним джерелом митця.

2.3. Реконструкція основних віх життєпису та творчої діяльності Д. Г. Дерла

Як стверджують психологи, людина розвивається і формується як творча особистість протягом всього свого життя під впливом родини, зовнішнього середовища і шкільного виховання. Однак соціальний вплив є всезагальним законом людського буття [493, с. 1]. Починаючи з самого дитинства майбутній митець перебуває в тісному контакті з навколишнім світом і постає своєрідним відображенням родинного мікрокосму. Саме в той час зароджуються перші інтереси, пробиваються паростки любові до художньої творчості, до мистецтва в цілому. Вирішальна роль у формуванні творчого потенціалу людини належить сім'ї, що неодноразово підтверджено вченими. Зокрема Л.С. Виготський, засновник культурно-історичної школи в психології, на якій базується психологічна теорія діяльності, відмічав провідну функцію родини і оточення в розвитку і збереженні творчих здібностей, особливо в малюванні, яким займається майже кожна дитина [529, с. 38].

Найближче оточення несе відповідальність за формування загальних моральних принципів, розвиток духовного стану творця, виховання його професійної етики, становлення світогляду. Важливість біографічного методу в мистецтвознавчих дослідженнях відзначалась науковцями В. С. Житковим і К. Б. Соколовим: «Біографії корисні, більш того – незамінні в мистецтвознавчих дослідженнях» [539, с. 299].

Ствердження фахівців доводять необхідність усебічного вивчення соціального середовища, для розуміння процесу зародження творчої мотивації. Тому доречно розглянути такі важливі складові становлення творчої особистості майстра, якими постають родинні зв'язки та шкільне виховання в контексті тенденцій розвитку соціокультурного простору країни в другій половині XIX – на початку XX століття. З огляду на те, що біографічні дані про майстра та його родину були майже відсутні, виникла очевидна потреба їх детальної реконструкції і розгляду.

Джон Генрі Дерл, відомий близьким та друзям як Генрі Дерл, народився в Лондоні 22 серпня 1859 р. в родині Вільяма та Сари Луїзи Дерл. Прізвище митця надзвичайно рідкісне в англомовному світі. П. Хенкс, автор одного з найвідоміших словників присвячених походженню англомовних прізвищ сучасності, навіть не включив його до реєстру [117]. Наймовірніше, це трансформований варіант прізвища французького походження, що потрапило на територію Великобританії лише після норманського завоювання Англії.

Джон Дерл, дід по батьківській лінії, працював складачем друкарні в східному районі Лондона Вайтчепел. Бабуся Мері займалася вихованням восьмерих дітей. Надзвичайно скромне помешкання родини знаходилося неподалік друкарні, в районі Беснал-Грін [600]. Східний Лондон – Іст-Енд вважався найбіднішою частиною міста, в якій процвітав кримінал, пияцтво й проституція. Незважаючи на факт поширення безграмотності серед місцевого населення, враховуючи професійну діяльність діда, можна впевнено стверджувати, що в родині Дерлів принаймні вміли читати і писати. З часом Дерли отримали змогу переїхати в набагато кращий район на півночі міста – Сент-Панкрас, але щоб якось звести кінці з кінцями були змушені утримувати в домі квартирантів [600].

Наймолодший син Джона і Мері, Вільям (іл. 20), батько майбутнього митця, народився 10 липня 1832 р. ще в Беснал-Грін [598]. Колосальний попит часу на нові технології забезпечив пристойними робочими місцями тисячі юнаків, зокрема й здібного рисувальника Вільяма. Отримавши згодом професію цивільного інженера-проектувальника, він забезпечив собі достатньо комфортне майбутнє. У 1855 р. Вільям одружився на Сарі Луїзі Пальмер. Весілля відбулось в місцевій церкві Сент-Панкраса 15 вересня і було засвідчене в церковній книзі сестрою нареченого, швачкою Ішею Дерл, і братом нареченої, ювеліром Вільямом Пальмером [612]. Помпезну будівлю нової парафіяльної церкви було зведено за тридцять три роки до того. Приміщення старої церкви – Сент-Панкрас (на вулиці з однойменною назвою існує й досі) більше не задовольняло смаків мешканців району, і 1818 р. було придбане місце на Юстон-Роуд для будівництва нового

храму. У тендері на кращий проект взяли участь 30 архітекторів, та перевагу віддали місцевому архітектору Вільяму Інвуду та його сину Генрі. Будівля, спроектована Інвудом у класичному стилі, обійшлася в кругленьку суму – 89,296 футів стерлінгів і стала найкоштовнішою церковною спорудою в Лондоні з часів реконструкції собору Св. Павла. Роботи були завершені у 1822 р. і церква відкрила двері для прихожан.

Одразу після весілля молоде подружжя оселилось в районі Сент-Панкрас, у орендованих кімнатах у невеликій новобудові на Медберн-Стріт, де вони й мешкали з двома дітьми до 1858 р. [600; 599]. Перші споруди на Медберн-Стріт з'явилися 1848 р., а кінцеву забудову було здійснено 1854 р. У 1859 р. родина тимчасово оселилася за новою адресою – 27 Квін-Стріт [605]. Не вдалося з'ясувати, що спричинило цей короткочасний переїзд, адже наступного 1860 р. Дерли повернулись на Медберн-Стріт, придбавши довгострокову оренду на весь будинок під номером 14, в якому оселились на наступні 40 років [600]. Саме на Квін-Стріт і народився Д. Г. Дерл (іл. 1), названий на честь діда Джона Дерла. Хлопчика охрестили в тій самій парафіяльній церкві Сент-Панкраса 15 вересня 1859 р., про що свідчить запис у церковній метричній книзі [605; 598].

За традицією вікторіанського часу батько, голова родини, заробляв на життя, мати, за умови відносного достатку, опікувалась багатодітною родиною, в якій було десять дітей, що було не рідкістю для того часу. Найстаршими дітьми в родині була Мері Луїза, Вільям Джозеф і Джон Генрі, слідом йшли Шарлотта, народжена з серйозними розумовими вадами, Еліс, Фредерік Джордж, Рут, Артур, Альфред і Френк [600]. За словами британського історика Джефрі Беста, автора роботи, присвяченої історії Великобританії 1851–1870 рр., навіть у періоди тимчасових економічних негараздів заробіток працівників інженерної галузі зростав, хоч «лондонським працівникам, при всьому покращенні, доводилось віддавати більшу частину прибутку за оренду замалого для родини помешкання» [31, с. 112]. На першому поверсі триповерхового будинку Дерлів містилися їдальня та гостинна, на другому та третьому – були спальні – по дві на кожному поверсі. Зрозуміло, що при такій кількості мешканців будинку дітям доводилось

ділити кімнату з братами і сестрами. Можна припустити, що найтісніші стосунки Джон Генрі мав зі старшим братом Вільямом, натурою творчо обдарованою, про що свідчить обрана ним професія ювелірного майстра [600]. Радше за все, вибір професії був обґрунтований тим, що саме цією справою займався материн брат Вільям Пальмер, який, можливо, і залучив хлопчика до справи, давши йому відповідні знання та навички. Про близькість стосунків між Дерлами та Пальмером свідчить те, що саме його адреса – 29 Керолайн-Стріт, де він мешкав у 1851 р. з дружиною Маргарет і прийомним сином від її першого шлюбу Джозефом, була вказана в реєстровій церковній книзі як адреса проживання Сари Луїзи на час одруження [612; 600]. Сестра була змушена тимчасово оселитися в брата, втративши житло після смерті батька.

Скоріше за все, дитячі інтереси братів Дерлів не відрізнялися від інтересів їх однолітків. Масове захоплення тогочасного юнацтва героями літературних творів Вальтера Скотта і легендами про короля Артура та відважних рицарів круглого столу не могло не вплинути на формування майбутнього митця. Фрагментарні олівцеві рисунки юного Дерла з колекції Художньої галереї Хантінгтон відкривають двері до казкового світу середньовічного лицарства. Середньовічні легенди про героїчні пригоди відважних воїнів заповнили уяву юного Дерла так само, як багато років тому заволоділи серцем Вільяма Морріса. З роками дитяче захоплення майстра переросло в глибокий інтерес і вивчення середньовічного рицарського костюма і використовувалось майстром у створенні вітражних композицій.

Іншою відомою розвагою дітей стало вивчення однієї з улюблених з юнацтва книг батька – енциклопедії Олівера Голдсмита «Ілюстрована Історія Землі та живої природи» (іл. 21). Публікація в 1859 р. праці великого Чарльза Дарвіна «Походження видів шляхом природного добору» сприяла підвищенню загальносуспільного інтересу суспільства до природознавства.

Прищеплена батьками з дитинства любов до рідної природи, ентузіазм у вивченні багатой флори і фауни країни, захоплення садівництвом знайшли відображення в чарівних рослинних орнаментах, створених Дерлом у зрілому

віці.

До ширшого родинного кола Дерлів належав досить відомий у мистецькому світі художник-аквареліст Джон Дерл, якого деякі колеги Джона Генрі Дерла помилково вважали то його батьком, то рідним дядьком [602, с. 28]. Подібні родинні зв'язки певною мірою заохочували інтерес сімейства до мистецтва. Можливо, саме художник-аквареліст надихнув юного Джона Генрі на створення мініатюрного зображення церковної споруди, виконаного в техніці олівця і акварелі (іл. 22). Саме в цій техніці була виконана більшість вітражних ескізів і проектів орнаментів періоду зрілої творчості Дерла в «Морріс і Ко».

У цій роботі вже зазначався факт існування доволі чіткої класової системи у вікторіанській Британії. У 1851 р. один із 25 мешканців Лондона належав до вищого класу, в той час як нижчі класи становили майже дві третини населення [26]. Але, вирішальна роль у визначенні морально-естетичних поглядів часу належить все-таки зрослому середньому класу. Система цінностей цієї верстви населення підкорила всю країну і стала показовою для вікторіанської доби: євангелізм, пуританізм, праця, самопожертва, економність та бережливість, дисципліна. Деяке уявлення про соціальний стан мешканців району, де проживала родина Дерлів, надає дослідження, проведене Чарльзом Бутом між 1886 і 1903 роками (ранній приклад соціальної картографії), в якому кожна вулиця міста позначалась окремим кольором. Кольори репрезентували фінансовий статок родин та їх приналежність до певного соціального класу суспільства. На «Карті, що описує лондонську бідність», Медберн-Стріт забарвлена в рожевий колір, який відповідно до розробленої Бутом градації означав: «Достатній комфорт. Хороший ординарний заробіток» [45]. Дана градація дозволяє ідентифікувати належність родин до прикордонної смуги між вищим робітничим і нижчим середнім класами. Навіть беручи до увагу те, що матеріальне становище більш скромних верств населення поліпшувалося протягом окресленого часу, можна з певністю стверджувати, що Дерли були не самою бідуючою родиною, оскільки мати не була змушена заробляти разом з батьком на життя, а мала змогу займатись вихованням родини. В свою чергу діти відвідували приватну школу, а

не працювали змалку, як тисячі їх менш щасливих однолітків [600]. Узагалі треба зазначити, що дитяча праця відіграла кардинально важливу роль в експансії індустрії в XIX столітті, особливо текстильної промисловості. Механізована техніка часто-густо була розрахована саме на управління спритними тендітними дитячими руками. Термін шкільного навчання для дітей від 5 до 10 років, та вибірково до 13 років, був запроваджений лише в 1870 р. актом Вільяма Едварда Фостера про початкову освіту і подовжений до 11 років наступним актом у 1893 р., а обов'язкова шкільна освіта для всіх дітей була введена тільки у 1880 р. До 1880 р. тільки п'ятдесят відсотків дитячого населення Англії та Уельсу мали можливість відвідувати денні навчальні заклади, отримуючи хоч якусь освіту в церковних недільних школах [357]. Факт перебування Джона Генрі в школі майже до повного чотирнадцятирічного віку свідчить про відносну матеріальну спроможність родини [600]. До виходу акту навчальної реформи 1880 р. країна мала дуже складну та дезорганізовану освітню систему [600]. З давніх часів аристократичні родини віддавали перевагу індивідуальному викладанню вдома. Проте в XIX столітті так звані «публічні школи», засновані спершу для дітей з незаможних родин, перетворилися на елітні заклади для підготовки «джентльменів» з вищого класу й заможної частини середнього. Для біднішої верстви населення існували державні школи та низка перевищуючих по кількості, офіційно не зареєстрованих маленьких приватних шкіл, викладання в яких цілковито лягало на плечі одноосібних власників. Ці невеликі приватні школи надзвичайно відрізнялися одна від одної, залежачи виключно від особистої професійної підготовки викладача, його власних інтересів і відданості справі. Наразі існування більшості шкіл такого типу виявити надзвичайно складно. У 1985 р. Інститутом історичних досліджень при Університеті Лондона була проведена колосальна робота зі збору інформації стосовно всіх відомих шкіл Мідлсекса. Дослідження увійшло в багатотомне видання, присвячене історії графства [20]. Незважаючи на титанічні пошуки дослідників, приватний Колегіат Гледхіла, який відвідував Дерл, у списку не фігурує. Як вже зазначалося, вся інформація щодо родини Гледхілів та існування закладу була здобута автором

даної роботи. В результаті отриманих знахідок Колегіат Гледхіла воскрес із забуття, проливши світло на перші кроки Д. Г. Дерла на шляху навчання.

Колегіат Адольфуса Тео Гледхіла розміщувався в приватному будинку на Хагенфорд-Стріт у Нижньому Холовеї [600]. Майже вся родина Гледхілів займалася викладанням: батько, старший брат Роберт і сестра Джулія були викладачами музики, брат Едвін налагоджував фортепіано, молодша сестра Клариса тримала приватну школу для дівчат [600]. Сам Адольфус мав непогані музичні здібності і в 13 років був хористом, проте згодом став викладачем загальних дисциплін, відкривши приватну школу для хлопчиків [600]. Враховуючи те, що Адольфус Гледхіл, 1839 р. народження, в 70-ті рр. був ще енергійною молодого людиною, можна припустити, що викладання в колегіумі проходило на прийнятному середньому рівні. Як і в більшості інших навчальних закладів колоквіум складався з читання, писання та арифметики, крім того історії та географії, з додатковими уроками музики, рисування і співу. Ймовірно, що саме в колегіаті Джон Генрі вперше відчув непересічну любов до класичної музики – почуття, яке він проніс через усе життя. Отже, музика, шахи й садівництво стали його улюбленими заняттями [124]. В певному сенсі, вони внесли свою децицію в формування глибинного, інтуїтивного відчуття ритму і чіткої будови композиційного ладу, віртуозно проявленого майстром у створенні рослинних орнаментів. Адже за словами української дослідниці декоративного мистецтва, Л. В. Плазовської «саме ритм надає узагальненій ідеограмі душу. Саме він дає початок орнаменту як явищу в мистецтві і культурі» [497, с. 12]. А найважливіший організуючий принцип, яким виступає симетрія, поряд з іншими упорядкованими побудовами, об'єднує й групує життєві враження і переносить їх у сферу естетичного досвіду. «Зміст естетичного впливу ритму і симетрії, зосереджений в тому психологічному процесі, який пов'язаний з відкриттям їх законів – радощі від подолання випадковостей і хаосу. [497, с. 112-13]. <...> Орнаменту властива здатність викликати і втілювати почуття інтелектуального і емоційного задоволення від доцільності, влаштованості, гармонії, народженої точним розрахунком і співвідношенням усіх частин, ланок і зв'язків» [497, с. 120].

У мистецтві майстра орнаментальна тема набула віртуозної поліфонічної оркестровки, стала віртуозно зіграною шаховою партією. Таким чином захоплення майстра тонко перепліталися зі сферою професійних інтересів.

Взагалі, все сімейство Дерлів теж було доволі музикальним. Батько Вільям мав непогані зав'язки в музичній галузі [621]. Молодший брат Джона Генрі Фредерік став налагоджувачем фортепіано [600]. Ім'я далекого родича Едварда Дерла, виконавця і композитора, було добре відомо шанувальникам органної музики. Надзвичайна музикальність дісталася у спадок молодшому сину Джона Генрі – Данкану, який отримав блискучу музичну освіту по класу композиції в Університеті Гейдельберга у Німеччині, а потім, одержавши стипендію, продовжив навчання в Оксфорді по класу органу [617; 620]. Данкан став першим представником родини з повною вищою освітою. Самому ж Джону Генрі подібна розкіш була зовсім недоступна в юності.

Закінчивши навчання в колегіаті в чотирнадцятирічному віці, Дерл поступив на службу в страхову компанію [241, вкладка між с. 50–51]. Ймовірно, це був страховий відділ, який існував при Королівській поштової офісі з 1864 по 1884 рр. [186]. Дане припущення базується на тому факті, що в 1882 р. Дерл виступав свідком на весіллі Франка Редінга Фроста, який працював саме в цій компанії [616]. Можливо, саме там друзі-однолітки й познайомилися наприкінці 1870-х, роблячи перші спроби на шляху дорослого життя. Факт роботи Дерла в страховій компанії доти був пропущений усіма дослідниками діяльності «Морріс і Ко», які згадували Дерла, і був виявлений автором цієї роботи в процесі проведення дослідження. Адже саме там юнака уперше помітив Вільям Морріс.

На початку 1880-х Дерл познайомився зі своєю майбутньою дружиною Кезаєю Елізабет Джонс, уродженкою одного з найбідніших районів східного Лондона – Хакні. У 1882 р. Джона Генрі було запрошено свідком на весілля вищезгаданого Френка Фроста та Ані Джонс, сестри Кезаї [616]. Можливо, саме там і відбулась їх перша зустріч. Вже за рік потому, 22 вересня 1883 рр. в місцевій газеті Сент-Панкраса з'явилася об'ява про їхнє весілля, вміщена дядьком Кезаї Вільямом Вайтлаком, власником місцевої лавки залізних виробів [250, с. 3; 600].

Саме він і повів Кезаю під вінець, замінивши покійного батько нареченої. Соромлячись свого низького походження доньки чоботаря, у весільному посвідченні Кезая вказала неправдиву інформацію про батькову професію, назвавши його санітарним інспектором [611]. Весілля молодої пари відбулось 15 вересня 1883 р. в Берфордській капелі, неподалік дому Дерлів [611]. На жаль, капела була зруйнована в першій половині XX століття. Сама назва установи вже свідчить про те, що то була не типова англіканська церква. В ході дослідження з'ясувалося, що капела належала до Незалежної, або Конгрегаціоналістської гілки християнства, що здобула неймовірну популярність серед населення країни в другій половині XIX сторіччя [98, с. 487]. Численні наукові відкриття, зокрема й теорія Дарвіна, значно похитнули традиційні релігійні погляди і сприяли пошуку альтернативних форм сповідання. Одним із найвідоміших відвідувачів Берфордської капели деякий час був відомий поет Роберт Браунінг, якого високо цінували художники прерафаеліти [392]. Рішення Дерла приєднатися до конгрегаціоналізму проливає світло на певні якості вдачі майстра. Відмова від надмірної пихатості в житті і творчості, скромність і стриманість, відмова від власного еґо заради життя мистецького творіння допомогли сформувати ідейні переконання майстра, як найкраще відповідні до типових рис притаманних представникам руху «Мистецтва і Ремесла».

За свідченням нащадків подружнє життя молодої пари склалося щасливим [617]. Кезая мала веселу вдачу, обожнювала чоловіка, пишалася його творчими успіхами [619]. Вже за рік після весілля, 5 липня 1884 р. у подружжя народився первісток Гарі [606].

На початку XX століття Гарі розпочав кар'єру в банківській установі, проте, втративши роботу в 1911 р., був змушений емігрувати до Канади [600; 590]. До речі, еміграція широких верств населення до Нового світу набула небувалого масштабу на початку XX століття. У самому центрі Лондона, наприклад, було відкрито спеціальний еміграційний офіс для бажаючих розпочати нове життя в Канаді. Не останню роль у від'їзді сина Дерла зіграла скандальна любовна історія Гарі, утворивши прірву в родинних відносинах [617].

Довгі роки ім'я Гарі навіть не згадувалось в родині Дерлів. Хоч наявність у нащадків родини фотографій пізнішого часу, надісланих Гарі батькам, та зміст заповіту Д. Г. Дерла свідчить про можливе примирення [623]. Аналіз заповіту також дає підстави для припущення існування позашлюбної дитини, не визнаної Гарі [604]. Наприкінці літа 1911 р. Гарі відплив за океан на пароплаві «Вікторіанець» [590]. По прибутті до Канади Гарі розпочав кар'єру в Національному банку Канади, але, згодом перекваліфікувався на діяльність в золотодобувній промисловості [589; 617]. У 1914 р. Гарі одружився на британській іммігрантці з Манчестера Віннфрід Бервік, але нащадків подружжя не залишило [614; 617]. У 1938 р. Гарі помер від запалення легенів під час відпочинку у Флориді [609]. Примітно, що більшість сучасних дослідників компанії «Морріс і Ко» навіть не підозрювали про існування старшого сина майстра, деталі життя якого були виявленні лише у ході цього дисертаційного дослідження.

Узагалі, родинні драми переслідували Дерла. Після смерті матері 30 червня 1896 р. від хронічного нефриту, відомої наприкінці XIX як хвороба Брайта, на руках у батька залишилась розумово відстала донька Шарлотта [600; 610; 621]. Можливо, саме цей факт підштовхнув його до другого, майже скандального шлюбу всупереч християнським і суспільним закони, його обраницею стала його ж племінниця, сорокап'ятирічна Анні Брукер, яка до одруження працювала економкою [613; 600]. Мабуть, саме цей вчинок батька став причиною охолодження стосунків з дітьми. Напіввідрізана сімейна фотографія останніх років життя Дерла старшого з частиною жіночої руки доволі яскраво демонструє ставлення родини до мачухи [625]. Згідно заповіту, Вільям залишив свій статок тільки двом молодшим синам, решта ж дітей отримала його «пробачення за погане ставлення в останні роки життя» [622].

Другий син Дерлів, Данкан, народився, 21 лютого 1893 р. (іл. 23). Украв хворобливий хлопчик, неспроможний ходити майже до дворічного віку, він користувався особливою увагою й, мабуть, надмірною любов'ю стурбованих батьків [607; 617]. За спогадами сина Данкана, Джона, під час сімейного

відпочинку на морському узбережжі няня опустила малюка у воду, і відчуття прохолоди змусило хлопчика самотійно вибігти на берег [617].

До речі, слід зазначити, що з подружжям Дерлів постійно мешкало дві служниці: одна займалась дітьми, інша допомагала по господарству [600]. Цей факт вже сам по собі засвідчував належність родини до респектабельної верстви середнього класу й означав певну фінансову забезпеченість, що дозволяла родині витрачати гроші на навчання молодшого покоління. Як зазначалося раніше, Данкан отримав блискучу музичну освіту. Створені ним музичні композиції неодноразово виконувались і публікувались провідними видавництвами. Серед опублікованих творів можна згадати такі роботи як: «Медитація» – соло для органа» [107], «Яка прекрасна ніч», «На славу Пана», колискова на слова Вільяма Блейка «Спи, засинай, Краса яскрава» [108]. По закінченні навчання Данкан деякий час працював органістом у церкві Св. Стефана, потім виступав з концертами як диригент хору Лондонського коледжу хористів [617]. Ще в час навчання в Німеччині на прохання Джона Генрі Данкан ознайомився з провідними техніками натурального фарбування текстилю, що стало у пригоді в тяжкі повоєнні роки економічної кризи [617]. Після одруження на юній співачці Франсіс Вільямс і народження сина Данкан, заради стабільного заробітку, приєднався до батька в роботі над створенням декоративних творів мистецтва [615; 617; 618]. Слідом за Моррісом, Д. Г. Дерл утопічно вважав, що кожна творча людина спроможна досягти певного рівня майстерності в будь-якій галузі мистецтва. Проте, музикальний талант сина набагато перевищив його художні можливості. Один із співробітників компанії «Морріс і Ко» згадував, як замість роботи над замовленнями в майстернях Мертонського абатства Данкан «годинами практикувався у грі на кларнеті» [593]. Незважаючи на деякі успіхи в декоративному мистецтві, Данкану так і не вистачило дизайнерського таланту навіть наблизитись до творчого генія батька.

По закритті компанії в травні 1940 р. Данкан отримав патент на використання вітражних ескізів «Морріс і Ко», продовживши справу попередників до 1954 р. [617; 618; 620;]. Після смерті батька в 1932 р. у церкві

Св. Михайла, в який проходило прощання з майстром, завдяки Данкану було встановлено меморіальний вітраж на честь Джона Генрі. Після поховання тіло Дерла було кремовано, а прах закладено у західну стіну підвальної частини крематорію на Норвудському кладовищі [591]. На жаль, під час інтенсивного бомбардування Лондона фашистськими літаками західну сторону будівлі було зруйновано, а з нею назавжди зник останній притулок майстра. Факт відсутності іншого поминального місця наділяє меморіальний вітраж в церкві Св. Михайла особливим змістом, перетворює його на сакральне місце родини Дерлів.

Розглянуті сімейні обставини: розрив з батьком, напружені стосунки зі старшим сином, надмірна хворобливість молодшого і до всього завчасна смерть улюбленого старшого брата Вільяма Джозефа і обожнюваної матері, безумовно, залишили значний відбиток на творчій особистості майстра. Тяжкі душевні рани, сховані в глибині душі, подалі від людських очей, знайшли розраду лише в художній творчості майстра.

Як вже зазначалось вище, перша зустріч Дерла з Вільямом Моррісом відбулась у приміщення страхової компанії. Завітавши у справах до офісу компанії, Морріс помітив юнака, який замієно малював щось на папері, сидячі на робочому місці. Зауваживши здібності хлопчика до малювання, він одразу запросив його на роботу до своєї компанії «Морріс і Ко» [420]. За свідченням самого Дерла несподівана пропозиція приєднатись до мистецького кола миттєво знайшла відгук у творчій натурі юнака [241, вкладка між с. 50–51]. Ця доленосна зустріч стала першим серйозним кроком майстра на шляху в професійне життя в мистецтві.

У процесі реконструкції життєпису виявлено, що інформація про перші місяці роботи Дерла в «Морріс і Ко» дещо різниться, залежно від джерела. За твердження Люїса Дейя, автора першої відомої статті, присвяченій майстру, Дерл розпочав роботу в ролі асистента в фірмовій крамниці компанії на Оксфорд-Стріт, а вже потім потрапив до вітражної майстерні [102, с. 88]. Наведений Дейєм випадок, записаний за розповіддю самого Дерла, свідчить про те, що на першому тижні роботи в компанії юнак виконував доручення посильного. Автор некрологу,

опублікованому в газеті «Таймс» по смерті майстра, вказував на те, що Дерл потрапив до «Морріс і Ко» в чотирнадцятирічному віці підмайстром дизайнера [291]. Сам Дерл зазначав, що: «...поступив на службу в компанію в юному віці. Декілька років працював у вітражному відділі, після чого був залучений Моррісом до відновлення забутого мистецтва ручного ткацтва» [241, вкладка між с. 50–51]. Більшість попередніх авторів, які згадували ім'я Дерла, датували початок роботи Дерла в компанії 1878 р., датою появи в вітражній майстерні, спираючися переважно на свідчення двох перших біографів Морріса – Валланса [445] та Маккейла [240]. Проте, з огляду на вище виявлені факти біографії майстра, автор даної роботи вважає, що Дерл міг потрапити в компанію ще наприкінці 1877 р., навесні якого була підписана оренда на приміщення крамниці на Охфорд-Стріт. Восени того ж року будівля «Морріс і Ко» постраждала від пожежі, внаслідок чого Морріс міг мати справи зі страховою компанією. Цікаво, що повідомлення про пожежу в будинку Морріса, де, до речі, знаходився і виробничий відділ компанії, 29 жовтня 1877 р. з'явилося в газеті «Таймс» [428]. А з листа Морріса матері достовірно відомо, що будівля була повністю застрахована [287, N447].

Спогади перших днів спілкування юного Дерла з Моррісом надають уявлення про зародження міцних особистісних стосунків митців [102; 592]. Згадуючи курйозний випадок з ніби-то розгніваним Моррісом, в результаті якого великий майстер був змушений попросити пробачення в юнака, Дерл зізнавався: «Думаю, саме тоді я і полюбив його» [102, с.88]. Довгі дев'ятнадцять років тісного творчого спілкування з великим пристрасним натхненником глибоко увійшли в систему цінностей учня, який до кінця віку залишався вірним справі, розпочатої учителем. Майже наприкінці життя, в 1930 р., під час обговорення з донькою Морріса можливого виходу Дерла на пенсію через погане здоров'я, з відчутним криком в душі митець писав: « Як же я можу покинути напризволяще все те, що стало частиною мене?» [595].

Прихильність самого ж вчителя до учня очевидна з багатьох деталей. Наприклад, в 1894 р., відзначаючи введення Дерла в статус співвласника компанії

Морріс підніс йому келмскоттське видання під назвою «Про дружбу Аміса і Аміла» зі своїм дарчим написом (іл. 24). Це було так символічно, адже історія про «надзвичайне почуття товариськості» якнайкраще відображала багаторічні стосунки двох митців. Незважаючи на відповідні статуси роботодавця і робітника, гідного з роками набути статус партнера, та міру їх особистих талантів, у їх відносинах справді було істинне «почуття товариськості» однодумців, безмежно відданих декоративному мистецтву. Цікаво, що в пізнішому виданні цього літературного твору автор вступної статті Джозеф Джейкоб порівняв історію Аміса і Аміла з оповіданням братів Грімм про «Вірного Джона» [279, с. 28]. Легенда Гріммів розповідає про короля і його незрадливого помічника – Вірного Джона, «якого так називали за безмірну відданість королю протягом всього свого життя» [390, с. 5]. Безмірна відданість Дерла Моррісу неминуче викликає чітку паралель – Дерл дивовижним чином постає унікальним втіленням казкового персонажу – Вірного Джона в реальному житті.

У 1910 р. Дерл виступив з промовою про Морріса на засіданні «Дизайн Клубу». Треба зазначити, що в силу характеру майстер не вельми любив виступати з публічними промовами. Наразі достовірно відомі тільки три, хоча можливо їх було більше. З промовою про вчителя Дерл виступав двічі: уперше в «Дизайн Клубі», потім в 1918 р. в рамках тижневого святкування з нагоди творчості Морріса [592; 623]. Зміст доповіді Дерла від 13 лютого 1918 р. «Морріс як Ремісник» наразі невідомий. Зате повний текст неопублікованої доповіді 1910 р. було знайдено в ході дослідження автором дисертації у 2014 р. Машинописний текст доповіді з кількома рукописними додатками не має заголовку. Проте щотижневі об'яви в журналі «Арт Хронікл» від 1910 р. інформували читачів про те, що «20 квітня у 8:30 вечора Містер Д. Г. Дерл зачитає доповідь «Вільям Морріс – Людина і його вплив» у приміщенні «Дизайн Клубу» на Ньюман-Стріт [396]. З тексту доповіді стає зрозуміло, що в оголошенні йдеться саме про неї.

Сам «Дизайн клуб» було створено незадовго до цієї події, у 1909 р. зусиллями сімох митців – Люїса Дейя, Ліндсі Баттерфілда, Амбруаза Хіла, Ендрю

Ліллі, Едгара Паттісона, Харольда Сміта і Полсона Таунсенда. Засновники клубу ставили перед собою мету створення організації, спроможної об'єднати дизайнерів і ремісників для обговорення творчих ідей і нагальних питань декоративного мистецтва. Відомий архітектор і дизайнер Чарльз Войзі розробив проект емблеми клубу з девізом «Рука, Серце і Голова» [173, с.12]. Ймовірно, що Дерл був запрошений виступити зі спогадами про Морріса президентом клубу Дейєм, адже митці були добре знайомі завдяки спільній роботі, яка буде детально розглянута в четвертому розділі дисертації. До того ж вони зустрічались на виставках товариства «Мистецтва і Ремесла», співпрацювали над випуском спеціального щорічного пасхального номеру «Арт джорнал» 1899 р., присвяченого Вільяму Моррісу. Дей був автором тексту, а Дерл – автором титульної ілюстрації (іл. 25).

Текст виступу повною мірою розкриває непересічне відчуття поваги і любові учня до вчителя, визнання його грандіозного впливу як на самого майстра і його колег, так і на еволюцію декоративного мистецтва в цілому. Дерл добре розумів, що у майбутньому естетичні смаки будуть змінюватись, але, залишався впевнений, що з часом історія мистецтва належно оцінить їхню творчість.

Безумовно, без впливу Вільяма Морріса не було б того митця Дерла, якого ми знаємо сьогодні. Але, невірно буде вважати, що творча особистість Дерла бліда і не варта окремого розгляду. Увібравши ідеї Морріса, Дерл привніс в них свою майстерність і власне художнє бачення, залишивши нації гідний мистецький спадок.

За свідченням сучасників, нащадків і самого Джона Генрі, далекий від шумного богемного життя майстер дотримувався дещо консервативних поглядів на світ, бажав затишного відпочинку на лоні природи і віддавав перевагу грі в шахи в тісному сімейному колі з улюбленою дружиною і дітьми, або велосипедним прогулянкам околицями міста. Інтровертність характеру, природна скромність майстра не сприяли розвитку надмірного публічного інтересу до його особи на рівні зі старшими колоритними колегами. Тривалий час його особа знаходилась до певної міри в тіні, однак, сучасні дослідження його життя і

діяльності спричинили нову хвилю інтересу до його творчого спадку, його мистецької особистості.

Надзвичайно важливий період у формуванні професійних дизайнерських навичок Д. Г. Дерла та його знайомстві з технікою рисунка, малюнка і прототипного проектування пов'язаний з навчанням в Художній школі Західного Лондона, діяльність якої було реконструйовано вище (іл. 26). Отримавши місце посильного хлопчика в «Морріс і Ко», Дерл збагнув необхідність ґрунтовного і ретельного вивчення азів мистецтва з метою опанування творчих навичок, необхідних для професійного зростання в «Морріс і Ко». До того ж, Морріс виявився вельми щедрим роботодавцем, і тому отриманого юним Дерлом заробітку було достатньо для сплати за вечірнє навчання. Прикметно, що, незважаючи на посередню згадку Дейєм ще в 1905 р., цей факт майже цілковито залишилася поза увагою сучасних дослідників. Скоріш за все, вибір Дерла упав саме на Художню колу Західного Лондона з огляду на її зручне географічне розташування щодо до місця роботи – 10–15 хвилин пішим ходом. Ймовірно також, що вступити саме до цієї школи Дерлу порадив, хтось із нових співробітників. Відомо, що Форд Медокс Браун, який постачав художні проекти для «Морріс, Маршал, Фолкнер і Ко», саме там орендував приміщення для творчої роботи в 1868–69 рр., про що свідчить його листування з директором школи Джорджем А. Стюартом [594].

Більшість художніх робіт Д. Г. Дерла, виконаних під час навчання в художній школі, не збереглась, що певною мірою ускладнює можливість отримати вичерпне уявлення про фігуративний живопис майстра. Збереглись лише поодиначі студентські рисунки з античних статуй, виконані олівцем, що свідчать про впевнене володіння контуром, м'якість лінії, глибоке знання анатомії, вміле використання світлотіні у створенні пластичної форми. Так само як і юнацькі олівцеві та акварельні малюнки з альбому Дерла, вони говорять про вроджений мистецький талант майбутнього майстра (іл. 27, 28, 29, 30).

Майже вся мистецька діяльність Д. Г. Дерла нерозривно пов'язана з художньо-виробничими майстернями «Морріс і Ко» в Мертоні. Майстерні

Мертонського абатства увійшли в історію мистецтва Великобританії кінця ХІХ – першої третини ХХ століття як унікальний осередок середньовічної практики в добу індустріального суспільства (іл. 31). Саме в майстернях Мертонського абатства сформувався і розвинувся талант Д. Г. Дерла (іл. 32).

У 1881 р. майстерні «Морріс і Ко» переїхали з Лондона в невелике містечко Мертон поблизу столиці. Розташований на узбережжі річки Вондл комплекс старих текстильних майстерень, що існували з 1752 р., як найкраще підійшов для втілення в життя концепції середньовічної ремісничої гільдії. Окрім старих виробничих приміщень, пристосованих до створення рукотворних килимів, гобеленів, друкованих текстилів, художніх вітражів та нової житлової будівлі для юних підмайстрів на території живописного комплексу в сім акрів були квіткове поле, чарівний ставок, фруктовий сад і овочевий город. Треба зауважити, що, незважаючи на розширення власних майстерень, частина товарів продовжувала виконуватись підрядниками поза територією Мертонського Абатства. Рекламна листівка, випущена «Морріс і Ко» 1881 р., подавала повний перелік декоративної продукції компанії: художні вітражі, гобелени, килими, художня вишивка, декоративні кахлі, меблі, вироби з друкованої бавовни, декоративні шпалери, панно.

Завдяки історичному зв'язку місцевої промисловості з текстильним виробництвом більшість майстрів для роботи в нових приміщеннях було набрано серед місцевих мешканців. Починаючи з державного акту 1700 р. на заборону імпорту друкованої індійської бавовни «каліко», британські підприємці почали закуповувати нефарбовані бавовняні тканини й розмальовувати їх на місці. Спочатку матерію відбілювали, полоскали в чистій воді Вондла й висушували на полі просто неба на сонці. Після цього на підготовлене полотно наносили малюнок за допомогою різного дерев'яного блоку, чи серії блоків, відповідно до кількості необхідних кольорів (іл. 33, 34). Такої ж технології дотримувалися й майстри «Морріс і Ко», хоч велику частину тканин попередньо фарбували натуральними барвниками. Крім того, на місці фарбували шовкові і вовняні нитки, які застосовували для вишивання і ткання матерії, та для створення

гобеленів. Натуральні фарбники, над відміну від анілінових, надавали колірним сполученням особливої м'якості. Технологія фарбування детально описана в буклеті, що був виданий компанією в 1911 р. на честь п'ятидесятиріччя з дня її заснування [248].

Починаючи з другої половини 1880-х рр. художнє керівництво майстернями Мертонського абатства фактично перейшло від Морріса до Дерла. Півстолітня діяльність митця на чолі майстерень була присвячена втіленню в життя ідеалів духовної чистоти та «примітивної простоти» середньовіччя. Групова творчість в умовах тісного контакту з навколишньою природою, що асоціювалася з духовним очищенням і моральним піднесенням особистості, наближала ремісничий колектив до духовного братства. Відновлення забутих старовинних технологій, заняття садівництвом з метою отримання натуральних рослинних барвників, використання навколишніх природних ресурсів у виробничому процесі стали прикметними рисами унікального, не типового для часу комерційного підприємства. Завдяки запровадженню унікального творчого методу в найкращих традиціях руху «Мистецтва і Ремесла» майстерні Мертонського абатства стали в добу тотальної індустріалізації художньої промисловості уособленням утопічного колективного виробництва на зразок середньовічної гільдії.

Відповідно до ролі художнього керівника коло творчих інтересів Дерла охопило майже всі напрями діяльності майстерень: художні вітражі, гобелени, декоративні панно, килими, художні вишивки, декоративні меблі і декоративний текстиль (іл 35, 36, 37, 38, 39). Майстер вважав за потрібне оволодіти всіма технологіями виробництва задля кращого втілення в життя творчої ідеї. У майстернях Мертонського абатства художник перетворювався на ремісника, а ремісник – на художника.

Показовий випадок із життя майстерень в жартівливій формі згадує автор некролога на смерть Дерла, опублікованого в одній із місцевих газет у січні 1932 р. [223, с. 2]. В ньому розповідається, як Морріс привіз до Мертонського високоповажного гостя для того, щоб власноруч ознайомити його з виробництвом. Роздивляючись численні робочі художні проекти в різних творчих

відділах, гість щоразу цікавився авторством роботи і щоразу у відповідь чув лише ім'я Дерла. Наприкінці відвідування здивований гість запитав у Морріса, що ж у такому разі робить він сам, на що той, голосно сміючись, відповів, що насправді є «неперевершеним дияволом керівництва» [223, с. 2].

Після смерті Морріса в 1896 р. Дерл залишився головним художнім керівником компанії і достойно продовжив справу вчителя. У 1905 р. Люїс Дей зазначав: «Ніхто не продовжить справу Морріса краще, з такою скромністю і шанобливістю – погляньте лишень на його роботи» [102, с. 89].

Висновки до розділу 2

Філософські та естетичні погляди Т. Карлайла, Д. Раскіна і В. Морріса як теоретичні засади руху «Мистецтва і Ремесла» сформували ідейно-естетичні засади творчості Д. Г. Дерла. У роботах цих авторів естетика індустріального суспільства контрастує з «чистотою і свободою» пізнього середньовіччя. Тому у свідомості митця скристалізувалося глибоке переконання, що шляхетність високохудожньої ручної праці завжди переважає бездушність тиражованого фабричного виробництва. При цьому якість мистецького твору безпосередньо пов'язується з етичною системою цінностей його творця, а національне мистецтво постає символом морального здоров'я нації. Формулюється визначення ідеального твору, в якому істина дорівнює красі, а краса – істині, досягти якої можливо лише в разі незаперечного наслідування природи.

Перші паростки культурно-мистецького руху «Мистецтва і Ремесла» почали пробиватися із заснуванням творчого об'єднання, з діяльністю якого нерозривно пов'язаний професійний шлях Д. Г. Дерла. Створене 1861 р. художнє підприємство «Морріс, Маршал, Фолкнер і Ко», перейменоване 1875 р. в «Морріс і Ко», започаткувало традицію індивідуального рукотворного художнього виробництва в добу тотальної механізації художньої промисловості та практично втілює ідеали руху «Мистецтва і Ремесла». Співпраця з найвидатнішими різноплановими художниками країни обумовила багатогранність фахової

діяльності Д. Г. Дерла. У 1888–1916 рр. творчі роботи Д. Г. Дерла регулярно представлялись на показах «Виставкового товариства Мистецтва і Ремесла» в рамках художньої продукції «Morris і Ко», а його офіційне членство в організації припадає на 1899–1926 рр.. Саме за назвою цього товариства найменовано культурно-мистецький рух «Мистецтва і Ремесла». Творчість членів товариства в галузі монументального мистецтва, художнього дизайну, декоративного мистецтва й архітектури складає основний масив мистецької спадщини руху. Саме це мистецьке оточення обумовило напрямки художньої і декоративної творчості майстра.

Значний вплив на становлення творчої особистості Д. Г. Дерла мало соціальне середовище, зокрема навчання у Художній школі Західного Лондона. Провідний мистецько-освітнянський заклад 1862–1889 рр. відіграв значну роль як у формуванні художніх навичок юнака, так і у становленні його світогляду. У 1878–1879 рр. Д. Г. Дерл відвідував вечірні класи школи, відкриті для молодих художників-артизанів, де вивчав дисципліни з художнього проектування, основ кольорознавства, геометрії, перспективи, технічного рисування, анатомії та рисування з натури, історії орнаменту. Копітка й відповідальна праця педагогів і гнучка методика викладання забезпечили необхідні результати – учнівські рисунки Д. Г. Дерла, виконані олівцем, свідчать про уміле використання світлотіні у створенні пластичної форми, м'якість лінії, упевнене володіння контуром. Художня школа Західного Лондона відіграла істотну роль у становленні світогляду митця й зародила в ньому непохитну рішучість вивести британський художній дизайн в авангард світової художньої промисловості.

Стрімка індустріалізація Великобританії забезпечила добробут середньостатистичної родини Дерлів на рівні з мільйонами співвітчизників, сформувавши в країні прошарок середнього класу. Система цінностей цієї верстви населення виробила естетику своєї доби, в основу якої лягли євангелізм, пуританізм і конгрегаціоналізм, праця і невибагливість, дисципліна і самопожертва. Це обумовило образотворчість художнього доробку Д. Г. Дерла як в монументальному, так і в декоративному мистецтві. Такий вікторіанський

моралізм сприяв захопленню юнацтва героями літературних творів В. Скотта і легендами про короля Артура та рицарів круглого столу. Дитячий інтерес до середньовічного воїнства вплинув на стилістичні особливості художньої манери зрілого митця. Прищеплена батьками з дитинства любов до рідної природи, ентузіазм у вивченні багатой флори і фауни Англії, захоплення садівництвом знайшли відображення у вишуканих рослинних візерунках його творів. Заняття музикою та шахами сприяли формуванню глибинного інтуїтивного розуміння ритму і чіткого композиційного ладу, віртуозно проявленого майстром у створенні орнаментів.

Випадкова зустріч з В. Моррісом визначила шлях митця. Глибока любов і повага до видатного вчителя обумовила життєствердність творчості Д. Г. Дерла, який залишався вірним справі «Морріс і Ко» до самої смерті. Художнє керівництво майстернями Мертонського абатства, до певної міри, сформувало Дерла як майстра-універсала, художника-практика, творчі інтереси якого охоплювали художні вітражі, гобелени, декоративні панно, килими, художні вишивки, декоративні меблі і декоративний текстиль. Багатогранне творче життя Дерла, по суті, стало ототожненням прагнень та ідеалів руху «Мистецтва і Ремесла».

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ МИТЦЯ

3.1. Монументальний живопис у творчості Д. Г. Дерла

Монументальний живопис у творчості Д. Г. Дерла представлено численними вітражними роботами. Вітражне мистецтво завжди посідало особливе місце в серці майстра, адже саме у вітражній майстерні компанії «Морріс і Ко» у 1878 р. були зроблені перші творчі кроки майбутнього митця. Незважаючи на те, що з часом більша частина креативної енергії художника була спрямована на створення чудових гобеленів, вишуканих візерунків для оздоблення шпалер, тканин та меблів, протягом усіх п'ятдесяти років творчої діяльності Дерл завжди був пов'язаний з вітражними майстернями компанії (іл. 40, 41, 42).

Друга половина XIX століття позначена небувалим розквітом вітражного мистецтва Великобританії, архітектура якої, як вже зазначалось, переживала період готичного відродження. Починаючи з 1840 р., в країні знялася хвиля церковного будівництва, внаслідок чого зросла потреба у виробництві віконних вітражів. З 1880-х рр. 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 р. вітражна індустрія Великобританії посіла панівне місце на світовому виробничому ринкові. Тільки на момент появи Дерла в майстерні «Морріс і Ко» в країні було зведено біля 1700 і відреставровано близько 7000 церков.

Компанія «Морріс і Ко» долучилася до загального процесу вітражного виробництва в 1861 р., 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» [81, с. 3]. Компанія «Джеймс Пауелл і сини» була заснована Джеймсом Пауеллом 1834 р. на базі склоробної майстерні «Вайтфріарс», відомої ще з 1680-х рр. Крім того, час від часу постачальникам замовляли кольорове скло, виготовлене старовинним способом варіння в горщиках з додаванням різних металевих оксидів залежно від потрібного кольору [81, с.3].

Дерл приєднався до роботи вітражної майстерні в 1878 р. Вже за кілька місяців йому стали доручати самостійне виконання деталей тла, який зазвичай складався з рослинного орнаменту і невеликих архітектурних мотивів. З кінця 1880-х рр. створення задуму загальної вітражної композиції цілком лягло на плечі Дерла, хоч основним її компонентом на довгі роки, безумовно, залишаються ескізи окремих фігур, виконані видатним художником другої хвилі прерафаелізму – Едвардом Берн-Джонсом (іл. 9). Необхідно зазначити 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 звинуваченні, що було висунуте Берн-Джонсу Джоном Хітоном у 1887 р. 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 полотно!» [445, с.71]. За свідченням Аймера Валланса, часто художник надавав лише ескізи голів та рук: «Берн-Джонс обмежувався, в основному, роботою над головами та руками...» [445, с. 122]. Зауваження, зроблене Люїсом Дейєм стосовно ескізів Берн-Джонса до гобеленів, справедливе й у разі створення вітражів: «...Колір навіть <...> деталі, які в своїх дизайнах для фірми <...> художник залишав, на диво, своєму другу Моррісу, а Морріс поступово передав в руки свого учня [тобто Дерла]...» [102, с.88]. Далі Дей зазначає, що з 1890-х рр. взагалі – «...Морріс дуже рідко бачив вікно до того,

як воно було закінчене...» [102, с. 89]. Тим самим автором 1882 р. 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 з застосуванням інших матеріалів» [174, с. 121].

Саме у створенні чаруючої погляд оксамитової колірної гармонії доречно було використано непересічний талент Дерла. За словами автора видання «Вітражі» Е.А. Минухина, у створенні вітражів майже вирішальним чинником є саме колірна композиція, мета якої – встановити єдність і узгодження кольорів, тонів і прийомів їх використання [552, с. 110].

У роботах Дерла відчувається вміле застосування виступаючих (тяжких) та відступаючих (легких) кольорів при побудові об'ємності форм і створенні просторової глибини, яке збагачує сприйняття двомірного площинного зображення. Майстер вдало використовує насичені монохроматичні кольори, комбінує теплі й холодні, досягаючи вражаючої ефектності сприйняття. Розподіляє поліхроматичні кольори з урахуванням зміни їх властивостей залежно від денного та штучного освітлення. Особливо це можна простежити в таких роботах майстра, як «Агонія в саду» 1911 р. (іл. 46), «Христос диспує з лікарями у храмі» 1915 р. (іл. 47), «Христос, який йде по воді» 1915 р. (іл. 48), «Марії біля порожньої гробниці» 1922 р. (іл. 49).

За визначенням російського мистецтвознавця М. М. Волкова, фарба стає кольором за трьох необхідних умов. По-перше, коли вона органічно входить у загальний колористичний лад зображення. По-друге, коли отримує виразне звучання у співвідношенні з суміжними кольорами. По-третє, коли відіграє певну образотворчу та виразну функції [526, с. 147]. У роботах Дерла майже завжди присутній симбіоз потрібних ознак. Прикметним є зауваження, запозичене біографом Морріса і Берн-Джонса Ф. Маккарті у А. Валланса стосовно зміни в колориті вітражів компанії, починаючи з кінця 1880-х рр. [239, с. 646].

З середини десятиріччя Морріс, серйозно захопившись соціалістичними

ідеями й приділяючи чимало уваги діяльності соціалістичної ліги Хаммерсміта, залишив роботу майстерень Мертонського абатства під контролем Дерла. Відтак постає питання міри впливу майстра на колорит вітражів, створених компанією. Природна відчутність образотворчої сили кольору й краси колірних сполучень, що притаманна творам майстра, була помічена й самим Берн-Джонсом. Думка художника щодо майстерності Дерла прозвучала під час обговорення проектних ескізів до вітражів для церкви Св. Деніола у місті Говардені і зафіксована у вигляді діалогу в щоденнику його асистента Томаса Рука. На запитання Рука стосовно колоритного ладу 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 <...> Він справжній митець...» [222, с. 30]. Очевидно, в даному разі йшлося про західне вікно церкви «Поклоніння волхвів», виконане «Морріс і Ко» саме в 1898 р., що відповідає даті запису в щоденнику – 6 травня 1898 р. У лівій частині композиції фігурує зображення двох волхвів, виконане в жовто-коричневих та синьо-блакитних тонах.

Детальний розгляд облюбованих Дерлом колористичних схем іноді виявляє вплив ранніх робіт самого Берн-Джонса, виконаних окремо від «Морріс і Ко» та відмінних від уподобань і практики Вільяма Морріса. При порівнянні колористичного ладу вітражів, виконаних фірмою «Джеймс Пауелл і сини» за кольоровими ескізами Берн-Джонса, та ранніх прикладів, створених «Морріс і Ко» за чорно-білими ескізами художника, стає очевидною переважна барвистість перших. На думку британського дослідника Вільяма Вотерса, ранні вітражні роботи Берн-Джонса, виконані до 1862 р., відрізняються за колоритом тому, що були створені за допомогою відомого архітектора готичного відродження Вільяма Берджерса. Саме він посприяв «готичному» баченню кольору Берн-Джонса на ранньому етапі його творчості [455, с. 248–249]. Схожі властивості притаманні деяким вітражам, виконаним «Морріс і Ко» за участю Дерла. Наприклад, в вітражах собору Св. Філіпа в Бірмінгемі з'явилася характерна підвищена

емоційність кольору (іл. 50). Саме Дерл був одним із двох художників, які безпосередньо займалися розписом цих вітражів.

Проте, неправильно було б вважати, що Дерл механічно повторював колористичні схеми свого знаного попередника. Ідучи шляхом своїх учителів, він просто вміло використовував найкращі досягнення старших колег. До речі, так само як молоді Морріс і Берн-Джонс, вражені надзвичайною красою вітражів Шартрського собору в 1855 р., використали творчі розробки майстрів середньовічної Франції (іл. 43). Час від часу візуальна формула, притаманна вітражним творам «Морріс і Ко», повторює зображення видовженої постаті головного героя у верхній частині вікна з груповим зображенням у розгорнутому оповідному сюжеті в нижній частині. Як наприклад, у вітражі з Капели колежа Ісуса в Кембриджі 1874 р. (іл. 44) чи з Церкви Святої Маргарити в Роттінгдіні, створеному «Морріс і Ко» 1893 р. на честь одруження доньки Берн-Джонса Маргарет. (іл. 45).

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. Але, можна припустити, що внутрішній голос майстра, мовби вторуючи сакральним звукам поліфонічних органумів Леонена і Піротена, що 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 колірні мотиви, зокрема зелено-сині сполучення, притаманні керамічним та текстильним виробам Близького Сходу, уподобані, до речі, й соратником Морріса – Вільямом Де Морганом. Керамічна майстерня останнього розташовувалася неподалік Мертонського абатства. Численна колекція музею Південного Кенсінгтона, що був перейменований пізніше в музей Вікторії та Альберта, надавала бажаючим можливість ознайомитись з найкращими взірцями даного виду декоративної творчості. Можливо, Дерла надихали поетичні сповіді харизматичного Вілфріда Скавена Бланта, який, до речі, став другим коханцем Джейн Морріс. Дарчий

запис у власному примірнику Дерла видання «Любовна лірика і пісні Протеуса» – поетичному збірнику Бланта, що був виданий «Келмскотт пресс» 1892 р., безперечно свідчить про досить близьке знайомство митця і поета [603]. Один із варіантів гобелена «Зірка Віфлієма» був виконаний саме на його замовлення, тому ймовірно, поет навідувався в Мертонське абатство. Можливо, Дерл відвідав сасекський маєток Бланта «Краббет парк», відомий на всю країну завдяки розведенню арабських скакунів, завезених поетом до Великобританії.

Поступово майстер перетворився на здібного автора зі своїм власним художнім почерком. За період з 1893 по 1931 р. художником було створено близько 130 чудових вітражних вікон. Першою спробою Дерла у створенні фігуративного дизайну для вітража стала його робота 1893 р. над центральним вікном західної стіни «Бьют холл» університету в м. Глазго (іл. 36). Постаті Шекспіра і Мільтона виконані на повен зріст на тлі рясного рослинного монохромного візерунка. Особливу увагу, порівняно з іншими зображеннями, привертає постать Шекспіра (іл. 51), яка вирішена насиченим помаранчевим кольором. Це можна пояснити прагненням автора збагатити колірний лад композиції або бажанням привернути увагу саме до постаті Шекспіра.

У 1900 р. для верхньої галереї центрального вікна східної стіни Дерлом було створено зображення ще вісьмох поетів і філософів та чотири постаті для нижньої галереї, що символізували філософію, медицину, юриспруденцію та теологію – науки, які викладали в університеті з часу його створення в 1451 р. Загальна колірна гама витримана в різноманітних відтінках спокійних червоних, синіх і зелених барв. У візерунок висвітленого тла поряд із зеленим листям введено 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, як правило, 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 конгрегаціоналістських 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. Регулярно відвідуючи церковного богослужіння, Дерл чітко розумів призначення, своєрідність та оригінальність цього виду художньої творчості. Образні та композиційні вирішення таких робіт, як «Христос у силах у Раю» 1902 р. (іл. 52), «Христовий наказ Петру» 1902 р. (іл. 53), «Вознесіння» 1903 р. (іл. 54), «Таємна вечеря» 1906 р. (іл. 55), «Христос благословляє дітей» 1907 року (іл. 63), «Дорога до Еммануаса» 1911 р. (іл. 57), «Воскресіння» 1911 р., цілком відповідають функціональній та просторовій специфіці приміщень і лаконічно вписуються в загальний ансамбль.

Наприклад, згадана робота «Воскресіння» була виконана 1911 р. на замовлення церкви Св. Філіпа в мальовничому англійському містечку Тонбридж. Вітраж створено за біблійним сюжетом Воскресіння Господнього. Відомо, що сам момент постання Христа з гробниці не відтворений у Святому Письмі. Це надає митцям можливість досить вільної інтерпретації в художньому втіленні події. У даному разі Дерла, очевидно, частково надихнули однойменні композиції відомих італійських художників XV століття – роботи Андреа дель Кастаньйо 1447 р. і П'єро делла Франческа 1455–58 рр., побудовані за подібною схемою: вертикальна постать Христа, розміщена по центру, перпендикулярно горизонталі гробниці, і разом вони утворюють форму хреста. На передньому плані, під гробницею, що простягається по всій ширині полотна, зображено групу воїнів.

Вітраж виконаний Дерлом у вигляді триптиха, який складається з рівних за розміром вертикально видовжених частин, увінчаних квіткоподібним медальйоном і вписаних у стрілчастий віконний проріз. Конструктивним центром композиції та її змістовим вузлом постає фігура воскреслого Христа

Бокові, майже симетричні, частини, в яких зображено по дві фігури: на першому плані, перед гробницею знизу – воїна-охоронця, на другому, за нею вгорі – 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 – славить чудесне воскресіння Господнє; зображені в медальйоні ангели, що грають на сурмах, 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 чітко різняться на тлі затемненого гірського краєвиду, 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 р. (іл. 58), «Доблесть, Перемога, Мужність» 1918 р. (іл. 59), «Привітання в Раю» 1920 р. (іл. 60), «Перемога Св. Михайла над драконом» (іл. 61), «Св.Георгій Переможець» (іл. 62), «Війна», «Перемога», «Мир» 1920 р. (іл. 64, 65, 66), «Христос вітає солдата в Раю» 1926 р. (іл. 67). 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. Спалахнувши в Європі на початку XX століття Перша світова війна стала однією з найжахливіших трагедій віку. Славнозвісний технологічний прогрес XIX сторіччя посприяв не тільки стрімкому розвитку індустріального виробництва і покращенню людського існування, а й поволі став помічником у створенні нової смертоносною зброї. Понад 9 мільйонів військовослужбовців і близько 7 мільйонів цивільного населення втратили життя в результаті цього світового конфлікту. Не оминула трагедія і Британських островів. Події першої світової війни й особливо її наслідки глибоко вплинули на консервативне британське суспільство, назавжди порушили його традиційну

структуру і призвели до колосальних історичних змін у соціальному устрої країни. На відміну від східноєвропейських держав, що входили до колишнього Радянського Союзу, в яких прикметник «велика» традиційно становить частину назви Другої світової війни, в Великобританії подібна атрибуція закріпилась саме за Першою світовою війною. Війна 1914–1918 рр., відома під назвою «Велика війна», забрала 800 000 британських життів і покалічила ще 1 663 000 [26, с. 324]. У новітній історії Сполученого Королівства вона стала найжахливішою кривавою бійнею, неперевершеною за втратами.

У міру усвідомлення рівня трагедії, в процесі загоєння емоційних ран, приголомшена нація заходилася вшанувати пам'ять загиблих героїв у літературі і мистецтві. По всій країні почали з'являтися численні меморіальні комплекси.

Поряд з іншими видами художньої творчості, встановлення меморіальних вітражних вікон у місцевих сакральних приміщеннях різноманітних конфесій стало популярною формою вшанування пам'яті загиблих воїнів і набуло поширення в усій країні. Такі художньо-декоративні пам'ятки наразі можна знайти навіть у найвіддаленіших куточках Сполученого Королівства. Спеціалістами нараховано понад 2000 вітражів, присвячених окремим особам, родинам, армійським з'єднанням, чи узагальненому образу парафіян, які віддали життя за мирне майбутнє своєї Вітчизни. Цей багатий культурно-історичний спадок неймовірно різниться за своїми художньо-образними і стилістичними особливостями.

Значне місце серед найкращих взірців цього надзвичайно важливого і вагомого доробку декоративного мистецтва Великобританії належить роботам Дерла. Попри те, що йому не судилося брати безпосередню участь у бойових діях регулярної армії і він не бачив на власні очі жахів кривавої бойні, він усім серцем відчував національну трагедію як громадянин своєї країни і як приватна людина, що зазнала особистої втрати.

Незважаючи на виникнення нових тенденцій у стилістиці й художніх засобах створення вітражних зображень, Дерл до кінця залишався вірним традиційним ідеалам готичного відродження. Для втілення художнього задуму

майстер звертався до іконографії середньовіччя, дотримуючись традиції, запровадженої ранніми прерафаелітами. Він ретельно вивчав необхідні для створення образів історичні деталі, за допомогою яких бажав досягти відповідного задуму настрою. Серед особистих книжок художника залишилися підручники, присвячені історії англійського середньовічного озброєння, лицарських обладунків та історії костюма мешканців Британських островів. Крім того, майстер неодноразово звертався до бібліотечної колекції Південного Кенсінгтона, про що свідчать спорадичні записи в нотатку, власноруч зроблені майстром [603]. Орнаментальне обрамлення композицій теж виконане в найкращих традиціях середньовіччя. Зображені мотиви природи, зокрема рослинні візерунки, були ніби покликані сприяти душевному відродженню, немов виконуючи свого роду цілющу функцію. Безумовно, майстром керувало палке бажання миру і спокою, скорішого одужання суспільства, після трагедії війни.

Осяйний колорит довоєнних творів з часом поступається місцем стриманішим, глибшим, інколи похмурішим кольорам, що втілюють пережиті страждання. Треба зазначити, що природі майстра, який був вихований на ідеалах конгрегаціоналістської церкви, що сповідувала поміркованість і стриманість, притаманна суто англійська ощадливість у вираженні почуттів. Вона співзвучна емоційному сприйняттю місцевих парафіян, сповнених духом пуританського євангелізму. Художні образи, створені майстром у поминальних вітражах, уособлюють ці специфічні риси, що виражаються в певній статичності постатей, у відчужених виразах облич персонажів, у стриманому ритмі композиції.

Перші меморіальні вітражі були створені Дерлом одразу після закінчення війни в 1918 р. для церкви Св. Михаїла і всіх святих в Маккелсфілді, що поблизу Манчестера. Встановлений над південними дверима пентаптих «Війна» на згадку про загиблих мешканців міста – особистий дар мера Маккелсфілда Д. Г. Фроста (іл. 58). Багатофігурна групова композиція, побудована за принципом згортання дії з боків до центру, досягає кульмінації в центральному вітражі у ліричній постаті Христа, що уособлює Любов, на нього спрямовані погляди пастви. Середньовічне військо зосереджено дивиться на Спасителя в очікуванні

порятунку і вічного спокою, що прийде нарешті як винагорода за нелюдські страждання.

Меморіальний вітраж на честь загиблого у битві при Зандворді лейтенанта Джона Чарльза Клоус-Брукса, замовлений родиною, встановлено в північній наві церкви. На триптиху зображено алегоричні постаті Доблесті, Перемоги (в образі Св. Михаїла) і Мужності (іл. 59). Ще один вітраж розміщено в каплиці Саваджів, прибудованій у 1505–1507 рр. архієпископом Йорка, Томасом Саваджем. Цього разу, триптих створено із трьох постатей за давніми ескізами Бер-Джонса.

У 1920 р. Дерлом було спроектовано вітражі ще для двох церков у Чеширі: Св. Іона Євангеліста в Челфорді і Св. Бартоломео у Вілмслоу. Для челфордської церкви було виконано композицію під назвою «Привітання в Раю» – меморіальний вітраж на честь загиблих мешканців міста в північній наві (іл. 60). Крім того, 1921 р. в південній наві з'явилося індивідуальне замовлення родини Джефрів Христиана Лондздейла Волша у вигляді алегоричного триптиха «Війна і Мир». Для церкви Св. Бартоломео Дерлом було розроблено трилогію «Війна, Перемога, Мир». Кожний з вітражів трилогії у свою чергу складається з триптиху. «Війна» (іл. 64) представлена наступними сюжетами: у лівій частина композиції зображено групу воїнів; у правій – солдата, який підносить чашу з водою пораненому товаришеві; у центральній частині композиції Христос зустрічає в Раю героя-воїна. Виразність композиції підсилено введенням текстового елемента – уривку з Євангелія від Св. Іоанна: «Ніхто більшої любові не має над ту, як хто свою душу поклав би за друзів своїх» [495, с. 134]. «Перемога» зосереджує увагу глядача на центральній частині, присвяченій перемозі Св. Михаїла на Дияволом, а бокові постаті ангелів лише підсилюють значення головного дійства (іл. 65). Додатковий напис, запозичений з Об'явлення Св. Іонна Богослова, сповіщає: «І не полюбили життя свого навіть до смерті» [495, с. 296]. Завершальна частина трилогії «Мир» являє собою наступний сюжет: у центрі композиції – Христос-Спаситель, ушавлений ангелами; ліворуч – група уклінних воїнів; праворуч – картина довгоочікуваного мирного життя (іл. 66). Слова Господньої промови до Св. Іонна Богослова: «Блаженні ті мертві, хто з цього часу вмирає в Господі!»

[495, с.297] – уособлюють апофеоз християнського ідеалу і надзвичайно підсилюють драматичний ефект художньої композиції. Незважаючи на те, що за сучасної реконструкції два вітража опинилися в середині приміщення, в результаті чого втратили освітлення, необхідне для повноцінного сприйняття цього виду мистецтва, художня композиція продовжує справляти незабутнє враження.

Остання робота майстра, присвячена героям Великої війни – «Христос вітає солдата в Раю», була виконана 1926 р. на замовлення церкви Св. Іоанна Хрестителя, розташованої в невеликому містечку – Західному Байфліті, що на південному сході Англії (іл. 67). У 1922 р. на кошти місцевих парафіян було зведено Меморіальну капелу на честь загиблих мешканців міста, що примкнула до північної сторони церковної будівлі. Головний візуальний акцент припадає на східне вікно, виконане у вигляді триптиха. Завдання майстра полягало в тому, щоб засобами художнього мовлення відтворити рядки із відомого християнського гімну Регінальда Гебера 1812 р. «Син Божий іде на війну»: «Вони піднімаються крутими сходами Раю, крізь небезпеку, нелюдські зусилля і біль» [439, с. 15]. У центральній частині вітража зображено фігуру юного воїна, який пройшов крізь пекельні страждання і смерть. Він підводиться до Христа, готового прийняти його в свої обійми. Даний сюжет є авторським повторенням вітража, створеного Дерлом для Вілмслоу кількома роками раніше. У бокових частинах симетричні постаті ангелів, які сурмлять у сурми на честь героя. Художнє зображення супроводжується написом зі словами з відомого твору «Подорож палігрима»: «Він перетинає межу і всі труби звучать задля нього на тому боці» [439, с. 15]. Цей славнозвісний твір Джона Баньяна, повна назва якого – «Подорож палігрима із цього світу в той, який має прийти», вже з першої публікації 1678 р. став одним з найвідоміших вірців християнської англіканської літератури і нерідко використовувався наче друга Біблія.

У 1928 р. у видовженому прорізі капели на північній стіні було встановлено ще два вітража. Треба зауважити, що обов'язкове збереження архітектурної конструкції, за умовами замовника, значно звузило вибір сюжету. Площина

симетричних вертикальних композицій (стрічка іде горизонтально) заповнена чотирма поодинокими постатями з кожного боку. На лівому боці – ангел з лампадкою, символізує вічний вогонь у пам'ять про героїв (авторський повтор постаті з Ботона), Надія, Св. Стефан (християнський першомученик), Доблесть; на правому – ангел з лампадою (авторський повтор постаті з Ботона), Віра, Св. Олбан (перший англійський християнський мученик) і Мужність. Колорит цих пізніших композицій вирізняється підвищеною яскравістю. Основними діючими кольорами є зелений, червоний і синій. Вміле використання відтінків свідчить про бездоганне відчуття кольору.

Розглянуті роботи майстра, виконані «Морріс і Ко», відповідають найвищим художнім якостям; вони лаконічно вписані в архітектурний ансамбль, створюючи водночас як затишне місце для рефлексії на події минулого, так і натхненний простір для народження мрій про майбутнє. Виконані за проектами Дерла вітражі, присвячені жертвам Першої світової війни, і досі відіграють надзвичайно важливу роль у соціокультурному житті місцевих парафіян. Хоча, безумовно, вони давно вже вийшли за рамки парафії і стали вагомою складовою національного декоративного скарбу країни.

На превеликий жаль, значна кількість вітражів, виконаних Дерлом, не дійшла до нашого часу. Частина була знищена під час Другої світової війни, частина постраждала з інших причин, зокрема вандалізму. Наприклад, 2005 р. під час пограбування церкви Св. Бартоломео у Вілмслоу злочинці пошкодили нижню частину вищезгаданого триптиха «Війна, Перемога, Мир». Інколи при закритті церкви та передачі приміщення іншому власнику вітражні вікна продавали охочим колекціонерам. Те, що в 1950-ті рр. цінувалося лише вузьким колом ентузіастів декоративної творчості компанії, сьогодні набуває статусу бажаних експонатів найкращих галерей та музеїв світу. Але й, збережені твори дають достатньо глибоке розуміння стилю майстра.

Розглядаючи загальний внесок Дерла в творчі здобутки вітражної майстерні «Морріс і Ко», викладач Манчестерського університету Сютер звинувачував майстра в наслідуванні старшому наставнику [374, с.79]. Що саме спонукало

Дерла малювати образи в манері Берн-Джонса? Наприклад, обличчя Кромвеля із західного вікна Об'єднаної реформованої церкви в Кембриджі 1927 р. переконливо доводить спроможність майстра самотійно створювати виразні й неповторні образи (іл. 68). Можливо, правда криється в думці, висловленій російським музичним критиком Олександром Коптяєвим стосовно музичного доробку Скрябіна, доречний і в даному разі: «...Правильний хід мистецтва передбачає помірковані запозичення, тож духовна спадщина великого автора залишиться мертвим капіталом, якщо наступні покоління будуть під страхом наслідування силоміць уникати його стилю» [545, с. 67–70].

Треба розуміти, що майстер працював у рамках чітко усталеної традиції, дотримуючись ідеалу краси, програмно закладеного з юнацтва. Певною мірою він керувався бажанням зберегти єдність «корпоративного» стилю, свідомо культивуючи спадкоємність мистецької традиції. 1911 р. Маріллє 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» [248, с. 52]. За словами Пітера Кормака, неповторна краса «чистого і прекрасного» кольору назавжди стала визначною рисою вітражів, створених «Морріс і Ко» [81, с. 4]. Розрив із надбанням учителів, протиприродний внутрішньому світу майстра і не сумісний 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 юності Д. Г. Дерл відкрив прийнятний для себе художній світ, сповнений яскравих кольорових сполучень, зігріваючий червоним полум'ям, заворожуючий таємною прохолодою синяви, що зачарували його на все життя.

Л. Дей якось зазначив, що Е. Берн-Джонс був найкращим «майстром цього матеріалу (скла) так само як і кольору» [174, с. 127]. Проте, якщо взяти до уваги розглянуті вище факти стосовно створення колірної гамми 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 також як принцип сприйняття художнього твору: «Краса полягає в очах глядача». Цей принцип прекрасно висловлений у вірші видатного поета XIX століття, співпарафіянина Дерла по церкві в Сент-Панкрасі Роберта Браунінга. До речі, цей видатний майстер слова був добре знайомий інтелігенції Російської імперії. Ще 1883 рр. 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. Англійці знаходять у його манері висловлюватись і думати щось спільне з Карлейлем» [541, 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 у вишині.
 Що мені до того, що їхні зірки – весь світ?
 Моя – відкрила свою душу мені, тому я люблю її.

Врешті, найвірніший спосіб отримати власне враження від роботи майстра – завітати до англіканського 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 линуць божественні звуки органної музики найдорожчого майстру композитора –

його власного сина, Данкана Дерла. Саме тоді глядачеві по-справжньому відкриється художня цінність творчого спадку Д. Г. Дерла.

3.2. Традиційні форми образотворчості як антитеза індустріальному виробництву

Особливе місце в творчому доробку митців компанії, зокрема Джона Генрі Дерла, належить гобеленам, витканим у майстернях Мертонського абатства за ескізами Бер-Джонса, Морріса, Вебба, самого Дерла та інших (іл. 69).

У Великобританії другої половині XIX століття ручне ткацтво вважалось давно забутим мистецтвом минулого. Завдяки зусиллям майстрів «Морріс і Ко» воно було не тільки відроджене, а й піднесене на нові висоти і стало одним із найяскравіших досягнень декоративного мистецтва того часу.

Визначаючи доцільність створення рукотворних гобеленів за старовинними техніками в часи машинного виробництва, Морріс писав: «...те, що по суті можна назвати тканими картинами <...> набагато перевищує своєю художньою якістю будь-які машинні вироби, <...> їм притаманна особлива вишуканість. Глибина тону, насиченість кольору, та тонка градація відтінків легко досягається у ткацтві; крім того гобелен потребує детальної проробки маси прекрасних, витончених деталей, які саме й відрізняють найкращі взірці середньовічного мистецтва» [282, с. 18].

За свідченням Валланса, перші невеликі експерименти з вертикальним ткацьким верстатом Морріса, до яких невдовзі було залучено і його учня, Дерла, розпочаті ще 1878 р. Вони «зводились до створення флористичних орнаментів, іноді з введенням в композицію зображень птахів» [445, с. 115].

Першим знайомством Дерла з фігуративним ткацтвом стала спільна праця з Моррісом над гобеленом за роботою Вальтера Крейна «Пташниця» 1881 р.. Ілюстрація до однойменної казки братів Грим увійшла до збірки «Сімейні казки» в літературному перекладі сестри Крейна Люсі, виданої 1882 р. з ілюстраціями брата (іл. 70). Джордж Вордел, виконавчий директор компанії з 1866 р. до кінця

1880-х рр., згадував в останні роки життя, що Морріс власноруч познайомив Дерла з технікою художнього ткацтва ще у старому приміщенні на Квін-Сквер і саме там залучив юнака до роботи над «Пташницею». Проте Дерл стверджував, що створення цього гобелена було розпочате після відкриття нової майстерні в Мертонському абатстві [241, вкладка між с. 50–51], коли переїзд до нового приміщення дозволив збільшити технічну базу відділу художнього ткацтва до трьох вертикальних верстатів. Сам Крейн надав достатньо детальне свідчення про події у своїх опублікованих спогадах: «Якось до моєї студії в «Бомонд лодж» навідався Вільям Морріс, який щойно розпочав експерименти з ткання гобеленів <...> і тепер надумав ввести в композицію постаті й попросив мене створити для нього дизайн із численними деревами на задньому плані, які, на його думку, особливо придатні для втілення в гобелені. Він бачив мою «Пташницю», нещодавно створену для книги Грімів як декоративну сторінку з об'ямівкою, і попросив мене зробити збільшення для створення гобелена. Так я і зробив кольоровий картон розміром 8 на 6 футів, за яким в Мертоні й було створено гобелен, виставлений на зимовій виставці в Гросвенорі 1881 р., а потім і в багатьох інших містах країни і на континенті, і зрештою картон був придбаний музеєм Південного Кенсінгтона, тобто Вікторії та Альберта, де тепер і знаходиться» [89, с. 214]. Робота неодноразово виставлялась, навіть за океаном. У 1883 р., наприклад, її було представлено на промисловій виставці у Бостоні, в США. На думку Морріса, їх перша з Дерлом фігуративна робота вийшла загалом непоганою. Водночас, у листі до дружини Морріс нарікав на те, що композиція була не зовсім придатна для втілення в гобелені [240, с. 446] Роботу було придбано американським сталевим магнатом Альфредом Поупом, але, подальша її доля наразі невідома. Відсутність репродукцій втраченого твору, на жаль, не дає можливості зробити власні висновки щодо його художньої вартості.

Дерл так швидко оволодів новою технікою, що вже невдовзі сам почав навчати інших молодих підмайстрів. З часом його стали залучати виключно до виконання найскладніших елементів композиції, зокрема облич.

Окрім безпосередньої ткацької роботи над гобеленами Дерл брав участь у

створенні проекту художньої композиції. Зображення людських постатей відтворювалось за невеликими чорно-білими ескізами Берн-Джонса, збільшеними Дерлом для перенесення на підготовчий картон. Крім того, Дерл відповідав за створення тла і загального колориту композиції. У професійній діяльності майстра колір став одним із головних засобів творчого самовираження. Враховуючи той факт, що колірна гармонія є важливим чинником образно-емоційної основи твору, особистий внесок Дерла виявляється досить вагомим. Майстер вважав, що колір має бути «радісним» у тому сенсі, що повинен приносити насолоду на зразок тієї, що відчувається під час споглядання природи. Закликаючи інших використовувати природні колірні сполучення, Дерл наголошував на тому, що гармонія колірної композиції твору досягається не шляхом сліпого слідування нормі, а грою уяви. «Зовсім не означає, що троянда має бути обов'язково рожевою, а дзвоник синім, як у садочку», – відзначав майстер [110, с. 7]. Одного разу дебати з приводу достовірності зображеного природного світу було перенесено на сторінки однієї з головних газет країни – «Таймс». У 1929 р. в газеті був опублікований коментар оксфордського професора астрономії щодо нещодавно побаченого гобелена «Створення світу», в якому автор звинувачував Дерла в неточному зображенні тіньових відносин між сонцем і місяцем. У відповідь на зауваження Дерл надіслав до газети листа, в якому з легким сарказмом відзначалося, «що в мистецькому творі образи сонця і місяця виступають лише як символічна репрезентація біблійних слів «світило велике, щоб воно керувало днем, і світило мале, щоб керувало ніччю» у вільній інтерпретації художника [109].

У 1887 р. на замовлення сина заможного грецького емігранта Олександра Іонідіса, Алеко, було створено гобелен під назвою «Ліс» (іл. 71). У центрі горизонтальної композиції, на тлі рясного рослинного візерунку, що складається з листя аканта і квітів, зображено фігуру лева в оточенні рівномірно розташованих по всій довжині полотна фігур павича, зайця, лисиці й ворона. В даній роботі Дерлом були спроектовані квіткові елементи переднього плану. Робота була представлена в експозиції «Виставкового товариства Мистецтв і Ремесел»

1888 рр.. Назва гобелену «Ліс» не заявлена у каталозі, проте, з огляду на участь Вебба в розробці дизайну, можна зробити висновок, що це був саме він. У каталозі виставки Дерла заявлено як автора тла. Того ж року на виставці була представлена робота «Св. Сесилія» за ескізами постаті Берн-Джонса і тла Дерла.

Протягом років Дерлом було спроектовано декілька робіт у стилі «мільфльор» на зразок середньовічних прототипів. Один із варіантів виконано як вишивка на шерстяному полотні, зберігається сьогодні в будинку-музеї «Келмскотт мено» (іл. 72). Термін «мільфльор» походить від французької *mille fleur* – «тисяча квітів». Композиція з квіткових груп будується на полотні ярусами без використання перспективи. Відсутнє і перспективне скорочення – розміри нижніх квітів збігаються з розмірами верхніх. Саме таку схему найчастіше використовував Дерл, зокрема, в роботах «Флора» і «Помона» (іл. 73, 74). Як і у випадках з іншими гобеленами, існує декілька варіантів цих робіт: сім зменшених варіантів «Помони» і одинадцять «Флори». В основу покладено варіант більших розмірів, виконаний у 1884–1885 рр. за ескізами Берн-Джонса і Морріса. В усіх варіантах обидві жіночі постаті прекрасних богинь, що ототожнюють весну і рослинність, плодоношення і рясноту, створено за олівцевими ескізами Берн-Джонса. Варіанти Дерла вважаються більш вдалими за варіант Морріса. У композиціях Дерла змінюється масштабне співвідношення між посталями та рослинним орнаментом тла – постаті значно збільшені. У роботах відчувається певна легкість, мрійливість, чарівність. До того ж значно відрізняється колорит, оскільки Дерл застосував набагато яскравішу поліхромну палітру.

Як вже зазначалося раніше, Дерлу було притаманно прекрасне відчуття кольору, помічене Берн-Джонсом. Репродукції обох гобеленів, поряд з іншими роботами майстра, були опубліковані 1909 р. в часописі «Студію» в статті під назвою «Гобелени сера Е. Бер-Джонса і Д. Г. Дерла» [444, с. 13–24]. 1916 р. в знаковій експозиції «Виставкового товариства Мистецтв і Ремесел», що відбулася у приміщенні Королівської академії мистецтв, на огляд публіки були виставлені два гобелени авторства Берн-Джонса і Дерла, одним із яких була «Флора». Крім того виставлявся і ескіз до гобелена «Проїзд Венери», знищеного пожежею під

час демонстрації на виставці в Брюсселі 1910 р. Один із варіантів «Помони» 1900 р. зберігається нині в музеї Вікторії та Альберта.

Ще один гобелен – «Фруктовий Сад», відомий також за іншою назвою – «Сезони року», створений за участю Дерла 1890 р., теж придбав музей Вікторії та Альберта (іл. 75). 1902 р. цей гобелен було представлено на Всесвітній виставці в Турині. За словами Крейна, саме ця робота стала «найяскравішою прикрасою британського павільйону» [89, с. 487]. Подібний сюжет набув популярності ще в добу середньовіччя. Наприклад, ілюстрація відомої фрески з віддалено схожим сюжетом із Кампо Санто у Пізі була опублікована в Лондоні 1876 р. в «Енциклопедії італійського костюма» під редакцією Джеймса Робінсона як репродукція роботи Андреа Орканья під назвою «Мрія життя» – дивовижна утопія земного Раю. Зображений майстрами «Морріс і Ко» земний Рай миттєво викликає відчуття обожнення матері-природи. Композиція складається з чотирьох жіночих постатей, що уособлюють пори року. Створено їх за ескізами Джорджа Вордела чи Морріса (достовірно не відомо). Рясне флористичне тло заднього і переднього планів, спроектоване Дерлом, складається з фруктових дерев і квітів. На думку Морріса, саме рясне флористичне тло являвся візитною карткою, специфічною прикметою гобеленів, створених в майстернях Мертонського абатства. Мотив помаранчевого дерева як символу плодовитості особливо цінувався Дерлом, який неодноразово використовував його в невеликих орнаментах для декоративних подушок, ширм, камінних екранів. Треба зазначити, що гобелени компанії нерідко виконувалися в кількох версіях: точних повторах або нових варіантах. Наприклад, в основу гобелена «Зелень», спроектованого Дерлом у 1892 р. для маєтку «Клаудс», було покладено ескіз рясного флористичного тла з «Фруктового саду» (іл. 76). У композицію «Зелені» Дерл ввів зображення типових для Британії тварин (дикого зайця, лисицю, фазана, оленя), яких і досі легко можна зустріти неподалік заміських будинків. Домінуючим кольором в даній роботі виступає зелений в різних відтінках. Крім того, по всій довжині полотна у нижній частині вкраплені помаранчево-червоні акценти у формі квіткових суцвіть, також абсолютно типових для прибудинкового

англійського саду (наперстянка, пенстемон, водозбір, тюльпан, лілія, цвіт полуниці тощо). Вибір мотивів рідної, знайомої кожному пересічному англійцеві флори і фауни свідчить про бажання автора створити роботу неповторного національного характеру. «...Нехай народиться і живе самобутній Британський стиль», – заклик Дерла до викладачів ткацької справи найкраще втілений у його власній творчості [110, с. 4]. Дивлячись на гобелен Дерла, неодмінно згадується поетичне визначення Англії славнозвісним Вільямом Блейком в «Єрусалимі», як «зеленої і милої землі». Гобелен «Зелень» дуже високо оцінила тогочасна критика. Роботу ціною в 525 футів було представлено в Королівській академії мистецтв в експозиції «Виставкового Товариства Мистецтв і Ремесел» 1916 р. Це був чи не найдорожчий предмет декоративного мистецтва, запропонований на продаж на виставці.

Розглядаючи перлини ткацької творчості майстрів «Морріс і Ко», не можна не згадати серію гобеленів «У пошуках Святого Граалю» (іл. 77). Легенди про Короля Артура і славетних лицарів круглого столу набули поширення в Європі ще в середньовічні часи. Проте класичний варіант легенди, найпопулярніший до нині, належить перу Томаса Мелорі, носію англійської Ренесансної традиції. Опублікована в 1485 р., вже після смерті самого автора, «Смерть Артура» надихнула на творчість не одне покоління послідовників, зокрема славнозвісного британського поета Альфреда Теннісона. Саме Теннісон привніс у легенду «агонізуючу моральну свідомість XIX століття, коли стало зрозуміло, що навій час матеріального добробуту, отриманого завдяки досягненням промислової революції, обікрив духовний стан нації» [192, с. 159]. Легенди передовсім стали моральним уроком. Славнозвісні одзнаки лицарського поведінки – щедрість, почуття товарищескості, непорочність, чесність, співчуття – знайшли відгук і в серцях прерафаелітів, Морріса і Дерла (згадаймо, наприклад, юнацькі олівцеві малюнки Дерла, на яких зображено сцени лицарських двобоїв) і стали своєрідною алегорією їх власних творчих і духовних пошуків.

У 1890 р. компанія «Морріс і Ко» отримала замовлення від мільйонера Вільяма Нокса Дарсі на комплексне декоративне оформлення й оздоблення залів

маєтку «Станмор холл» в Міддлсексі. Дана серія гобеленів була спроектована спеціально для оформлення інтер'єрного простору обідньої зали маєтку. Розробниками художнього проекту було враховано всі загальні параметри приміщення та його природне освітлення. Гобелени мали стати не тільки декоративною прикрасою, а й головним художнім акцентом, образним втіленням основної художньої ідеї простору. Серію було заплановано у вигляді п'яти гобеленів основної сюжетної лінії: «Король Артур і лицарі круглого столу», «Від'їзд лицарів», «Пошуки сера Гавейна», «Пошуки сера Ланселота», «Сера Галахад і Святий Грааль»; чотирьох другорядних гобеленів-вердюр (тобто гобеленів із зображенням зелені, рослинності тощо) з геральдичними атрибутами і декоративними надписами; і ще одним гобеленом, на якому мав бути зображений «Корабель Галахада». Проте у фінальному варіанті останній гобелен став повноправною частиною основної сюжетної лінії. Лицарські постаті, зображені в натуральний зріст для створення ефекту реальної присутності, мали розташовуватися у верхній частині стінної площини, рослинні ж мотиви – у нижній. За задумом творців, художні образи мали втілювати позачасових героїв, не прив'язаних до конкретної історичної доби. Натомість головним завданням була передача внутрішнього духу легенди – на тлі зовнішньої демонстрації лицарської мужності й відваги підкреслити перевагу духовної величі. У серії «Святого Граалю» в найкращій художній формі знайшли відображення нагальні морально-естетичні пошуки всього тогочасного британського соціуму, які були частково розглянуті в другому розділі дисертації.

Серія розпочинається гобеленом «Король Артур і лицарі круглого столу», на якому зображено момент появи прекрасної діви перед лицарями круглого столу під час святкового бенкету в Камелоті. В'їхавши верхом на коні в обідню залу, вона закликає лицарів негайно вирушити на пошуки Святого Граалю – чаші, з якої сам Христос пив під час Таємної вечері та в яку Йосип Ариматейський зібрав після розп'яття Христову кров. Сюжет наступної багатофігурної композиції «Від'їзд лицарів» відтворює момент підготовки лицарів до від'їзду прекрасними дівами Камелота. Черговий гобелен серії «Пошуки сера Гавейна»

являє собою меншу за розмірами трифігурну композицію, на якій зображено момент відмови ангела відчинити заповітні двері серу Гавейну і серу Увейну як покарання за їхнє гріховне життя. Подібна участь очікує і на сера Ланселота, історії якого присвячено четвертий гобелен серії. Двофігурна композиція ілюструє епізод, у якому ангел усипляє Ланселота на порозі каплиці зі Святим Граалем, караючи його таким чином за любовний зв'язок із дружиною короля Артура, Гвіневою. На п'ятому гобелені серії представлено корабель Галахада, на якому славетний лицар вирушив з Камелота на пошуки святої реліквії. В середньовічних і класичних джерелах мотив корабля часто використовувався як інструмент перенесення героїв з одного світу до іншого. Подібна символіка активно застосовувалась у декоративних творах і майстрами руху «Мистецтва і Ремесла». Остання сцена серії «Сер Галахад і Святий Грааль» сповнена християнського символізму (іл. 78). Троє найдостойніших лицарів – сер Галахад, сер Борс і сер Персіваль – спромоглись досягнути священної землі Сарраса й відшукати жадану реліквію. Проте розташування постатей у композиції – подалі і ближче до дверей священної каплиці, свідчить про різний рівень їх власної духовної чистоти. Фігури Борса і Персіваля відокремлені від Галахада посталями трьох ангелів, що втілюють образ Святої Трійці. Двоє з ангелів тримають у руках свічки, символізуючи Євхаристію, третій ангел – закривавлений спис Лонгінуса, яким римський воїн простромив розп'яте тіло Христа, тим самим позбавивши його подальшого фізичного страждання, і блюдо з пасхальним ягням, що репрезентує Таємну вечерю. Застосована символіка Христового страждання мала нагадувати глядачеві про Господнє Воскресіння, Таїнство причастя і прощення гріхів. Найбільший за розмірами гобелен, на якому зображено кульмінацію лицарських пошуків, було представлено на виставці «Мистецтв і Ремесел» у Новій Галереї 1893 р. Крім серйозного змістовного навантаження, гобелени серії вирізнялись неперевершеною художньою якістю, зокрема насиченою колірною гамою, що особливо цінувалося сучасниками. Наприклад, у 1893 р. критик мистецького часопису висловив думку стосовно кольорового вирішення композиції твору «Сер Галахад і Святий Грааль»: «Кольори, створені

паном Моррісом у даному мистецькому творі, переживуть своєю блискучістю майже все, окрім вітражів» [392, с. 269]. На жаль, із часом кольори трохи вицвіли. Це й не дивно, адже, як зазначалось раніше, для фарбування ниток піткання в майстернях компанії користувались виключно натуральними барвниками, що мають здатність висвітлюватись під дією променів сонця. Саме тому нам здається важливим скористатись свідченнями сучасників. Сьогодні не існує можливості розглянути всі гобелени першої серії порівнянні. Хоча сформована з різних варіантів серії колекція Бірмінгемської художньої галереї все-таки надає уявлення про високу художню якість творів, зокрема їх колорит. Навіть сьогодні поліхромна гармонія кольорової композиції не перестає вражати своєю звучністю.

Серію було виткано протягом трьох років, між 1892–1895 рр. Майже одразу по закінченні роботи цей дивовижний плід колективної творчості групи майстрів на чолі з Моррісом, Берн-Джонсом і Дерлом було визнано одним з найвизначніших шедеврів Британського руху «Мистецтва і ремесла». Загалом у декоративному проекті було задіяно дванадцять митців, хоч у виконанні повторів, про які згодом буде згадано у тексті даної роботи, брало участь ще двоє майстрів. Моррісу належала загальна ідея і вибір конкретних літературних сюжетів для ілюстрації. Берн-Джонсом було створено базові ескізи. Дерл відповідав за створення декоративних деталей, колірне вирішення композиції й безпосереднє виконання роботи у ткацьких майстернях компанії. Дерл особисто регулярно перевіряв і коректував натяжку пряжі на верстаті, залучався до виконання найскладніших технічних елементів. Незважаючи на досить тривалий термін виконання замовлення, майстрам вдалося зберегти художню єдність твору. Вся серія витримана в однаковій тональності, що сприяє цілісності сприйняття композиції. На відміну від інших гобеленів, створених «Морріс і Ко», серія відрізняється відсутністю декоративної облямівки. На думку майстрів, облямівка підкреслювала б завершеність, самоцінність і відокремленість кожної сюжетної композиції, яка була б недоречна у даному разі. Для досягнення особливої яскравості кольору в зображеннях лицарських лат, зброї та рясного вбрання головних героїв твору, на додаток до шерстяної пряжи, мохеру і верблюжого

волосся, вплетених у бавовняну основу, було використано шовкову нитку. Декоративні рослинні елементи введені Дерлом в композицію гобеленів, як завжди, було почерпнуто з рідної британської природи. Прикметно, що по закінченні серії садівником «Станмор холл» було ідентифіковано всі флористичні елементи, зображені на полотнах, й віднайдено реальні зразки на території присадибної ділянки. Повний список рослин було подано поряд із літературними уривками проілюстрованого тексту Мелорі та теоретичними поясненнями загального художнього задуму й процесу створення серії в унікальному документі, складеному Вільямом Ноксом Дарсі під час розмов із Моррісом, Берн-Джонсом і Дерлом [422].

У 1895 р. в «Морріс і Ко» надійшло замовлення на авторський повтор трьох гобеленів серії, а саме: «Від'їзд лицарів», «Пошуки сера Гавейна», «Сер Галахад і Святий Грааль» для маєтку Лоренса Ходсона «Комптон холл» у Стафордширі. У 1898–1899 рр. було виконано копію однієї з вердюр серії для будинку Джорджа Маккулока в Лондоні, а 1900 р. розпочато виконання копії «Вердюр з оленями й щитами» і гобелену «Корабель Галахада» для садиби Мері й Томаса Міддлмор «Мелсеттер хаус», розташований на віддаленому шотландському острові Хой. А в 1932 р., в рік смерті Дерла, було створено ще один варіант двох гобеленів серії: «Король Артур і лицарі круглого столу» і «Сер Галахад і Святий Грааль» для маєтку Генрі Бічема «Лімпне касл» у Кенті [150, с. 5].

Схема декоративного тла з використанням мотиву «мільфльор», що була розроблена Дерлом для «Флори» і «Помони», прекрасно вписується в загальну композицію роботи серії «У пошуках Святого Грааля». Використання мініатюрних квіткових накопичень і збільшення центральної постаті значно покращує масштабне співвідношення елементів композиції, порівнянно з ранніми схемами «Морріс і Ко», виводить постаті головних героїв на перший план і підсилює художній задум. Саме ця схема, розроблена Дерлом, наразі вважається спеціалістами найвдалішою і найпоказовішою для стилю компанії. За словами дослідниці Даяни Вагонер гобелени серії «Святий Грааль» стали найвищим досягненням творчості «Морріс і Ко», яке поєднало в собі насичені кольори

Морріса, багату флористичну орнаментику [тобто розробку Дерла] і майстерність Берн-Джонса-рисувальника у створенні постатей [24, с.199].

Подібне використання рослинної орнаментики впроваджено і в іншій роботі – «Поклоніння волхвів». Замовлення на створення гобелена надійшло 1886 р. від ректора оксфордського коледжу Екзетер в якому навчались Морріс і Берн-Джонс. Тема твору була запропонована замовником. Порівняльний аналіз ескізу, картону, гобелена і станкової картини надає можливість дослідити специфіку художньо-образного вирішення цього твору в роботах двох художників.

Монохромний ескіз Берн-Джонса, виконаний у техніці акварелі, сприймається холодним, відчуженим, майже потустороннім. У створеному Дерлом за ескізом Берн-Джонса картоні зникають деталі пейзажу на дальньому плані (іл. 80). Колорит здебільшого залишається монохромним, за винятком окремих кольорових акцентів синього і червоно-коричневого.

Тепер розглянемо гобелен. Протягом 1890 – 1907 рр. компанією було виткано десять варіантів гобелену. У 1902 р., наприклад, роботу було виконано на замовлення відомого російського магната С. І. Щукіна. Після жовтневої революції 1917 р. гобелен потрапив до петербурзького «Ермітажу» разом з іншими націоналізованими речами з його приватної колекції (іл. 79). У 1900 р. «Поклоніння волхвів» експонувалось на всесвітній виставці у Парижі, можливо там її вперше й побачив С. І. Щукін. З появою поліхромного колориту робота набула звучності, підсиленої за рахунок напруженого тепло-холодного контрасту червоного і синього тонів. Значне затемнення дальнього плану зосереджує увагу виключно на головному дійстві твору і надає композиції певної площинності. Локальні плями теплого червоного кольору майже рівномірно розміщені по горизонталі композиції і виступають колористичними домінантами. Композиція гобелену доповнена декоративними деталями – рослинними мотивами, які щільно заповнюють просторову цезуру між постатями у центральній і нижній частинах полотна. Відома дослідниця текстилю Лінда Перрі стверджує, що «фігури Берн-Джонса виглядають людянішими, набагато пом'якшеними завдяки щільному рослинному передньому плану Дерла, створеному із британських квітів, які легко

розпізнати» [312, с. 145]. Серед квітів дійсно можна розпізнати – троянду, анемону, маргаритку, тюльпан, рястку (яка у англійців називається віфліємської зіркою), огірочник лікарський, фіалку, кукіль звичайний, першоквіт ушкоподібний, ірис, лілію і жасмин [266, с. 94].

У 1890 р. Берн–Джонс створив станкову картину, змінивши назву на «Зірка Віфлієму». Акварельна робота, створена Берн–Джонсом на замовлення Художньої галереї Бірмінгема, подібна за розмірами до гобелена, проте має трохи інше трактування (іл. 81). Колірна гармонія акварелі відрізняється від гобеленної. Теплі червоні кольори майже зникають, синій втрачає чистоту. Домінуючими барвами композиції постають відтінки зеленого тону, які у поєднанні з відтінками синього і вохристого повертають роботі холодність. За рахунок висвітлення заднього плану стали помітними оголені, немов змертвілі дерева, в результаті пейзаж набув більшого змістового навантаження. Композиція набула більшої просторової об'ємності і посилила створене відчуття вразливості, на відміну від затишку земного квіткового саду з гобелена. Робота відрізняється детальною проробкою декоративних деталей, зокрема коштовних дарунків і вбрання волхвів. Святковість і радісність, притаманні гобелену, замінюються іншим емоційним настроєм. За словами наукових співробітників музею Метрополітен, дослідників творчості Берн–Джонса, його релігійні картини, особливо даний варіант «Поклоніння волхвів», наповнені особливим містицизмом художника, релігійне вірування якого вирізняється «специфічністю та ідіосинкразією» [476, с. 295].

Подібні тенденції простежуються й при аналізі наступних робіт. У 1895 р. в Манчестері в рамках заходу «Виставкового Товариство Мистецтв і ремесел» було представлено одну із шпалер компанії – «Ангели Солсбері», яка шокувала своєю вартістю місцевого критика. Відмічаючи її непересічну високохудожню якість, автор зазначав, що ціна в 250 фунтів робить її абсолютно недоступною для широкої публіки, «яка може хіба що задовольнити свою жагу до краси, придбавши натомість шпалери» [417, с. 134]. На жаль, участь Дерла в розробці роботи зовсім не згадана. Втім, вищезгадана стаття 1909 р. в «Студію» знайомить читачів з іншою версією ангелів – парними гобеленами «Angeli Laudantes» і

«Angeli Ministrantes». На відміну від схожого, проте, скороченого варіанту ангелів із музею Вікторії і Альберта (іл. 82, 86), композиція даної роботи видовжена по вертикалі і включає додаткову нижню частину, щільно заповнену зображеннями дерев, квітів і геральдичною атрибутикою. Постаті ангелів створені за олівцевими ескізами Берн-Джонса, решта деталей композиції й загальне колірне вирішення належить руці Дерла.

Відомо, що скорочений варіант композиції було розроблено Берн-Джонсом ще раніше для вітражів. Порівняльний аналіз художньо-стилістичних особливостей пастелей Берн-Джонса (іл. 84, іл. 85) і гобеленів, створених за активною участю Дерла, розкриває деяку відмінність у колористичних уподобаннях митців. Пастелі Берн-Джонса вирішені у типовому для художника колориті. Палітра живописних творів Берн-Джонса здебільшого складалась із вторинних кольорів – помаранчевого, зеленого, фіолетового та розмаїття їхніх поєднань – золотистих, теракотових, голубих, сірих, коричневих та багатой варіації зеленуватих відтінків [55, с. 32]. Навіть покриття стін у галереї Гровсено, в якій найчастіше експонувались роботи художника, було змінено з червоного на зелено-жовте [55, с. 18]. Подібну схильність до використання «бурих, земляних тонів» відмічалася критиками стосовно багатьох англійських художників. Своєрідне бачення краси англійців часто пов'язували з місцевими погодними умовами – затягнутим хмарами небом, відсутністю сонячного світла. Можливо, саме тому британці віддавали перевагу заняттю прикладними мистецтвами, де ця колірна вада сторицею компенсувалася схильністю до сухої точності та функціональності предметного світу.

У гобелені подібні кольори залишаються лише в орнаменті кайми і частково у рослинному орнаменті тла, в той час як у зображенні постатей головних героїв з'являються звучніші червоно-сині сполучення (іл. 83).

У 1907 р. з'явилася нова робота – «Різдво», цілком спроектована Дерлом (іл. 7). Компанією було виткано три версії роботи. Першу майже одразу придбав Королівський художньо-історичний музей у Брюсселі. Дві наступні були замовлені приватними особами і передані в дар місцевим церквам на території

Англії. Останній варіант, виконаний після смерті Дерла, і досі знаходиться у церкві Св. Діви Марії у Кенті.

У центрі горизонтальної композиції на троні зображено Марію з немовлям, обабіч її – коліноуклінні ангели з молитовно складеними руками. Зображені на рясному флористичному тлі постаті заповнюють собою майже всю площину полотна. Прохолода блакитного кольору вбрання Марії ніби зігріта теплом, оповита вогненними крилами ангелів. Тепло-холодні співвідношення посилюють загальну звучність композиції. Подібне застосування контрастних колірних схем притаманне багатьом творам майстра. Досліджуючи кольоровий символізм у декоративному мистецтві, зокрема художньому текстилі, львівський науковець Таміла Печенюк, автор роботи «Кольорознавство», зауважила, що у сакральних творах блакитний колір вбрання Богородиці символізує земну благодать [496, с. 174]. Зелень є прообразом дарованої Богом благодаті і символізує надію [496, с. 176]. Крім того, зелень тла сприяє створенню заспокійливого настрою. І справді, робота викликає відчуття спокою, навіть певної меланхолії, особливо відчутної в обличчях Марії і Христа, занурених у роздуми над долею людства. В трактуванні образів, безперечно, відчувається сильний вплив Берн-Джонса-рисувальника, але, це зовсім і не дивно – обраний стиль відповідав очікуванням заможних замовників. Крім того подібні художні прихильності органічно співвідносилися з власним світобаченням митця. В художніх образах Берн-Джонса стриманість емоцій, підкреслена дещо незвичною жіночою статуєю. Критики зазначали, що цим незвичайним, надмірно струнким і трохи нескладним мрійливим створінням нема місця в реальному земному світі, оскільки жодна з них ніяк не асоціюється із головною жіночою функцією – материнством [55, с.70]. Героїні художніх творів Берн-Джонса постають напівжінками-напівельфами. Проте в роботах Дерла зникає навіть така «потойбічна» жіноча вабливість. Прояв будь-якої зовнішньої пристрасті та навіть натяк на фізичну чуттєвість був несумісний із стриманістю та консервативністю конгрегаціоналіста Дерла. Нагадаємо, що ідеологічні засади конгрегаціоналізму було закладено пуританізмом. Крім того, за свідченням нащадків, у приватному житті Дерл теж

дотримувався сурового морального коду і дещо засуджував, виставленні на показ позашлюбні зв'язки Берн-Джонса [617]. Почуття самого майстра від часу знаходили розраду лише у звабливих формах і лініях рослинних орнаментів.

Протягом 45 років Дерлом було спроектовано безліч невеликих за розмірами гобеленів орнаментального і фігуративного характерів, проте, сучасна доля більшості з них наразі не відома. Наприклад, у каталозі «Виставкового товариства Мистецтв і Ремесел» 1899 р. поряд з такими роботами, виконаними за ескізами Дерла, як, зокрема, камінний екран, вишита порт'єра, два вілтонські килими, килим і дев'ять видів шпалер, було виставлено ескіз Дерла до гобелена «Білка», композиція і колорит якого залишаються невідомі. У каталозі «Морріс і Ко», виданому на початку XX століття, представлено ілюстрацію гобелена «Брук» (іл. 88). Сюжет роботи вкотре присвячений зображенню пасторальної сцени й оспівує красу рідної природи. До речі, саме ця робота Дерла надихнула сучасного художнього директора «Морріс і Ко», Алісон Гі, на створення оригінального дизайну для шпалер за мотивами «Брука» (іл. 89).

Значне місце серед творчих досягнень Дерла належить його внеску в розробку килимової орнаментики. На відміну від України, килимарська традиція якої має вікову історію і глибоко пов'язана з культурою народного побуту, килимове виробництво Англії було започатковане лише в XVI столітті. Переважна більшість перших взірців відверто наслідувала стилістичні особливості оригінальних виробів, імпортованих з Туреччини. До речі, турецьке килимарство значно вплинуло й на українське, хоч обидва й відрізняються технологічними характеристиками. В художній композиції перевага віддавалася флористичним мотивам, що повторювалися у певному ритмі (так званими рапортами). В орнамент кайми нерідко вводились геральдичні зображення. Мистецька традиція рукотворного килимарства Великобританії успішно процвітала до середини XVIII століття. Стрімкий розвиток машинних технологій вніс радикальні зміни в креативний процес. Провідними центрами виготовлення килимів стали такі англійські міста, як Вілтон, Кіддермінстер, Аксмітстер, Мортлейк, Норич та шотландське місто Кілмарнок.

З потужним розвитком індустріальної спроможності мануфактур на початку XIX століття виробництво набуло масового характеру, що призвело до помітного зниження художньо-естетичної якості продукції і спонукало провідних майстрів до відродження ручного килимарського мистецтва. Особливе місце в поновленні традиції належить Вільяму Моррісу. Запроваджена Моррісом килимарська традиція була продовжена Джоном Генрі Дерлом і стала невід'ємною складовою мистецького процесу країни, принаймні, до 1920-х рр. Перед тим, як детально розглянути творчій доробок Дерла, треба згадати й інші вирішальні зовнішні чинники, відповідальні за генезу стилю. Визначальний вплив на формування естетичних смаків, панівних в килимарстві руху «Мистецтва і Ремесла», мали ілюстровані твори Огастуса Велбі Пьюджина «Флористичний орнамент: серія з тридцяти одного орнаменту» [332], виданий 1849 р. та «Граматика орнаменту» Оуена Джонса 1856 р. [205]. Остання – поєднала розмаїтість історичних стилів, адаптованих до сучасного використання. Технічно-зображальна специфіка, що була запропонована Пьюджином та Джонсом, базувалася, насамперед, на геометричних методах створення орнаментального мотиву та площинності зображення. Щодо колірної концепції, то вона, значною мірою, була запропонована Оуеном Джонсом у 1852 р. і характеризувалася поліхромністю, загальною насиченістю кольорів та контрастністю відношень. Вагомим формотворчим чинником створення композиційного ладу став принцип багатовекторності, розходження від центру до радіусів, з обов'язковим використанням облямівки, запропонований Кристофером Дрессером 1873 р. в роботі «Основи декоративного дизайну» [128].

Перші спроби Вільяма Морріса у відродженні ручного килимарства відбулися 1877 р., хоча відомі ескізи були зареєстровані ще 1875 р. [312, с. 88]. Славнозвісні «Хаммерсмітські килими», які отримали назву від району міста Лондона, в якому знаходився його приватний будинок «Келмскотт хаус», що став за сумісництвом експериментальною майстернею, вирізнялися високою естетичною якістю і мали прекрасні ужиткові властивості. З часом назва закріпилася за всіма ручними килимами компанії незалежно від місця їх

виготовлення.

Відступаючи трохи від теми, хочеться зазначити цікаву деталь, на яку звернула увагу британська дослідниця творчості Морріса, Фіона Маккарті [239, с.404]. Характерний елемент у вигляді перехресних зигзага (стилізованого образу ріки Темзи) і молота був введений Моррісом в кайму на зразок старовинних англійських геральдичних мотивів і надзвичайно нагадував емблематику майбутнього Радянського Союзу (іл. 90). Тісний зв'язок митця з соціалістичною партією, політичні виступи російського революціонера П.О. Кропоткіна в «Келмскотт хаус», можливо, якимсь чином вплинули на творчі ідеї радянських авторів у створенні незабутніх «серпа і молота».

Повертаючись до головної теми дослідження, треба зазначити, що Морріс дуже добре розумівся на старовинних килимових виробках, мав невелику власну колекцію, нерідко консультував співробітників музею Південного Кенсінгтона стосовно придбання унікальних персидських екземплярів. Свої глибокі знання і любов до ткацького мистецтва він з часом передав найкращому учню, Джону Генрі Дерлу. За словами першого керівника майстерень Мертонського абатства Томаса Вордела, Морріс залучив юного Дерла до ткацьких експериментів «під впливом очевидної кмітливості і здібності хлопчика» [602, с. 21].

Незважаючи на безперечну перевагу інтересу до ручного килимарства, доступного за ціною лише заможним замовникам, компанія розробляла орнаментику і для килимів, які виготовлялись машинним способом на підприємствах підрядників. Упродовж тривалого періоду паралельно існували кілька форм виробництва килимової продукції, призначеної для використання різними верствами населення. Вишукані килими великих розмірів виготовляли переважно на замовлення заможних клієнтів, а невеличкі доріжки та хідники – для збуту в лондонській крамниці компанії на Оксфорд-Стріт. Частина продукції йшла на експорт у Сполучені Штати Америки, Канаду та Австралію. У XX столітті більшість створених килимів набули значно менших розмірів і були виготовлені у вигляді невеликих доріжок різних форм для використання як на рівній поверхні, так і на сходах.

За технологією створення машинні килимові вироби «Морріс і Ко» поділялись на п'ять підтипів: Кіддермінстерські двошарові та тришарові, Вілтонські ворсові, Брюссельські, Патентні та Аксмінстерські ворсові. Треба зазначити, що тривалий час ці способи виробництва були машинними тільки частково, тому що здебільшого верстати керувалися вручну. Наприкінці першого року виробництва машинних килимів майстри компанії усвідомили обмеженість властивостей фабричної сировини, фарбованої хімічними барвниками і закріпленої кислотою задля яскравості кольору. Саме тому Морріс наполіг на фарбуванні пряжі для ткання його продукції натуральними рослинними (з відварів трав і кори) та мінеральними барвниками, які закріплювалися сироваткою, та іншими натурально отриманими сумішами.

Кіддермінстерські килими, ще відомі як «Шотландські» та «Інкрустовані», виконували на Хекмондвікській мануфактурі в Йоркширі з 1875 по 1928 рік. Килими цього типу відрізнялися відносною дешевизною вироблення, за рахунок обмеженості кольорного спектру або повної монохромності палітри і вироблялися за допомогою ручного сплетіння двох або трьох шарів тканини в одне полотно, при цьому кожен шар мав свою основу і уток. Нині достовірно відомі два рослинних орнаменти, що були розроблені Дерлом для килимів цього типу. Перший – «Блубел» («Пролісок»). Декоративний ескіз з Хантінгтонської художньої колекції представляє собою не що інше, як типовий рапортний візерунок, подібний до орнаментів, створених для друку на тканинах та шпалерах. Основними діючими кольорами виступають синій, зелений, червоний. Хоча музей в Індіанapolisі має в своїй колекції єдиний відомий варіант килима, виконаного в зелено-жовтих тонах. Другий орнамент (без назви) – для килима з колекції Галереї Вільяма Морріса у Волземстоу.

У XIX столітті Вілтонські та Брюссельські килими вироблялися для «Морріс і Ко» в майстернях вілтонської компанії «Сйтс і Ко» у Вілширі, а з 1905 р. – на Вілтонській Королівській фабриці на механічних ткацьких верстатах з жакардовим додатком, що дозволяло використання в орнаменті до шести кольорів. Основа за звичаєм була джутова, льняна або бавовняна. Вілтонські

килими користувалися найбільшим комерційним попитом. Асортимент складався з 24 орнаментів, кожен з яких, у свою чергу, мав широкий спектр застосування колірних гам. На сьогодні науковцями ідентифіковано лише 17 орнаментів, виконаних Моррісом і Дерлом, і майже неможливо достовірно визначити, кому з двох майстрів належить той чи інший окремий твір [312; 184]. Проте, як зауважує видатний експерт з британського текстилю Перрі, на відміну від простіших натуралістичних візерунків Морріса, килимові орнаменти Дерла відрізняються складністю рапортів і стилізованістю форм [312, с. 100].

Напевно відомо, що в середині 1890-х рр. Дерлом був створений ескіз до килима для «Станмор холл». Той самий орнамент використано 1901 р. для килима, замовленого канадійцем Чарльзом Хосмером з Монреаля. Крім того, у 1890-х рр. Дерлом було спроектовано орнамент до килима, який сьогодні знаходиться в колекції музею Вікторії та Альберта. В основу композиції зновтаки покладено рапортний візерунок з триразовим вертикальним і дворазовим горизонтальним повторами. Проте, на відміну від розглянутих раніше кіддермінстерських візерунків, даний екземпляр вирізняється чіткою формальною структурністю (майже простежуються медальйонні форми) і виразною симетричністю композиції. У даній роботі майстра особливо відчувається вплив декоративних традицій персидського килимарства. Також відомо, що 1901 р. за ескізами Дерла був виконаний килим для Унітарної церкви Форест Гейт у Лондоні, але до нашого часу килим не зберігся.

Аксмінстерські килими ткалися в Аксмінстері з 1755 по 1835 рр. – до того часу, поки виробництво не було переведено до Вілтона. Для «Морріс і Ко» Вілтонською Королівською килимовою компанією килими створювалися як у машинному, так і в ручному варіантах. Для машинного варіанту Дерлом було виконано щонайменше два орнаменти: перший – «Маккуллок», адаптований з «Хаммерсмітського» килима 1898 р., другий – копія візерунка з килима, створеного для «Станден».

Найбільш цінним доробком килимарської діяльності «Морріс і Ко» вважаються «Хаммерсмітські» килими, виконані у ворсовій (вузликовій) техніці

ткання. Враховуючи складність і тривалість процесу створення рукотворного килима, зрозуміла відносно невелика загальна кількість килимів такого типу, вироблених «Морріс і Ко». На жаль, кількість уцілілих екземплярів ще менша, проте достатня для проведення вичерпного аналізу художньо-стильової структури і типологічної класифікації. З 1881 р. до 1912 р. виробництво здійснювалось у майстернях Мертонського абатства, після чого було передано для виконання Вілтонській королівській килимовій компанії.

Ручний варіант килима «Маккуллок» було виконано на замовлення австралійця Георга Маккуллока, приятеля володарів «Станмор холл» (іл. 92). Представлений на міжнародній виставці 1902 р. в Турині серед досягнень англійських майстрів, виконаний у найкращих традиціях «Моррісівського» стилю твір привернув увагу широкого кола шанувальників.

У 1890 р. для вестибюля «Станмор холл» Дерлом і Морісом було створено «Хаммерстіський» килим у формі восьмикутника (іл. 93). У 2008 р. килим було виставлено на торги аукційного дому «Крістіс», що надало змогу сучасним дослідникам ближче ознайомитись із даним твором. Композиція центрального полотна побудована з симетрично розташованих по колу стилізованих рослинних мотивів. Центром композиції виступає чотирикутний хрестоподібний медальйон, серцевина якого нагадує собою готичні вікна-розетки. Композиція кайми складається з візерунка, який дзеркально повторюється на восьми гранях. За колоритом композиція поділяється на три окремі частини. В облямівці домінує червоний колір; основна частина килима значно висвітлена, у тлі переважають бежеві відтінки; у серцевині домінує синій колір. Поєднання світлого тла центральної частини і контрастної кайми надає композиції твору завершеності. Аукційна ціна цього твору досягла 62 250 фунтів і сьогодні він знаходиться у приватній колекції.

30 квітня 2015 р. на аукціоні «Сотбіс» було виставлено на продаж ще один унікальний «Хаммерстіський» килим, створений Дерлом 1895 р. для родини Барр-Смітів (іл. 96). Роберта Барр-Сміт та його дружини Джоана були добрими друзями доньки Вільяма Морріса, Мей, і завзятими шанувальниками виробів

«Морріс і Ко», про що свідчать унікальні фотографії інтер'єрів їхньої оселі в Аделаїді, у південній Австралії. На превеликий жаль, килим було придбано не музеєм чи галереєю, а приватним анонімним колекціонером, який виклав за нього величезну суму в 186 000 фунтів. На щастя, протягом тижня килим було виставлено на публічний огляд у приміщенні аукційного дому в Лондоні, що надало змогу зацікавленій публіці та науковцям-дослідникам ознайомитися з цим чудовим твором декоративного мистецтва. Виконаний у типовій для «Морріс і Ко» синьо-червоній гамі, килим вирізняється особливою вишуканістю візерунка і ошатністю, не типовою для ранніх прототипів. Центральне полотно, домінуючим кольором якого виступає колір індіго, рясно вкрите орнаментом із симетрично розташованих розеток, які чергуються через ряд по вертикалі та горизонталі, за типом рапортного візерунка. Стилізовані квіткові й звивисті рослинні мотиви заповнюють внутрішність розеток і зв'язують собою простір поміж ними. За твердженням широковідомого у Великобританії експерта з текстилю Лінди Пері в роботі відчувається вплив персидських килимів Сефевідського періоду (XVI–XVII), так званого «вазового» типу [307, с. 170] (іл. 91). На темно-червоному тлі декоративної облямівки нерозривною чередою регулярно повторюються три основні елементи, витримані в рожево-кремовій гамі. Особливо виділяється елемент зі стилізованого листа зубчастої форми. Подібні барви, поряд з блідо-салатовими, блакитними і яскраво-червоними, застосовані і в центральній частині композиції.

Як зазначалось раніше, складно з упевненістю стверджувати, які твори належать Дерлу, а які Моррісу. Найвідомішим прикладом симбіозу творчого пошуку Морріса і Дерла можна вважати килим «Буллерсвуд», виконаний 1889 р. для маєтку родини Сандерсон «Буллерс вуд» у ході комплексного інтер'єрного переоздоблення будинку компанією (іл. 97, 98). Відомі ще дві виконані пізніше версії килимів з використанням цього самого мотиву, одна з яких зберігається в «Келмскотт мено», інша, можливо, ще знаходиться в Австралії. Дослідник Хаслам запевняє, що в 1883 р. Дерлом було створено орнамент для килима, виконаного для будинку родини Іонідіс в Холанд-Парку, який сьогодні зберігається в музеї

Вікторії та Альберта. Однак, Перрі гадає, що цей візерунок, мабуть, було створено ще раніше для «Карбрука», який, на жаль, не зберігся [312, с.114]. Беручи до уваги хронологічні рамки, можна зробити певні припущення щодо авторства Морріса в даному випадку.

Вище вже відзначалося, що в «Морріс і Ко» однакові орнаменти, або їх варіації, пристосовували до використання в різних видах продукції. У «Віткі мено», наприклад, зберігається «Хаммерсмітський» килим Дерла з такою ж облямівою, що й «Маккулок». Цікаво, що на думку Морріса, в килимарстві облямівка була «часом навіть важливіша за центральне заповнення» [312, с. 91] (іл. 99).

Стилістично килимові орнаменти Дерла можна розділити на два типи. Перша група ескізів складається з рапортів, пов'язаних між собою традиційними розетками, або іншими геометричними формами. До даного виду відноситься килим «Монреаль» і килим з колекції Галереї Південної Австралії (іл. 94). Друга – представляє собою набагато складніші композиції з переплетіннями суцвітть, звивистого листя, медальйонів і п'юджинівських готичних мотивів. Візерункові килими цього типу вирізняються монументальністю малюнка, динамічністю, поліхромністю та пластичністю композиції рослинного орнаменту. На відміну від симетричних орнаментів Морріса, ескізи Дерла відрізняються багатовекторністю композиційної побудови, що сприяє рівноцінному сприйняттю твору з будь-якого місця спостереження, як наприклад, у килимі з колекції Галереї Південної Австралії (іл. 95). Лінда Перрі привернула увагу дослідників до ескіза «Хаммерсмітського» килима з бібліотеки Хантінгтон, що дає можливість простежити процес створення візерунка. Ескіз з детально розробленою в кольорі, зазвичай, тільки третьою композиції, супроводжується пояснювальним надписом: «Тло центру – синє, як в «Маккулок» з вкрапленням блакитного, як в «Маккулок». Інші кольори, як в «Маккулок», залишаючи кайму чи коричневий колір. Облямівка з білим тлом, як на ескізі» (іл. 100). Порівняно з типовим «Моррісовським» орнаментом колористична гама, особливо облямівки, значно освітлена, глибокий червоний колір заміщений білим.

У роботах Дерла майже завжди відчувається схильність до використання здобутків персидської та близькосхідної килимарських традицій, трансформованих майстром під призою суто англійського художнього бачення. Ознайомитися з прикладами творчості східних майстрів Дерлу надавала можливість виключна колекція музею Південного Кенсінгтона та приватна колекція Вільяма Морріса, частина якої сьогодні належить музею (іл. 91). Проте, художньо-стильова інтерпретація типових форм персидських прототипів набула у творіннях майстра зовсім нового національного звучання, завдяки введенню стилізованих флористичних мотивів, знайомих кожному англійцеві.

Таким чином, розглянуті приклади килимової орнаментики, створеної Дерлом, надають достатнє уявлення про своєрідність даного виду декоративної творчості в ужитковому виробництві Великобританії.

3.3. Художньо-стильові особливості і семантика орнаменталістики

Декоративні орнаменти «Морріс і Ко» – це безцінне надбання мистецтва Великобританії кінця XIX–початку XX століття. Воно є невід’ємною й органічною складовою частиною національної культури країни вже протягом трьох століть. По суті, цей вид творчості є найбільш ємним втіленням унікального соціокультурного терміну – «англійськість». Орнаменти і досі активно використовуються сучасними товаровиробниками, такими, як «Сандерсон», «Лара Боу», «Барбор», «Хаус оф Хакні» та багатьма іншими, як в оригінальному варіанті, так і в нових, переосмислених формах. Створена Моррісом і Дерлом флористична орнаментика продовжує викликати інтерес як з боку споживачів, так і з боку науковців. Розмаїття художніх проектів становить широке дослідницьке поле. Творчий доробок Дерла нараховує понад 30 орнаментів для шпалер і понад 50 для текстилю. Крім того майже кожен візерунок існує у різних колористичних вирішеннях.

Композиційний лад спроектованих Дерлом орнаментів побудовано на основі декількох досить виразних схем. Умовно візерунки для вибіжок, жакардів і

шпалер можна поділити на три різновиди, хоча іноді структурні елементи різних груп зустрічаються в одному площинному просторі. Треба зазначити, що схожа класифікація вже була застосована раніше російською дослідницею Т. Ю. Фон Арб-Кнорозок стосовно орнаментальної спадщини Вільяма Морріса [575].

Перший різновид рослих візерунків побудовано за допомогою чітко визначеної так званої «лінії краси», яка задає вертикальність напрямку і посилює динамічність внутрішнього руху композиції. Роботи цього типу включають: «Нарцис» 1891 р. (іл. 103), «Золота стеблина», «Виноградна Лоза» тощо.

У другому різновиді візерунків рослинні форми в рамках одного рапорту організуються у вільному русі переплетінням звивистих стеблин, квіткових суцвіть і листя. До даного типу належать здебільшого орнаменти для шпалер, такі як «Чертополох», «Комптон», «Дуб», «Стеблина», «Конюшина», «Гранвіль» (іл. 120) тощо.

У третьому різновиді рослинні мотиви організуються на площині за допомогою медальйонних форм, що надає візерункам чіткої симетрії і певної статичності, дещо подібної до шахової дошки (пригадаємо захоплення Дерла грою в шахи). Здебільшого орнаменти цього типу були створені для текстилю. У деяких роботах мотиви медальйона виступають домінантою композиції, зокрема в роботах: «Едем» (іл. 112), «Бутон троянди», «Іспахан» (іл. 113). В інших використовуються як рівноправні чи допоміжні елементи побудови, наприклад: «Брокатель», «Золота гілка», «Сад» (іл. 119) «Персидський» (іл. 121), «Новий персидський», «Єлена» (іл. 110) «Троянда і лілія», «Мак», «Тюльпан», «Гранат». В орнаментах цього типу, так само як і в килимовій орнаментиці Дерла, ясно простежується вплив близькогосхідного мистецтва.

Майже всі орнаменти, введені компанією у виробництво, водночас створювалися в різних колористичних гамах (іл. 105, 106, 107). Наприкінці XIX століття перевага віддавалась темнішим колірним сполученням. На початку XX століття гама була значно висвітлена, що обумовлювалося загальними тенденціями в інтер'єрному дизайні.

Особливо цікава для вивчення семантика флористичної орнаментики. У роботі, присвяченій розгляду стилю модерн, видатний російський вчений Дмитро Сараб'янов розмірковує про семантику орнаменту загалом, наводячи низку різнопланових думок щодо цього питання, які існують у мистецтвознавстві. Зокрема, Роберта Шмутцлера, який стверджував, що: «...орнамент не просто мав декоративне значення, а був наділений глибоким символічним змістом» [568, с. 214].

Незважаючи на те, що наведена цитата стосується творів модерну, а рослинні орнаменти «Морріс і Ко», за Сараб'яновим, ще не належать цілковито цьому стилю, існують досить об'єктивні причини, що дозволяють стверджувати про часткову присутність метафори в декоративних візерунках як Морріса, так і Дерла.

Рослинний світ оточував людину, щиро наділяв своїми дарами і надихав на творчість упродовж усього її існування на землі. Кожна епоха наповнювала його своїм особливим змістом, наділяла художньо-містичною символікою в міфах та легендах, архітектурі і мистецтві. Тисячоліттями людство вірило в цілющу силу рослин, спроможну оновити душу й тіло. Різні цивілізації та культури, від стародавнього Єгипту до нашого часу, наділяли флору і фауну певною художньою мовою. Не стала винятком і Великобританія кінця XIX століття. Як зазначалося в попередніх розділах дисертації, цей період в історії країни позначений підвищеним інтересом до навколишнього рослинного світу частково як реакція на негативні наслідки індустріалізації, на забрудненість екологічного простору країни. Ще в XVII столітті зустрічаються наступні поетичні рядки з відомого твору Абрахама Коулі «Сад»:

Хто при здоровому глузді та нюху
не схоче мешкати серед троянд і жасмину,
а не там, де душа задихнеться
від пари, грязюки і диму
< ... >

Нехай міста хизуються тим, що забезпечують

Життя достойним гордості оздобленням,
Проте сільські простори і поля
оснащують його щитом і жезлом [88, с. 179–181].

Садівництво набуло широкого розвитку як мистецтво, що задовольняє естетичні потреби людини, і мало статут спорідненого літературній та мистецькій творчості. Безперечно, неможливо переоцінити і вплив самого садівництва на поезію, літературу та мистецтво, які, в свою чергу, збагачували і розвивали його ідеологічний та емоційний зміст, створюючи цілу низку поетичних асоціацій та емоційних шарів.

У XIX столітті особливо широкої популярності серед зростаючого населення середнього класу набуло культивування квіткових садів, яке супроводжувалась виникненням підвищеного інтересу до флоріографії.

За словами провідного знавця природознавства XIX століття, члена королівського ботанічного товариства Роберта Тайаса «мова квітів, насправді, така ж давня, як наші пагорби, проте, ніколи не зістариться, тому що кожної Весни вона відтворюється заново» [440, с. 7]. Численні посібники з «вивчення мови квітів» набули широкого використання в суспільстві вікторіанської Британії. Наприклад, роботи вищезгаданого автора, присвячені даній темі, багаторазово перевидавались під трохи різними назвами, принаймні, з 1837 по 1869 рр. [440; 441]. Серед найперших публікацій, які з'явилися на початку століття в англomовному світі, сучасні дослідники виділяють роботу Генрі Філіпса «Флористичні емблеми», призначену для використання ремісниками [322]. Особливий інтерес, на думку автора статті, викликає «Флористична символіка, або мова та сентименти квітів» Джона Генрі Інгрема, опублікована у 1870-х рр. Віддаючи належне впливу поетичної творчості на формування предмета, Інгрем зазначав: «Від часів Чосера, провісника англійської поезії, до Теннісонсової доби наші поети постійно віддавали шану символічній мові квітів» [201, с. 18], підтверджуючи думку рядками Теннісона:

Будь-хто гуляючи лугами
У пташці, чи травині, чи цвітінні може знайти

Для себе на забаву

Значення на власне розуміння [201, с.12].

В ряду подібних публікацій слід також згадати роботу Фрілінга 1851 р. [148]. Сучасна дослідниця історії флоріографії Беверлі Сітон запевняє, що більшість словникових пар були створені на основі метафор, менше – на метонімії. Здебільшого значення базувалися на окремих властивостях рослин, використовуючи схожість емблеми та певного аспекту прототипу, а саме: кольору, форми, рослинного циклу, запаху чи інших побічних характеристик. Решта значень походила зі сталої традиції, загальновідомого використання чи натяку на схожість [373].

Засобами «рослинного мовлення» вікторіанці висловлювали почуття любові, дружби й образи. виправдовуючи той факт, що флористичний символізм пронизав сучасну йому культуру, Тайас писав: «... це абсолютно природно, що ми обираємо об'єкти, які оточують нас у повсякденному житті, коли бажаємо висловити наші думки і почуття за допомогою символів замість слів. В овочевому королівстві ми знайдемо предмети якнайпридатніші для цієї мети. Ми мешкаємо серед дерев, квіткових рослин та кущів. Щодня нас оточують оранжерейні рослини, улюбленці наших квіткових садів, чи місцеві польові красені» [440, с. 5–6]. Відомий англійський критик Вальтер Патер, наприклад, вважав, що в мистецтві прерафаелітів, зокрема в роботах Россетті, насичених прекрасними квітами, необізнаний глядач побачить тільки певну загадковість, тоді як утаємничений розпізнає алегорію.

Цілком ймовірно, що й майстри декоративного мистецтва, до певної міри, могли використовувати флоріографію – кодування інформації через колір, розташування і комбінування суцвіть у своїй творчості. Помешкання ХІХ століття рясніли як живими, висушеними та штучними квітами, так і флористичними орнаментами столової порцеляни, рослинними мотивами меблевої оббивки та шпалер. Упродовж століть образи саду імітували подібність Божественного Раю на землі, вони стали узагальнюючими символами естетичних ідей історичних епох, що втілювались у зримих образах уявлення людства про Рай, відбитком мрії

про ідеальне життя. В поезії Вільяма Морріса неодноразово з'являються посилення на первозданний сад – наповнене загадковістю місце спокою і відпочинку. Як і найкращі майстри садово-паркового мистецтва митці своєю творчістю намагались досягти ілюзії створення чарівного саду в інтер'єрі помешкання, відтворення приватного затишного райського куточка, оазису душевного спокою, наповнюючи простір немовби реально відчутним ароматом прекрасних квітів та пташиним співом, що дарувало їх мешканцю відчуття весни в серці.

Житлове приміщення якнайкраще відповідало уявленню Морріса про ідеальний простір того самого Райського саду, що повинен складатися з «серії кімнат», рясно декорованих квітами [130, с.13]. Польові і садові квіти, листяні і фруктові дерева, співочі птахи й річки рідної країни стали для майстрів компанії невичерпним джерелом натхнення. Тендітні пелюстки, шовкове й оксамитове листя, звивисті стеблини сплелись у ритмічному й структурному візерунку настінної площини. Разом з чарівними культивованими деревами й квітами в орнаменти введено іноді дещо скромні, непримітні польові рослини рідної місцевості, але такі милі серцю своєю тихою красою.

Подібний внесок майстра в художню скарбницю нації, як не дивно, нагадує тенденцію, виникненням якої російський пейзаж завдячує Левітану. Морріс цілком поділяв побоювання Вордсворта і Раскіна стосовно загрози знищення унікальних англійських краєвидів внаслідок стрімкого індустріального розвитку. Він наполегливо наголошував на тому, що в сучасному житті вкрай бракує «чесності й простоти», втілення якої він вбачав у буденності рідної природи.

У власному садку Морріс прагнув досягти ефективного симбіозу сучасної англійської природи із середньовіччям. Він захоплювався моделлю середньовічного саду з її практичним поєднанням прекрасного й корисного: квітів, пряних рослин, фруктових дерев та овочів. Достеменно відомо, що Дерл, так само як Морріс, надзвичайно захоплювався садівництвом [223, с.2]. У «Житті Вільяма Морріса» Маккейл подає детальний опис території майстерень Мертонського абатства: «...повернувши з пильної дороги, проїжджаємо

маленький менеджерський будиночок, здається весь світ вмить залишається позаду. Старомодний сад яскравіє ірисами і нарцисами навесні, мальвами і соняшниками восени, і щоліта наповнюється запахом квітучих кущів, які перетворюють Лондон на червневий Рай» [240, с.62].

Художньо-декоративним роботам митців притаманне бажання досягти гармонії старовини з новизною, перенесення і комбінування таких різних прийомів садово-паркового мистецтва, як регулярність і пейзажність, структурність і вільність орнаментальної композиції. Вплетені в складні рясні візерунки улюблені рослини майстрів іноді виступають смисловим центром орнаменту, а часом – ледве вловимими другорядними елементами художньої композиції.

Захоплення Морріса міфологією, багатою на алегорії середньовічною культурою, тісний творчий зв'язок з художниками прерафаелітами, а також літературна спадщина майстра надають підстави стверджувати про присутність символізму і метафоричності, прихованих за чарівною художньою формою візерунка, як у його власних роботах, так і в роботах Дерла. Згадуючи світову історію орнаментального мистецтва, Морріс зазначав, що навіть: «...беручи до уваги скромну природу нашого мистецтва <...> ви, скоріше за все, визнаєте, що кожне творіння рук людських, яке несе в собі красу, повинне мати й деяке значення; що присутність будь-якої краси в предметі ручної роботи натякає на те, що людина, яка його створила <...> мала щось, що хотіла повідати іншим людям <...> чарівні природні форми, що подобаються людині <...> з розвиненою уявою, нагадають їй не тільки частину природи, яку, принаймні на її думку, вони репрезентують, а й багато того, що лежить поза нею» [456, с.49]. У свою чергу Дерл вважав, що «...митцю обов'язково необхідне наділення яскравою уявою та здібністю до міфотворчості. Спонування серця і душі до милування красою рідної природи неодмінно призведе до створення орнаменту, який нестиме певне послання» [110, с. 4]. Відповідну роль у міфотворчості майстрів могла відігравати і флоріографія. Незважаючи на те, що наприкінці століття подібні тенденції значно застаріли, відгуки моди зустрічались в мистецтві і пізніше. Наприклад,

Чарльз Ренні Макінтош упродовж усього життя використовував квітку троянди як символ краси, кохання і мистецтва [342, с. 95]. Слід також згадати балет «Аделаїда, або мова квітів» на музику Моріса Равеля 1911–1912 рр.

Виходячи з вищенаведеного, спробуємо виявити орнаментальну символіку «Морріс і Ко» відповідно до сприйняття британського соціуму ХІХ століття. Для прикладу розглянемо невелику кількість найвідоміших візерунків, створених майстрами компанії.

На думку Вільяма Морріса, людина мала бути оточена «життям і прекрасним» кожної хвилини під час роботи і відпочинку, тому «стіни необхідно прикрашати орнаментами, які нагадуватимуть їй про зовнішнє обличчя землі і про життя за межами буденності» [280, с. 4].

Якнайкраще до цього пасували паперові шпалери. У Великобританії другої половині ХІХ століття шпалери набули неймовірного поширення. Починаючи з 1873 р., ці художньо-декоративні твори потрапляють в якості експонатів на Лондонську Щорічну Виставку Художніх Мистецтв. Особливе місце в численному розмаїтті тогочасної продукції цього типу, безумовно, належало виробам «Морріс і Ко».

Одним з найперших декоративних творів, створених юним Моррісом у 1864 р., був орнамент, присвячений невибагливій польовій квітці. Візерунок «Маргаритка» складався з рівномірного повтору зображення маргариток, водозбору, куколиці дводомної, що чергувалися у два ряди. Не дивно, що Вордсворт називав маргаритку «улюбленицею поетів», адже саме вона стала втіленням символу чистоти і цнотливості. Водозбір нерідко уособлював примхливість. Куколиця дводомна – представниця роду Смілки (в латинському варіанті *Sillene*), назва якого походить від імені давньогрецького бога Сілена. Зовні трохи грубуватий, веселий і доброзичливий шанувальник вина, зі жвавим і гострим розумом, він дивним чином нагадував самого автора орнаменту. Показово, що візерунок було створено в період ще щасливого подружнього життя з примхливою красунею Джейн, яка нещодавно подарувала майстрові двох чарівних немовлят, донечок Дженні і Мей. Припустімо, що саме родина навіяла

Моррісові певні художні асоціації. В пролозі до «Легенди про славних жінок» 1388 р. визнаний майстер англійського слова Джефрі Чосер зазначав: «З усіх польових квітів я найбільш люблю ті біленькі й червоні квіточки, які люди нашого міста кличуть маргаритками. Вони мені особливо до вподоби, коли приходить травень <...>. Цілий день я мрію знов її побачити, недарма, що люди охрестили її «оком дня». Ця маргаритка – квітка з усіх квіток, сповнена вишуканості і чемності <...> якби я тільки вмів, я б з радістю її оспівував» [64]. Цікаво, що ім'я молодшої доньки Морріса – Мей, і назва місяця травня в англійській мові мають зовсім однакове звучання й написання, що могло викликати ще одну певну асоціацію в уяві майстра. До того ж Морріс вважав, що цей орнамент найкраще пасує саме для оформлення дитячої кімнати.

У 1879 р. Морріс завершив роботу над своїм першим самостійно витканим гобеленом «Акант і виноградна лоза», що більше відомий під назвою «Капуста і виноградна лоза». Зображення аканта здавна неодноразово використовувалося в мистецтві. За словами Вітрувія, дивовижний акант, що обвиває могильну плиту, надихнув легендарного Каллімаха на створення коринфської капітелі [440, с. 3]. Не дивно, що саме акантові випала честь уособлювати символ самого мистецтва. Виноградна лоза, яка, в свою чергу, передавала почуття веселощів і радості, насичена великими гронами. У роботі Морріса зображення аканта дивовижним чином нагадувало капустяне листя (звідси і поява подвійної назви твору). Вікторіанські флоріографи надзвичайно цінували цей овоч, який символізує фінансовий прибуток, посиляючись на відведену йому роль в економічному розвитку Римської імперії. Крім того, до композиції лаконічно введено зображення співочих птахів, що нагороджують своїм співом вдячних володарів заміських садків. Таким чином у роботі знайшла відображення радість самоствердження митця, який усвідомлює власні досягнення в опануванні декоративного мистецтва і майстра, який пожинає плоди успішного й прибуткового товарного виробництва. Врешті-решт – це оспівування великої насолоди, отриманої від власної творчості. Деякий час мотив аканта багаторазово повторювався і в багатьох інших роботах Морріса і Дерла. Зокрема в таких

орнаментах Дерла, як «Гранвіль», «Лестер», «Стеблина», «Фруктовий сад».

Орнамент «Вербове гілля» (іл. 102), створений Моррісом для шпалер у 1887 р. і адаптований для тканин у 1895 р., – один з найліричніших творів «Морріс і Ко». Вербка, згадувана ще у Святому Письмі, уособлювала почуття жалю і меланхолії. У невігядливому візерункові сплелись воєдино солодкі почуття любові до рідної природи, туга за стрімко зникаючими під впливом поступу індустріалізації навколишніми просторами, ностальгія за старими часами, коли людина існувала в гармонії зі світом, нарешті – відчуття самотності людського існування в індустріальному суспільстві. Наразі згадуються рядки із поетичного твору Христини Россетті «У тіні верби»:

«Тихий вітер зітхнув крізь вербове листя,
Простогнавши жмури,
Світ послабив гомін, ніби той що горює;
І тоді я відчула самотність» [348, с.406].

Візерунок «Нарцис» (іл. 103), створений Дерлом у 1891 р. для текстилю, найвірогідніше, було нав'язано славнозвісним віршем Вільяма Вордсворта «Я брів самотньо, як хмарина» 1804 р., широковідомим як «Нарциси» (іл. 74). Від споглядання моря квітів, що немов танцюють на вітрі, поета охопило почуття неймовірних веселощів і радості, і він зізнається:

...моє серце наповнюється насолодою
І танцює з нарцисами [488, с. 49–50].

Ритмічність візерунка Дерла ніби втворює поетичним рядкам великого лірика. Плетучись вгору по S-подібній лінії краси, квіти весело здійсмають ледь розкриті голівки у весняному танку, на тлі горизонтального рядкового повтору розквітлих побратимів. Художня композиція втілює на полотні провідну ідею впливового романтика про невичерпну силу натхнення, дарованого рідною природою.

Варіант з однойменною назвою для шпалер викликає дещо інші асоціації. Розміщення центральної групи нарцисів в обрамленні медальонного мотиву навіває спогади про відому грецьку легенду. У першу чергу увага глядача

зосереджується на домінуючій звеличеній квітці нарцису, розташованій у центрі візерунка. Немов давньогрецький красень, він милується своєю статтю, відображеною з боків двома зменшеними копіями.

На думку співзасновника Товариства Вільяма Морріса, автора численних мистецтвознавчих праць Рея Воткінсона, створений у 1896 р. «Комптон» став вершиною художньої творчості Морріса в галузі орнаментального мистецтва, «шедевром, що порівнюється з найкращими анонімними зразками середньовічного мистецтва» [456, с. 52] (іл. 104). Проте в останньому порівнянні помітна іронія долі стосовно авторства певних художньо-декоративних творів компанії. Застережливе припущення, висловлене кореспондентом газети «Таймс» у даному випадку виявилось майже пророчим: «Більшість творчих доробків Дерла неминуче ввійде у вічність під іменами його видатних наставників» [291]. Адже наприкінці ХХ століття співробітниця музею декоративного мистецтва імені Вікторії і Альберта, відома дослідниця текстилю компанії Лінда Перрі (услід за першими знахідками Пітера Флода) довела, що даний орнамент, як і деякі інші, було створено Дерлом у процесі комплексного оформлення інтер'єру приватного будинку родини Ходсонів «Комптон холл» (звідси походить і назва візерунка) [311, с. 56]. За словами Майкла Перрі, колишнього художнього директора компанії «Сандерсон» (компанія володіє правами на використання орнаментів «Морріс і Ко» з 1940 р., візерунок виконано на найвищому технічному рівні, з тонким розрахунком колірних співвідношень.

На відміну від багатьох інших орнаментів компанії, колористичне вирішення візерунка «Комптон» практично неможливо змінити без деформації загального ладу композиції. В даному візерунку, як і в багатьох інших роботах «Морріс і Ко», природні ботанічні форми квіток, бутонів і листя стилізовані заради декоративного ефекту. Але, представлені рослини майже завжди миттєво розпізнаються досвідченими науковцями-ботаніками. Це засвідчує, що майстри були добре обізнані з реалістичними рослинними формами. Наприклад, серед приватних речей Дерла в колекції бібліотеки Хантінгтон зберігається примірник відомого практичного посібника з вивчення дикої флори країни [199; 603].

Зображені в розкритому і напіврозкритому стані тюльпани, безумовно, декларують кохання. Введений до композиції цвіт жимолості символізує узи любові і щастя в домашньому колі. Але, домінуючим акцентом постає у візерунку прекрасний мак, східні різновиди якого особливо поцінювали вікторіанці, які асоціювали його з фантастичною екстравагантністю Сходу, повного різноманіття кольорів і блискучих видовищ. Таким чином, даний орнамент постає свого роду емблемою повної любові і злагоди родини заможного промисловця, яка мешкала у вишуканому будинку, наповненому творами художнього і декоративного мистецтва.

За статистичними даними компанії «Сандерсон» друге місце за споживчою популярністю за останні 60 років виробництва посів відомий візерунок «Золота Лілія», який приписували руці Морріса, хоча насправді він був створений його учнем Дерлом в 1899 р. (іл. 106, 107). Дивовижний орнамент не перестає надихати і найприскіпливіших дизайнерів сьогодення. Зокрема, широко відома британська компанія «Барбор» використала його в колекції аксесуарів 2013 р. Чарівне суцвіття лілії за традицією символізувало непорочність і величність шанованої християнами діви Марії. Флористичну емблему неодноразово використовували в своїх полотнах художники прерафаеліти. Це широковідомі роботи «Благовіщення», «Дитинство діви Марії», «Блаженна діва» Россетті, «Монастирські думки» Коллінза, «Благовіщення» Хьюза та багато інших.

У стилізованому візерункові Дерла відтворено чарівну магію казкового світу, притаманну орнаментам модерну. Попри те, що рослинні орнаменти «Морріс і Ко», на думку Сараб'янова, ще не належать повною мірою модернові, видатний науковець визнає, що в пізніших творах 80–90-х рр. є розуміння орнаменту, притаманне зрілому модерну [568, с. 57]. Величаві лілії сплетені в звивистому динамічному візерункові з чарівними садовими красеннями і тендітними польовими квітами. Польові й садові дзвоники (*hyacinth hodie non-scripta*) – символи доброти. Названі на честь Гіацинта, улюбленця Аполлона, який не поступається красою і вдачею олімпійським богам, підкреслюють упевненість майстра в надзвичайності кожної рослини. Вищезгаданий флоріограф Тайас

зазначав: «...лілія, незважаючи на свою чарівність, для повного блиску потребує королівського оточення. Поодинокі вона холодна і самотня, коли ж оточена багатьма іншими квітами, одразу їх усіх затьмарює. Вона – королева, її чарівність – це сама Величність» [441, с. 127–128]. Водночас, Дерл прикрашає пелюстки самої лілії дрібними польовими квітами. У такий спосіб майстер ніби нагадує про те, що справжній величності притаманні скромність і простота.

У 1898–1899-х рр.. Дерл створив один з найбільш дивовижних візерунків – «Артишок» (іл. 108). Культивуацією артишоку як харчової і лікарської рослини займались ще древні греки і римляни. Пліній Старший, наприклад, надзвичайно цінував його цілющі властивості. За Егейською легендою та Горацієм, першим артишоком стала прекрасна дівчина Цинара. Гостюючи у Посейдона на острові Зінарі, великий Зевс примітив молоду красуню. Закохавшись у дівчину, забрав її з собою на Олімп, де певний час вони насолоджувалися взаємною любов'ю. Одного разу, сумуючи за родиною, Цинара потайки від Зевса, відвідала світ смертних. Дізнавшись про це, розлючений бог штовхнув красуню на землю, і перетворив її на загадкову рослину – артишок (*Cynara cardunculus*). У 1894 р. англійський поет і письменник Ернест Доусон, ім'я якого пов'язують з декадентством, використав образ Цинари в одному з своїх найвідоміших поетичних творів [127, с. 60–61]. У чарівному дизайні Дерла знайшло відображення естетичне уподобання англійської нації – втілення ідеї вічної земної краси в образах буденного рослинного світу рідної країни. Майстер уміло скористався прийомом поєднання здатних на взаємодоповнення міфологічного і флористичного мотивів.

У січні 1899 р. в реєстрі прийнятих до виробництва шпалерною компанією «Джефрі і Ко» орнаментів, з'являється ще один загадковий візерунок Дерла – «Анемона» (іл. 109). Анемона, або вітряниця, у перекладі з давньогрецької, скоріше за все, означає «дочка вітру». В «Метаморфозах» Овідій розповідає про квітку, створену Венерою, в ту мить, коли вона окропила нектаром тіло мертвого красеня Адоніса. До даного роду рослин належить і простріл, або сон-трава (*pulsatilla* – та що вібрує, колишеться від вітру), поширена на території південно-східної Англії. На чарівному візерунку майстра, ймовірно зображено квітку саме

цієї дивовижної рослини, листя якої, стилізоване і пишніше на відміну від природного, скоріше подібне до аканту, який, як вже зазначалось, був втіленням самого мистецтва. При уважному вивченні візерунка увагу привертає невеличкий розрив між стеблинами, ніби створений як рефлексія на обірване життя легендарного красеня. В художньому задумі орнаменту майстер знову скористався грою відомими асоціаціями, застерігаючи людство від знищення дикої природи, спроможної надихнути митця на творчість і привнести красу в життя кожної людини.

Більш прозорі міфологічні паралелі присутні також в інших орнаментах майстра. Наприклад, створений майже на десятиріччя раніше візерунок для тканой з шовку і вовни матерії під назвою «Єлена» 1890 р., певно, присвячено чарівній спартансько-троянській красуні (іл. 111). Образ найвищої, неперевершеної краси зачаровував не одне покоління митців, хвилюючи творчі душі і мистецьку уяву. Звертаючись до творчості прерафаелітів, можна, згадати такі, наприклад, роботи як «Єлена Троянська» Россетті 1863 р., «Єлена Троянська» Сендіса 1867 р., «Єлена Троянська» Евелін Де Морган 1898 р. Особисте бачення універсальної краси запропоноване Дерлом у вигляді золотистого візерунка, перегукується своєю колірною гамою із золотокосими красунями з вищезгаданих полотен. У даному випадку в роботі майстра чітко простежується вплив близькосхідної орнаментики на побудову структури композиції візерунка. Майстер відверто захоплюється і вшановує екзотичну культуру земель, що зросили найпрекрасніше творіння на землі. Неодмінно треба згадати і те, що спершу Єлена згадується як старомінойське божество рослинності або пелопоннеське божество родючості і світла. В котрий раз, в створеному візерунку майстер вміло підкреслює першочергове значення природи в формуванні краси художнього образу.

Продовження міфологічно-релігійної теми з відвертим застосуванням близькосхідних орнаментальних мотивів бачимо також у візерунку «Едем», створеному Дерлом у 1905 р. для бавовняної вибійки (іл. 112). Використання мотиву медальйона максимально наближає візерунок до східних прототипів з

колекції музею Вікторії і Альберта. Заволодівши уявою майстра, Близькій схід ототожнюється ним з найпрекраснішим, найжаданішим місцем – Райським садом, наповненим ароматом райських яблук.

Особливий інтерес для розгляду викликає робота майстра «Терен» – орнамент створений для друку на шпалерах (іл. 114). Вплетене в рослинну композицію зображення черепа і сама назва візерунка, що неминуче викликає асоціацію з терновий вінцем Спасителя, постають нічим іншим ніж елементами оригінальної інтерпретації теми «memento mori». Довгий час ця робота, до речі, як і деякі інші, помилково вважалась однією з останніх розробок Вільяма Морріса. Дослідники художньо-декоративного доробку компанії неодноразово згадували «Терен» в своїх публікаціях, зосереджуючи увагу на розгляді загального композиційному ладу візерунка. У 1960 р. один з найвідоміших знавців декоративної творчості «Морріс і Ко», Пітер Флод, зазначав, що «Терен» «ілюструє блискуче поєднання натуралістичних деталей ранніх орнаментів з чітко структурованими композиціями пізнього періоду, <...> комбінацію інтимності з величавістю, притаманну лише невеликій кількості шпалер» [144, с. 45]. Проте, аналіз створеного майстром художнього образу залишався поза увагою дослідників. Латинський вислів «пам'ятай про смерть» уособлює сутність християнського уявлення про суєтність і скороминущість земного шляху людини у порівнянні з вічністю її небесного буття і радістю очікуваного порятунку.

Зображення черепа як символу «memento mori» («пам'ятай про смерть») – тлінності буття, швидкоплинності земного існування, зазвичай типове для північноєвропейського портрета, натюрморту Ванітас та південноєвропейського зображення святих, у XVI–XVII століттях, неодноразово зустрічається і в англійському мистецтві різних історичних періодів. Серед найвідоміших робіт з колекції Національної галереї в Лондоні можна згадати портрет англійського періоду Ганса Гольбейна молодшого «Посли» 1533 і натюрморт Пітера Стенвейка «Алегорія тлінності», такі роботи художників британської школи живопису, як портрети Едварда Гудмена (1550), Катерини Берейської (1568), Гевена Гудмена (1582).

Подібним художнім засобом в розкритті теми плинності земного існування людини й циклічності природи, час від часу, користувались і художники прерафаеліти, з творчістю яких Дерл, безперечно, був добре знайомий. Наприклад, у картині Джона Еверетта Мілле «Долини спокою» (або «Де втомлені знаходять відпочинок»), що задумана як продовження роботи «Весна» (або «Яблуневе цвітіння»), на вервиці черниці окрім розп'яття присутній і череп. Зображення черепа можна знайти і в роботі Данте Габріеля Россетті «Sibylla Palmifer», яка згідно поетичному сонету самого художника, вигравірованому на рамі картини, є уособленням «духовної краси».

Як бачимо, теми швидкоплинності людського життя торкались не тільки адепти образотворчого мистецтва, а й майстри декоративної творчості. Саме через їхні роботи вона масово проникала в саме серце буденного людського середовища – його оселю.

Зазвичай шпалерний орнамент «Терен» датують 1892 р., датою надходження у продаж, хоча художній проект міг бути створений і раніше. Робота розрахована на поступове, поетапне сприйняття на декількох рівнях. З одного боку, вона виступає у якості тла для декоративних елементів інтер'єрного ансамблю – при першому побіжному огляді помітно лише рослинний візерунок. З іншого боку, подальший уважніший розгляд виявляє присутність прихованих деталей і перетворює орнамент на вагомий елемент, відповідальний за створення художнього образу інтер'єру. Декоративна деталь трансформується в духовне послання. Візерунок з квітів ніби виконує функцію алегоричного натюрморту Ванітас, хоча класичну станкову форму заміщено декоративним оформленням самої стінної площини. Термін «Vanitas» походить з біблійного вірша (Біблія Екл. 1:2) *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* («Наймарніша марнота, сказав Проповідник, наймарніша марнота, марнота усе!»). Вислів указує на тимчасовість земних радощів у порівнянні з вічною природою християнського вірування, підкреслює гріховність людства, закликає до стриманості й дотримання суворого морального коду. Подібна ідея тісно пов'язана з філософією Джона Раскіна, роботи якого вплинули на творчість Вільяма Морріса, а через нього і на Джона Генрі Дерла.

Треба згадати і той факт, що вікторіанська Британія була повністю охоплена готичним відродженням. Сакраментальний інтерес суспільства до смерті й загробного життя перетворився на культовий фетиш. Приховане зображення черепа набуло великого поширення в масовій культурі часу. Надзвичайно популярними стали листівки, подібні до роботи американського ілюстратора Чарльза Алана Гілберта «Все марність» 1892 р.

Не дивно, що подібна ідея виникла і в Джона Генрі Дерла. Хоча скоріше за все його робота репрезентує не так смерть, як відродження. Відродження в духовному, моральному та інтелектуальному сенсі. Так само як навколишня природа пробуджується знову кожної весни й виходить на новий виток у череді вічного існування, людина спроможна досягнути вічності й нетлінності душі, якщо буде жити в злагоді з неминущими законами природи.

Крім того, орнамент має і світський характер. Він не тільки сповіщає про можливість спасіння душі через Христа, а й нагадує про необхідність жити змістовним життям, сповненим краси і духовності. На думку автора дослідження, в даному орнаменті дуже влучно виражено ідею краси і моралі й звучать відголоски художніх шедеврів прерафаелітів.

Орнамент витримано в темній колірній гамі, що підсилює загальний художній образ. Митець уміло використав семантику кольору, наявність у кольорах стійких «архетипічних» значень, створюючи художній образ засобами кольору, митець задіяв самоцінну кольорову семантику (колірний символізм).

Робота, спроектована для інтер'єрного ансамблю XIX століття і досі викликає інтерес британської публіки. У травні 2015 р., наприклад, опубліковано видання під назвою «Англійський ексцентрик», присвячене найбільш інтригуючим і стильним проектам сучасного художньо-декоративного оформлення житлового середовища (іл. 115). Примітно те, що в ньому вагомою складовою предметного простору одного з вісімнадцяти розглянутих варіантів стали саме шпалери «Терен». Даний факт є доказом актуальності вдало знайденої Дерлом форми ненав'язливого введення теми смерті, життя і відродження в житлове середовище й підтвердженням його майстерності в інтерпретації одвічно

хвилюючої людство теми «memento mori». Крім того, зовсім нещодавно, в 2014–2015-х рр., орнамент став предметом експозиції виставки під назвою «Достатньо однієї любові», що пройшла в Сучасній галереї Оксфорда та Бірмінгемській художній Галереї. Куратором цієї виставки виступив визнаний митець, володар престижної премії Тернера Джеремі Делле (іл. 77, 78). До речі, у 2013 р. Делле відзначився на Венеційському бієнале гучною роботою «Англійська магія», у складі якої було представлено величезне зображення Вільяма Морріса, який відкидає яхту російського олігарха Романа Абрамовича, що затуляла до того відвідувачам виставки чарівний краєвид, у Венеційську затоку. Робота привернула настільки велику увагу, що це змусило автора провести додаткові виставки на території Великобританії, зокрема в Лондоні, Брістолі і Маргейті.

Головною ж темою виставки в Оксфорді стало несподіване проведення паралелі між роботами Вільяма Морріса і Енді Ворхола. Так, цікавлячий на орнамент «Терен» виступає тлом, на якому, з одного боку, представлено гобелен «Святий Грааль», а з іншого боку – гобелен Ворхола з портретом відомої американської зірки Мерлін Монро. На превеликий жаль, незважаючи на вже досить давно доведене авторство Дерла, орнамент знову помилково було атрибутовано Моррісу. Це ще раз підтверджує необхідність популяризації імені автора навіть в професійному мистецькому колі.

У 1901 р. Дерлом було створено один з найвідоміших орнаментів, виданих за всю історію існування «Морріс і Ко» – «Морська Водорість» (іл. 116). Візерунок для шпалер, введений у виробництво з листопада того ж року, став однією з перлин колекції, запропонованої публіці на початку ХХ століття. Колорит композиції, вирішений у світлих і темних відтінках зеленого, м'якого синього та яскраво жовтого кольорів, являє собою віддзеркалення гармонії барв навколишньої природи. Оригінальний проект орнаменту, який став частиною колекції бібліотеки Хантінгтон у Каліфорнії, виконаний в змішаній техніці акварелі і графітного олівця (іл. 117). Його колорит відрізняється від кінцевого варіанту глибшим тоном, завдяки чому складається ще містичніше враження, що ідеально репрезентує загадковість підводного світу, повного вабливих русалок і

незвичних для ока морських рослин.

Що ж саме надихнуло митця на створення цієї роботи? Можливо, це була рефлексія на перші фотознімки з колекції Британського музею (нині – в колекції Британської бібліотеки), чи будь-який інший мистецький твір. Наприклад, мелодія «Морських картин» Елгара. Відомий пісенний цикл, виконаний вперше в 1899 р. Кларою Батт у супроводі органу з оркестром, що швидко набув великої популярності. Глибинні звуки оксамитового контральто співачки, що була одягнена в костюм русалки, не могли залишити байдужими музично талановите сімейство Дерлів. Крім того, необхідно згадати й літературний твір Вільяма Морріса «Води дивних островів», надрукованих «Келмскотт пресс» у 1897 р. накладом у 250 примірників. Створена автором жвава картину купання прекрасної Бірдолони, була спроможна надихнути на творчість будь-якого митця. Примітно, що саме цю роботу молодша дочка Морріса, Мей, подарувала Дерлу з вдячністю в 1918 р., скоріше за все, під час урочистостей, присвячених творчості Морріса, на яких Дерл виступив з промовою про улюбленого вчителя. Хоч ідея могла бути також навіяна спогадами про подорожі до узбережжя з улюбленими синами. Як сотні однолітків, Гарі і Данкан з задоволенням бавилися на камінцях, вкритих морськими водоростями, винесеними на берег бурхливими водами Англійського каналу.

У 1912 р. у виробництво було запущено орнамент для шпалер «Духмяна шипшина» (іл. 118). Можливо, проект орнаменту зародився як рефлексія на живописний цикл із чотирьох картин під загальною назвою «Легенда про шипшинову троянду», створений Берн-Джонсом в 1885–1890 рр. і виставлений на публічний огляд одразу по закінченні в галереї «Еньюз» на Бонд-Стріт. Пізніше славнозвісні картини було придбано фінансистом Олександром Гендерсоном для маєтку «Баскот парк» в Оксфордширі. Цикл за мотивами казки Шарля Перро «Спляча красуня» був добре знайомий Дерлу, як і всім британцям, у переказі братів Грімм та за поетичною версією Теннісона «Марення». Втім, можливо, прекрасна квітка шипшини, що так манить своїм ароматом, заставляючи на мить забути про небезпечність шипів, нагадала майстру історію юної дівчини,

звабленої і покинутої його старшим сином. Поставлене Теннісоном у кращих традиціях байкарства в рядках вищезгаданої поеми питання: «Чи прихована в пелюстках рози мораль?» якнайкраще втілюється майстром у загадковому орнаменті.

Розглянутий орнамент так сильно полюбився британській публіці, що в 2011 р., на радість філателістам, потрапив до урочистого видання Королівської пошти, присвяченого 150-й річниці від часу створення «Морріс і Ко».

На думку Вільяма Морріса, ідеальний орнамент складається з трьох головних складових: краси, чіткої композиційної структури і уяви. Як бачимо, у візерунках, створених його найкращим учнем, завжди присутні всі ці елементи.

Таким чином, з викладеного вище матеріалу стає зрозумілим, що виявлення символіко-семантичних мотивів у композиції рослинних візерунків надає краще уявлення про тенденції їх формування, а повне дешифрування знакової системи складових елементів орнаментів «Морріс і Ко», зокрема робіт Дерла, дозволить встановити цілісну картину сприйняття їх художньої композиції.

Висновки до розділу 3

Аналіз монументального живопису, представленого у спадщині Д. Г. Дерла художніми вітражами, показав, що митець відрізнявся особливою віртуозністю у створенні композиції й талантом вишуканого колориста.

Роботи раннього періоду творчості Д. Г. Дерла представлені фрагментарними рослинними орнаментами та невеликими архітектурними мотивами тла, виконаними для вітражів, спроектованих іншими художниками. Зрілі художні твори поділяються на три типи. Перший – роботи, створені за ескізами Е. Берн-Джонса, колорит яких підсилено власними схемами Д. Г. Дерла; крім того Д. Г. Дерлом виконано безпосередній розпис скла. Другий – вітражні композиції, вагомим компонентом яких є чорно-білі ескізи окремих постатей, виконані Е. Берн-Джонсом. І третій – твори, які спроектував сам Д. Г. Дерл без співавторів.

Монументальний живопис художника переважно складається з біблійних сюжетів. На пізньому етапі творчості Д. Г. Дерл звертається і до воєнної тематики. Художні образи, створені майстром у меморіальних вітражах на честь загиблих у Першій світовій війні, уособлюють специфічну англійську ощадливість у прояві емоцій і почуттів, що виражено в певній статичності постатей, відчужених виразах облич персонажів, стриманому ритмі композиції. Сяйливий колорит довоєнних творів поступився місцем стриманішим, глибшим, нерідко похмурих барвам.

У стилістиці й художніх методах відтворення вітражних зображень, Д. Г. Дерл залишався вірним традиційним ідеалам Готичного Відродження – на пряму в архітектурі Великобританії XIX століття. Для втілення художнього задуму майстер звертався до іконографії середньовіччя, дотримуючись запровадженої ранніми прерафаелітами традиції. Виконані за проектами Д. Г. Дерла вітражі відіграють важливу ідейно-естетичну роль у соціокультурному житті парафіян і в XXI столітті.

Антитезою індустріальному виробництву виступило відродження зниклих технологій створення традиційних форм образотворчості, зокрема, індивідуальних, високохудожніх гобеленів і килимів. Колористиці творів Д. Г. Дерла притаманне тяжіння до чистих кольорів. Декоративні елементи вирішені виключно за мотивами флори і фауни Великобританії. У творах переважає сакральна тематика і сюжети за мотивами літературних творів, фольклору і міфології. Також зустрічаються пейзажний і анімалістичний жанри з мотивами автентичної британської флори і фауни. Основним внеском Д. Г. Дерла у колективну працю була розробка колірної гами, організація декоративного тла, загальної композиції та участь у процесі ткання.

Килимові орнаменти Д. Г. Дерла поділяються на створені самостійно та у співавторстві з В. Моррісом. Його художні проекти стилістично складаються з двох груп. Перша – це рапорти, пов'язані між собою традиційними розетками чи іншими геометричними формами. Друга представляє собою набагато складніші композиції з переплетіннями суцвіття, звивистого листа, медальйонів і

запозичених у О. Пюджина готичних мотивів. Килими цього типу вирізняються монументальністю рисунка, поліхромністю, динамічністю та гнучкістю багатоаспектної композиції. У його роботах майже завжди відчувається схильність до використання здобутків персидської та близькосхідної килимарських традицій, трансформованих під призою суто англійського художнього бачення.

Орнаменти Д. Г. Дерла можна поділити за домінуючими в композиції мотивами на три різновиди, хоч нерідко структурні елементи різних груп зустрічаються в одному площинному просторі. Перший різновид рослинних візерунків побудовано за допомогою чітко визначеної «лінії краси», що спрямована вертикально вгору і сприяє динамічності внутрішнього руху композиції. У другому різновиді рослинні форми в рамках одного рапорту організовані у вільному русі переплетінням звивистих стеблин, квіткових суцвіть і листя. У третьому рослинні мотиви організовані на площині за допомогою медальйонних форм, що надає орнаменту чіткої симетрії і певної статичності.

Майже всі візерунки створені в різних колористичних гамах. Наприкінці XIX століття перевага віддавалась темнішим колірним сполученням. У першій третині XX століття гама стала значно висвітленою, що обумовлювалось загальними тенденціями в інтер'єрному дизайні. Семантичний аналіз окремих рослинних орнаментів ілюструє доцільність використання флоріографії, міфології, літератури, зокрема поезії, в аналізі орнаментальної спадщини Д. Г. Дерла. Прихований у візерунку зміст наділяє його художньо-декоративні роботи конкретними інформаційними та комунікативними функціями.

РОЗДІЛ 4

ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ Д. Г. ДЕРЛА

4.1. Функції екзаменатора в «Національному змаганні» та співробітництво з Освітньою радою Великобританії

У попередніх розділах дисертації вже розглядався процес зародження і формування системи художньо-промислової освіти Великобританії в XIX столітті. Власне в тому самому контексті на початку XX століття виникла нова дисципліна – особливий тип художнього проектування – індустріальний дизайн. Саме розвиткові прототипного проектування і вдосконаленню індустріального дизайну присвячена багатовекторна експертна діяльність Джона Генрі Дерла.

Наприкінці XIX сторіччя Дерл досяг доволі високого авторитету в колі професійних дизайнерів, колег по справі. Репродукції його робіт, виконаних для «Морріс і Ко», регулярно з'являлися на сторінках спеціалізованих видань, таких як «Студіо», «Арт джорнал», «Джорнал оф декоратів арт» та інших (іл. 104). Створені ним орнаменти використовують у підручниках у ролі зразків для студентства, наприклад, у виданні «Сучасний практичний дизайн» [339]. Завдяки накопиченому професійному досвіду і майстерності в галузі проектно-художньої творчості перед ним несподівано відкривається зовсім нова перспектива співробітництва з фаховими освітніми установами.

Перші кроки у цій царині були зроблені Дерлом у «Національному змаганні наукових і художніх шкіл та художніх класів», організованому Освітньою радою. Щорічне змагання було запроваджено Комітетом ради з навчання, попередником Освітньої ради, ще в першій половині XIX сторіччя, у 1837 р. за назвою «Конкурс на отримання національних медалей». У 1901 р. Дерл отримав запрошення приєднатись до когорти визнаних майстрів декоративного мистецтва, що виступали в ролі екзаменаторів в галузі дизайну. Він приймає запрошення і починає працювати поряд з Вальтером Крейном, Вільямом Де

Морганом, Люїсом Ф. Дейєм.

Першим досвідом роботи Дерла в екзаменаційній комісії в ролі експерта стала його участь в оцінюванні підсекції секції «Дизайн» за назвою «Гобелени, килими, шпалери, текстиль та вибійки ». З часом, у 1904 р., Дерл отримав під опіку ще одну підсекцію – «Дизайни для друкованих муслінів, мережива, вишивки, мозаїки, лінолеуму і паркету».

Головним завданням екзаменаторів було виявлення молодого таланту, його гідна оцінка за існуючими стандартами, заохочення та підтримка конструктивними порадами. Освітньою радою було чітко визначено завдання екзаменаторам визнавати кращими лише дизайни безпосередньо придатні для відтворення у масовому виробництві. До відома екзаменаторів була доведена наступна інструкція: «Освітня рада висловлює бажання щодо робіт представлених студентами художніх шкіл та художніх класів: екзаменатори повинні призначати винагороди за якість дизайнів, враховуючи їх придатність до виготовлення безпосередньо в заданому матеріалі. Рада не вважає, що надзвичайна майстерність візерунка повинна впливати на присудження премії. Вона вважає, що зважено продуманий дизайн, який без будь-яких додаткових зусиль може бути застосований у повсякденному виробництві, становить головний критерій у визначенні переможців» [583]. Це твердження акцентує важливість розвитку саме індустріального дизайну і ще раз нагадує, що, власне, заради нестримного бажання Британії панувати в товаровиробничій індустрії в XIX столітті були засновані перші школи дизайну. Навіть на початку XX сторіччя всі креативні сили імперії були спрямовані на подальший розвиток та поліпшення художньої якості заради утримання лідируючих позицій на ринку масового виробництва.

На 1901 рік амбіційний проект Національної освітньої ради розрісся до гігантських розмірів. В опублікованому звіті про результати конкурсу фігурують наступні цифри: кількість заявлених робіт, отриманих від охочих взяти участь у змаганні, становила 44, 474 учнів з 303 художніх шкіл; 28, 592 – з 266 наукових шкіл; 11,406 – з 429 художніх класів. Допуск пройшли 6,902 роботи, серед яких 12 отримали золоті медалі, 127 – срібні, 358 – бронзові [42, с.1]. Результати

змагань широко висвітлювалися в пресі разом з окремими взірцями робіт переможців (іл. 106). Кульмінацію всієї події була виставка найкращих робіт конкурсантів, яка зазвичай відкривалася в музеї Вікторії і Альберта в Лондоні на початку серпня.

Протягом довгих 15 років, до останнього змагання 1915 р., Дерл щорічно оцінював конкурсні роботи, висловлюючи зауваження та слушні поради молодому поколінню дизайнерів-початківців. У 1916 р. Освітня рада вирішила, що схема проведення конкурсу застаріла і потребує перегляду. Керівництвом Ради було прийнято рішення тимчасово зупинити проведення конкурсу з метою реорганізувати і модернізувати його стан за потребами часу. На жаль, цим планам не судилось здійснитися. Ані у новій, ані у старій формі «Національне змагання наукових і художніх шкіл та художніх класів» більш ніколи не провадилося.

У 1917 р. Освітньою радою була розроблена альтернативна система тестування у вигляді національної сертифікації. Національний сертифікат для вечірніх та заочних студентів і національний диплом для очних студентів видавались спільно Освітньою радою і зацікавленими професійними установами. Підготовкою питань тестування та виставлення відміток займалися співробітники шкіл та коледжів, а загальне оцінювання проведення тестування і керування процесом – зовнішні екзаменатори, призначені Освітньою радою і професійними установами. За новою схемою проведення іспитів з науки і мистецтва предмети були розподілені по групах. Кожна група мала окрему екзаменаційну раду, Рада з дизайну складалася з головуючого експерта, декількох експертів-професіоналів, професора Королівського художнього коледжу та інспектора від Освітньої ради. Кількість предметів, складаючих групу, мала бути поділена для оцінювання рівно між усіма екзаменаторами, окрім інспектора. Художнє тестування включало чотири групи: рисунок, малюнок, моделювання і дизайн. Саме в ролі екзаменатора по класу дизайну Джона Генрі Дерла було задіяно в процесі національної сертифікації.

В обов'язки Дерла входили: розробка екзаменаційних завдань, оцінювання та надання письмових порад екзаменованим, відбір кандидатів, номінованих на

премії, написання звіту про стан національної художньо-промислової підготовки кадрів та рецензій на студентські роботи. Розподілений на дві групи, з образотворчого та індустріального дизайну, екзамен складався з чотирьох етапів:

1. Питання і вправи із загального дизайну;
2. Фігуративні композиції;
3. Вправа із створення оригінального дизайну для ручного виконання, машинного виробництва, ілюстрацій;
4. Історія і основи орнаменту, історія і основи гравюри [41, с. 7–8].

Статистичні дані з 1917 по 1930 рр. ілюструють очевидність переваги інтересу кандидатів саме до індустріального дизайну:

Таблиця 1

Рік	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Художній дизайн														
	7	5	5	14	12	10	12	24	21	49	51	54	59	57
Індустріальний дизайн														
	63	48	31	40	119	134	157	201	232	275	309	383	524	608

Екзамени з дизайну проходили зазвичай у дуже інтенсивному темпі протягом одного тижня вечорами, у другу половину дня в суботу, і ще три дні наступного тижня також увечері. Екзаменатори мали завітати до офісу Освітньої ради, розташованому у Кенсінгтоні, для оцінювання робіт конкурсантів. З архівних паперів освітньої ради видно, що початково експерти-екзаменатори з дизайну отримували платню у розмірі 100 фунтів. Проте, згодом її було знижено. Наприклад, у 1924 р. Дерл отримав лише 60 фунтів, хоч у 1925 її знов було трохи підвищено до 70 фунтів завдяки стрімкому росту бажаючих екзаменуватися з предмету і з огляду на велику кількість письмових робіт та питань для перевірки. За результатами і рекомендаціями експертного аналізу радою приймалися конкретні і дієві заходи щодо усунення виявлених недоліків [41].

Зіставлення архівних документів дозволяє з високою долею упевненості

визначити щонайменше п'ятирічний термін перебування Дерла на посаді в період між 1922 і 1928 рр. [41; 583; 584; 585].

Робота в екзаменаційній комісії звела Дерла з іншим видатним колегою – Олександром Фішером, талановитим майстром декоративного мистецтва, знавцем емалевого розпису і художнього металу, з яким Дерлу судилося співпрацювати і в іншій установі – Інституті міста і гільдій Лондона.

4.2. Діяльність в Інституті міста і гільдій Лондона

Особливе місце в біографії майстра належить його співробітництву з Інститутом міста і гільдій Лондона. Саме в цій установі наприкінці XIX століття «...науки і мистецтво вперше повною мірою почали викладати у контексті придатності до виробництва» [423, с. 429].

Інститут було засновано в 1878 р. спільними зусиллями шістнадцяти торговельно-виробничих гільдій Лондона та корпорацією міста «...з метою підвищення [рівня] технічної та наукової освіти на благо індивідуума, індустрії та нації» [66, с. 1]. Ініціаторами виступили асоціації золотарів, кожум'як, зброярів та мідників, теслярів, бондарів, штукатурів, шевців, майстрів олов'яних і свинцевих виробів, купців, драпірувальників, риботорговців, солеварів, торговців металевими виробами, текстильників, фарбувальників і виробників голок. Ще з середньовіччя головним завданням гільдій було забезпечення найвищого стандарту якості товарів. Приймаючи присягу члена гільдії, молоді майстри давали клятву: «...чесно працювати, дотримуючись статуту ремісника, як того вимагає справжня висока майстерність; та допоможе нам Бог» [191, с. 1]. Саме таким чином затвердилися стандарт чесності й довіри та висока майстерність, притаманна роботі британських майстрів. Тому не дивно, що саме гільдії в історичний момент стрімкого індустріального розвитку країни, особливо після проходження в Лондоні першої Всесвітньої промислової виставки 1851 р., виступили ініціаторами заснування Інституту міста і гільдій Лондона. Продовжуючи традицію підтримки розвитку мистецтва в контексті

індустріального виробництва, започатковану принцом Альбертом, у 1881 р. принц Уельський (майбутній король Едуард VII) став його першим почесним президентом.

Головну роботу установи було сконцентровано на двох основних напрямках. По-перше, навчально-виховна робота та інноваційна діяльність. Саме з цією метою в 1879 р. в Кеннінгтоні на базі Художньої школи Ламберта було засновано Художньо-технічну школу південного Лондона; у 1884 р. було відкрито будівлю Центрального інституту (Інженерного коледжу); а в 1893 р. раніше роздібнені вечірні класи було об'єднано в Технічний коледж Фінсбурі. По-друге, перед керівництвом установи було поставлено завдання створити системне національне тестування молодих спеціалістів, для чого з самого початку було створено Технічний департамент. З 1887 р. установа поширила кордони впливу, досягнувши берегів далекої Австралії, а XX століття Інститут міста і гільдій Лондона зустрів вже як потужний освітній центр загальноімперського значення. У 1900 р. Інститут отримав Королівську хартію від королеви Вікторії, яка назавжди закріпила за ним статус поважного навчального закладу в «..галузі науки і мистецтва корисних для росту технічних індустрій та комерції...» [66, с. 1].

Роботу Центрального коледжа загалом було зосереджено на підготовці кадрів для інженерної справи, а вихованням майстрів декоративного мистецтва частково займалися Художньо-технічна школа південного Лондона і Технічний коледж Фінсбурі.

Грандіозний вплив на формування естетичних традицій творчих відділів установи справили ідеї руху «Мистецтва і Ремесла». Особлива заслуга належала Вільяму Моррісу. Не дивно, що заклики Морріса до рівняння на середньовічні ідеали чесної і доброякісної ремісничої праці одразу знайшли відгуки в серцях членів торговельно-виробничих гільдій, а творчі ідеї майстра і його однодумців на довгі роки увійшли в освітню практику закладу. Навіть на початку XX століття оглядач фахового журналу з декоративного мистецтва зазначав: «...сучасна мода, асоційована з іменем руху «Мистецтва і Ремесла», оволоділа думками наших національних викладачів; цей домінуючий вплив відчувається і в

роботах їхніх учнів. Зазирнемо в будь-яку ділянку дизайну: шпалери, кретони, оксамити, вишивки, книжкове оформлення, ліпка, вітражі чи різьба по дереву – всюди присутні притаманні цьому стилю елементи <...> Це чудове свідчення міцності руху, який в буквальному сенсі захопив всю систему...» [136, с. 265].

Художньо-технічна школа південного Лондона пропонувала відвідувачам класи з рисунку, живопису і ліплення, розраховані на навчання практикуючих в художній промисловості представників ремісничих професій, пов'язаних з пластичними мистецтвами, дизайном і різними видами художнього конструювання [330, с. 5]. Головний акцент ставився на «викладанні дизайну і орнаменту, важливість яких, на думку керівництва, неможливо переоцінити» [220, с. 91]. На початковому ступені студенти опановували техніку рисунку. Основним мотивом зображення виступали різноманітні природні форми, введені в нескладний орнамент. Ретельне вивчення рослинного світу і досконале відтворення природної в мистецтві стало невід'ємною складовою частиною художнього процесу і художнього мислення країни завдяки теоретичній і практичній роботі провідних митців ХІХ століття. На наступному рівні вихованці знайомилися з історичними стилями і основами дизайну в контексті різних гілок промисловості. Особливо тісний зв'язок художня школа мала з різьбярською професією, тому велика увага приділялась опануванню навичок, необхідних для успішного зростання саме в цій сфері художньої творчості. Робота відділень художньої обробки дерева, каменя і мармуру була побудована таким чином, що надавала учневі «тільки те, що потрібно його індивідуальному темпераменту, не застосовуючи єдиного академічного плану».

Не дивно, що серед знаних вихованців школи фігурують імена таких видатних скульпторів часу як Гаррі Бейтс і Джордж Фремpton. Гаррі Бейтс (1850–1899), учень Жюля Далю і Родена, член Гільдії Художніх майстрів з 1886 р., академік Королівської Академії Мистецтв з 1892 р., відомий сьогодні головним чином завдяки тісному зв'язку його творчості з традиціями декоративного мистецтва. Сер Джордж Джеймс Фремpton (1860–1928), учень Вільяма Сільвера Фріта і Антоніна Мерсьє, став провідним представником руху

«Нової скульптури», а 1893 р. виставлявся на показі «Виставкового товариство Мистецтв і Ремесел». На його творчому рахунку, поміж іншим, створення широковідомої статуї Пітера Пена з Кенсінтонгських садів і знамениті фігури левів з Британського музею. Серед відомих вихованців інших відділень, треба відзначити Артура Рекема (1867–1939), Фредеріка Генрі Таунсенда (1868–1920) і Еріка Кеннінгтона (1888–1960), які прославились в царині книжкової ілюстрації.

Особливе місце в структурі інституту належало Технічному коледжу Фінсбурі. Відгуки місцевої преси підтверджують бездоганну репутацію установи. Наприклад, у 1900 р. «Джорнал оф декоратів арт» зазначав, що: «Технічний коледж міста і гільдій завжди відрізнявся відмінною репутацією завдяки ґрунтовності навчальних методів і успіхам, якими винагороджуються зусилля педагогічного колективу, домінантою роботи якого є практичність застосування навчання. В результаті, випускники коледжу посідають поважні місця серед спільноти художніх майстрів Метрополіса» [69, с. 163].

У складі департаменту прикладного мистецтва Технічного коледжу функціонували наступні відділення: художнього текстилю, художньої вишивки, художнього розпису скла і порцеляни, художньої обробки дерева, художньої обробки металу і емалевого розпису, моделювання костюма, художнього конструювання і художнього оформлення, монументального розпису. Серед студентських робіт вихованців коледжу, експонованих на щорічних виставках, можна було побачити найвишуканіші твори декоративно-прикладного мистецтва. Вироби із золота, срібла і міді, інкрустовані дерев'яні меблі, декоративні емалі, геральдика, вітражні композиції, декоративні тканини для обшивки м'яких меблів не поступались роботам досвідчених фахівців. Протягом багатьох років свій творчий досвід молодому поколінню передавали такі відомі майстри декоративно-прикладного мистецтва, як А. Ф. Брофі (декоративні меблі), Г. В. Берн (художня обробка металу), Р. Г. Адамс (рисунок і дизайн), В. Бейс (живопис з натури і костюм), В. Форнісс (декоративна робота і технології), Д. Бейс (ліпка) і О. Фішер (емалевий розпис), давній приятель Дерла, класи якого відрізнялись особливою унікальністю.

Технічний коледж Інституту міста і гільдій Лондона проіснував до 1926 р., відігравши значну роль у процесі формування системи художньо-промислової освіти Великобританії. Влучне визначення найголовнішого досягнення коледжу надало видання «Джорнал оф декоратів арт»: «Беручи до уваги всі переваги навчання в коледжі, практична природа викладання, запропонована студентам <...> свідчить про те, що Інститут міста і гільдій Лондона провів і продовжує провадити відмінну роботу, далекосяжну в найвищій мірі корисності» [69, с. 163].

Як зазначалося, другим вектором наряду в роботі інституту було закладання системи технологічного екзаменування (іл. 107). Незважаючи на безумовні успіхи Художньої школи і колосальні досягнення Технічного коледжу, найпотужнішою ланкою в роботі Інституту міста і гільдій Лондона безперечно треба вважати загальнонаціональну роботу Технічного департаменту.

Наприкінці XIX століття навчальний процес і тестування в країні були неоднорідними і надто хаотичними. Завдяки роботі Інституту міста і гільдій Лондона разом з Освітньою радою Великобританії була розроблена національна система зовнішнього екзаменування, яка забезпечила запровадження єдиного стандарту оцінки студентів, поширеного на всі навчальні заклади. Вона надала можливість юним артизанам отримати офіційне підтвердження своєї майстерності. Метою Технічного департаменту було приведення в одне ціле провідних творчих ідей і економічної рентабельності. До складу виконавчого комітету закладу входили представники найпотужніших товаровиробників, головне завдання яких полягало в здійсненні постійного контролю за тим, щоб запропоновані для тестування предмети завжди відображали нагальні потреби промисловості. Унікальна структура установи характеризувалась повною відсутністю власних фахівців з творчих дисциплін. Натомість, до екзаменаційного процесу було залучено найвідоміших експертів-практиків, що безперечно стало найсильнішою стороною в роботі інституту і забезпечило йому репутацію провідного осередку декоративного мистецтва і дизайну країни.

Визначаючи особу екзаменатора, автори рекламного буклету Інституту заявляли: «Екзаменатори – це найвидатніші люди, відомі на всю країну у своїй

галузі діяльності, чи то в індустрії, чи то в освіті, чи то в мистецтві...» [66, с. 3]. Тестування з творчих предметів охоплювало такі сфери художньої промисловості, як художній текстиль, художнє ткацтво, художня вишивка, художній розпис скла і порцеляни, художня обробка дерева, художня обробка металу, художня фотографія, моделювання костюма, монументально-декоративний розпис, художнє конструювання і художнє оформлення.

Розробка теоретичних екзаменаційних питань і практичних завдань для щорічного тестування доручалась не педагогам, а екзаменаторам, тобто практикуючим майстрам. Саме це забезпечувало постійний зв'язок освітнього процесу з нагальними потребами художньої промисловості. Підготовка до тестування надавала змогу молодим вихованцям художньо-технічних шкіл з найвіддаленіших куточків країни приєднатись до нагального загальнонаціонального художнього процесу, ознайомитися з передовими техніками і технологіями. Крім того, оцінюючи учнівські роботи, екзаменатори обов'язково надавали письмові коментарі як супровід до виставленого балу. Збудований таким чином процес тестування надавав молодому поколінню можливість отримати корисні поради безпосередньо від найталановитіших митців часу.

Саме з тестуванням і секцією художнього текстилю і художнього ткацтва нерозривно пов'язані імена Джона Генрі Дерла і Вальтера Крейна. Протягом багатьох років Крейн забезпечував вправне використання базових знань з мистецтва у створенні високохудожньої текстильної і ткацької продукції. Після його смерті в 1915 р. на звільнене місце експерта-екзаменатора з нормативної дисципліни «Художні принципи візерункового дизайну» було запрошено Дерла, який залишався вірним співпраці з Інститутом Міста і Гільдій Лондона протягом наступних сімнадцяти років. Дерл добре усвідомлював всю важливість і відповідальність роботи в освітніх установах: «Саме ми – радники, педагоги, інструктори – повинні докласти найсерйозніших зусиль для підтримки молодого покоління, на яке ми покладаємо великі надії. Від сьогоднішніх студентів наших художніх закладів ми очікуємо справжнього відродження, не за формою та

стилем славетного минулого, а за духом, в якому їх було створено» [110, с. 4].

У період з 1915 по 1919 р. кількість студентів, які склали іспит з дисципліни «Художні принципи візерункового дизайну» становила 561 особу. У 1920 р. предмет було перейменовано на «Принципи мистецтва та дизайну в пристосуванні до тканих матерій» і поділено на дві окремі групи: А – для дизайнерів, Б – для друкарів. Відомо, що 292 особи склали іспит до 1925 р. та 166 осіб у період з 1925 по 1937 р. [67]. На жаль, не існує можливості чітко визначити, яка кількість студентів пройшла іспит саме у Дерла з 1924 по 1931 р. Для розуміння особливостей процесу тестування розглянемо безпосередньо приклад складової структури завдання, згідно з опублікованою програмою за 1926–1927 навчальний рік:

I. Іспит *Градації I* (тобто першого курсу) складався з наступних частин:

1. *Рисунок* – рисування, калькування, перекладення, збільшення, зменшення та копіювання дизайну. Малювання в техніці акварелі і гуаші.

2. *Колір* – теорія кольору; поєднання кольорів; гармонія та контраст; ефект накладання та безпосереднього сусідства кольорів; цінність розірваного кольору та засоби його досягнення у ткацтві; розфарбування в різні кольори запропонованого візерунка; розташування кольорів в смуги, клітини, кружечки та нескладне мереживо; ефекти кольору залежно від використання ниток різного типу; необхідність постійного звертання до кольору, спостереженого у природі.

3. *Дизайн* – планування та розробка візерунка; головні лінії та розподіл частин та маси в загальному розташуванні; різні типи візерунків – геометричні, сплетіння, в шашечку, спіральні та квіткові.

4. *Вивчення природи* – вивчення природних форм та кольорів з подальшим використанням на тканині.

5. *Адаптація* – втілення дизайну в текстилі чи перенесення на будь-який інший матеріал.

II. *Випускний іспит* поділявся на дві частини – письмову та прикладну.

Письмова частина включала:

1. *Основи дизайну* – планування візерунка; пропорції та масштаб; рисування

по пам'яті; візерунок для рамок, кутів і центрального заповнення.

2. *Колір* – ефект пропорції та сили кольору в композиції; вплив кольору на візерунок – розробка візерунка з домінуванням різних фігур в різних колірних умовах; пом'якшення різких ефектів; підкреслення форм за допомогою контрасту тону та кольору.

3. *Адаптація* – втілення натуральних форм в орнамент залежно від їх використання в повторі, в центрі та в інших різноманітних варіаціях.

4. *Стиль орнаменту* – розгляд і використання таких типів візерунків: геометричні, сплетіння, завиткові, спіральні, арабески, квіткові та анімалістичні.

5. *Традиційні та історичні стилі* – розгляд таких стилів, як Візантійський, Сарацинський, Сіцилійський, Персидський, Індійський, Китайський, Італійський, Іспанський, Французький, Фламандський, Німецький та Англійський.

6. *Придатність дизайну* – придатність певних типів візерунків для таких матеріалів, як тканини для пошиття одягу, парчеві тканини, дамастові тканини, гобелени, килими.

7. *Підготовка дизайну* – розробка та забарвлення ескізу візерунка в заданому розмірі залежно від мети подальшого застосування і типу використаного матеріалу.

Прикладна частина мала наступний вигляд. Від кандидатів вимагалось подання оригінальних текстильних дизайнів, демонструючих всю силу їхнього вміння художнього проектування візерунка та його розфарбування; а також їхні штудії музейних експозиційних текстильних матеріалів або інших текстильних матеріалів визнаної художньої цінності. Приклади робіт мали бути виконані у стандартному форматі 15 x 11 ін. [38 x 28 см]» [68, с. 330–334].

Головною порадою Дерла студентам були наступні слова: «Рисуйте, рисуйте, рисуйте до тієї пори, доки не навчитесь бездоганно імітувати все, що ви бачите у природі – від непримітної рослини до людської постаті. Спостерігайте і скурпульозно вивчайте всі тонкощі форми – звивання листя і стеблин, кожну прожилку на рослині, і звичайно ж, самі суцвіття. Не забувайте і про вивчення птахів і тваринного світу. Саме через вивчення навколишнього природного світу

до вас обов'язково прийде творче натхнення. Проте, саме рисування без теоретичного навчання абсолютно марне. У своїй практиці я стикався з масою студентських робіт, у яких з дивовижною точністю було передано природні об'єкти, при цьому виявилась абсолютна некомпетентність в застосуванні цих форм у дизайні і неспроможність відповісти на елементарні екзаменаційні запитання, що свідчить про відсутність щирості мети і відповідно пошуку придатного матеріалу. Не менш важливе і питання кольору. Вивчення дослідницьких робіт таких теоретиків, як Шеврейль (мається на увазі теоретична праця видатного французького хіміка з дослідження кольорових контрастів «*Loi du contraste simultané des couleurs*» 1839 р.) та інші – найпряміша дорога до розуміння реакцій між кольорами і тонами. Це допоможе зрозуміти ефект взаємодії кольорів в результаті пропорційного і непропорційного розміщення контрастних кольорів; навчить належним чином використовувати різноманітні кольори разом для отримання необхідної гармонії. < ...> І звичайно, не забувайте звертатися до природи з її чудесними кольоровими варіаціями, в яких вся істина, краса і гармонія» [110, с. 6].

4.3. Співробітництво з Королівським художнім коледжем і Королівським художнім товариством

У 1919 р. доля звела Дерла з провідною мистецькою установою часу – Королівським художнім коледжем, заснованим у 1837 р. як Урядова школа дизайну. У 1857 р. назву було змінено на Національну підготовчу художню школу, а сучасну назву коледж отримав у 1896 р. Певний час у коледжі існувала система «візитерства». До кожної з чотирьох шкіл (факультетів) коледжу – художньої, дизайну, скульптури і архітектури – Освітня Рада призначала по одному «візитеру». На початку ХХ століття в навчальному процесі та напрямі викладання в коледжі значно переважали теорії руху «Мистецтва і Ремесла». Наприклад, у каталозі, виданому Освітньою радою в 1908 р., серед призових студентських робіт було представлено 12 типів шпалер, виконаних в стилі

«Morris & Co». Тому не дивно, що в час панування прототипного планування на посаду «візитера» до школи дизайну в 1919 р. було запрошено саме художнього директора «Morris & Co». Серед архівних документів освітньої ради зберігся унікальний лист, в якому обговорюється вибір кандидатів на посаду візитера. Головними претендентами були Д. Г. Дерл і О. Фішер, але автор листа більше схилився до кандидатури Дерла, який доти вже проявив себе як «надзвичайно вправний екзаменатор» [584]. Отже на посаду було призначено Д. Г. Дерла, який виконував обов'язки три роки поспіль – з 1919 по 1922 р. Відсутність подібної посади в наш час і факт збереження архівних документів коледжу починаючи тільки з 1923 р. ускладнюють можливість отримання детальної інформації. Дивом збережена копія листа, адресованого Дерлу з проханням зайняти посаду, окреслює сферу обов'язків «візитера»: «В обов'язки візитера <...> входить: відвідувати коледж час від часу, звітувати [Освітній Раді] з приводу рівня викладання, розглядати та оцінювати індивідуальні роботи студентів; інколи, за необхідністю переглядати загальний процес навчання стосовно програми та методик викладання. У майбутньому пропонується просити візитерів брати участь у відборі кандидатів, що претендують на стипендії коледжу...» [584].

Можливо, що саме з ініціативи Дерла, враховуючи його власний шлях у молоді роки, у 1921–1922 рр. у коледжі було введено експериментальний курс підвищення кваліфікації для практикуючих майстрів [586].

По закінченні терміну роботи в Королівському художньому коледжі Дерл розпочав співробітництво з Королівським художнім товариством, заснованим ще в 1753 р. Вільямом Шиплі, вчителем рисування з Нортгемптона, за назвою «Товариство заохочення мистецтв, виробництва і комерції». У 1847 р. товариству було даровано королівську хартію, а президентом товариства призначено самого принца Альбера (іл. 108). Нагадаємо, що саме це товариство виступило головним організатором Великої виставки міжнародних індустріальних досягнень 1851 р. Нарешті, у 1908 р., знаходячись під патронатом Едуарда VII, Товариство отримало право носити приставку – королівське, даровану монархом як прояв повного визнання його видатних заслуг перед нацією.

У 1924 р. Товариство розпочало організацію щорічного «Конкурсу індустріального дизайну» з метою «зведення разом для взаємних вигід робіт молодих дизайнерів та потреб виробників на благо народу» [356, с. 1]. Рекламна листівка оголошувала нову схему покращення індустріальних дизайнів, яка надасть можливість молодим дизайнерам продемонструвати свої здібності й отримати певну популярність, а виробникам, у свою чергу, відкриє перспективу потенційного розширення асортименту. Наголошувалось на тому, що найавторитетніші майстри з різних галузей індустріального дизайну і виробництва запрошені для участі в роботі комітетів секцій, яких спочатку було чотири: архітектурні декорації, текстиль, меблі і книговиробництво, з доповненням пізніше ще двох – гончарні вироби, скло та інше.

Журі мало бути номіноване радою Королівського художнього товариства за рекомендацією членів комітетів. Після конкурсу планували проведення виставки найкращих робіт спочатку в музеї Вікторії і Альберта, а потім і в різних центрах країни. Згодом виставки викликали такий інтерес, що навіть сама королева Марія (дружина Георга V) відвідувала їх тричі. Зазначалось також запровадження стипендії для найбільш обдарованих студентів, що давала можливість отримати освіту тим, хто в іншому разі не мав фінансової можливості цього зробити. Саме за рахунок роботи таких дизайнерів планувалось підвищити загальний рівень дизайну по всій країні. Конкурс одразу набув великої популярності і вже наступного року його було підтримано Освітньою радою як украй необхідний, корисний і впливовий на викладання в художніх школах усієї країни.

Ім'я Джона Генрі Дерла фігурувало в складі комітету секції текстилю від самого початку, ще у листівці, що анонсувала запровадження нового конкурсу [356, с. 1]. Наступного 1925 р. його було залучено радою товариства до участі в роботі журі й цю роль він виконував двічі, ще раз у 1926 р., а в комітеті він залишався до кінця 1930 р.[597]. Членами журі були номіновані радою особи і представники компаній, що надавали призову нагороду. Вимоги до екзаменаторів були сформульовані в інструкції від 1924 р. наступним чином:

1. Вимагати зняття з конкурсу дизайнерів низької якості.

2. Перевести будь-який дизайн у відповідну категорію, при необхідності.

3. Присудження призів кандидатам за своїм власним розсудом, враховуючи придатність дизайну для того матеріалу, в якому його буде виконано, а також вік конкурсанта та його художню освіту.

4. Рекомендувати товариству для дипломування роботи будь-яких кандидатів, які виявили виняткові художні здібності разом з практичними знаннями матеріалів та процесів, які використовуються в його сфері діяльності.

5. Рекомендувати роботи, які хоч і не отримали нагород, але досягнули досить високого стандарту.

6. Написання загального звіту про роботи тестованих конкурсантів [356].

У 1925 р. кількість представлених на конкурс робіт у секції текстилю становила 807 екземплярів, що набагато перевищило інші подання. Для порівняння зазначимо, що наступна за популярністю того року секція книговидавання отримала лише 259 подань. Загальна кількість конкуруючих робіт у 1925 р. складала 2033 надходження. Секція текстилю поділялась на п'ять підсекцій:

1. Килими та інші різноманітні покриття підлоги.

2. Гобелени, парча, дамастові тканини, скатерті та інше.

3. Друкована тканина для прикрашення стін та виготовлення меблів.

4. Друковані тканини для суконь, парча та інші розкішні тканини, носовички, шовкові краватки та стрічки.

5. Мереживо, тюлі, вишивка [355].

Робота журі проходила в музеї Вікторії і Альберта. По закінченні конкурсу там-таки з 1 по 31 серпня було відкрито виставку відзначених робіт. Вищі премії в секції текстилю було присуджено 13-ти молодим дизайнерам, високі рекомендації надані 17-ти конкурсантам і ще 20 осіб отримали похвальні вислови на свою адресу [354, с. 12]. Проведення конкурсів тривало ще вісім років і припинило існування в 1934 р. лише за браком коштів. Але на завершення у 1935 р. в приміщенні Королівської академії мистецтв наслідний принц відкрив «Виставку Британського мистецтва в індустрії». Це було дуже доречно, адже саме Художнє

товариство колись організувало першу виставку картин у країні і мало право вважати себе попередником Художньої академії, заснованої на чотирнадцять років пізніше в 1768 р., тим більше, що перший президент академії – Сер Джошуа Рейнольдс, був одним із піонерів товариства. Дозволивши проведення виставки у своїх пенатах, академія тим самим визнала важливість і художню цінність індустриального дизайну як виду мистецтва і погодилася з думкою, що річ може бути прекрасною, навіть якщо вона має практичне застосування.

Завдяки зусиллям Д. Г. Дерла та його колег у Королівському художньому товаристві і в інших організаціях індустриальний дизайн врешті було піднесено на високий рівень визнання. У 1927 р. за видатні заслуги в галузі художнього та промислового дизайну Д. Г. Дерла було прийнято в члени Королівського художнього товариства. [231, с. 12].

Виступаючи 1923 р. перед викладачами з текстильного виробництва Дерл, зазначив: «Саме дух мистецтва викликає ентузіазм справжнього викладача дизайну; так само він підносить студента на найвищий рівень досягнень; то що таке мистецтво? Існує багато визначень, проте, мені достатньо однієї впевненості, що воно міститься в надрах душі». [110, с. 2].

Протягом тридцяти років майстер віддавав свою душу розвитку проектно-художньої творчості країни, розповсюджуючи ідеї створення високохудожніх предметів побуту в епоху масового виробництва. Своєю багаторічною діяльністю в ролі експерта-екзаменатора Д. Г. Дерл направляв роботу дизайнерів-початківців в найкращих традиціях руху «Мистецтва і Ремесла», встановлював високий стандарт майстерності та відданості справі, сприяв подальшому розквіту індустриального дизайну та художньо-промислової освіти Великобританії.

Висновки до розділу 4

У період між 1901 і 1915 р. Д. Г. Дерл приймав участь в роботі журі щорічного «Національного змагання наукових і художніх шкіл та художніх класів», організованого Освітньою радою Великобританії, де виступав у ролі

екзаменатора двох підсекцій секції «Дизайн»: «Гобелени, килими, шпалери, текстиль та вибійки» та «Дизайн для друкованих муслінів, мережива, вишивки, мозаїки, лінолеуму та паркету». У 1917 р. Освітньою радою була розроблена альтернативна система тестування у вигляді національної сертифікації. У 1922–1928 рр. Д. Г. Дерл виступав у ролі екзаменатора класу індустріального дизайну. У його обов'язки входили розробка екзаменаційних завдань, оцінювання та надання письмових порад екзаменованим, відбір кандидатів, номінованих на премії, написання звіту про стан національної художньо-промислової підготовки кадрів та рецензій на студентські роботи.

Співробітництво Д.Г. Дерла з Інституту міста і гільдій Лондона, провідного осередка художнього дизайну і декоративного мистецтва Великобританії першої третини XX століття, припадає на 1915–1931 рр.. Розробка теоретичних екзаменаційних питань і практичних завдань для щорічного тестування доручалась не педагогам, а екзаменаторам, тобто практикуючим майстрам, зокрема Д. Г. Дерлу. Саме це забезпечувало постійний зв'язок освітнього процесу з нагальними потребами художньої промисловості. На прикладі роботи цього навчального закладу простежено етапи розвитку та методику викладання таких творчих дисциплін, як художній та індустріальний дизайн.

З 1919 по 1922 р. Д.Г. Дерл Д. Г. Дерла займав посаду «візитера» школи дизайну Королівського художнього коледжу, де аналізував з позиції дизайнера-практика методики і засоби викладання цього найвпливовішого навчального закладу країни. У 1924 р. Королівським художнім товариством було започатковано щорічний «Конкурс індустріального дизайну». У 1925–1930 рр. Д.Г. Дерл брав активну участь у роботі конкурсу в комітеті секції «Текстиль». Участь досвідченого майстра в педагогічному процесі ефективно сприяла розквіту індустріального дизайну та художньо-промислової освіти Великобританії в XX столітті. Прийняття Д. Г. Дерла в члени Королівського художнього товариства стало визнанням мистецькою громадськістю країни його високих заслуг перед культурою узагалі та художньою промисловістю і індустріальним дизайном зокрема.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження були отримані такі результати:

1. Проаналізовано історіографію і з'ясовано сучасний стан наукового опрацювання теми, сформовано джерельну базу, розкрито специфіку методики дослідження. Шляхом аналізу мистецтвознавчих та культурологічних праць здійснено систематизацію основних етапів розвитку наукової думки з даної теми і доведено, що життєвий і творчий шлях Д. Г. Дерла в контексті руху «Мистецтва і Ремесла» досі не був об'єктом глибокого наукового дослідження через відсутність багатьох фактів життя і творчості митця. Опрацювання унікальних архівних матеріалів у поєднанні з аналізом музейних і приватних колекцій та інтер'єрів, оформлених майстром сакральних споруд показали, що його багатогранна творчість потребує усебічного наукового дослідження. З'ясовано, що тридцятирічна освітня діяльність Д. Г. Дерла та його вплив на становлення художнього та індустріального дизайну Великобританії за період 1900 – 1930 рр. не отримали належного відображення в науковій мистецтвознавчій літературі.

2. Висвітлено вплив концепцій Т. Карлайла, Д. Раскіна і В. Морріса на формування ідейно-естетичних засад творчості митця. Шляхом розгляду філософських, естетичних і мистецьких ідей цих впливових науковців, мислителів і практиків розкрито теоретичні засади руху «Мистецтва і Ремесла», що сформували світогляд Д. Г. Дерла. В рамках філософської концепції руху «Мистецтва і Ремесла» якість мистецького твору безпосередньо була пов'язана з етичною системою цінностей його творців, а національне мистецтво постало символом морального здоров'я нації. Саме тому художник мав перетворитися на ремісника, а ремісник – на художника, який жив і творив у злагоді з навколишнім середовищем.

3. Охарактеризовано культурно-мистецький рух «Мистецтва і Ремесла» і соціальне середовище як джерело становлення творчої особистості Д. Г. Дерла. Досліджено передумови і процес формування руху як характерної складової

соціокультурного життя Великобританії, в якому формувався світогляд Д. Г. Дерла. Розглянуто суспільні та мистецькі процеси, що обумовили розквіт художнього дизайну і декоративного мистецтва країни і сприяли виникненню руху «Мистецтва і Ремесла». Найбільшої художньої виразності й самобутності ідеї руху набули у творах митців із професійного оточення Д. Г. Дерла, яке значно вплинуло на формування його унікальної особистості. Висвітлено, що вирішальним фактором у становленні Д. Г. Дерла як художника стала тісна співпраця з натхненниками руху В. Моррісом і Е. Берн-Джонсом. Шляхом розгляду історії і художньо-виробничої практики «Морріс і Ко» і «Виставкового товариства «Мистецтва і Ремесла»» визначено теоретичні і практичні засади руху як формотворчі чинники багатогранного мистецтва Д. Г. Дерла. Дослідження соціального середовища митця прояснило роль Художньої школи Західного Лондона у вихованні Д. Г. Дерла як художника, дизайнера, майстра декоративного мистецтва. Доведено, що фахова освіта, отримана у цьому навчальному закладі, сформувала головні принципи його художньої творчості й відіграла визначальну роль у становленні його таланту.

4. Здійснено реконструкцію життєпису і творчої діяльності Д. Г. Дерла. Розгляд історичних і біографічних умов формування творчої особистості митця у нерозривному зв'язку з рухом «Мистецтва і Ремесла» дозволив максимально повно охарактеризувати художній світ Д. Г. Дерла. Вагомою складовою даного дослідження стало проведення інтерв'ю з нащадками і родичами митця. Опрацьовано приватні і громадські архіви і досліджено генеалогічне дерево митця. З'ясовано факти щодо отриманої Д. Г. Дерлом шкільної освіти. Встановлено, яким чином сімейне коло, родинні зв'язки та навчання в Колегіаті Адольфуса Гледхіла вплинули на розвиток світогляду митця та обумовили характерні риси його творчої особистості. Простежено етапи професійного шляху й розкрито невідомі віхи його становлення як фахівця. Визначено, яким чином керування майстернями Мертонського абатства сформувала Д. Г. Дерла як художника-універсала, що з високою майстерністю творив у царині монументального і декоративного мистецтва, художнього дизайну.

5. Визначено специфіку монументального живопису у творчості художника. На основі детального аналізу вітражної спадщини митця доведено високохудожню значущість колористичних пошуків Д. Г. Дерла в групових проектах, на підставі чого уточнено його особистий внесок у творчий доробок компанії «Morris & Co». Розкрито сутність мистецтва післявоєнної доби і визначено, що виконані за ескізними проектами Д. Г. Дерла вітражі стали національним надбанням і нині відіграють важливу роль у соціокультурному житті Великобританії.

6. Розглянуто традиційні форми образотворчості як антитезу індустріальному виробництву. Висвітлено творчі пошуки й експерименти майстра у відродженні високохудожнього рукотворного фігуративного гобелену і орнаментального килима на противагу низькоякісним тиражованим виробам. Досліджено образні і колористичні вирішення художніх проектів майстра, які Визначено внесок Д. Г. Дерла в колективні твори. Шляхом порівняльного аналізу з взірцями світового килимарства розкрито особливості спадщини британського митця, яка увібрала в себе найкращі традиції галузі та викристалізувалась у суто національну стилістику.

7. Проаналізовано художньо-стилістичні особливості і семантику орнаменталістики майстра. Досліджено структуру орнаментів і виявлено формотворчі елементи композиційного ладу, за якими систематизовано доробок митця. Розглянуто особливості колористичних схем на різних етапах творчості Д. Г. Дерла і висвітлено відмінності між ранніми і пізніми взірцями. Охарактеризовано специфіку національного характеру його творів, в яких завжди присутні стилізовані елементи британської флори і фауни. Виявлено символіко-семантичні мотиви рослинних візерунків, що надає краще уявлення про тенденції їх формування, а повне дешифрування знакової системи складових елементів орнаментів дозволяє встановити цілісну картину сприйняття їх художньої композиції. В результаті аналізу семантичної структури флористичних візерунків Д. Г. Дерла виявлено тісний зв'язок художнього мислення майстра з традицією міфотворчості в мистецтві прерафаелізму, що доводить приналежність

творчості художника-дизайнера до контексту образотворчого мистецтва.

8. Досліджено освітню діяльність Д. Г. Дерла та визначено його роль як у процесі розвитку художнього дизайну, так і в зародженні та становленні індустріального дизайну Великобританії. На основі аналізу виявлених архівних матеріалів визначено характер співробітництва Д. Г. Дерла з науковими установами і вперше розкрито тридцятирічну діяльність митця в контексті художньо-промислової освіти. Встановлено, що творчий досвід Д. Г. Дерла як художника-практика було використано в національній художньо-промисловій освіті в галузі художнього й індустріального дизайну. Визначено, що багаторічна співпраця Д. Г. Дерла з найвпливовішими мистецькими та освітянськими структурами – Королівським художнім коледжем, Інститутом міста та гільдій Лондона, Освітньою радою, Королівським Художнім товариством значною мірою сприяла формуванню методологічних принципів навчання і тестування молодих дизайнерів, що у свою чергу забезпечило розквіт індустріального дизайну та художньо-промислової освіти Великобританії.

Дана робота є першою науковою працею в якій комплексно розглянуто життєвий шлях, творчу й освітню діяльність Д. Г. Дерла в контексті руху «Мистецтва і Ремесла». Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів теми і відкриває перспективи подальшого вивчення творчості митця у зв'язку з тенденціями українського мистецтва першої половини ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Першоджерела

1. Abrahams Charlotte. Wallpaper: The Ultimate Guide / Charlotte Abrahams. – London : Quadrille Publishing Ltd, 2009. – 256 p. – ISBN 978-1844007417.
2. Ackroyd Peter. Albion : The Origins of The English Imagination / Peter Ackroyd. – London : Vintage, 2004. – 516 p. – ISBN 0-099-43807-0.
3. Ackroyd Peter. London : The Biography / Peter Ackroyd. – London : Vintage, 2001. – 822 p. – ISBN 0 09 942258 1.
4. Adams Steven. The Arts & Crafts Movement / Steven Adams. – London : Grange Books, 1996. – 128 p. – ISBN 978-1855012752.
5. Anscombe Isabelle. Arts and Crafts in Britain and America / Isabelle Anscombe, Charlotte Gere. – London : Academy Editions, 1978. – 232 p. – SBN 85670 426 1.
6. Anthony P.D. John Ruskin's Labour: A Study of Ruskin's Social Theory / P.D. Anthony. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – 232 p. ISBN 978-0521089265.
7. Applied Arts from 1880. – London : Sothebys, 1989. – 115 p. : ill.
8. Applied Arts from 1880. – London : Sothebys, 1994. – 88 p. : ill.
9. Arnot R. Page. William Morris: The man and the myth; including letters to J.L.Mahon and Dr. John Glasse / R.Page Arnot. – London : Lawrence and Wishart, 1964. – 131 p.
10. Arscott Caroline. William Morris and Edward Burne-Jones: Interlacings / Caroline Arscott. – New Haven and London : Yale University Press, 2008. – 224 p. – ISBN 978-0300140934
11. Art and poetry : being thoughts towards nature / conducted principally by artists [Earlier The Germ] / [ed. William Michael Rossetti]. – London : Aylott & Jones, 1850. – № 3. – 48 p. : il.
12. Art and poetry : being thoughts towards nature / conducted principally by artists

- [Earlier *The Germ*] / [ed. William Michael Rossetti]. – London : Aylott & Jones, 1850. – № 4. – 48 p. : il.
13. Arts and Crafts : a monthly magazine for the studio, the workshop and the home. – London : Hutchinson & Co., 1904–1906. – 4 v. – 23 №. – Monthly.
 14. Art in Marylebone // *The Borough of Marylebone Mercury*. – 1877. – 1035. – P. 4.
 15. Arts & Crafts Essays by the members of the Arts and Crafts exhibition society. – London: Rivington, Percival, & Co, 1893. – 420 p.
 16. Auden W.H. Poets of the English Language [in 5v.] / [ed. W.H. Auden, Norman Holmes Pearson]. – London : Heron books, 1972. – Vol. I–V. – 2955 p. – ASIN : B00130VIGQ.
 17. Bahouth Candace. Medieval Needlepoint / Candace Bahouth. Ed. 2nd. – London : Conran Octopus, 1994. – 128 p. : il. – ISBN 1-85029-534-4.
 18. Baker Derek W. The Followers of William Morris / Derek W. Baker. – London : Barn Elms, 1996. – 88 p. – ISBN 978-1899531035.
 19. Baker Lesley. John Henry Dearle's Contribution to Morris and Co. / Lesley Baker // *The Journal of William Morris studies*. – 2002. – N1. – C. 38-42. – ISSN 0084-0254.
 20. Baker T. F. T. Islington : Growth : Holloway and Tollington // *Islington and Stoke Newington parishes* / T. F. T. Baker, C. R. Elrington , A. P. Baggs, Diane K. Bolton, Patricia E. C. Croot. // *A History of the County of Middlesex // The Victoria History of the counties of England* ; ed. Erlington, C.R. – London : Victoria County History, 1985. – Vol. 8. – P. 29-37. – 246 p.
 21. Banham Joanne. William Morris and the Middle Ages / Joanne Banham, Jennifer Harris. – Manchester : Whitworth Art Gallery, 1984. – 240 p. – ISBN 9780719017209.
 22. Bardsley Charles Wareing. A Dictionary of English and Welsh Surnames with special American instances / Charles Wareing Bardsley. – London : Henry Frowde, 1901. – 837 p.
 23. Barratt Nick. Thacing the History of Your House / Nick Barratt. – Kew : The National Archives, 2006. – 264 p. – ISBN 978-1-903365-90-8.
 24. Barringer Tim. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-garde / Tim Barringer, Jason

- Rosenfeld, Alison Smith. – London : Tate Publishing, 2012. – 256 p. : il. – ISBN 978-1-84976-015-7.
25. Barter Judith A. Apostles of Beauty: Arts and Crafts from Britain to Chicago / Judith A. Barter, Sarah E. Kelly, Ellen E. Roberts, Brandon K. Ruud, Monica Obniski. – New Haven and London : Yale University Press, 2009. – 208 p. : il. – ISBN 978-0300141139.
 26. Bedarida Francois. A social History of England 1851–1990 / Francois Bedarida. – Ed. 2nd. – London : Routledge, 1991. – 384 p. – ISBN 0-415-01614-2.
 27. Bell Clive. Art / Clive Bell. – 1st pub. 1914. – London : Chatto and Windus, 1928. – 293 p.
 28. Bell Malcolm. Sir Edward Burne-Jones / Malcolm Bell. – London : George Newness, 1903. – 72 p. : ill.
 29. Bell Quentin. Victorian Artists / Quentin Bell. – London : Academy Editions, 1975. – 130 p. – SNB 85670 151 3.
 30. Bennett Phillippa. William Morris in the Twenty-First Century / Phillippa Bennett, Rosie Miles // Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts. – Oxford : Peter Lang AG, 2010. – Vol. 20. – 287 p. – ISBN 3034301065.
 31. Best Geoffrey. Mid-Victorian Britain 1851-70 / Geoffrey Best. – Ed. 2nd. – Glasgow : Fontana/Collins, 1982. – 350 p. – 0 00 635655 9.
 32. Bevir Mark. The Making of British Socialism / Mark Bevir. – Princeton : Princeton University Press, 2011. – 368 p. – ISBN 978-0691150833.
 33. Bindman, David. The Thames and Hudson Encyclopaedia of British art / ed. David Bindman. – London : Thames and Hunson, 1985. – 320 p. : il. – ISBN 0-500-2-229-X.
 34. Binfield Clyde. So Down to Prayers, Studies in English Nonconformity, 1780-1920 / Clyde Binfield. – London : J.M. Dents & Sons, 1977. – 296 p.
 35. Blake J.P. Old English furniture for the small collector : its type, history, and surroundings from Mediaeval to Victorian times / J.P. Blake. – Ed. 2nd. – London : B.T. Batsford Ltd., 1944. – 155 p.
 36. Blakesley Rosalind P. The Arts and Crafts Movement / Rosalind P. Blakesley. –

- London : Phaidon, 2006. – 272 p. – ISBN 9 780 7148 3849 6.
37. Blackley Lachlan. Wallpaper / Lachlan Blackley. – London : Laurence King, 2006. – 192 p. : il. – ISBN 978-1856695022.
 38. Blake J. P. Old English Firniture for Small Collector : Its Type, History and Surroundings from Medieval to Victorian times / J. P. Blake, A. E. Reveirs-Hopkins. – Ed. 2nd. – London : B. T. Batsford, 1944. – 155 p.
 39. Bloomfield Paul. William Morris / Paul Bloomfield. – London : Arthur Barker, 1934. – 313 p.
 40. Blunt Wilfrid Scawen. By the Light I live : The Poetry of Wilfrid Blunt / Wilfrid Scawen Blunt. – London : William Heinemann, 1898. – 281 p.
 41. Board of Education Examination in Art: Principles of teaching and school management, Examiners' Reports. – London: His Majesty's Stationary Office, 1920.
 42. Board of Education: National Competition List of Students rewarded with the Report of the Examiners. – London: Wyman and Sons Limited, 1901.
 43. Bond David. The Stained Glass Windows of William Morris and his Circle in Hampshire and the Isles of Wight / David Bond, Glynis Dear // Hampshire papers. – Hampshire : Hampshire Country Council, 1998. – № 13. – 28 p. – ISBN 1-85975-200-4.
 44. Bonython Elizabeth. The Great Exhibitor : The Life and Work of Henry Cole / Elizabeth Bonython, Anthony Burton. – London : V&A Publications, 2003. – 328 p. – ISBN 1 85177 3266.
 45. Booth's Maps of London Poverty : East & West 1889. / Charles Booth. – London : Old House Books and Maps, 2013. – 2 m.: col. – ISBN 978-1-90840-280-6.
 46. Bradley Ian. William Morris and His World / Ian Bradley. – London : Thams & Hudson, 1978. – 127 p. – ISBN 978-0500130643.
 47. Briggs Asa. William Morris: Selected writings & designees / Asa Briggs. – Ed. 3rd. – London : Penguin Books, 1973. – 309 p.
 48. Bryant Julius. Art and Design for All : The Victoria and Albert Museum / Julius Bryant. – London : V & A Publishing, 2012. – 336 p. : il. – ISBN 978-1851776665.
 49. Bryson Bill. At Home : A short History of Private Life / Bill Bryson. – London :

- Doubleday, 2010. – 536 p. – ISBN 978-0-385-60827-5.
50. Burdick John. William Morris : Redesigning the World / John Burdick. – London : Tiger Books International, 1997. – 128 p. – ISBN 978-1855019430.
 51. Burke Anna Christian. The language of flowers / Anna Christian Burke. – London: Hugh Evelyn, 1963. – 87 p.
 52. Butterfield Lindsay P. Floral Forms in Historic Design, mainly from objects in the Victoria & Albert Museum / Lindsay P. Butterfield, W. G. Paulson Townsend. – London : B. T. Batsford, 1922. – 18 p. : il.
 53. Byars Mel. The Design Encyclopedia : The Museum of Modern Art / Mel Byars. – London : Laurence King Publishing, 2004. – 832 p. : il. – ISBN 978-1856693493.
 54. Byron May Clarissa Gillington. A day with William Morris / May Clarissa Gillington Byron. – London : Hodder & Stoughton, 1912. – 38 p.
 55. Calloway Stephen. The Cult of Beauty : The Aesthetic Movement 1860–1900 / Stephen Calloway, Lynn Federle Orr, Esme Whittaker. – London : V&A Publishing, 2011. – 288 p. : il. – ISBN 978 1 85177 628 3.
 56. Carlyle Thomas. Past and Present / Thomas Carlyle. Pocket edition. – 1st pub. in 1843. – London : Henry Frowde for Oxford University Press, 1910. – 331p.
 57. Carruthers Annette. Good Citizen's Furniture: The Arts and Crafts Collections at Cheltenham / Annette Carruthers, Mary Carruthers. – Cheltenham : Cheltenham Art Gallery and Museum in association with Lund Humphries, 1994. – 168 p. : il. – ISBN 978-0853316503.
 58. Carruthers Annette. Simplicity or Splendour: Arts and Crafts Living, Objects from the Cheltenham Collection / Annette Carruthers, Mary Carruthers. – Cheltenham : Cheltenham Art Gallery and Museum in association with Lund Humphries, 1999. – 184 p. : il. – ISBN – 0-85331-779-8.
 59. Carruthers Annette. The Arts and Crafts Movement in Scotland / Annette Carruthers. – New Haven and London : Yale University Press, 2013. – 404 p. : il. – ISBN 978-0-300-19576-7.
 60. Cary Elizabeth Luther. William Morris, Poet, Craftsman, Socialist / Elizabeth Luther Cary. – New-York : G.P. Putnam's Sons, 1902. – 296 p.

61. Catalogue of the Morris Collection. – Ed. 2nd. – Walthamstow: William Morris Gallery, 1969. – 76 p. : il.
62. Charter & Bye Laws. Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce. – London: William Clowes and Sons limited, 1927. – 17 p.
63. Chater Kathy. Tracing Your Family History : A Complete Guide to Finding Out More About Your Ancestors / Kathy Chater. – London : Apple, 2008. – 160 p. – ISBN 978-1845432911.
64. Chaucer Geoffrey. The Legend of Good Women [Электронный ресурс] / Geoffrey Chaucer. Режим доступа:
http://www.poetryintranslation.com/PITBR/English/GoodWomen.htm#_Toc186791811
65. Chew, Samuel C. and Altick, Richard D.: The Nineteenth Century and After / Samuel C. Chew, Richard D. Altick // The Literary History of England 1789–1939; ed. by Albert C. Baugh. – Ed. 2nd. – London : Routledge, 1959. – V. 4. – 512 p.
66. City and Guilds: its aims and work. – London: City and Guilds of London Institute, reprint 1959. – 4 p.
67. City & Guilds of London Institute : Department of Technology Programme [1915–1937]. London: John Murray. – Annual.
68. City and Guilds of London Institute: Department of Technology Program for the session 1926–1927. – London : John Murray, 1926.
69. City & Guilds of London Technical College // The Journal of Decorative Art. – Manchester : The Decorative Art Journal Co., 1900. – V. XX. – June. – P. 163.
70. Clark Fiona. William Morris Wallpapers and Chintzes / Fiona Clark. – Ed. 2nd. – New York : St. Martin's Press, 1974. – 96 p.
71. Classical Music / ed. Chris Woodstra, Gerald Brennan, Allen Schrott // All music guide. – San Francisco : Backbeat Books, 2005. – 1607p. – ISBN 0-87930-865-6.
72. Cluckie Linda. The Rise & Fall of Art Needlework: Its Social-Economic & Cultural Aspects: Its Socio-Economic and Cultural Aspects / Linda Cluckie. – Bury St. Edmunds: Arena Books, 2008. – 212 p. – ISBN 978-0955605574.
73. Clutton-Brock Arthur. William Morris: His Work and Influence / A. Clutton-Brock.

- Ed. 5th. – London : Thornton Butterworth, 1931. – 256 p.
- 74. Cobden-Sanderson T. J. The Arts and Crafts Movement / T. J. Cobden-Sanderson. – London : Hammersmith Publishing Society, 1905. – 52 p.
- 75. Coleman Stephen. William Morris & News from Nowhere: a Vision for Our Time / Stephen Coleman, Paddy O'Sullivan. – London : Green Books, 1990. – 213 p. – ISBN 978-1870098373.
- 76. Compton-Rickett Arthur. William Morris: Poet Craftsmen Social Reformer, A study in Personality / Arthur Compton-Rickett. – London : Herbert Jenkins Limited, 1913. – 325 p.
- 77. Conlin Jonathan. The Nation's Mantelpiece : A History of the National Gallery / Jonathan Conlin. – London : Pallas Athene Publishers Ltd., 2006. – 555 p. – ISBN 978-1 84368-018-5.
- 78. Cooper Jeremy. Victorian and Edwardian furniture and interiors / Jeremy Cooper. – London : Thames & Hudson, 1998. – 256 p. : il. – ISBN 978-0500280225.
- 79. Coote Stephen. William Morris: His Life & Work / Stephen Coote. – Stroud : Alan Sutton Publishing, 1996. – 224c. – ISBN 978-0750911962.
- 80. Cormack Peter. Morris & Company Stained Glass. – London : William Morris Gallery exhibition catalogue, 1996.
- 81. Cormack Peter. Morris & Company's Stained Glass for the Chapel of Cheadle Royal Hospital: From Designs by William Morris and Edward Burne-Jones / Peter Cormack. – London : Haslam & Whiteway Ltd, 2008. – 48c.
- 82. Cornforth John. London Interiors : From the Archives of Country Life / John Cornforth. – London : Aurum Press Ltd, 2009. – 192 p. – ISBN 978-1845134334.
- 83. Corwin Lena. Printing by Hand: A Modern Guide to Printing with Handmade Stamps, Stencils, and Silk Screens / Lena Corwin. – New York : Stewart, Tabori & Chang, 2008. – 144 p. : il. – ISBN 978-1584796725.
- 84. Costelloe Timothy M. The British aesthetic tradition : from Shaftesbury to Wittgenstein / Timothy M. Costelloe. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – 350 p. – ISBN 978-0-521-73448-6.

85. Cottingham Laura. William Morris Today / Laura Cottingham , Cherry Smith. – London : Institute of Contemporary Arts, 1984. , – 157 p. : ill. – ISBN 9780905263342.
86. Coupe Robert L. M. Illustrated Editions of the Works of William Morris in English : A Descriptive Biography / Robert L. M. Coupe. – Delaware : Oak Knoll Press, 2002. – 238 p. : il. – ISBN 0-7123-4785-2.
87. Cowen Painton. English Stained Glass / Painton Cowen. – London : Thames & Hudson, 2008. – 128 p. – ISBN 978-0500238462.
88. Cowley Abraham. The Garden // The works of Abraham Cowley : [in 3 v.]. V. 3 / Abraham Cowley; ed. J. Aikin. – London : G. Kearsley, 1806. – P. 173–184.
89. Crane Walter. An Artist's Reminiscences / Walter Crane. – London : Methuen, 1908. – 520 p.
90. Crane Walter. Of the Arts and Crafts Movement: Its General Tendency and Possible Outcome Ideals in Art: Papers, heoretical, practical, critical / Walter Crane. – London : George Bell & Sons, 1905. – P. 1–35.
91. Crane Walter. The Claims of Decorative Art / Walter Crane. – London : Lawrence and Bullen, 1892. – 216 p.
92. Crane Walter. The English Revival in Decorative Art, William Morris to Whistler / Walter Crane // excerpt from Fortnightly Review. – London : Chapman and Hall , 1892. – 14 p.
93. Crane, Walter. William Morris to Whistler / Walter Crane. – London : G.Bell & Sons Ltd, 1911. – 277 p.
94. Crick Martin. The History of the William Morris Society / Martin Crick. – London : The William Morris Society, 2011. – 248 p. – ISBN 978-0-903283-30-4.
95. Cronin Richard. A Companion to Victorian Poetry / ed. Richard Cronin, Antony H. Harrison, Alison Chapman. – Oxford : Blackwell Publisjing, 2007. – 602 p. – ISBN 9781405176125.
96. Cumming Elizabeth. The Arts and Crafts Movement / Elizabeth Cumming, Wendy Kaplan. – London : Thames and Hudson, 1991. – 216 p. : il. – ISBN 0-500-20248-6.
97. Cunliffe-Charlesworth Hilary. The Royal College of Art : Its Influence on

- Education, Art and Design 1900–1950 / Hilary Cunliffe-Charlesworth : PhD diss. – Sheffield, 1991 – 565 p.
98. Dale R.W. History of English Congregationalism / R.W. Dale. – London : Hodder & Stoughton, 1907. – 787 p.
 99. Dargie Richard. A History of Britain / Richard Dargie. – London : Capella, 2007. – 208 p. – ISBN 978-1-84193-458-7.
 100. Davies Jennifer. The Victorian Kitchen / Jennifer Davies. – London : BBC books, 1989. – 191 p. – ISBN 0 563 20685 3.
 101. Davis John R. The Great Exhibition / John R. Davis. – Stroud: Sutton Publishing Limited, 1999. – 238 p. – ISBN 0-7509-2434-9.
 102. Day Lewis F. A Disciple of William Morris / Lewis F. Day // The Art Journal. – London, 1905. – March – P. 84–89.
 103. Day Lewis F. Nature and Ornament / Lewis F. Day. – London : B.T. Batsford, 1908. – 126 p.
 104. Day Lewis F. William Morris and His Art – The art of Morris / Lewis F. Day // The Easter Annual. – London : Virtue & Co., 1899. – 32 p. : il.
 105. Day Susan. Great Carpets of the World / ed. Susan Day, Daniel Alcouffe. – London : Thames & Hudson, 1996. – 380 p. : il. – ISBN 978-0500017609.
 106. Dean Ann S. Edward Burne-Jones / Ann S. Dean. – London : Pitkin Guides. – 32 p. : il. – ISBN 978-0-85372-883-2.
 107. Dearle Duncan W. Meditation. Organ solo / Duncan W. Dearle. – London : West & Co, 1915. – 4 p.
 108. Dearle Duncan W. Sleep, sleep, Beauty bright. Cradle Song. [Three-part Song.] Words by W. Blake / Duncan W. Dearle. – London : Stainer & Bell, 1927. – 4 p.
 109. Dearle J.H. Merton Abbey Tapestries : to the editor of The Times / J. H. Dearle // The Times. – London. – 1929. – 22 August.
 110. Dearle J.H. The principles of art applied to design for woven fabrics/ J.H. Dearle // The textile manufacture. – Manchester : Emmot & Co, 1923. – №583. – P. 288-230. – Reprint. – 24 p.
 111. Decorative art : the Studio year-book. – London : The Studio Ltd., 1926–1932. –

Annual. – 7 v. : il.

112. Denbigh Kathleen. History and heroes of Old Merton. / Kathleen Denbigh. – London : Charles Skilton Ltd, 1975. – 171 p. – ISBN 9780284985620.
113. Denford Steven. Streets of St. Pancras: Sommers Town & the railway lands / ed. Steven Denford, Peter F. Woddford. London: Camden History Society, 2002. – 112 p. – ISBN 978-0904491548.
114. Dennis H.J. Advanced freehand ornament: second grade / Henry James Dennis. – London : Bailliere, Tindall & Cox, 1879. – 55 p.
115. Dickens Charles. Dickens's Dictionary of Thames 1887 : An Unconventional Handbook / Charles Dickens. – Ed. 4th. – London : Old House Book, 2007. – 310 p. – ISBN 978 1 873590 12 6.
116. Dickens Charles. Dickens's Dictionary of London 1888 : An Unconventional Handbook / Charles Dickens. – Ed. 5th. – London : Old House Book, 2007. – 270 p. – ISBN 978 1 873590 04 1.
117. Dictionary of American Family Names [ed. Patrick Hanks]. – New-York : Oxford University Press, 2003. – 615 p. – ISBN 0-19-508 137-4.
118. Digby Wyatt. Industrial Arts of the nineteenth century: a series of illustrations of the choicest specimens produced by every nation at the Great Exhibition of Works of Industry [in 2 v.]/ Digby Wyatt. – London : published by Day and Son, 1851–1853. – 166 p.
119. Dimbleby David. A Picture of Britain / David Dimbleby. – London : Tate Publishing, 2005. – 224 p. – ISBN 1-85437-566-0.
120. Dimbleby David. How We Built Britain / David Dimbleby. – London : Bloomsbury for BBC, 2007. – 288 p. – ISBN 978 0 747 58871 9.
121. Distribution of Prizes at the West London School of Art, 204, Great Portland Street // The Borough of Marylebone Mercury. – 1864. – № 363. – P. 4.
122. Distribution of Prizes – West London School of Art // The Borough of Marylebone Mercury. – 1865. – № 412. – P. 4.
123. Dodwell C.R. William Morris Wallpapers and Victorian Wallpaper Design/ C.R. Dodwell. – Manchester : Whitworth Art Gallery, University of Manchester. – 6 p.

124. Dolman Bernard. A Dictionary of Contemporary British Artists, 1929. / [ed. Bernard Dolman]. – London : The Art Trade Press Ltd. 1927. – 553 p.
125. Dolman Bernard. Who's who in art / [ed. Bernard Dolman]. – London : The Art Trade Press, Ltd., 1927. – 547 p.
126. Dore Helen. William Morris / Helen Dore. – London : Pyramid Books (Mitchell Beazley), 1990. – 128 p.
127. Dowson Ernest. No Sum Qualis eram Bonae Sub Regno Cynarae / Ernest Dowson // The Second Book of the Rhymer's Club. – London : Elkin, Mathews & John Lane, 1894. – 136 p.
128. Dresser Christopher. Principles of Decorative Design / Christopher Dresser. – London : Cassell, Petter, & Galpin, 1873. – 167 p. : ill. Dresser Christopher. Principles of Decorative Design / Christopher Dresser London : Cassell, Petter, & Galpin, 1873. – 167 p. : ill.
129. Drinkwater John. William Morris: A Critical Study / John Drinkwater John. – London : Martin Secker, 1912. – 212 p.
130. Duchess of Hamilton Jill. The Gardens of William Morris / Jill Duchess of Hamilton, Penny Hart, John Simmons. – London : Frances Lincoln, 1998. – 160 p. : il. – ISBN 0 7112 1370 4.
131. Elletson Helen. A History of Kelmscott House / Helen Elletson. – London : The William Morris Society, 2009. – 64 p. : il. – ISBN 978-0-903283-27-4.
132. Encyclopaedia of Arts & Crafts: The International Arts Movement 1850–1920 / Patricia Bayer, Beverly Brandt, Hazel Clark, Peter Dormer, Peter Hinks [and oth.]. – London : Quart Publishing, 1989. – 192 p. : il. – ISBN 978-0747201809.
133. English Chintz // CIBA Review. – Basle : CIBA, 1961. – №1. – 40 p.
134. Entwisle E.A. The book of Wallpaper: A history and an appreciation / E.A. Entwisle. – Ed. 2nd. – Bath : Kingsmead Reprints, 1970. – 151 p. – ISBN 978-0901571472.
135. Exhibition // Morning Star. – 1851. – 13June. – P.4.
136. Exhibition of students' work at South Kensington // The Journal of Decorative Art. – 1900. – T.XX. – P. 265–267.

137. Fairclough Oliver. Textiles by William Morris and Morris & Co. 1861–1940 / Oliver Fairclough, Emmeline Leary. – London : Thames and Hudson, 1981. – 120 p. – ISBN 9780500272251.
138. Faulkner Peter. Against the Age: An Introduction to William Morris / Peter Faulkner. – London : George Allen and Unwin, 1980. – 193 p. – ISBN 9780048090126.
139. Faulkner Peter. Fifty Years of Morris Studies: A Personal View / Peter Faulkner. – London : The William Morris Society, 2013. – 60 p. – ISBN 978-0-903283-33-5.
140. Faulkner Peter. William Morris and Eric Gill / Peter Faulkner. – London : The William Morris Society, 1975. – 31 p.
141. Faulkner Peter. William Morris: The critical heritage / Peter Faulkner. – London : Routledge & Kegan Paul, 1973. – 465 p. – ISBN 0 7100 7520 0.
142. Fiell Charlotte. William Morris / Charlotte Fiell, Peter Fiel. – Köln : Taschen, 1999. – 176 p. – ISBN 3-8228-6617-2.
143. Flanagan Bob. Norwood Cemetery: An Introduction Guide / Bob Flanagan, Don Bianco, Jill Dudman, Paul Graham, John White. – London: Local History Publications, 2007. – 28c. – ISBN 978 1 873520 65 9.
144. Floud Peter. The Wallpaper Designs of William Morris / Peter Floud // The Penrose Annual, 1960 – V.54. – P. 41–45.
145. Foden Frank. The Examiner: James Booth and the origins of common examinations / Frank Foden. – Leeds : Leeds Studies in Adult and Continuing Education, 1989. – 221 p. – ISBN 9780907644064.
146. Frayling Christopher. The Royal College of Art: one hundred & fifty years of art and design / Christopher Frayling. – London : Barry & Jenkins, 1987. – 207 p. – ISBN 0-7126-1799-X.
147. Frayling Christopher. Art and Design : 100 Years of the Royal College of Art / Christopher Frayling. – London : Collins & Brown, 1999. – 319 p. – ISBN 9781855857254.
148. Freelin Arthur. Flowers; their use and beauty, in language and sentiment / Arthur Freelin. – London : Darton and Co, 1851. – 251 p.

149. Gabriel Juri. *Victoriana* / Juri Gabriel. – Ed. 2nd. – London : Hamlyn, 1970. – 160 p. – ISBN 0 600 00138 5.
150. Garland Zelina. *The Holly Grail Tapestries: Designed by Edward Burne-Jones, John Henry Dearle and William Morris for Morris & Co / Zelina Garland.* – Birmingham : Birmingham Museum Trust, 2015. – 32 p. : il. – ISBN 978-0-9570494-6-8.
151. Garnett Henrietta. *Wives and Stunners: The Pre-Raphaelites and Their Muses / Henrietta Garnett.* – London : Macmillan, 2012. – 318 p. – ISBN 978-0230709409.
152. Gaunt William. *William De Morgan / William Gaunt, M.D.E Clayton-Stamm.* – London : Studio Vista, 1971. – 176 p.
153. Gere Charlotte. *Artistic Circles: Design and Decoration in the Aesthetic Movement / Charlotte Gere.* – London : V&A Publishing, 2010. – 240 p. : il. – ISBN 978185177602.
154. Gere Charlotte. *The House Beautiful: Oscar Wilde and the Aesthetic Interior / Charlotte Gere, Lesley Hoskins, David Dewing.* – London : Lund Humphries Publishers Ltd, 2000. – 144 p. : il. – ISBN 9780853318187.
155. Gere Charlotte. *Nineteenth Century Design: From Pugin to Mackintosh / Charlotte Gere, Michael Whiteway.* – London : Weidenfeld and Nicolson, 1993. – 312 p. : il. – ISBN 9780297830689.
156. Gere J. A. *Pre-Raphaelite Drawings in the British Museum / J. A. Gere.* – London : British Museum Press, 1994. – 159 p. – ISBN 0-7141-2603-9.
157. Godwin Edward. *Warrior Bard: The Life of William Morris / Edward Godwin, Stephani Godwin.* – London : George G. Harrap & Co, 1947. – 176 p.
158. Goldman Lawrence. *From Art to Politics: John Ruskin and William Morris : The Kelmscott Lecture 2000 / Lawrence Goldman.* – London : The William Morris Society, 2005. – 32 p. ISBN 0 903283 23 9.
159. Goldsmith, Oliver. *Pictorial history of the earth and animated nature / Oliver Goldsmith.* – London & Glasgow : J. & F. Tallis, [not after 1850]. – Vol. 1. – 938 p.
160. Gordon Edward. *The book of Bloomsbury / Edward Godwin, Deeson A.F.L.* – London: Edward Gordon (Arts) limited, 1950. – 224 p.
161. *Great Victorian Lives : An Era in Obituaries / [ed. Ian Brunskill, Andrew Sanders].*

- London : Times Books, 2007. – 626 p. – ISBN 978-0-00-725973-1.
162. Greenstead Mary. *An Anthology of the Arts and Crafts Movement : Writings by Ashbee, Lethaby, Gimson and their Contemporaries* / [ed. Mary Greenstead]. – Aldershot : Lund Humphries Publishers Ltd, 2005. – 128 p. – ISBN 0 85331 923 5.
163. Greenstead Mary. *Originality and Initiative: the Arts and Crafts Archives at Cheltenham* / [ed. Mary Greenstead, Sophia Wilson]. – Aldershot : Lund Humphries Publishers Ltd, 2003. – 184 p. – ISBN 978-0853318736.
164. Greenstead Mary. *The Arts and Craft movement in Britain* / Mary Greenstead. – Oxford : Shire Publications Ltd, 2010. – 128 p. – ISBN 978-0747807827.
165. Greenstead Mary. *The Arts and Crafts Movement in the Cotswolds* / Mary Greenstead. – Stroud : Alan Sutton Publishing, 1992. – 224 p. ISBN 978-0862999421.
166. Grennan Margaret Rose. *William Morris : medievalist and revolutionary* / Margaret Rose Grennan. – London : King's Crown Press, 1945. – 173p.
167. Grey Lloyd Eric. *William Morris: Prophet of Englands New Order* / Eric Lloyd Eric Grey. – London : Cassel & Company, 1949. – 386 p.
168. Guilmant Aylwin. *Victorian and Edwardian Surrey* / Aylwin Guilmant. – Chalford : Amberley Publishing, 2008. – 125 p. : ill. – ISBN 978-1-84868-023-4.
169. Haight Gordon S. *The portable Victorian Reader* / ed. Gordon S Haight. – Ed. 11th. – London : Penguin Books, 1986. – 658 p. – ISBN 9780140150698.
170. Hall Michael. *The Victorian Country House: From the Archives of Country Life* / Michael Hall. – London : Aurum Press Ltd , 2009. – 192 p. – ISBN 978-1845134570.
171. Hamerton Ian. *W.A.S. Benson: arts and crafts luminary and pioneer of modern design* / [ed. Ian Hamerton]. – London : Antique Collectors' Club, 2005. – 303 p. : il. – ISBN 1 85149 476 6.
172. Hamilton Walter. *The Aesthetic Movement in England* / Walter Hamilton. – Ed. 2nd. – London : Reeves & Turner, 1882. – 127 p.
173. Hand, Heart, and Head: The Design Club // *The Daily Graphic*. – 1909. – Feb 17. – P. 12.

174. Hansen Joan Maria. Lewis F. Day: Unity in Design and Industry / Joan Maria Hansen. – London : Antique Collectors Club, 2007. – 300 p. – ISBN 978-1-85149-534-4.
175. Harris Jennifer. Art Textiles of the World: Great Britain / Jennifer Harris. – London : Telos Art Publishing, 1999. – V. 2. – 96 p. – ISBN 978-0952626763.
176. Harris Jennifer. 5000 Years of Textiles / Jennifer Harris. – London : British Museum Press, 1993. – 320 p. : il. – ISBN 978-0714117157.
177. Harrison Henry. Surnames of the United Kingdom: a concise etymological dictionary / Henry Harrison. – London : The Eaton Press, 1912. – 360 p.
178. Harrison Martin. Victorian Stained Glass / Martin Harrison. – London : Barrie & Jenkins, 1980. – 95 p. – ISBN 978-0214206894.
179. Hart-Davis Adam. What the Victorians did for us / Adam Hart-Davis. – London: Headline Book Publishing, 2001. – 224 p. – ISBN 0 7553 1010 1.
180. Harvey Charles. Art, Enterprise and Ethics, the Life and Work of William Morris / Charles Harvey, John Press. – London : Routledge, 1996. – 256 p. – ISBN 978-0714642581
181. Harvey C. William Morris, Cultural Leadership and the Dynamics of Taste / C. Harvey, J. Press, M. Maclean // Business History Review. – Summer 2011 – V. 85. – P. 245-71. – On-line access : <http://www.hbs.edu/businesshistory/Documents/william-morris-cultural-leadership-and-the-dynamics-of-taste.pdf>
182. Harvey Charles. William Morris: Design and enterprise in Victorian Britain / Charles Harvey, John Press. – Manchester : Manchester University Press, 1991. – 257 p. – ISBN 0-7190-2419-6.
183. Haslam Malcolm. Arts & Crafts Book Covers / Malcolm Haslam. – Shepton Beauchamp : Richard Dennis, 2012. – 120 p. : il. – ISBN 978-0-9553741-8-0.
184. Haslam Malcolm. Arts & Crafts Carpets / Malcolm Haslam. – London : David Black, 1991. – 200 p. : il. – ISBN 0 9505018 7 5.
185. Hawksley Lucinda. Lizzie Siddal : The tragedy of a Pre-Raphaelite supermodel / Lucinda Hawksley. – London : Andre Deutsch, 2005. – 230 p. – ISBN 0 233 00117

4.

186. Hemmeon Joseph Clarence. The History of The British Post Office / Joseph Clarence Hemmeon. Cambridge: Harvard University, 1912. – 259 p.
187. Henderson Philip. William Morris: His Life, Work and Friends / Philip Henderson. – London : Thames & Hundon, 1967. – 388 p.
188. Hey David. How our ancestors lived: a history of life a hundred years ago / David Hey. – Richmond : Public Record Office, 2002. – 197 p. – ISBN 1 903365 21 X.
189. Hilton Timothy. The Pre-Raphaelites / Timothy Hilton. – London : Thames & Hudson, 1970. – 216 p. : il.
190. History of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education. Extracted from the Thirtieth report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education. – London : The Department of Science and Art , 1883. – 10 p.
191. Holbein A. M. The Work of The City and Guilds of London Institute / A. M. Holbein. London: Association of Technical Institutions, 1949. – 16 p.
192. Hopkins Andrea. The Legends of King Arthur and The Knights of the Round Table / Andrea Hopkins. – Oxford : Past Times, 1993. – 192 p. : ill. – ISBN 1 85585 198 9.
193. Horner Libby. Frank Brangwyn : A Mission to Decorate Life / Libby Horner. – London : The Fine Art Society, 2006. – 264 p.
194. Hoskins Lesley. The Papered Wall : The History, Patterns and Techniques of Wallpaper / Lesley Hoskins. – London : Thames and Hudson, 1944. – 256 p. – ISBN 9780500236956
195. Hoskins Lesley. The Papered Wall: The History, Patterns and Techniques of Wallpaper / Lesley Hoskins, Geert Wisse. – Rev. Ed. 2nd – London : Thames & Hudson, 2005. – 272 p. – ISBN 978-0500285688.
196. Houghton Lord. Life and Letters of John Keats / Lord Houghton. – London : Geoffrey Cumberlege, 1951. – 282 p. – 1st pub. 1848.
197. Houghton Walter E. The Victorian Frame of Mind 1830–1870 / Walter E. Houghton. – New Haven and London : Yale University Press, 1985. – 467 p. – ISBN 978-0-300-00122-8.

198. Hudson Derek. *The Royal Society of Arts 1754–1954* / Derek Hudson, Kenneth W. Luckhurst. – London : John Murray, 1954. – 411 p.
199. Hulme Edward F. *Familiar wild flowers* / Edward F. Hulme. – London, Paris, New York : Cassel Petter & Galpin, 1878. – 175 p.
200. Hussey David. *Buying for the Home: Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present : History of Retailing and Consumption* / David Hussey, Margaret Ponsonby. – Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2008. – 250 p. – ISBN 978-0754658078.
201. Ingram John. *Flora Symbolica; or, the language and sentiment of flowers, including floral poetry, original and selected* / John Ingram. – London : Frederick Warne and Co, 1870. – 368 p.
202. Jackson Holbrook . *The Eighteen Nineties – a Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century* / Holbrook Jackson. – London : Grant Richards, 1913. – 368 p.
203. Jackson Holbrook. *William Morris: Craftsman-Socialist* / Holbrook Jackson. – London : A.C. Fifield, 1908. – 56 p.
204. Jackson Lesley. *20th Century Pattern Designing: Textile & Wallpaper Pioneers* / Lesley Jackson. – London : Octopus Publishing Group Ltd, 2011. – 224 p. – ISBN 978-1-84533-674-5.
205. Jones Owen. *The Grammar of Ornament* / Owen Jones. – London : Studio Editions, 1988. – 152 p. : il. – ISBN 1 85170 135 4.
206. Jones R. Tudor. *Congregationalism in England 1662–1962* / Robert Tudor Jones. – London : Independent Press, 1962. – 504 p.
207. Jonson Samuel. *A Dictionary of the English Language* / Samuel Jonson. – Ed. 4th. – London : W. Strahan, J. and F. Rivington, 1773. – V.1–2.
208. Keating Peter. *Into Unknown England, 1866-1913: Selections from the Social Explorers* / ed. Peter Keating. – Ed. 3rd. – Glasgow : William Collins Sons & Co, 1981. – 320 p. – ISBN 0006336299.
209. Kelly Charlotte. *The Arts & Crafts Sourcebook* / Charlotte Kelly. – London : Thames & Hudson, 2001. – 128 p. : il. – ISBN 978-0500282953.

210. Kelmscott Manor : Guide Book. – London : Society of Antiquaries of London, 2010. – 28 p. : il. – ISBN 978-0-85431-296-2.
211. Kelvin Norman. The Collected Letters of William Morris [in 4 v.] / Norman Kelvin. – Princeton : Princeton University Press, 1984–1996. – V. 1–4.
212. King, Brenda M. Dye, Print, Stitch : The Textiles of Thomas and Elizabeth Wardle / Brenda M. King. – Macclesfield : Macclesfield Museums Trust, 2009. – 88 p. : il. – ISBN 978-1870926003.
213. Kinna Ruth. William Morris: The Art of Socialism / Ruth Kinna. – Cardiff : University of Wales Press, 2000. – 265 p. – ISBN 978-0708315828.
214. Kirk Sheila. Philip Webb: Pioneer of Arts and Crafts Architecture / Sheila Kirk. – Chichester : John Wiley & Son, 2005. – 336 p. – ISBN 978-0470868089.
215. Kirkby Mandy. The language of flowers: a miscellany / Mandy Kirkby, Vanessa Diffenbaugh. – London: Macmillan, 2011. – 187 p. – ISBN 978-0-230-75963-3.
216. Kremer Carien. William Morris in 50 Objects / Carien Kremer, Anna Mason. – London : William Morris Gallery, 2011. – 124 p. : il. – ISBN 0851015050.
217. Lambourne Lionel. The Aesthetic Movement / Lionel Lambourne. – London : Phaidon Press, 2011. – 240 p.: il. – ISBN 978-0714863191.
218. Lambourne Lionel. Victorian Painting / Lionel Lambourne. – Ed. 6th. – London : Phaidon Press, 2010. – 512 p. : il. – ISBN 978-0-7148-4359-9.
219. Lambourne Lionel. Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Cotswolds to Chicago / Lionel Lambourne . – London : Astragal Books, 1980. – 240 p.: il. – ISBN 978-0906525043.
220. Lang Jennifer. City and Guilds of London Institute : Centenary 1878–1978 / Jennifer Lang. – London : City and Guilds of London Institute, 1978. – 142 p. – ISBN 0 85193 007 7.
221. Langley-Sommer Robin. The Arts & Crafts Movement / ed. Robin Langley-Sommer. – London : Grange Books, 1995. – 144 p. – ISBN 978-1856277570.
222. Largo Mary. Burne-Jones Talking: His Conversations, 1895–98, Preserved by His Studio Assistant Thomas Rooke / ed. Mary Lago. – London : John Murray Publishers Ltd, 1982. – 208 p. – ISBN 978-0719538919.

223. Late Mr. J. H. Dearle : a link with William Morris // Ballam, Tooting, Mitcham news & mercury. – 1932. – 22 Jan. – P. 2.
224. Latham David. Writing on the Image: Reading William Morris / David Latham. – Toronto : University of Toronto Press, 2007. – 240 p. – ISBN 0802092470.
225. Lawrence Richard Russell. The Book of Edwardian & Interwar House / Richard Russell Lawrence. – London: Aurum Press Limited, 2009. – 264 p. : il. – ISBN 978 1 84513 340 5.
226. Lemire Eugene. A Bibliography of William Morris / Eugene Lemire. – Delaware : Oak Knoll Press, 2006. – 386 p. – ISBN 1-58456-173-4.
227. Lethaby W. R. Morris as Work-Master. A lecture delivered by W.R. Lethaby at the Birmingham Municipal School of Art on the 26th. October, 1901 / W. R. Lethaby. – London & Birmingham : John Hogg & Cornish Brothers, 1901. – 23 p.
228. Lethaby W. R. Philip Webb and His Work / W. R. Lethaby. – London : Oxford University Press, 1935. – 240 p.
229. Lethaby W. R. William Morris as Artist: 1926 lecture / W. R. Lethaby. – London : – The William Morris Society, 2007. – 16 p.
230. Lindsay Jack. William Morris: His Life & Work / Jack Lindsay. – London : Constable, 1975. – 432 p. – ISBN 978-0094600409.
231. List of Fellows: with dates of election // Journal of the Royal Society of Arts. – London : G. Bells & Sons, 1932. – V. LXXX. – №4121. – C. 2–52.
232. Livingstone Karen. Essential Arts and Crafts / Karen Livingstone. – London : V&A Publications, 2005. – 96 p. – ISBN 978-1851774470.
233. Livingstone Karen. International Arts and Crafts / Karen Livingstone, Linda Parry. – London : V&A Publications, 2005. – 368 p. : il. – ISBN 978-1851774463.
234. Lloyd Henry Demarest. A Day with William Morris // Mazzini, and other essays / Henry Demarest Lloyd. – New York and London : G. P. Putnam's sons, 1910. – P. 42–70.
235. Lochnan Katherine A. The Earthly Paradise: Arts and Crafts by William Morris and his Circle from Canadian Collections / [ed. Katherine A. Lochnan], Douglas E. Schoenherr, Carole Silver – Toronto: Art Gallery of Ontario, 1993. – 294 p. – ISBN

1-55013-450-7.

236. Long, Helen C. *The Edwardian House*/ Helen C. Long, Stefan Muthesius. – Manchester : Manchester University Press, 1993. – 256 p. – ISBN 978-0719037290.
237. Luff David. *Trouble at Mill*. – London : Merton Historical Society, 2002. – 51 p. – ISBN 1 903899 09 5.
238. MacCarthy Fiona. *The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination* / Fiona MacCarthy. – London : Faber and Faber, 2011. – 629 p. – ISBN 978-0-571-22862-1.
239. MacCarthy Fiona. *William Morris: A Life for Our Time* / Fiona MacCarthy. – London : Faber and Faber, 1994. – 780 p. – ISBN 978-0-571-25559-7.
240. Mackeil, J W. *The Life of William Morris*. – New York: Dover Press, 1995. – 364c. – 1st ed. 1899.
241. Mackail John William. *The Life of William Morris* : [in 2 v.] . V. 2 / John William Mackail. – London : Longmans, Green and Co., 1912. – 380 p.
242. Mackail John William. *The Pilgrim's Progress: a lecture delivered at the royal institution of Great Britain March 14, 1924* / John William Mackail. – London: Longmans, Green and Co., 1924. – 47 p.
243. Mackail John William. *William Morris and His Circle: A Lecture Delivered in the Examination Schools, Oxford, at the Summer Meeting of the University Extension Delegacy, on April 6, 1907* / John William Mackail. – Charleston : Nabu Press, 2012. – 34 p. – ISBN 9781248519820.
244. Mackmurdo A. H. *History of the Arts and Crafts Movement* / A. H. Mackmurdo. Unpublished manuscript, William Morris Gallery, Walthamstow.
245. Maclure Stuart. *A history of education in London 1870-1990* / Stuart Maclure. – London : The Penguin Press, 1990. – 255 p. – ISBN 978-0713990348
246. Maloney Alison. *Life After Victoria : 1900–1909* / Alison Maloney. – Barnsley : Remember When, 2008. – 244 p. – ISBN 978 1 84468 035 1.
247. Mancoff Debra N. *Flora Symbolica : Flowers in Pre-Raphaelite Art* / Debra N. Mancoff. – London and New York : Prestel, 2003. – 96 p. : il. – ISBN 978-3791328515.

248. Marillier Henry Currie. A brief sketch of Morris Movement / Henry Currie Marillier. – London : Chiswick Press for Morris & Co., 1911. – 63 p.
249. Marillier Henry Currie. History of the Merton Abbey Tapestry Works / Henry Currie Marillier. – London : Constable and Company Limited, 1927. – 37 p. : il.
250. Marriages // St Pancras Gazett. – London, 1883. – 22 September. – P. 3.
251. Marsh Gail. 19th Century Embroidery Techniques / Gail Marsh. – Norwich : Gmc, 2008. – 192 p. : il. – ISBN 978-1861085610.
252. Marsh Jan. Back to the Land: the Pastoral Impulse in Victorian England from 1880 to 1914/ Jan Marsh. – London : Quartet Books Ltd, 1982. – 264 p. – ISBN 9780704322769.
253. Marsh Jan. Dante Gabriel Rossetti : Painter and Poet / Jan Marsh. – London : Weidenfeld & Nicolson, 1999. – 592 p. – ISBN 978-0297817031.
254. Marsh Jan. Jane and May Morris: A Biographical Story 1839–1938 / Jan Marsh. – London : Pandora Press, 1986. – 328 p. – ISBN 9780863580260.
255. Marsh Jan. Pre-Raphaelite Sisterhood / Jan Marsh. – London : Quartet Books, 1985. – 408 p. – ISBN 9780704324626.
256. Marsh Jan. Pre-Raphaelite Women: imagers of femininity in Pre-Raphaelite art / Jan Marsh. – London : Weidenfeld & Nicolson, 1987. – 160 p. – ISBN 9780297791775.
257. Marsh Jean. The Illuminated Language of Flowers / Jean Marsh. – London : Macdonald and Jane's Publishers, 1978. – 78 p. – ISBN 0-354-04336-6.
258. Marsh Jan. William Morris and Red House / Jan Marsh. – London : National Trust Books, 2005. – 160 p. – ISBN 978-1905400010.
259. Marshal Henrietta Elizabeth. Our Island story [with few additions base on 1st edd of 1905] / Henrietta Elizabeth Marshal. – London : Gallore Park Publishing Ltd, 2005. – 494 p. – ISBN 1 90298474-9.
260. Martynenko-Hunt Natalia. John Henry Dearle and the music of the sea / Natalia Martynenko-Hunt // The William Morris Society Newsletter. – London : The William Morris Society, 2011. – Autumn. – P. 17–18.
261. Marylebone and West London School of Art // Report from the Select Committee of School of Art together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evedence.

- London: The House of Commons, 1864, – P. 426–427.
262. Marylebone and West London School of Art // The Borough of Marylebone Mercury. – 1863. – № 309. – P. 4.
263. Masse H. J. L. J. The Art–Workers' Guild 1884–1934 / H. J. L. J. Masse. – Oxford: Shakespeare Head Press, 1935 – 213 p.
264. Matthew Colin. The Nineteenth Century : Short Oxford History of the British Isles / Colin Matthew. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – 360 p. – ISBN 978-0198731436.
265. Melvin Andrew. Wallpapers and Designs / Andrew Melvin. – London : Academy Editions Ltd, 1971. – 104 p. – ISBN 0902620118.
266. Menz Christopher. Morris & Co / Christopher Menz. – Adelaide : Art Gallery of South Australia, 2002. – 188 p. : il. – ISBN 9780730830290.
267. Menz Christopher. Morris & Company. Pre-Raphaelites and the Arts and Crafts Movement in South Australia / Christopher Menz. – Adelaide : Art Gallery of South Australia, 1994. – 144 p. : il. – ISBN 0 730 83024 1.
268. Meynell Esther. Portrait of William Morris / Esther Meynell. – London : Chapman & Hall, 1947. – 229 p.
269. Miele Chris. From William Morris : Building Conservation and the Arts and Crafts Cult of Authenticity / ed. Chris Miele. – New Haven and London : Yale University Press, 2005. – 352 p. – ISBN 978-0300107302.
270. Moloney Clare. River & Cloth / ed. Clare Moloney. – London : London Borough of Merton, 2010. – 110 p.
271. Moran Maureen. Victorian Literature and Culture / Maureen Moran. London : Continuum, 2006. – 194 p. – ISBN 0826488846.
272. Morris and Company 1861 – 1940 : A Commemorative Centenary Exhibition. – London : The Arts Council, 1961. – 32 p.
273. Morris Barbara. Liberty Designs / Barbara Morris. – London : Pyramid Books, 1989. – 128 p. : il. – 1 871307 71 6.
274. Morris & Company's Stained Glass for the Chapel of Cheadle Royal Hospital : From Designs by William Morris and Edward Burne-Jones / ed. Peter Cormack. –

- London : Haslam & Whiteway Ltd, 2008. – 48 p. – ISBN 978-0-9559239-0-6.
275. Morris May. Embroidery / May Morris // Plain Handicraft [ed. by : A. H. Makmurdo]. – London : Prsival & Co., 1892. – P. 47–48.
276. Morris May. William Morris: Artist, Writer, Socialist / May Morris. – Oxford : Basil Blackwell, 1936. – Vol. 1-2.
277. Morris William. News From Nowhere and Other Writings / William Morris, [ed. Clive Wilmer]. – London : Penguin, 1993. – 480 p. – ISBN 0140433309.
278. Morris William. Of the friendship of Amis and Amile / William Morris. – London : Kelmscott Press, 1894. – 67 p.
279. Morris William. Old French Romances / William Morris; [intr. by Joseph Jacobs]. – London : George Allen, 1896. – 169 p.
280. Morris William. Some Hints on Pattern Designing: A Lecture delivered by William Morris at the Working Men's College, London, December 10th 1881 / William Morris. – London : Longmans and Co, 1899. – 45 p.
281. Morris, William. Stories in Prose, Stories in Verse, Short Poems, Lectures and Essays / William Morris ; [ed. by Cole, G.D.H.]. – reprint of 1st ed. 1934. – London: Nonesuch Press, 1946. – 671 p.
282. Morris William. Textiles / William Morris // Arts & Crafts Exhibition Society Catalogue of the First Exhibition. – London : Chiswick Press, 1888. – 207 p.
283. Morris William. Textile Fabrics: A Lecture Delivered in the Lecture Room of the Exhibition, July 11th 1884. International Health Exhibition, London / William Morris. – London : Printed and published for the Executive Council of the International Health Exhibition, and for the Council of the Society of Arts by William Clowes and Sons, 1884. – 29 p.
284. Morris William. The Collected Letters of William Morris [in 4 v] / William Morris; [ed. Kelvin Norman]. – Princeton and Chichester : Princeton University Press, 1984–1996.
285. Morris William. The Collected Works of William Morris [in 24 v.] / William Morris ; [ed. May Morris]. – London : Longmans, Green and Co., London, 1910–1915.

286. Morris William. The Earthly Paradise [in 4 v.] / William Morris. – London: Reeves and Turner, 1886.
287. Morris William. The Letters of William Morris to his family and friends / William Morris; [ed. with intro. and notes by Philip Henderson]. – London : Longmans, Green & Co., 1950. – 406 p.
288. Morton H.V. In search of England / H.V. Morton. – reprint of 1st ed. 1927. – London : The Folio Society, 2002. – 305 p.
289. Moss Rachel. Edward Payne / Rachel Moss. – London : Moss & Glass, 1995. – 32 p. – ISBN 0 9526818 0 3.
290. Moynahan Brian. Looking Back at Britain : Peace and Prosperity 1860's / Brian Moynahan. – London : The Reader's Digest Assosiation Ltd., 2009. – 157 p. – ISBN 978-0-276-44392-3.
291. Mr. J. H. Dearle : Art Design in the Morris Tradition // The Times. – London : 1932. – 16 Jan.
292. Muthesius Stefan. The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior / Stefan Muthesius. – London : Thames & Hudson, 2009. – 352 p. : il. – ISBN 978-0500514191.
293. Myers Richard. William Morris Tiles: The Tile Designs of Morris and His Fellow-Workers / Richard Myers, Hilary Myers. – Shepton Beauchamp : Richard Dennis, 1996. – 152 p. : il. – ISBN 0 90368543 4.
294. National Competition : list of students rewarded, with report of the examiners on the selected works of schools of since and Arts and art classes. Board of Education. – London : Great Britain. Board of Education, 1900–1915. – Annual.
295. National Competition : list of students rewarded, with report of the examiners on the selected works of schools of since and Arts and art classes. Department of Science and Art of the Committee of Council on Education, South Kensington. – London : Great Britain. Dept. of Science and Art, 1892–1899. – Annual.
296. Naylor Gillian. The Arts & Crafts Movement : A study of Its Sources, Ideals & Influences on Design Theory / Gillian Naylor. – London : Studio Vista, 1980. – 208 p. – ISBN 978-0289709122.

297. Naylor Gillian. William Morris by himself : Designs and Writings / [ed. Gillian Naylor]. – London : Little, Brown & Company, 1996. – 328 p. – ISBN 9780316876353.
298. Newall Christopher. John Ruskin : Artist and Observer / Christopher Newall, Ian Jeffrey, Conal Shields. – London : Paul Holberton publishing, 2014. – 376 p. – ISBN 978-1-907372-57-5.
299. Noyes Alfred. English men of letters: William Morris / Alfred Noyes. – London : Macmillan & Co. Limited, 1908. – 151 p.
300. Nylander Jane C. Fabrics and Wallpapers for Historic Buildings / Jane C. Nylander, Richard C. Nylander. – Hoboken : John Wiley & Sons, 2005. – 568 p. – ISBN 978-0471706557.
301. Oman Charles C. Wallpapers: A history and illustrated catalogue of the collection in the Victoria and Albert museum / Charles C. Oman, Jean Hamilton. – London : Sotheby Publications, 1982. – 486 p.
302. Ormiston Rosalind. William Morris: Artist, Craftsman, Pioneer / Rosalind Ormiston, Nicholas M. Wells. – London: Flame Tree Publishing, 2010. – 200 p. – ISBN 978-1847867131.
303. Osborne June. Stained Glass in England / June Osborne. – London : Frederick Muller, 1981. – 224 p. – ISBN 0 58497293 8.
304. Parissien Steven. Interiors: The Home Since 1700 / Steven Parissien. – London : Laurence King, 2008. – 304 p. – ISBN 978-1856695381.
305. Parkins Wendy. William Morris and the Art of Everyday Life / Wendy Parkins. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010. – 198 p. – ISBN 9781443817578 .
306. Parry Linda. British Textiles: 1700 to the Present / Linda Parry. – London : V & A Publishing, 2010. – 496 p. : il. – ISBN 978-1851776184.
307. Perry Linda. Lot 1041: A William Morris 'Hammersmith' Carpet, hand knotted for Morris & Co. designed by John Henry Dearle circa 1895 / Linda Perry // Collections [sales catalogue]. – London : Sotheby's, 2015. – 188 p.
308. Parry Linda. Textiles of the Arts and Crafts Movement / Linda Parry. London :

- Thames and Hudson, 1988. – 160 p. : il. – ISBN 0-500-27497-5.
309. Parry Linda. William Morris / Linda Parry. – Ed. 3rd. – London : Philip Wilson Publishers, 1998. – 384 p. : il. – ISBN 0 85667 441 9.
310. Parry Linda. William Morris : Art and Kelmscott / Linda Parry. – Woodbridge : The Boydell Press, 1996. – 152 p. : il. – ISBN 978-0851156705.
311. Parry Linda. William Morris Textiles / Linda Parry. – London : Weidenfeld and Nicolson, 1983. – 192 p. : il. – ISBN 0 297 78196 0.
312. Parry, Linda. William Morris Textiles / Linda Parry. – London : V & A Publishing, 2013. – 304 p. : il. – ISBN 978-185177732-7.
313. Parry Michael. Morris & Co. : a revolution in decoration / Michael Parry. – Denham : Morris & Co., 2011. – 64 p. : il. – ISBN 978-0-9568088-0-6.
314. Paterson Michael. A Brief History of Life in Victorian Britain : A Social History of Queen Victoria's Reign. – London : Robinson, 2008. – 358 p. – ISBN 978-1-84529-707-7.
315. Paxman Jeremy. The Victorians: Britain Through the paintings of the Age / Jeremy Paxman. – London : BBC books, 2009. – 255 p. : il. – ISBN 978-1846077449.
316. Peel Albert. A brief history of English Congregationalism / Albert Peel. – London : Independent Press, 1931. – 94 p.
317. Perry Frances. Collins Guide to Border Plants / Frances Perry. – London : Collins, 1957. – 288 p. : il.
318. Peterson William S. The Kelmscott Press: A History of William Morris's Typographical Adventure / William S. Peterson. – Oxford : Oxford University Press, 1991. – 371 p. – ISBN 0-520-06138-1
319. Pevsner Nikolaus. Pioneers Of The Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius / Nikolaus Pevsner. – London : Faber & Faber, 1936. – 240 p.
320. Pevsner Nikolaus. The Englishness of English Art / Nikolaus Pevsner. – London: The Architectural Press, 1956. – 208 p.
321. Pevsner Nikolaus. An Enquiry Into Industrial Art in England / Nikolaus Pevsner. – Cambridge : Cambridge, University Press, 1937. – 234 p. : il.
322. Phillips Henry. Floral emblems / Henry Phillips. – London : Saunders and Otley,

1825. – 352 p.
323. Physick John. The Victoria and Albert Museum: The history of its building / John Physick. – London : Victoria and Albert Museum, 1982. – 288 p. – ISBN 0 9 05209 25 7.
324. Pinkney Tony. We Met Morris : Interviews with William Morris, 1885–1896 / [ed. by Tony Pinkney]. – Reading: Spire Books Ltd, 2005. – 144 p. – ISBN 1-904965-03-2.
325. Pinkney Tony. William Morris in Oxford : The Campaigning Years 1879–1895 / Tony Pinkney. – Grosmont : Illuminati Books, 2007. – 192 p. – ISBN 978-0955591808.
326. Post Office London Directory . – London: Kelly & Co, 1858–1882. – Annual.
327. Post Office London Directory for 1899: comprising, amongst other information, official, street, commercial, trades, law, court, parliamentary, postal, city and clerical, conveyance and banking directories. – 100th annual ed. – London: Kelly's Directories Limited, 1899. – 567 p.
328. Poulson Christine. William Morris / Christine Poulson. – London : The Apple Press, 1989. – 128 p. : il. – ISBN 1-85076-183-3.
329. Pritchard Michael. A dictionary of London Photographers 1841–1908 / ed. Michael Pritchard. – Ed. 2nd. – Watford : Photo Reseach, 1994. – 140 p. : ill. – ISBN 978-0952301103.
330. Programme of the City and Guilds South London Technical Art School. – London: City and Guilds of London Institute, 1923. – 15 c.
331. Prospectus of The Royal College of Art. – London : The Royal College of Art, 1919–1922. – Annual.
332. Pugin Augustus Welby Northmore. Floriated Ornament: A Series of Thirty-One Designs / Augustus Welby Northmore Pugin. – London : Henry G. Bohn, 1849. – 4 p. : 34 il.
333. Purley Artist's Death // The Coulson and Purley Times. – Coulson and Purley, 1932. – Weekly. – 22 January. – P. 9.
334. Raguin Virginia Chieffo. The History of Stained Glass : The Art of Light Medieval

- to Contemporary / Virginia Chieffo Raguin, Mary Clerkin Higgins. – London : Thames & Hudson, 2003. – 288 p. – ISBN 978-0-500-28752-1.
335. Register of Students of the City and Guilds Colledge 1884–1934. – London : City and Guilds Colledge, 1936. – 571 p.
336. Report of the Science and Art Department of the Committee of Council of Education [in 46 v.]. – London : George E. Eyre and William Spottiswoode. – 1854-1899. – Annual.
337. Report of the Board of Education [1900–1925]. – London : Printed for H.M.S.O. by Wyman and Sons Ltd. – Annual.
338. Report of the Department of Science and Art [in 46 v.]. – London : Printed by George E. Eyre and William Spottiswoode for H.M.S.O., 1854-1899.
339. Rhead G. Woolliscroft. Modern Practical Design / G. Woolliscroft Rhead. – London : B. T. Batsford, 1912. – 247 p.
340. Richardson Margaret. Architects of the Arts and Crafts Movement / Margaret Richardson. – London : Trefoil Books, 1983. – 152 p. : ill. – ISBN 9780862940317.
341. Robbins Daniel. Lingley Sambourne House / Daniel Robbins, Reena Suleman, Pamela Hunter. – London : The Royal Borough of Kensington and Chelsea, 2003. – 48 p. : ill. – ISBN 0 902242 20 2.
342. Robertson Pamela. Charles Rennie Mackintosh : Art is the Flower / Pamela Robertson. – London : Pavilion Books, 1995. – 112 p. – ISBN 1 85793 360 5.
343. Robinson Michael. The Pre-Raphaelites: Their Lives and Works in 500 Images: An Illustrated Exploration of the Artists, Their Lives and Contexts, with a Gallery of 290 of Their Greatest Paintings / Michael Robinson. – London : Lorenz Books, 2012. – 256 p. – ISBN 978-0754823797.
344. Rodgers David. A Catalogue of the Original Designes by Morris and Company in the Collection of the William Morris Society / David Rodgers // JWMS 13.1 [insert on coloured paper, with illustrations]. – Autumn 1998. – London : The William Morris Society, 1998. – 8 p.
345. Rodgers David. William Morris at Home / David Rodgers. – London : Ebury Press, 1996. – 160 p. – ISBN 0 09 181393 X.

346. Roebuck George Edward. Some Appreciations of William Morris, 24 March 1934 / George Edward Roebuck. – London : WAS, 1934. – 36 p.
347. Rosenberg J.D. The Darkening Glass : A portrait of Ruskin's genius / J.D. Rosenberg. – New York : Columbia University Press, 1986. – 274 p. – ISBN 0231063873.
348. Rossetti Christina. The poetical works of Christina Georgina Rossetti / Christina Rossetti; ed. Michael Rossetti. – London ; New York : Macmillan, 1904. – 600 p.
349. Rossetti Dante Gabriel. The Works of Dante Gabriel Rossetti / Dante Gabriel Rossetti; [ed. William Michael Rossetti]. – London : ELLIS, 1911. – 684 p.
350. Rossetti William Michael. Lives of Famous Poets / William Michael Rossetti. – London : E. Moxon, Son & Co., 1878. – 391 p.
351. Rossetti William Michael. The Pre-Raphaelites and their world : A personal View. From "Some Reminiscences" and other writings / William Michael Rossetti. – London : The folio Society, 1995. – 234 p.
352. Rothenstein John. An Introduction to English Painting / John Rothenstein. – Ed. 3rd [1st ed. Cassell & Co 1933]. – London : Tauris Parke Paperbacks, 2001. – 169 p. : il. – ISBN 1-86064-678-6.
353. Rothenstein William. Men and Memories : Recollections, 1900–1922 / William Rothenstein. – London : Faber & Faber, 1932. – 395 p.
354. Royal Society of Arts: Report of the Competition of Industrial Designs. – London: F.J. Parsons LTD, 1925. – 624 p.
355. Royal Society of Arts : Annual Competition of Industrial Design. London : RSA. – 12 p.
356. Royal Society of Arts: Scheme for the improvement of the Industrial Design. – London: Royal Society of Arts, 1924. – 4 p.
357. Rubinstein David. School attendance in London 1870–1904: a social history / David Rubinstein. – New York : Augustus M. Kelley, 1969. – 137 p.
358. Ruskin John. Modern Painters [in 6 v.] / John Ruskin. – London : George Allen, 1903–4.
359. Ruskin John. Pre-Raphaelitism and notes on the principal pictures in the Royal

- Academy, the Society of Painters in water colours etc. / John Ruskin – London : The Waverley Book Company Ltd., 1920. – 273 p.
360. Ruskin John. Selections from Ruskin / John Ruskin; [ed. A.C. Benson]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1923. – 212 p.
361. Ruskin John. The Complete Works of John Ruskin [in 39 v.] / John Ruskin; [ed. E.T. Cook, Alexander Wedderburn]. – London : George Allen, 1903.
362. Ruskin J. The Nature of Gothic [facsimile of 1892 Kelmscott press edition] / J. Ruskin ; [ed. by William Morris]. – London : Palace Athene, 2011. – 149 p. – ISBN 978-1-84368-070-3.
363. Ruskin John. The two paths: being lecture on art and its application to decoration and manufacture, delivered in 1858–9 / John Ruskin. – Ed. 5th. – Orpington : George Allen, 1898. – 299 p.
364. Russell Beth. Victorian Needlepoint / Beth Russell. – London : Anaya Publishers Ltd., 1989. – 112 p. : il. – ISBN 1-85470-000-6.
365. Ryskamp Charles. William Morris and the Art of the Book : Catalogue of the exhibition held at the Pierpont Morgan Library in 1976 / [ed. Charles Ryskamp]. – New York : Pierpont Morgan Library, 1976. – 140 p. : ill.
366. Salmon Nicholas. The William Morris Chronology / Nicholas Salmon, Derek Baker. – Bristol : Thoemmes Press, 1996. – 292 p. – ISBN 9781855065055.
367. Salmon Nicholas. William Morris on History / Nicholas Salmon. – Sheffield : Sheffield Academic Press, 1996. – 181 p. – ISBN 9781850756064.
368. Saunders Gill. Wallpaper in Interior Decoration / Gill Saunders. – London : V & A Publications, 2002. – 160 p. : il. – ISBN 9781851773466.
369. Saxby David. William Morris at Merton / David Saxby. – London : Museum of London, 1995. – 25 p.: il. – ISBN 0 905174 22 4.
370. Schoeser Mary. Fabrics and Wallpaper : 20th Century Design / Mary Schoeser. – London : HarperCollins Publishers Ltd, 1986. – 112 p. : il. – ISBN 978-0713526585.
371. Schoeser Mary. Sanderson : The Essence of English Decoration / Mary Schoeser. – London : Thames & Hudson, 2010. – 200 p. – ISBN 978-0500515198.
372. Schoeser Mary. World Textiles : A Concise History / Mary Schoeser. – London :

- Thames & Hudson, 2003. – 224 p. : il. – ISBN 0500203695.
373. Seaton Beverly. *The language of flowers: a history* / Beverly Seaton. – Charlottesville and London: University press of Virginia, 1995. – 234 p. – ISBN 978-0813915562.
374. Sewter A. Charles. *Stained Glass of William Morris and His Circle* / A. Charles Sewter. – New Haven and London : Yale University Press, 1974. – 119 p.
375. Sewter A. Charles. *Stained Glass of William Morris and His Circle – A Catalogue* / A. Charles Sewter. – New Haven and London : Yale University Press, 1975. – 384 p. : 665 il.
376. Sharp Frank C. *The Collected Letters of Jane Morris* / Frank C. Sharp, Jan Marsh. – Woodbridge : The Boydell Press, 2012. – 528 p. – ISBN 978-1843836766.
377. Sharp William. *Life of Robert Browning* / William Sharp. – London : Walter Scott, 1897. – 219 p.
378. Sherrill Sarah. *Carpets and Rugs of Europe and America* / Sarah Sherrill. – New York : Abbeville Press, 1996. – 463 p. : il. – ISBN 978-1-55859-383-1.
379. Sherry Beverley. *Australia's History of Stained Glass* / Beverley Sherry, Douglass Baglin. – Sydney : Murray Child, 1991. – 128 p. : il. – ISBN 9780908048038.
380. Shaw-Sparrow W. *The British Home of Today : A book of Modern Domestic Architecture & Applied Arts* / [ed. W. Shaw-Sparrow]. – London : Hodder & Stoughton, 1904. – 64 p.
381. Siegel Jonah. *Desire & Excess : The Nineteenth – Century Culture of Art* / Jonah Siegel. – Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2000. – 352 p. – ISBN 0-691-04914-9.
382. Sloan Helen. *May Morris 1862 – 1938 : An Exhibition at the William Morris Gallery, 10 January – 11 March 1989* / ed. Helen Sloan. – London William Morris Gallery, 1989. – 22 p. – ISBN 0-901974-27-7.
383. Snodin Michael. *Design & the decorative arts : Victorian Britain 1837–1901* / Michael Snodin, John Styles. – London : V& A Publishing, 2004. – 167 p. – ISBN 1 85177 422 X.
384. *Some Memories of Merton*. – London : Merton Historical Society, 1983. – 9 p.

385. Sparke Penny. *Designing the Modern Interior: From the Victorians to Today* / Penny Sparke, Anne Massey, Trevor Keeble, Brenda Martin. – Oxford: BERG, 2009. – 320 p. – ISBN 978-1847882875.
386. Stamp Gavin. *Lost Victorian Britain : How the Twentieth Century Destroyed the Nineteenth Century's Architectural Masterpieces* / Gavin Stamp. – London : Aurum Press Ltd, 2010. – 192 p. – ISBN 978-1845135324.
387. Stansky Peter. *Redesigning the World : William Morris, the 1880s and the Arts and Crafts* / Peter Stansky. – Princeton: Princeton University Press, 1985. – 312 p. – ISBN 0691014116.
388. Steinbach Susie. *Woman in England 1760–1914 : A social history* / Susie Steinbach. – London: Weidenfeld & Nicolson, 2004. – 342 p. – ISBN 0-297-84266-8.
389. Stickle Gustave. *Craftsman Homes: Architecture & Furnishings of The American Arts & Crafts Movement* : unabridged republication of the second edition of «Craftsmen Home» as published by Craftsmen Publishing Company NY 1909 / Gustave Stickle. – New York : Dover Publications, 1979. – 205 p. Stoughton, J. *Reminiscences of Congregationalism fifty years ago*. – London: Hodder & Stoughton, 1881. – 93 p.
390. *Stories from Grimm*. – London and Glasgow : Blackie & Son. – 128 p.
391. *St Pancras Guardian*. – London, 1875–1898. – Weekly.
392. *Streets of St Pancras : Sommers Town & the railways lands* / ed. Steven D. Denford, F. Peter Woodford. – London : Camden History Society, 2002. – 12 p. – ISBN 978-0904491548.
393. Tames Richard. *William Morris : An Illustrated Life of William Morris, 1834–1896* / Richard Tames. – Rev. Ed. 2nd . – London : Shire Publications Ltd, 2003. – 64 p. : il. – ISBN 978-0747804352.
394. *Textile Manufacturer Yearbook*. Manchester : Textile manufacturer, 1919. – 367 p.
395. Teynac Françoise L . *Wallpaper : A History* / Françoise L . Teynac. – London : Rizzoli, 1982. – 251 p. : ill. – ISBN 978-0847804344.
396. *The Art Chronicle*. – London, 1910. – April. – Monthly.
397. *The Art Journal*. – London : George Virtue, 1849-1912. – Monthly.

398. The Arts and Crafts at the Royal Academy / The Nation. – London, 1916. – V. 103. – November . – P. 524.
399. The Arts and Crafts Exhibition at the New Gallery. First Notice. // The Studio. – London : The Studio Ltd., February 1903. – V. 28, № 119. – P. 28.
400. The Arts and Crafts Exhibition at the New Gallery. Second Notice. // The Studio. – London : The Studio Ltd., March 1903. – V. 28. – № 119. – P. 122.
401. The Arts & Crafts Exhibition / The Journal of Decorative Art. – Manchester : The Decorative Art Journal Co., 1893. – V. XII. – November. – P. 269.
402. The Builder : An illustrated weekly magazine for the architect, engineer, & c. – London : The Builder Publishing Office, 1842–1932. – Weekly.
403. The Congregational Magazine. – London: W. Mack, 1882. – 288 p. – Monthly.
404. The Congregational Magazine. – London: W. Mack, 1883. – 300 p. – Monthly.
405. The Congregational Yeare book for 1850. – London: Jackson & Walford, 1850. – 298 p. – Annual.
406. The Congregational Yeare book for 1851. – London: Jackson & Walford, 1852. – 292 p. – Annual.
407. The Congregational Yeare book for 1853. – London: Jackson & Walford, 1853. – 300 p. – Annual.
408. The Crystal Palace and its contents : being an illustrated cyclopaedia of the Great Exhibition of the Industry of All Nations . – London : W.M. Clark, 1852. – 424 p.
409. The Evening News // The Pall Mall Gazette. – 1866. – № 432. – P. 12.
410. The Germ: Thoughts towards Nature, in poetry, literature and art / ed. William Michael Rossetti. – London: Aylott & Jones, 1850. – № 1. – 49 p. : il.
411. The Germ: Thoughts towards Nature, in poetry, literature and art / ed. William Michael Rossetti. – London: Aylott & Jones, 1850. – № 2. – 49 p. : il.
412. The Graphic : an illustrated weekly newspaper. – London, 1909. – Weekly.
413. The History of the Parish Church of St. John Baptist. – West Byfleet : The Parish Church of St. John Baptist, 1992. – 27 p.
414. The Journal of Decorative Art. – Manchester : The Decorative Art Journal Co., 1882–1924. – V. XII–XLIV. – Monthly.

415. The Journal of Design and Manufactures. – London : Journal of Design and Manufactures Office, 1849–1852. – Monthly.
416. The Language of flowers: an alphabet of floral emblems. – London : T. Nelson and Sons, 1857. – 24 p.
417. The Manchester Arts and Craft. Second Exhibition. // The Studio. – London : The Studio Ltd., July 1895. – V.5. – № 28. – P. 134.
418. The Marylebone School of Art // The Borough of Marylebone Mercury. – 1863. – № 309. – P.4.
419. The Oxford book of Garden verse / [ed. John Dixon Hunt]. – Oxford, New York : Oxford University Press, 1994. – 341 p. – ISBN 0-19-282338-8.
420. The Passing of a Disciple of William Morris : An Interesting Link with Merton: Mr. J. H. Dearle // Wimbledon Boro News. – 1932. – Friday, 22 January. – P. 8.
421. The Room Beautiful // Ideal Home. – London : Ideal Home, 1923 – V. VIII. – August . – № 8. – P.126.
422. The Stanmore tapestry : some notes on the Sanc Graal arras, worked by W. Morris, J.H. Dearle and others, for Stanmore Hall : typescript, 1893–1895 / compiled by A.B. B[ence]-J[ones] for W.K. d'A[arcy]. – 125 p.: il.
423. The state opening of the new wing to the City and Guilds of London Technical College, Finsbury // The Journal of Decorative Art. – 1907. – V. XXVII. – P. 429–430.
424. The Studio. – London : The Studio Ltd., 1893–1932. – Monthly.
425. The Studio year-book of applied art. – London and New York : The Studio Ltd., 1921. – 1 v.: ill.
426. The Studio year-book of decorative art. – London and New York : The Studio Ltd., 1906–1920. – Annual. – 15 v. : il.
427. The Studio year-book of decorative art. – London and New York : The Studio Ltd., 1922–1925. – Annual. – 4 v. : il.
428. The Times. – London, 1851–1932. – Daily.
429. The West London School of Art // The Borough of Marylebone Mercury. – 1876. – № 964. – P. 3.

430. The West London School of Art // The Times. – 1868. – Jul 20. – Issue 26181. – P. 12.
431. Thibaut-Pomerantz, Carolle. Wallpaper: A History of Style and Trends / Carolle Thibaut-Pomerantz. – London : Flammarion, 2009. – 240 p. : il. – ISBN 978-2080301093.
432. This Evening News // The Pall Mall Gazette. – 1866. – № 432. – P. 12.
433. Tinniswood Adrian. The Arts & Crafts House / Adrian Tinniswood. – New York : Watson-Guption Publications, 1999. – 176 p. : il. – ISBN 978-0823003648.
434. Tinniswood Adrian. Treasures from The National Trust / Adrian Tinniswood. – London : The National Trust, 2007. – 376 p. : ill. – ISBN 978-1-905400-45-4.
435. Thompson E.P. William Morris Romantic to Revolutionary / E.P. Thompson. – London : Lawrence & Wishart, 1955. – 908 p.
436. Thompson Paul. The work of William Morris / Paul Thompson. – London : Heinemann, 1967. – 300 p.
437. Todd Pamela. William Morris and The Arts and Crafts Home / Pamela Todd. – London : Thames and Hudson, 2012. – 192 p. : il. – 978-0-500-29023-1.
438. Treuherz Julian. Ford Madox Brown: Pre-Raphaelite Pioneer / Julian Treuherz. – London : Philip Wilson Publishers Ltd, 2011. – 336 p. – ISBN 978-0856677007.
439. Trotter Wilfrid. The history of the Parish church of St. John Baptist / Wilfrid Trotter . – West Byfleet : Parish church of St. John Baptist, 1992. – 27 p.
440. Tyas Robert. The language of flowers, or, floral emblems of thoughts, feelings, and sentiments / Robert Tyas. – London: George Routledge and Sons, 1869. – 223 p.
441. Tyas Robert. The sentiment of flowers; or, the language of flora / Robert Tyas. – London : Houlston and Stoneman, 1847. – 318 p.
442. Uno Hiroshi. William Morris: father of modern design in Britain / Hiroshi Uno. – Tokyo : PIE BOOKS, 2013. – 293 p. : il. – ISBN 978-4-7562-4336-2.
443. Valance Aymer. Sir Edward Burne-Jones's Designees for Painted Glass / Aymer Valance // The Studio. – London : The Studio Ltd., November 1910. – V. 63. – № 212. – P. 91–103.
444. Vallance Aymer. Tapestries designed by Sir E. Burne-Jones and J. H. Dearle /

- Aymer Vallance // The Studio: an illustrated magazine of fine and applied art. – 1909. – V. 45. – Feb. – C. 13–24.
445. Vallance Aymer. The Life of William Morris: his art, his writings, and his public life [1st ed.1897] / Aymer Vallance. – London: Studio Editions, 1986. – 462 p.
446. Valance Aymer. The Revival of Tapestry-Weaving. An Interview with Mr. William Morris / Aymer Valance // The Studio. – London : The Studio Ltd., July 1894. – V.3. – № 16. – P. 99 –101.
447. Vance Peggy. William Morris Wallpapers / Peggy Vance. – London : Studio Ends, 1989. – 88 p. : il. – ISBN 978-1851703715.
448. Van der Post Lucia. William Morris and Morris & Co. / Lucia Van der Post Van der Post. – London : V & A Publications, 2003. – 90 p. : il. – ISBN 1-85177-412-2.
449. Van Zandt Eleanor. The Life and Works of William Morris / Eleanor Van Zandt. – Bath : Paragon, 1995. – 79 p. ISBN 0-75250-741-9.
450. Waggoner Diane. The beauty of life: William Morris and the art of design / Diane Waggoner, Pat Kirkham, Gillian Naylor, Edward R. Bosley. – London : Thames & Hudson, 2003. – 176 p. : il. – ISBN 0-500-28434-2.
451. Walters Roger. Historic buildings in London. An inventory of Historic buildings owned by the Greater London Council / Sir Roger Walters. – London : Academy Editions, 1975. – 128 p.
452. Ward J. Principles of Ornament / J. Ward. – London : Chapman and Hall, 1892. – 139 p.
453. Warwick Alex. The Victorian Literature Handbook / Alex Warwick, Martin Willis. – London : Continuum International Publishing Group Ltd., 2008. – 272 p. – ISBN 9780826495778.
454. Warwick Frances Evelyn Maynard Greville. William Morris : his homes and haunts, with twelve drawings in crayon / Frances Evelyn Maynard Greville The Countess of Warwick. – London : T.C. & E. C. Jack, 1912. – 68 p.
455. Waters William. Angels & Icons : Pre-Raphaelite Stained Glass 1850 – 1870 / William Waters, Alastair Carew-Cox. – Abbots Morton : Seraphim Press Ltd., 2012. – 368 p. : il. – ISBN 978 0 9532801 3 1.

456. Watkinson Ray. William Morris as designer / Ray Watkinson. – London : Stidia Vista, 1967. – 118 p. – SBN 289 27714 0.
457. Watts Michael R. The Dissenters Volume II: The Expansion of Evangelical Nonconformity 1791–1859 / Michael R. Watts. – Oxford : Clarendon Press, 1995. – 934 p. – ISBN 978-0-19-822968-1.
458. Watts Michael R. The Dissenters Volume III: The Crises and Conscience of Nonconformity / Michael R. Watts. – Oxford : Oxford University Press, 2015. – 493 p. – ISBN 978-0-19-822969-8.
459. Wells N.M. The Life, Time & Work of the World's Greatest Artists: William Morris / N.M. Wells. – London : Brockhampton Press, 1996. – 80 p. – ISBN 978-1860191305.
460. West London School of Art // The Borough of Marylebone Mercury. – 1875. – № 908. – P. 4.
461. West London School of Art // The Borough of Marylebone Mercury. – 1878. – № 1072. – P. 3.
462. West London School of Art // The Borough of Marylebone Mercury. – 1878. – № 1115. – P. 3.
463. West London School of Art // The Borough of Marylebone Mercury. – 1880. – № 1166. – P. 4.
464. West London School of Art // The Borough of Marylebone Mercury. – 1881. – № 1213. – P. 3.
465. West London School of Art // The Borough of Marylebone Mercury. – 1889. – № 1654. – P. 4.
466. West London School of Art // The Daily News. – 1880. – № 10538. – P. 8.
467. West London School of Art // The Daily News. – 1882. – № 11444. – P. 8.
468. West London School of Art // The Daily News. – 1884. – № 11789. – P. 8.
469. West London School of Art // The Morning Post. – 1880. – № 33568. – P. 8.
470. West London School of Art // The Morning Post. – 1882. – № 34472. – P. 8.
471. West London School of Art // The Morning Post. – 1885. – № 35136. – P. 8.
472. West London School of Art // The Standart. – 1872. – № 14810. – P. 6.

473. West London School of Art // The Standart. – 1885. – № 19166. – P. 8.
474. Wightwick Manor and Gardens. – Ed. 8th. – London : National Trust, 2010. – 48 p. : il. – ISBN 978 1 84359 393 5.
475. Wilcox Timothy. Tapestry: A Woven Narrative / Timothy Wilcox, Caron Penney, Fiona Mathieson. – London : Black Dog Publishing, 2012. – 240 p.: il. – ISBN 978-1907317248.
476. Wildman Stephen. Edward Burne-Jones: Victorian Artist –Dreamer / Stephen Wildman, John Christian. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1998. – 376 p. : il. – ISBN 0-87099-858-7.
477. Wiles, H. V. William Morris of Walthamstow / H. V. Wiles. – London : The Walthamstow Press, 1951. – 115 p.
478. Willhide Elizabeth. William Morris : Decor and Design. – New York : Harry N. Abrams, 1991. – 192 p. – ISBN 978-0810936232.
479. William Morris and Kelmscott. – London : Design Council, 1981. – 190 p. – ISBN 9780850721218.
480. William Morris : Centenary Essays / [ed. Peter Faulkner, Peter Preston]. – Exeter : University of Exeter Press., 1999. – 298 p. – ISBN 0 85989 577 7.
481. Willhide Elizabeth. William Morris Decor & Design / Elizabeth Willhide. – Rev. Ed. 2nd. – London : Pavillion Book, 1994. – 192 p. – ISBN 978-1857933314.
482. Wilson A.N. The Victorians / A.N. Wilson. – London : The Folio Society, 2008. – 676 p. – ASIN B001C5N4LO.
483. Wilton Andrew. Five Centuries of British Painting: from Holbein to Hodgkin / Andrew Wilton. – London : Thames & Hudson, 2001. – 256 p. : il. – ISBN 0-500-20349-0.
484. Wood Christopher. The Dictionary of the Victorian Painters / [ed. Christopher Wood]. – Woodbridge : Antique Collector's Club, 1978. – 764 p. – ISBN 0 902028 723.
485. Wood Christopher. The Pre-Raphaelites / Christopher Wood. – Ed. 3rd. – London : Weidenfeld and Nicolson, 1994. – 160 p. : il. – ISBN 0-297-83345-6. Christopher Wood.

486. Wood Henry. A history of the Royal Society of Arts / Henry Wood. – London: John Murray, 1913. – 558 p. : ill.
487. Wordsworth William. A Guide through the District of the Lakes : in The North of England, with a description of the scenery, & c. for the use of tourists and residents / William Wordsworth. – Kendal : Hudson and Nicholson, 1835. – 139 p.
488. Wordsworth William. Poems in two volumes : [in 2 v.] V.2 / William Wordsworth. – London : Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1807. – 170 p.
489. Zaczek Iain. Essential William Morris / Iain Zaczek. – Bath: Paragon, 2001. – 256 p. : il. – ISBN 978-0752535876

Додаткові джерела

490. Декоративно-прикладне мистецтво : словник /[за заг. ред. Я. П. Запаска]. – Львів : Афіша, 2000. – Т 2. – 364 с. : іл.
491. Кара-Васильєва Тетяна. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Тетяна Кара-Васильєва, Зоя Чегусова. – Київ : Либідь, 2005. – 280 с. : ілл. – ISBN 966-06-0402-5.
492. Квіти і птахи в дизайні українських килимів : альбом / [вст. ст. Стефан Таранушенко, від. ред. Наталка Дяченко-Забашта]. – Київ : Родовід, 2013. – 408 с. : іл. – ISBN 978-966-7845-82-7.
493. Москаленко В. В. Психологія соціального впливу / В. В. Москаленко. Навч. пос. – Київ : Центр учбової літератури, 2007. – 448 с. – ISBN 978-966364-513-1.
494. Нечипоренко С. Г. Вибійка в Україні : Навчальний посібник / С. Г. Нечипоренко. – Київ : Майстерня книги, 2010. – 128 с. – ISBN 928-966-2260-20-5.
495. Новий Заповіт. – Київ : Гідеон, 2005. – 384 с.
496. Печенюк Т. Кольорознавство: підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / Таміла Печенюк. – Київ : Грані-Т, 2010. – 192с.: іл.– ISBN 978-966-465-235-0.
497. Плазовська Л. В. Декоративне мистецтво в практиці вчителя образотворчих дисциплін : Навч. посіб. / Л. В. Плазовська. – Київ : Кондор, 2013. – 258 с. –

ISBN 978-966-2781-23-6.

498. Полікарпов І. С. Килими та килимові вироби : Навчальний посібник / І. С. Полікарпов, Л. В. Пелик, Є. М. Стефанюк. – Київ : Центр навчальної літератури, 2006. – 112 с. – ISBN 966-364-276-9.
499. Пугачевський Г. Ф., Семак Б. Д. Товарознавство непродовольчих товарів. Ч. 1. Текстильне товарознавство. — Київ : НМЦ «Укоопосвіта», 1999. — 596 с.
500. Труш Іван. Персоналії / Іван Труш // Літературно-науковий вісник [гол. ред. Володимир Гнатюк]. – Львів : Наукове товариство імені Шевченка. – 1900. – Т. IX. – Річник III. – С. 220.
501. Адаме С. Прерафаэлиты в Англии и в Соединённых Штатах. – М. : Радуга, 2000. – 128 с.
502. Алпатов М.В. Композиция в живописи / М.В. – М. ; Л. : Искусство, 1940. – 132 с.
503. Аникин Г.В. Моррис У. / Г.В. Аникин // История эстетической мысли: В 6 т. – Т. 4. Вторая половина XIX в. – М. : Искусство, 1987. – С. 196–203.
504. Аникин Г.В. Прерафаэлитизм: Взаимодействие искусства и литературных жанров / Г.В. Аникин // Взаимодействие жанров в художественной системе писателя. Сборник научных трудов. М. : МГПИ, 1982. – С. 10–27.
505. Аникин Г.В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века / Г.В. Аникин. – М. : Наука, 1986. – 319 с.
506. Аникст А.А. Моррис / Аникст А.А. // История английской литературы. – М. : Учпедгиз, 1956. – С. 374–377.
507. Аникст А.А. Уильям Моррис и проблемы художественной культуры / Аникст А.А. // Уильям Моррис. Искусство и жизнь. М.: Искусство, 1973. – С. 7–49.
508. Аничков Е. Вильямъ Моррис и его утопический роман / Аничков Е. Предтечи и современники. – СПб.: Освобождение, 1910. – С. 164–212.
509. Бирюкова Н. Западноевропейское прикладное искусство XV – XIX веков. – Л., 1988. – 57 с.
510. Богданович Н.А. Джон Рескин «апостол религии красоты» / Н.А. Богданович. – М. : Тов. тип. А. И. Мамонтова, 1900. – 25 с.

511. Богданович А. Критические заметки. Художник-деятель Вильям Моррис // Мир Божий. Июнь. 1902. – С. 10–12.
512. Броновицкая А. Уильям Моррис и Эдвард Бёрн-Джонс. К истории творческих взаимоотношений / А. Броновицкая // Искусствознание'1/01 (XVII). – М.: Искусствознание, 2001. – С. 530–542.
513. Бычков В. В. Эстетика : Учебник для вузов / В. В. Бычков. – М. : Академический Проект, 2009. – 452 с. – ISBN 978-5-8291-1065-9.
514. Бэт П. Живопись прерафаэлитов / П. Бэт. – СПб. : Ред. «Нового журнала иностранной литературы», 1900. – 79 с.
515. Венгерова З.А. Английское искусство. Вильямъ Моррис и Алжернон Свинборн // Вестник Европы. –1895. – № 5. – С. 227–235.
516. Венгерова З.А. Вилльямъ Моррис / З.А Венгерова // Венгерова З.А. Литературные характеристики. – Кн. I. – СПб. : Тип. - лит. А.Э. Винеке, 1897. – С. 49–62.
517. Венгерова З.А. Вилльямъ Моррис / З.А Венгерова // Венгерова З.А. Литературные характеристики. – Кн. II. – СПб. : Тип. – лит. А.Э. Винеке, 1905. – С. 245–266.
518. Венгерова З.А. Вилльямъ Моррис, певец «земного рая» / З.А Венгерова // Северный Вестник. – 1896. – № 11. – С. 155–163.
519. Венгерова З.А. Новая утопия (Вилльямъ Моррис и его последняя книга) / З.А Венгерова // Северный Вестник. – 1893. – № 7– С. 249–256.
520. Венгерова З.А. Новые течения в английском искусстве / З.А Венгерова // Вестник Европы. – Т. 3. – Кн. 5-6. 1895. – С. 192–235.
521. Венгерова З.А. William Morris / З.А Венгерова // Вестник Европы. – Т. 6. – 1896. – № 11–12. – С. 429–434.
522. Верижникова Т.Ф. У истоков современной книжной графики. Уильям Моррис / Т.Ф. Верижникова // Искусство книгию – Вып. 9. – М.: Книга, 1979. – С. 93–103.
523. Вильям Моррис и английское рабочее движение // Интернациональная Литература. – 1939. – № 5–6. – С. 259.

524. Вильям Моррис и его попытки к поднятию вкуса рабочих // Книжная Неделя.
– 1896. – Ноябрь. – С. 334–340.
525. Волков Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков – М. : Искусство, 1977. – 263 с.
526. Волков Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1984. – 320 с.
527. Волкова Е.В. Произведение искусства предмет эстетического анализа / Е.В. Волкова. – М. : Изд-во МГУ, 1976. – 286 с.
528. Волкова Е.В. Эстетический анализ художественного произведения / Е.В. Волкова. – М. : Знание, 1974. – 48 с.
529. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте : Психологический очерк / Л. С. Выготский. – Изд. третье. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.
530. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Ростов н/Д. : Феникс, 1998. – 480 с.
531. Гензель П. Томас Карлейль / П. Гензель. – СПб. : Ред. журнала «Образование», 1903. – 250 с.
532. Герчук Ю. Что такое орнамент? / Ю. Герчук // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 1. – С. 29–31.
533. Гимельфарб Б. Вильям Моррис "Вести Ниоткуда" (рецензия) / Б. Гимельфарб // Известия. – 1923. – № 282 (2019). – С. 4.
534. Гольдзонт, Э. А. Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры. – М. : Стройиздат, 1973. – 174с.
535. Грей Р.П. Уильям Моррис и «Движение Искусств и Ремёсел» / Р.П. Грей // Стиль жизни стиль искусства. – М. : Гос. Третьяковская галерея, 2000. – С. 75–94.
536. Две новые книги современного английского поэта Вильяма Морриса. Соединение в нём писателя, артиста, радикала, печатника и друга народа // Книжная Неделя. –1891. – Декабрь. – С. 273–276.
537. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм: проблемы эстетики / Н.Я. Дьяконова.

- М. : Наука, 1978. – 207 с.
538. Елистратова, А.А. Наследие английского романтизма и современность. – М. : Академия Наук СССР, 1960. – 505 с.
539. Жидков В.С. Искусство и картина мира / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. – СПб. : Алетейя, 2003. – 464 с. – ISBN 5-89329-551-8.
540. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л. Е. Жоголь. – К. : Будівельник, 1986. – 200 с. : ил.
541. Из Европы // Искусство. – 1883. – №13. – С. 149.
542. Иностранные известия // Художественные Новости [ред. А. И. Сомов]. – С-П. : Печатано по распоряжению Имперской Академии Художеств, 1885. – № 13. – С. 344–350.
543. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: Учеб. для филол. спец. вузов / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов; Предисл. Н. А. Жирмунской и З. И. Плавскина. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 1987. – 415 с.
544. Кагарлицкий Ю. Утопия Уильяма Морриса / Ю. Кагарлицкий // Моррис У. Вести ниоткуда, или Эпоха Спокойствия. – М. : Гослитиздат, 1962. – С. 3–28.
545. Коптяев А. Музыкальные портреты : Скрябин // Мир Искусства. – 1899. – № 7–8. – С. 67–70.
546. Лисицына Т.В. Утопический роман Вильяма Морриса «Вести ниоткуда» в современной русской и зарубежной критике / Т.В. Лисицына // Учёные записки Латвийского гос. ун-та. Т. 29. Вопросы истории и литературы. – Рига, 1959. – С. 255–273.
547. Лихачёва С. Уильям Моррис бард Средневековья / С. Лихачёва // Моррис У. Воды дивных островов. – М. : Терра, 1996. – С. 5–22.
548. Ляцкий Е. «Вести Ниоткуда» В. Морриса / Е. Ляцкий // Среди Новых Книг. Заметки / Вестник Европы. – 1906. – № 4. – С. 816–821.
549. Марголин Д. Фотографическое отделение при Политехнике в Реген-стрит (Лондон) / Д. Марголин // Искусство и печатное дело. – 1909. – № 3. – С. 21.
550. Матюхина А.В. Традиции средневекового шпалерного ткачества и проблема

- возрождения искусства шпалеры в XIX веке. Уильям Моррис. Автореф. дис. . канд. искусствоведения / А.В. Матюхина. – СПб., 2006. – 22 с.
551. Мелори Томас. Смерть Артура [Электронный ресурс] / Томас Мелори; Перевод И. М. Бернштейн [и др.]. Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=40448>
552. Минухин Е. А. Витражи / Е. А. Минухин. – Рига : Латвийское государственное издательство, 1959. – 153 с.
553. Мир Искусства / ред. С. П. Дягилев, А. Н. Бенуа. – Санкт-Петербург : К. Тенишева, С. И. Мамонтов, С. П. Дягилев, 1898–1904.
554. Моррис У. Английская школа прерафаэлитов / У. Моррис // Моррис У. Искусство и жизнь. – М. : Искусство, 1973. – С. 387–401.
555. Мосин И. Г. Прерафаэлитизм: иллюстрированная энциклопедия / И. Г. Мосин. – СПб. : Кристалл; М. : Оникс, 2006. – 256 с.
556. Мурина Е.Б. Социально-эстетическая утопия Уильяма Морриса и теория синтеза искусств / Е.Б. Мурина // Проблема синтеза пространственных искусств. – М. : Искусство, 1982. – С. 19–25.
557. Негневицкая О. Основные приёмы ручного ткачества / О. Негневицкая // Савицкая В. Превращения шпалеры . – М.: Галарт, 1995. – ISBN 5-269-00294-9
558. Некрасова Е. Художественное творчество Морриса/ Е. Некрасова // Эстетика Морриса и современность. – М. : Изобразительное искусство, 1987. – С. 59–84.
559. Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве. Очерки. – М. : Искусство, 1975. – 255 с.
560. Некрасова М. А. Искусство ансамбля: художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. – М. : Изобр. искусство, 1988. – 464 с. : илл.
561. Никифоров Л. П. Джон Рескин: Его жизнь, идеи и деятельность / Л. П. Никифоров. – М. : Посредник, 1896. – 47 с.
562. Полис Т. В. Уильям Моррис и Джон Рёскин / Т. В. Полис // Актуальные проблемы теории и истории литературы XX века. – Рига : Звайгзне, 1966. – С. 105–135.
563. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм /

- В. И. Раздольская. – СПб. : Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. – 368 с.: ил. – ISBN 978-5-9985-0446-4.
564. Роот. Н. Ф. Воспитание и развитие прикладного искусства и художественной промышленности России / Н. Ф. Роот // Искусство в Южной России : живопись, графика, художественная печать. – 1913. – № 4–5. – С. 169–176.
565. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. В 2 т. : учеб. пособие / В. Ф. Рунге. – М : Архитектура–С, 2008. – Т. 1. – 367 с. – ISBN 978-5-9647-0090-6.
566. Савицкая В. Превращение шпалеры / В. Савицкая. – М. : Галарт, 1995. – 136 с. : илл. – ISBN 5-269-00294-9.
567. Сарабьянов Д.В. Россия и Запад: Историко-художественные связи. XVIII - начало XX века / Сарабьянов Д.В. – Москва : Искусство – XXI век, 2003. – 296 с. – ISBN 5-98051-007-9.
568. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн / Сарабьянов Д.В. – М. : Искусство, 1989. – 294 с. : ил. – ISBN 5-210-00073-7.
569. Светлов И. Прерафаэлиты / И. Светлов. – М. : Белый город, 2006. – 47 с.
570. Седых. Э.В. Взаимодействие искусств в литературных произведениях Уильяма Морриса: Монография / Э.В. Седых. – СПб. : ИВСЭП, Знание, 2008. – 127 с. – ISBN 978-5-7320-1128-9.
571. Седых. Э.В. Проблема синтеза искусств в истории и теории литературы и искусства : монография / Э.В. Седых. – СПб. : Знание, 2010. – 232 с. – ISBN 978-5-7320-1202-6.
572. Седых, Э.В. Уильям Моррис: Лик средневековья / Э.В. Седых. – СПб. : ИВЭСЭП, Знание, 2007. – 355с.: ил. – ISBN 978-5-7320-1006-0.
573. Соколова Т. М. Орнамент – почерк эпохи / Т. М. Соколова. – Л.: Аврора, 1972. – 176 с. : ил.
574. Спицына Л. В. Уильям Моррис. Жизнь и творчество / Л. В. Спицына. – М. : Московский рабочий, 1991. – 144 с.
575. Фон Арб-Кнорозок Т. Ю. Орнамент в художественной практике декоративно-прикладного искусства второй половины XIX века: На примере творчества

- У. Морриса: автореф. дис. ... кан. искусств.:17.00.04 / Татьяна Юрьевна Фон Арб-Кнорозок; СПб. гос. худ.-пром. ак. – СПб., 2002. – 136 с.
576. Шестаков В. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер / В. Шестаков. – М. : Изд-во РГГУ, 2000. – 188 с.
577. Шестаков В. П. Прерафаэлиты: мечты о красоте / В. П. Шестаков. – М. : Прогресс–Традиция, 2004. – 224 с. – ISBN 5-89826-217-2.
578. Шестаков В. П. Эстетика Морриса и современность / В. П. Шестаков. – М. : Изобразительное искусство, 1987. – 223 с.
579. Шестимиров А. А. Бёрн-Джонс / А. А. Шестимиров. – М. : Белый город, 2008. – 48 с.
580. Шрагин Б. Наследие Уильяма Морриса / Б. Шрагин // Декоративное Искусство СССР. – 1960. – №5. – С. 21–23.
581. Яковенко В. И. Томас Карлейль : Его жизнь и литературная деятельность / В. И. Яковенко. – СПб., 1891. – 86 с.

Архівні матеріали

582. A collection of 50 items, by or concerning William Morris, made by Sir Sydney Cockerell 1879-1903. – BL, London. – Cup.502.f.11.
583. Board of Education miscellaneous papers. – TNA, Kew. – ED23/558.
584. Board of Education Examination miscellaneous papers. – TNA, Kew. – ED23/559.
585. Board of Education Examination miscellaneous papers. – TNA, Kew. – ED23/603.
586. Board of Education Examination miscellaneous papers. – TNA, Kew. – ED23/943.
587. Board of Trade: Patents, Designs and Trade Marks Office: Patents, Designs and Trade Marks Act 1883: Designs Registers 1884-1908. – TNA, Kew. – BT 43, BT 50/ 1–709, BT 51/–173, BT 51/174–175.
588. Canada Census records. – 1911. Электронный ресурс. – TNA, Kew.
<https://familysearch.org/search/collection/2143998>.
589. Canada Census records. – 1916. Электронный ресурс. – TNA, Kew.
<https://familysearch.org/search/collection/1529118>.

590. Canadian Passenger List. – 1911. Електронний ресурс. – TNA, Kew.
<http://search.ancestry.co.uk/search/db.aspx?dbid=1263>
591. Death Register 1932. Norwood cemetery, London.
592. Dearle J. H. William Morris – The Man and his influence / J. H. Dearle. –
Неопублікований доклад. Приватний архів Н. Мартиненко.
593. Information re the last years of the Morris Firm at Merton Abbey, given by a former
employee, Douglas Griffiths, on a visit to the Gallery in 1968 23 April. – Typescript.
– WMG, London.
594. Letters [George Stewart]: to Ford Maddox Brown 1868–69. NAL, London. –
F. M. B. Box 21.
595. Letter : Merton Abbey [J.H. Dearle], to May Morris, 1930 Jan. 18. NAL, London. –
MSL/1939/2647 or 86.JJ Box I.
596. List of persons registered as parliamentary voters & parochial & county electors for
the borough of St Pancras. 1899–1902. – Camden Local Studies and Archives
Centre.
597. Minutes from the Industrial Art Bursaries Board, 1928–1945. – PR.DE/100/12/1. –
RSA, London.
598. Parish Records 1837– 1954. Електронний ресурс.
<http://www.ancestry.co.uk/cs/uk/parish>. – TNA, Kew.
599. Poor Rate Records for the borough of St Pancras 1848–1904. – Camden Local
Studies and Archives Centre.
600. UK Census records . – 1841–1911. – Електронний ресурс. – TNA, Kew
<http://www.ancestry.co.uk/cs/uk/census>.
601. Wallpaper registers of Jeffrey & Co. – Sanderson archives. Uxbridge.
602. Wardle George /Memorials of William Morris / George Wardle manuscript. – 21 p.
//A collection of 50 items, by or concerning William Morris, made by Sir Sydney
Cockerell 1879–1903. – BL, London. – Cup.502.f.11.
603. William Morris, 1839–1999. – Huntington Library and Art Collection. – 611 it. –
mssMOR 1–611.
604. Заповіт Д. Г. Дерла. Приватний архів М.Дерл, Перт, Австралія.

605. Свідотство про народження Д. Г. Дерла. Дублікат ГРО. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
606. Свідотство про народження Г. Дерла. Дублікат ГРО. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
607. Свідотство про народження Д. В. Дерла. Дублікат ГРО. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
608. Свідотство про смерть Д. Г. Дерла. Дублікат ГРО. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
609. Свідотство про смерть Г. Дерла. Дублікат ОВС. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
610. Свідотство про смерть С. Л. Дерл. Дублікат ГРО. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
611. Свідотство про одруження Д. Г. Дерла. Дублікат ГРО. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
612. Свідотство про одруження В. Дерла. Дублікат ГРО. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
613. Свідотство про одруження В. Дерла. Дублікат ГРО. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
614. Свідотство про одруження Г. Дерла. Дублікат ГРО. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
615. Свідотство про одруження Д. В. Дерла. Дублікат ГРО. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
616. Свідотство про одруження Ф. Фроста. Дублікат ГРО. Приватний архів Н.М. Мартинеко.
617. Спогади про Данкана Дерла: [аудіо запис бесіди з другою невісткою Данкана Дерла, Мері Дерл / спілкувалась Н.М. Мартиненко. 3 січня 2012. Перт, Австралія]. Приватний архів Н. М. Мартиненко.
618. Спогади про родину Д. Г. Дерла: [аудіо запис бесіди з кузиною Данкана Дерла, Рей Ровдон / спілкувалась Н.М. Мартиненко. 3 січня 2012. Перт, Австралія]. Приватний архів Н. М. Мартиненко.

619. Спогади про родину Д. Г. Дерла: [бесіда з кузиною Данкана Дерла, Джона Гілкріст / спілкувалась Н.М. Мартиненко. 23 січня 2012. Лондон, Великобританія]. Приватний архів Н. М. Мартиненко.
620. Спогади про родину Д. Г. Дерла: [бесіда з першою невісткою Данкана Дерла, Амандою Камерон / спілкувалась Н.М. Мартиненко. 14 травня 2011. Екзетер, Великобританія]. Приватний архів Н. М. Мартиненко.
621. Спогади про родину В. Дерла: [бесіда з праправнуком Вільяма Дерла, Денисом Хантом / спілкувалась Н.М. Мартиненко. 26 травня 2010. Хейз, Великобританія]. Приватний архів Н. М. Мартиненко.
622. Факсимільна копія заповіту В. Дерла. Приватний архів Н.М. Мартиненко.
623. Факсимільна копія з рекламного плакату, виставленого на продаж на аукціоні Товариства антикваріїв Лондона 25.09.2014. Приватний архів Н.М. Мартиненко.
624. Фотоальбоми. Приватний архів М.Дерл, Перт, Австралія.
625. Фотоальбом. Приватний архів родини Хант, Лондон.

ДОДАТОК

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Джон Генрі Дерл. 1910–20-ті. Фотографія. 10.5 x 16.00 см. Галерея Вільяма Морріса, Лондон, Великобританія.
2. Джон Неш. Урочисте відкриття. З альбому ілюстрацій Великої Виставки 1851 Дікінсонів. 1851. Папір, хромолітографія, акварель. 54.6 x 75.2 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
3. Середньовічний зал британського павільйону. З альбому ілюстрацій Великої Виставки 1851 Дікінсонів. 1854. Папір, хромолітографія. 34.8 x 49.4 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
4. Фрідріх Брукмен. Томас Карлайл. 1876. Вудбуритипія. 13.8 x 9.4 см. Національна портретна галерея, Лондон, Великобританія.
5. В. і Д. Дауні. Джон Раскін. 1863. Фотографія: альбуміновий друк. 9 x 5.5 см. Національна портретна галерея, Лондон, Великобританія.
6. Люїс Керол. Родина Россетті: Данте Габріель, сестра Крістіна, мати, брат Майкл. 1863. Фотографія: альбуміновий друк. 17.5 x 22.2 см. Національна портретна галерея, Лондон, Великобританія.
7. Обкладинка журналу Арт енд поетрі. 1850. Папір, монохромний друк чорним кольором. 22.5 x 14.2 см. Британська бібліотека, Лондон, Великобританія.
8. Вільям Морріс. 1877. Фотографія. 14.8 x 10.3 см. Національна портретна галерея, Лондон, Великобританія.
9. Альфред Джеймс Філпотт. Едвард Берн-Джонс. 1885. Фотографія: альбуміновий друк. 14.4 x 9.8 см. Національна портретна галерея, Лондон, Великобританія.
10. Філіп Вебб, Вільям Морріс. Св. Георгій. Кабінет. 1861–1862. Махогані, сосна, дуб, мідь, масло, позолота. 95.9 x 177.7 x 43.2 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.

11. Філіп Вебб, Едвард Берн-Джонс. Гравці в нарди. Кабінет. 1861. Сосна, шкіра, масло, латунь, мідь. 185.4 x 114.3 x 53.3 см. Художній музей Метрополітен, Нью Йорк, США.
12. Філіп Вебб, Едвард Берн-Джонс. Оповіді ігумені. Шафа. 1859. Дуб, сосна, масло. 219.71 x 157.48 x 53.7 см. Музеї Ашмола, Оксфорд, Великобританія.
13. Данте Габриель Россетті, Вільям Морріс. Спорядження лицаря. Стілець. 1856–7. Дерево, масло. 90 x 40 x 40 см. Художній музей Делавера, Вільмінгтон, Делавер, США.
14. Філіп Вебб, Вільям Морріс, Едвард Берн-Джонс. Зелена кімната. 1865–7. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
15. Філіп Вебб. Ред хаус. 1860. Лондон, Великобританія.
16. Філіп Вебб. Центральні сходи в Ред хаус. Лондон, Великобританія.
17. Герберт Роуз Баррод. Вальтер Крейн. 1891. Фотографія: карбоновий друк, сепія. 24.7 x 17.8 см. Національна портретна галерея, Лондон, Великобританія.
18. Едвард Роберт Хьюз. Люїс Фореман Дей. 1900. Папір, сангіна. Гільдія робітників мистецтва, Лондон, Великобританія.
19. Обкладинки каталогів «Виставкового товариства Мистецтва і Ремесла». 1888–1889. Папір, монохромний друг синім кольором. 11 x 15 см. Національна художня бібліотека, Лондон, Великобританія.
20. Вільям Дерл. Після 1901. Фотографія. 16.3 x 7 см. Приватний архів родини Хант, Лондон, Великобританія.
21. Ілюстрована історія землі та живої природи. До 1850. Книга Д. Г. Дерла. 22 см. Бібліотека Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
22. Джон Генрі Дерл. Альбом ст. 4. Близько 1876. Папір, акварель, графітний олівець. 11.4 x 15.6 см. Художня галерея Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
23. Данкан Вільям Дерл. 1930-ті. Фотографія. 10.5 x 16 см. Галерея Вільяма Морріса, Лондон, Великобританія.

24. Вільям Морріс. Про дружбу Аміса і Аміла. Келмскотт пресс. 1894. Папір, картон, поліхромний друк чорним і червоним кольорами. 15 см. Бібліотека Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
25. Джон Генрі Дерл. Титул пасхального номера Арт джорнал. Рекламна листівка. 1899. Папір, 19 x 13. 5 см. Приватний архів Н. М. Мартиненко.
26. Роберт Вільям Едіс. Художня школа Західного Лондона, фасад і план 1-го поверху. Із часопису Білдінг Ньюз. 1880. Папір, офорт, акварель. 20.9 x 30.5 см. Національна художня бібліотека, Лондон, Великобританія.
27. Джон Генрі Дерл. Ескіз. Близько 1878. Папір, графітний олівець. 57.8 x 39.7 см. Художня галерея Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
28. Джон Генрі Дерл. Ескіз голови. Близько 1878. Папір, графітний олівець. 67.9 x 51.1 см. Художня галерея Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
29. Джон Генрі Дерл. Жіноча фігура. Близько 1878. Папір, графітний олівець. 62.2 x 25.7 см. Художня галерея Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
30. Джон Генрі Дерл. Альбом ст.16. Близько 1876. Папір, акварель. 7.9 x 13 см. Художня галерея Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
31. Майстерні Мертонського абатства. Вид зі сторони ставка. Близько 1912. Репродукція із каталогу Морріс і Ко. 28 x 22 см. Національна художня бібліотека, Лондон, Великобританія.
32. Едвард Пейн. Джон Генрі Дерл. Близько 1929. Олівець. 42 x 30 см. Галерея Вільяма Морріса, Лондон, Великобританія.
33. Джон Генрі Дерл. Нарцис. Блок для вибійки. 1891. Груша. Галерея Вільяма Морріса, Лондон Великобританія.
34. Джон Генрі Дерл. Нарцис. Блок для вибійки. 1891. Груша. Галерея Вільяма Морріса, Лондон Великобританія.

35. Джон Генрі Дерл. Гобеленова порт'єра. Близько 1917. Ілюстрація з Річного альманаха Студіо. Національна художня бібліотека, Лондон, Великобританія.
36. Джон Генрі Дерл, Батті. Сова. Панно. 1885–1900. Шовк, дамаст, бавовна. 189 x 161 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
37. Джон Генрі Дерл. Елмкот. Жакардова тканина для меблів. 1900. Вовна, мохер. Ред хаус, Лондон, Великобританія.
38. Джон Генрі Дерл. Ширма. 1885–1900. Махогані, шовк, сатин. 162.9 x 166.2 x 2.8 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
39. Далч Ворнум. Зразки меблів і інтер'єрного оформлення. Близько 1912. Поліхромна репродукція з каталогу Морріс і Ко. 28.5 x 22 см. Художня галерея Південної Австралії, Аделаїда, Австралія.
40. Вітражні майстерні Мертонського абатства. Близько 1911. Репродукція з каталогу Морріс і Ко. 28.5 x 22 см. Національна художня бібліотека, Лондон, Великобританія.
41. Вітражні майстерні Мертонського абатства. Близько 1911. З каталогу компанії Морріс і Ко. Папір, чорно-білий друк. 28.5 x 22 см. Національна художня бібліотека, Лондон, Великобританія.
42. Джон Генрі Дерл. Фотографія. Бібліотека Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
43. Вітраж у південному трансепті. Фрагмент. 1221–30. Собор Нотр-Дам, Шартр, Франція.
44. Берн-Джонс. Вітраж у східній стіні південного трансепту. 1874. Капела коледжу Ісуса, Кембридж, Великобританія.
45. Едвард Берн-Джонс, Д. Г. Дерл. Габріель, Михайл, Рафаель. Вітраж. 1893. Церква Св. Маргарити, Роттіндін, Великобританія.
46. Джон Генрі Дерл. Агонія в саду. Ескіз. 1911. Папір, акварель, туш. 21 x 10.8 см. Бібліотека Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
47. Джон Генрі Дерл. Христос диспутує з лікарями у храмі. Вітраж. 1915. Церква Св. Марії, Ньювент, Великобританія.

48. Джон Генрі Дерл. Христос іде по воді. Вітраж. 1915. Церква Св. Марії Олд Свинфорд, Великобританія.
49. Джон Генрі Дерл. Марія біля порожньої гробниці. Вітраж. 1922. Церква Всіх Святих, Ілклі, Великобританія.
50. Едвард Берн-Джонс. Вознесіння. Вітраж. 1885. Собор Св. Філіпа, Бірмінгем, Великобританія.
51. Едвард Берн-Джонс, Джон Генрі Дерл. Західне вікно. Вітраж. 1893. Бьют холл, Університет Глазго, Глазго, Великобританія.
52. Джон Генрі Дерл. Христос у силах у Раю. Вітраж. 1902. Каплиця школи Рагбі, Рагбі, Великобританія.
53. Джон Генрі Дерл. Христовий наказ Петру. Ескіз. 1902. Папір, акварель, туш, графітний олівець. 35.2 x 25.1 см. Бібліотека Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
54. Джон Генрі Дерл. Вознесіння. Вітраж. 1903. Стара парафіяльна церква, Трун, Великобританія.
55. Джон Генрі Дерл. Тайна вечеря. Вітраж. 1906. Парафіяльна церква, Дандональд, Великобританія.
56. Джон Генрі. Східне вікно. Вітраж. 1925. Стара парафіяльна церква. Ленгхолм, Великобританія.
57. Джон Генрі Дерл. Дорога до Емманууса. Вітраж. 1911. Церква Св. Стефана, Тонбридж, Великобританія.
58. Джон Генрі Дерл. Війна. Вітраж. 1918. Церква Св. Михайла і всіх Святих, Маккелсфілд, Великобританія.
59. Д. Г. Дерл. Доблесть, Перемога, Мужність. Вітраж. 1918. Церква Св. Михайла і всіх Святих, Маккелсфілд, Великобританія.
60. Джон Генрі Дерл. Привітання солдата в Раю. Ескіз. 1920. Папір, акварель, туш. 26 x 9.2 см. Сан-Марино, Каліфорнія, США.
61. Джон Генрі Дерл. Перемога Св. Михайла над драконом. Вітраж. 1921. Церква Св. Кабі, Холихед, Великобританія.

62. Джон Генрі Дерл. Св. Георгій Преможець. Вітраж 1922. Церква Св. Іона, Чєвіот, Нова Зеландія.
63. Джон Генрі Дерл. Христос благословляє дітей. Вітраж. 1907. Собор Бречіна, Бречін, Великобританія.
64. Джон Генрі Дерл. Війна. Вітраж. 1920. Церква Св. Варфоломія, Вілмслоу, Великобританія.
65. Джон Генрі Дерл. Перемога. Вітраж. 1920. Церква Св. Варфоломія, Вілмслоу, Великобританія.
66. Джон Генрі Дерл. Мир. Вітраж. 1920. Церква Св. Варфоломія, Вілмслоу, Великобританія.
67. Джон Генрі Дерл. Христос вітає солдата в Раю. Вітраж. 1926. Церква Св. Іоана Хрестителя, Західний Байфліт, Великобританія.
68. Джон Генрі Дерл. Кромвель, Мільтон. Вітраж. 1906. Об'єднана реформована церква Св. Емануїла, Кембридж, Великобританія.
69. Ткацькі майстерні Мертонського абатства. Репродукція з каталогу Гобелени Мертонського абатства. 1909. Папір, чорно-білий друк. 28.5 x 22.00 см. Художня галерея Південної Австралії, Аделаїда, Австралія.
70. Вальтер Крейн. Пташниця. Картон. 1880. Папір, акварель. 245.11 x 184.15 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
71. Філіп Вебб, Вільям Морріс, Джон Генрі Дерл. Ліс. Гобелен. 1887. Вовна, шовк, бавовняна основа. 121.9 x 452. Музей Вікторії і Альберта, Лондон.
72. Джон Генрі Дерл. Мільфльор. Гобеленова порт'єра. 1925. Вовна. 239 x 142 см. Келмскотт мено, Келмскотт, Великобританія.
73. Едвард Берн-Джонс Д. Г. Дерл. Флора. Гобелен. 1884-85. Вовна, шовк, бавовняна основа. 170 x 110 см. Коледж Екзетер, Оксфорд, Великобританія.
74. Едвард Берн-Джонс, Джон Генрі Дерл. Помона. Гобелен. 1900. Вовна, шовк, бавовняна основа. 168.9 x 109.2 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.

75. Вільям Морріс, Джон Генрі Дерл. Фруктовий сад. Гобелен. 1890. Вовна, шовк, мохер, бавовняна основа. 221 x 472 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
76. Джон Генрі Дерл. Зелень. Гобелен. 1915. Вовна, шовк, бавовняна основа. 212.1 x 469.9 см. Музей Метрополітен, Нью Йорк, США.
77. Джеремі Делле. Гобелени серії Святий Грааль на фоні шпалер з орнаментом Терен. Достатньо однієї любові: Вільям Морріс і Енді Ворхол. Кураторський проект. 25 квітня – 6 вересня 2015. Бірмінгемська художня галерея, Бірмінгем, Великобританія.
78. Джеремі Делле. Гобелен Сер Галахад і Святий Грааль на фоні шпалер з орнаментом Терен. Достатньо однієї любові: Вільям Морріс і Енді Ворхол. Кураторський проект. 6 грудня 2014 – 8 березня 2015. Оксфордська галерея модерну. Оксфорд, Великобританія.
79. Едвард Берн-Джонс, Джон Генрі Дерл. Поклоніння Волхвів. Гобелен. 1902. Вовна, бавовняна основа. 255 x 379 см. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург, Росія.
80. Едвард Берн-Джонс. Джон Генрі Дерл. Поклоніння Волхвів. Картон. 1888. Фотопапір, акварель, гуаш. 240 x 376 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
81. Едвард Берн-Джонс. Зірка Віфлієма. 1887–1890. Папір, акварель, гуаш. 257 x 386 см. Художня галерея Бірмінгема, Бірмінгем, Великобританія.
82. Едвард Берн-Джонс, Джон Генрі Дерл. *Angeli Laudantes*. Гобелен. 1894. Вовна, шовк, мохер, бавовняна основа. 237.5 x 202 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
83. Едвард Берн-Джонс, Джон Генрі Дерл. *Angeli Laudantes*. Гобелен. Фрагмент. 1894. Вовна, шовк, мохер, бавовняна основа. 237.5 x 202 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
84. Едвард Берн-Джонс. *Angeli Laudantes*. Ескіз. 1877. Папір, пастель. 212.8 x 154.3 см. Музей Фіцвільям, Кембридж, Великобританія.

85. Едвард Берн-Джонс. *Angeli Ministrantes*. Ескіз. 1877. Папір, пастель. 212.3 x 150.5 см. Музей Фіцвільям, Кембридж, Великобританія.
86. Едвард Берн-Джонс, Джон Генрі Дерл. *Angeli Ministrantes*. Гобелен. 1894. Вовна, шовк. мохер, бавовняна основа. 241.5 x 20 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
87. Джон Генрі Дерл. Різдво. Гобелен. 1907. Вовна. 134 x 217 см. Музей п'ятдесятиріччя, Брюссель, Бельгія.
88. Джон Генрі Дерл. Брук. Гобелен. Близько 1917. Репродукція з Річного альманаху Студіо 1917. Національна художня бібліотека, Лондон, Великобританія.
89. Алісон Гі за роботою над орнаментом Брук. 2015.
90. Вільям Морріс. Хаммерсмітський килим. Фрагмент. 1879–1880. Вовна. 63 x 45 см. Замок Говардів, Йорк, Великобританія.
91. Вазовий килим. Іран. 1600–1700. Вовна, шовк, бавовна. 523 x 330.5 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
92. Джон Генрі Дерл. Маккулок. Килим. 1900–02. Вовна, бавовняна основа. 5.82 x 3.58 м. Архів Франсеса, Лондон, Великобританія.
93. Д. Г. Дерл. Хаммерсмітський килим. 1890. Вовна, бавовняна основа. 366 x 376 см. Приватна колекція. Продаж аукціону Крістіс 10 жовтня 2008.
94. Д. Г. Дерл, В. Морріс. Вілтонський килим. 1900. Вовна 400 x 768 см. Художня галерея Південної Австралії, Аделаїда, Австралія.
95. Джон Генрі Дерл. Малий Барр. Килим. 1890–ті. Вовна, бавовняна основа, жут. 255.0 x 251.0 см. Художня галерея Південної Австралії, Аделаїда, Австралія.
96. Джон Генрі Дерл. Хаммерсмітський килим. Близько 1895. Вовна, бавовняна основа. 642 x 411 см. Приватна колекція. Продаж аукціону Сотбіс 30 квітня 2015.
97. Джон Генрі Дерл, Вільям Морріс. Буллерсвуд. Килим. 1889. Вовна, бавовняна основа. 764.8 x 398.8 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.

98. Зал № 125. Британські галереї. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
99. Столова кімната. Вітік мено, Вулверхемптон, Великобританія.
100. Джон Генрі Дерл. Проект килимової доріжки. Між 1898–1902. Папір, акварель, графітний олівець, туш. 25.4 x 34 см. Художня колекція Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
101. Текстильні майстерні Мертонського абатства. Близько 1911. З каталогу компанії Морріс і Ко. Папір, чорно-білий друк. 28.5 x 22 см. Національна художня бібліотека, Лондон, Великобританія.
102. Вільям Морріс. Вербове гілля. Зразок шпалер. 1887. Папір, кольорова вибійка. 84.7 x 66.7 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
103. Джон Генрі Дерл. Нарцис. Вибійка. 1891. Бавовна, кольорова вибійка. 62 x 99 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
104. Джон Генрі Дерл. Комптон. Вибійка. 1955. Бавовна, кольорова вибійка. 1.9 x 36.2 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
105. Реєстр шпалер Морріс і Ко. Кінець XIX – початок XX століття. Папір, шпалерний папір. 39.7 x 41 x 6 см. Архів компанії Сандерсон, Денхем, Великобританія.
106. Джон Генрі Дерл. Золота Лілія. Зразок шпалер. Папір, кольорова вибійка. 89 x 53 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
107. Джон Генрі Дерл. Золота Лілія. Зразок шпалер. Між 1880–1917. Папір, кольорова вибійка. 89 x 53 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
108. Джон Генрі Дерл. Артишок. Проект орнаменту. Близько 1897. Папір, акварель, графітний олівець. 21.6 x 21 см. Художня галерея Хантінгтон, Сан-Марино, Каліфорнія, США.
109. Джон Генрі Дерл. Анемона. Зразок шпалер. 1899. Папір, кольорова вибійка. 84.7 x 66.7 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.

110. Джон Генрі Дерл. Єлена. Проект орнаменту. Близько 1890. Папір, акварель, туш, графітний олівець. 28.6 x 36.8 см. Бібліотека Хантінгтона, Сан-Маріно, Каліфорнія, США.
111. Джон Генрі Дерл. Єлена. Жакардова тканина. 1890. Вовна, шовк. 62 x 40. 5 см. Музей Вікторії і Альбера, Лондон, Великобританія.
112. Джон Генрі Дерл. Едем. Вибійка. 1909. Бавовна. 62 x 97 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
113. Джон Генрі Дерл. Іспахан. Жакардова тканина. 1888. Вовна. 191 x 132.5 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
114. Джон Генрі Дерл. Терен. Зразок шпалер. 1892. Папір, кольорова вибійка. 68.5 x 53.3 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон, Великобританія.
115. Шпалери Терен в сучасному Інтер'єрі. Репродукція з книги Британський ексцентрик. 2014.
116. Джон Генрі Дерл. Морська водорість. Зразок шпалер. 1901. Папір, кольорова вибійка. 89.0 x 53 см. Музей Вікторії і Альберта, Лондон.
117. Джон Генрі Дерл. Морська водорість. Проект орнаменту. Близько 1900. Папір, акварель, графітний олівець. 15.9 x 21.6 см. Бібліотека Хантінгтона, Сан-Маріно, Каліфорнія, США.
118. Джон Генрі Дерл. Духмяна шипшина. Проект орнаменту. Близько 1912. Папір, акварель, графітний олівець. 34.3 x 51.1 см. Художня галерея Хантінгтон, Сан-Маріно, Каліфорнія, США.
119. Джон Генрі Дерл. Сад. Проект орнаменту. Близько 1899. Папір, акварель, графітний олівець. 33 x 25.1 см. Художня галерея Хантінгтон, Сан-Маріно, Каліфорнія, США.
120. Джон Генрі Дерл. Гранвіль. Проект орнаменту. Близько 1896. Папір, акварель, графітний олівець, туш. 34.9 x 27.9 см. Художня галерея Хантінгтон, Сан-Маріно, Каліфорнія, США.
121. Джон Генрі Дерл. Персидський. Проект орнаменту. Близько 1900. Папір, акварель, графітний олівець. 18.1 x 21 см. Художня колекція Хантінгтон, Сан-Маріно, Каліфорнія, США.