Т.А. КАРЮК

Младший научный сотрудник, Музей прикладного искусства Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица
e-mail: tamarakaryuk1008@gmail.com

T.A. KARYUK

Junior Researcher, Museum of Applied Arts, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: tamarakaryuk1008@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_2_191_204

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИТАЛЬЯНСКИХ ТКАНЕЙ XV–XVII вв. ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА СПГХПА ИМ. А.Л. ШТИГЛИЦА

STYLISTIC FEATURES OF ITALIAN TEXTILES OF THE 15th–17th CENTURIES FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF APPLIED ARTS OF THE SAINT PETERSBURG STIEGLITZ STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN

Художественный текстиль Италии эпохи Ренессанса и раннего барокко представляет собой выдающееся явление в истории западноевропейского декоративно-прикладного искусства. На примере образцов тканей из собрания Музея прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица анализируется эволюция декоративного решения итальянского текстиля XV–XVII вв. В статье рассматриваются стилистические особенности, образность и типология рисунков тканей, а также их цветовое решение и технико-технологические нюансы, связанные с текстильным производством в Италии изучаемого периода.

Italian textile art is an outstanding phenomenon in the history of European decorative and applied art. Based on samples from the collection of the Museum of Applied Arts of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, the article examines the

development of Italian textile design of the 15th-17th centuries. It also considers some stylistic features, imagery and typology of fabric patterns, as well as their color and technical and technological aspects associated with textile industry in Italy during the period under study.

Ключевые слова: текстиль, ткани, Италия, камка, бархат, узор, гранат, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица.
Keywords: textile, fabrics, Italy, damask, velvet, pattern, pomegranate, Museum of Applied Arts of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

Музей Центрального училища технического рисования (ЦУТР) барона Штиглица, открытый на частные пожертвования в 1896 г., обладал исключительным собранием предметов прикладного искусства. Коллекция художественного текстиля включала несколько тысяч произведений, созданных западноевропейскими и русскими мастерами. Сюда входили и образцы итальянского производства, большая часть которых сейчас представлена в собрании Государственного Эрмитажа. В коллекции Музея прикладного искусства Государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица в настоящее время хранятся шесть итальянских тканей, поступивших в ноябре 1902 г. из собрания, насчитывавшего 1155 образцов, миланского антиквара Ашиля Кантони.

Текстильное искусство Италии эпохи Ренессанса и раннего барокко достигло высокого художественного уровня и демонстрировало выдающиеся способности мастеров. Основными центрами его развития в разные периоды выступали Лукка, Венеция, Флоренция, Генуя, Милан. Каждый из этих городов обладал своими особенностями производства тех или иных видов тканей. Так, по словам Н.Н. Соболева, в Венеции, ориентированной на восточный рынок, создавались изделия, рисунок которых носил экзотический характер; Лукка и Сиена производили ткани культового назначения; Генуя занималась изготовлением разрезных бархатов; Флоренция специализировалась на выделке шерстяных тканей [13, с. 230–231]. С середины XIV в. одним из главных производителей изделий из шерсти стал Милан, во многом подражавший французским и фламандским мастерам. Вслед за Флоренцией и Миланом, отмечают исследователи, в менее крупных ломбардских и тосканских городах, таких как Комо,

Павия, Прато, Сан-Миниато и других, тоже началось развитие промышленного производства шерстяных тканей [19, p. 230–231].

Собрание музея насчитывает более характерные для итальянского искусства эпохи Возрождения разновидности текстиля — шелковые ткани, выполненные в технике камки, и бархаты. Камка — это древнерусское название однотонной эластичной шелковой ткани с двухсторонним узором, образованным блестящим и атласным переплетением нитей на матовом фоне полотняного переплетения [1, с. 21; 14, с. 377]. В западной традиции для наименования одноцветной камки используют термин «дамаст», или «дамаск», обозначающий ткань, полученную чередованием двух разных видов одного и того же переплетения, из которых одно используется для фона, другое — для рисунка. Как правило, в такие изделия включаются дополнительные брошировочные утки, в том числе из золоченых и серебряных нитей [1, с. 16]. С XIV в. в Италии начало осуществляться производство тканей с пятиремизным сатиновым переплетением волокон [18, p. 168]. Камки обычно использовали для изготовления легкой одежды, знамен и хоругвей. Также они могли служить фоном для шитья, использоваться в качестве различных покровов, пелены, завесы и подкладок [6, с. 4].

На протяжении всей эпохи Ренессанса и раннего барокко наиболее распространенным типом орнамента итальянских тканей являлся растительный. Уже в XIV в. появились образцы, декоративное решение которых включало анималистические и цветочные элементы. В XVI в. наблюдалась тенденция к использованию местных растительных форм, которые стали доминирующими еще в начале XV в. [19, p. 168; 13, с. 243]. Вместе с тем характер узоров некоторых образцов апеллировал к восточной культуре. Как замечают ученые, предметы восточной роскоши, в том числе ковры и ткани, импортировались венецианскими купцами с территории Византийской империи в конце XIII–XIV вв. [5, с. 46; 19, p. 351]. В связи с этим итальянские мастера перенимали не только декоративные элементы, но и некоторые технологии работы с текстилем: средства окрашивания отдельных видов тканей или новые способы переплетения.

Шелковая камка малинового цвета из собрания музея, датированная XVI в., содержит крупнораппортный рисунок, основным мотивом которого является гранат. Гранатовый узор нередко украшает ткани итальянского производства и имеет несколько вариаций изображения. Он может состоять как из единственного плода, так и целой группы рас-

тительных мотивов. К ним относятся еловая шишка, чертополох, оливковые ветви, а также лотос, пальметта и непосредственно гранат. Как известно, гранатовый узор доминировал в середине XV в., когда растительные формы рисунка стали более крупными [13, с. 261–262]. Возникнув под влиянием декоративных решений персидских текстильных изделий, гранатовый мотив впоследствии был видоизменен итальянскими мастерами, наделившими его символическим значением, в соответствии с христианской традицией [5, с. 40]. В данном случае основу раппорта камки из коллекции музея составляет увенчанный гранатами семилепестковый лист, также содержащий изображение плода граната в окружении цветов. Верхняя часть листа обрамлена гирляндами, ветви которых снизу имеют листья, а сверху — четыре небольших плода гранатов. На пересечении гирлянд расположена окруженная листьями и цветами шишка артишока.

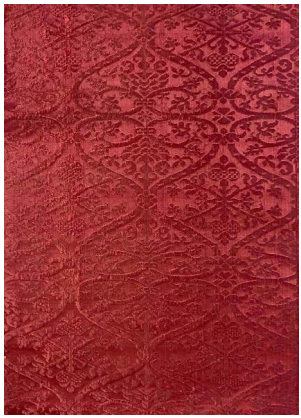


Рис. 1. Образец ткани. Фрагмент. Италия. XVII в. Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица

Гранатовый узор украшает еще один хранящийся в музее образец, представляющий собой шелковую ткань, выполненную в технике камки (рис. 1). Орнамент растительного характера состоит из стилизованных ветвей и побегов, образующих стрельчатые окна пространства, в центре которых — растительные мотивы с раскрытыми плодами граната. Несмотря на то, что рисунок ткани достаточно мелкий, плотность расположения декоративных элементов, вследствие чего фон оказывается почти полностью заполненным, позволяет датировать изделие XVII в. Ткани этого периода, характеризующегося влиянием барочного стиля, отличаются большим изяществом рисунка, отсутствием разобщенности между элементами и вниманием к деталям.

Несмотря на то, что изображения граната стали доминирующими в середине XV в., сам термин «гранатовый узор» вошел в употребление только во второй половине XIX в. Это время связано с распространением историзма, одной из особенностей которого явилось увлечение культурой и искусством эпохи Ренессанса [15, p. 193]. Британские художники У. Моррис, У. Крейн, О. Пьюджин в своих работах — рисунках для ткани, бумажных обо-

ях и текстильных изделиях — нередко использовали стилизованное изображение граната, с одной стороны, цитировавшее ренессансную иконографию, с другой — отличавшееся линейностью и декоративностью, присущим художественному языку произведений второй половины XIX в. (рис. 2).



Рис. 2. О.У. Пьюджин. Рисунок обоев или ткани для интерьеров Вестминстерского дворца. Ок. 1850. Музей Виктории и Альберта

Исследователь Р.Б. Фанелли в статье, посвященной природе гранатового узора в итальянском текстиле эпохи Возрождения, определяет несколько вариаций изображения граната. Первая группа представляет собой рисунок из стрельчатых окон пространства, образованных вьющимися ветвями и листьями аканта, в центре которых — плоды граната, как правило, небольшого размера. Гранаты могут также находиться в точках пересечения растительных мотивов. Продолжением этой вариации является другой тип: увеличенные в размерах гранаты расположены в ряд по горизонтали, и от них вверх и вниз расходятся ветви, формирующие стрельчатые окна. К третьей группе относится рисунок, образованный расположенными по вертикали или диагонали крупными плодами граната, которые в свою очередь соединены вьющимися ветвями с листьями аканта или другими растительными элементами [15, p. 193, 203].

Композиционные схемы, предложенные исследователем, соотносятся с классическими типами декорирования тканей ренессансного периода, обозначенными в трактате Д. Гарджолли «Искусство шелка во Флоренции». Два первых типа соответствуют так называемому рисунку a cammino, где чередующиеся в шахматном порядке листья аканта с шишкой артишока или другим растительным элементом наверху содержат внутри плод граната или чертополох. Третья вариация сопоставима с рисунком типа a griccia, который можно охарактеризовать как «вьющийся» орнамент [16, p. 90–91].

Так или иначе, рисунки всех вышеперечисленных типов отличались симметрией и ясностью — качествами, свойственными ренессансным декоративным решениям. В то же время во второй половине XV в. наблюдалось усложнение рисунка и большее внимание к деталям, из чего развился отличающийся изощренностью и насыщенностью барочный орнамент.

К работам, выполненным в технике камки, относится также образец ткани из собрания музея, основой для декоративного решения которого выступает изображение льва (рис. 3). Анималистические мотивы являлись одним из первых способов декорирования тканей. Так, по словам исследователей, ранние итальянские и сицилийские шелковые образцы, отмеченные влиянием средиземноморской традиции, часто содержали изображения животных и птиц в медальонах [19, p. 351]. В качестве примера можно привести ткань XIII в., представленную в собрании Музея Виктории и Альберта и созданную венецианскими мастерами, на которой фигура льва со вскинутой передней лапой, заключена в характерный медальон.

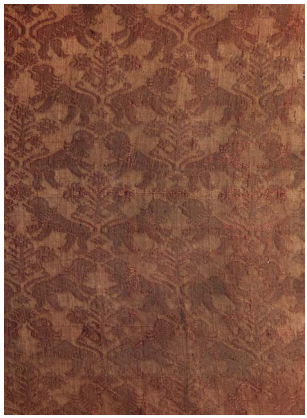


Рис. 3. Образец ткани. Фрагмент. Лукка, Италия. XVI в. Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица

В начале XIV в. благодаря шелковым тканям из Монгольской империи, которые в ранних источниках именуются «татарскими тканями» и датируются XIII в., рисунок тканей изменился. Орнамент стал обладать менее выраженной симметрией, а изображения животных, ранее принимавших статические позы и расположенных в медальонах, были более динамичными [18, p. 167]. И если изображения первых изделий складывались под воздействием восточной традиции, в конце XIV в., отмечает А. Мутезиус, итальянские мастера обратились к сценам охоты, а также романтическим и религиозным темам [19, p. 351], в которых следовали большей натуралистичности.

Несмотря на то, что изображение льва в произведениях декоративно-прикладного искусства было популярно на Ближнем и Среднем Востоке, его образ обладал высокой значимостью в христианской культуре [10, с. 53]. Лев часто упоминается в библейских текстах, иногда являясь олицетворением дьявола (1 Петр. 5:8) или нечестивых правителей (Притч. 28:15). В то же время он ассоциируется с воинами, предводителями и даже выступает символом Мессии (3 Езд. 12:31–32). Этот животный образ, помимо того, что использовался в иллюминированных рукописях, скульптурном убранстве церквей, светских сооружений и надгробий, особенно был распространен в геральдике, нередко выступавшей источ-

ником вдохновения для текстильных мастеров. По словам М. Пастуро, в средневековой геральдике лев являлся наиболее популярной фигурой [10, с. 52] и имел несколько вариаций изображения. Самым распространенным типом стал стоящий на задних лапах лев, с поднятыми передними лапами и устрашающим оскалом, часто встречающийся и в оформлении итальянского текстиля. Как справедливо замечает Н.Н. Соболев, подобные рисунки геральдического характера выражали художественную идеологию мелких и крупных феодалов, которые выступали законодателями мод в итальянских городах [13, с. 246].

На ткани из коллекции музея представлен именно такой тип льва, в характерной геральдической позе. Изделие датируется XVI в., и его рисунок отличается реалистичностью и детальной проработкой, в отличие от условных линеарных изображений на образцах XIII–XIV вв. Рапорт образуют фигуры стоящих друг напротив друга львов и стилизованного дерева между ними, на ветвях которого можно различить листья и цветы. Языки львов высунуты наружу, оскал и взгляд производят угрожающее впечатление. О большем внимании мастеров XV–XVI вв. к деталям свидетельствуют проработанная грива животных и их шерсть. В собрании Государственного Эрмитажа хранится образец ткани с аналогичным узором, созданный в городе Лукка.

Другие три образца из коллекции Музея прикладного искусства представляют собой бархатные ткани. Бархат, происходящий от арабо-тюркского «barrakan», обозначает, чаще всего, шелковую, ворсовую ткань, имеющую густой и низко остриженный ворс на лицевой стороне, который удерживается «грунтом» полотняного или саржевого переплетения [14, с. 375]. Техника изготовления бархатных тканей, по утверждению исследователей, пришла в Европу с Востока, в частности, из Индии [3, с. 22; 7]. Появление гладких монохромных бархатных тканей в Италии относится к XIII в. Одними из первых их производили венецианские ткачи бархата, в 1247 г. получившие разрешение на учреждение собственной гильдии [2, с. 585]. Бархат также изготавливали в Сицилии, позднее — в Генуе, Флоренции, Лукке и Милане [7]. Точная атрибуция изделий, не имеющих документального подтверждения, частно затруднена. Ученые указывают на высокую конкуренцию разных текстильных центров, в связи с чем продукция соперников часто имитировалась [20].

Шелковые бархаты относились к самым роскошным видам текстильных изделий, что, в первую очередь, было продиктовано техни-

ко-технологическими особенностями. На их изготовление мастера затрачивали гораздо больше времени, не считая подготовительного этапа [17, p. 150]. В этой связи ткани могли приобрести лишь немногие. Как отмечает Т.Н. Лехович, среди покупателей преобладали члены высшей европейской аристократии, заказывавшие из таких тканей парадные платья, или представители церкви [5, с. 41]. Последние использовали шелковые бархаты для церковного убранства или шили из них облачения, и тогда ткани, как правило, украшали золоченые или серебряные нити.

Если первые образцы были гладкими и монохромными, то узорчатые бархаты, созданные в XIV в. под влиянием импортных текстильных изделий, обладали простым декором в виде полос или клеток [21]. В конце столетия произошло усложнение рисунка, так как производством шелковых бархатов занимались мастерские, расположенные в разных городах. До середины XV в. преобладали полихромные изделия, иногда декорированные золочеными или серебряными нитями. С 1450-х гг. преимуществом пользовались монохромные образцы с ворсом разной длины, образующим рельефную поверхность орнамента [15, p. 195].

В XIV и XV вв., по замечанию Н. Н. Соболева, на производстве бархатов особенно специализировалась Генуя. Мастера изготавливали ткани, выполненные в двух техниках: разрезной бархат, как правило, двухворсовый (двоеморхий), и полуразрезной. Если в первом случае вытянутые петли ворсовой нити разрезались, то в полуразрезном бархате часть поверхности была разрезная, а часть оставалась петельчатой, то есть неразрезанной [13, с. 257]. В 1390-е гг. английский король Ричард II приобрел несколько шелковых бархатов, среди которых был двухворсовый образец — один из ранних примеров бархатной ткани с ворсом разной длины [18, p. 168]. Богатством рисунка и вариативностью тканей славилась и Венеция, где бархаты стали вытеснять шелковую камку в середине XV в. [13, с. 262]. В статье, предметом изучения которой является история бархата в средневековой Европе, И. Михайлова приводит следующие слова историка и публициста П.П. Муратова: «Никогда и нигде не было такого разнообразия тканей, как в Венеции XVI века. В дни больших праздников и торжеств залы дворцов, церкви, фасады домов, гондолы и самые площади бывали увешаны и устланы бархатом, парчой, редкими коврами» [7]. Тем не менее, в начале XVI в. Венеция утратила роль наиболее важного рынка европейских товаров, в связи с чем объем производства тканей и ассортимент уменьшились. Вместе с тем качество продук-

ции значительно возросло, что отразилось и на ее стоимости [12, с. 27].

Узор шелковых бархатов XV–XVI вв. состоит, преимущественно, из растительных мотивов, среди которых доминирует изображение граната. Элементы декора изделий этого периода, по указанию исследователей, произошли от мелких деталей, ранее заполнявших фон ткани и с течением времени увеличившихся в своих размерах [13, с. 262]. Это иллюстрирует двухворсовый бархат из собрания музея, имеющий гладкий «синий по синему» фон и рельефный узор (рис. 4). Основу раппорта составляют горизонтальные ряды крупных цветков в гранатовом обрамлении, чередующиеся с полосами семилепестковых пальметт или листьев аканта, внутрь которых помещены цветки граната или чертополоха. Несмотря на большой размер элементов, композиция симметрична и носит упорядоченный характер, не вызывая ощущения перенасыщенности и нагромождения деталей. Такое композиционное решение напоминает рисунки тканей типа a cammino, в которых крупные листья аканта чередуются с декоративными элементами внутри.

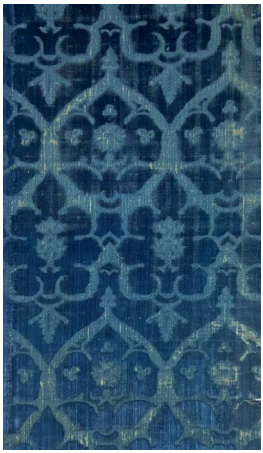


Рис. 4. Образец бархатной ткани. Фрагмент. Италия. XV в. Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица

Еще одним образцом, содержащим гранатовый мотив, является разрезной бархат красно-коричневого оттенка, образованный ворсом узор которого проявляется вследствие отсутствия нити грунтовой основы. Его рисунок состоит из рядов семилопастных листов, увенчанных гранатовыми яблоками, с растительной композицией в центре. Под листами располагаются вазы с букетами цветов, соединенные с гранатами диагональными линиями. Подобный узор представляет собой тип a inferriata, или «оконная решетка». Решение такого типа включает расположенные в шахматном порядке тонко очерченные крупные листья аканта, внутри которых изображены плоды гранатового дерева или чертополоха. Подобная композиция во многом перекликается с рисунком типа a cammino, вследствие чего ее можно считать разновидностью последнего.

Особое внимание стоит уделить цветовому решению итальянского текстиля, предполагавшему использование насыщенных локаль-

ных цветов. По словам Т.Н. Косоуровой, на пристрастие к «чистому» цвету во многом повлияла идеологическая направленность искусства эпохи Возрождения, в основе которой лежало стремление к гармонии и совершенству [4, с. 199].

Наиболее популярен был пурпурный цвет разных оттенков. Так, из шести образцов итальянских тканей, хранящихся в Музее прикладного искусства, четыре окрашены в красные тона. Историк М. Пастуро подробно описывает процесс окрашивания тканей на примере работы флорентийских мастеров. Красильщики, в первую очередь, разделялись по цветам, видам тканей и красителям. Краска алого тона имела животное происхождение и получалась из кошенили, или кермеса. Мастера, работавшие с красным цветом, не имели разрешения на окрашивание в другие цвета и работали в разных помещениях, пользуясь мареной и кошенилью [9, с. 66].

Изучая красный цвет в религиозном аспекте, ученые указывают на амбивалентность его значения. По словам М. Пастуро, огненно-красный цвет, с одной стороны, ассоциируется с адским пламенем, с другой — олицетворяет вмешательство Бога, от которого исходит подобный цвет. Кроваво-красный — цвет насилия, грехов и кровавых злодеяний, но в то же время и животворящий цвет крови, которую Христос пролил на кресте [9, с. 45–47]. Последнее значение представляется особенно важным и объясняет популярность изделий красного цвета в церковном облачении и убранстве. Также красный считался цветом высокопоставленных, благородных людей, подчеркивающих с его помощью свое социальное положение. Так, красная мантия становится символом императорской и королевской власти. Вслед за властителями в красное облачаются крупные феодалы, герцоги, графы и бароны. Венецианские дожи, римские сенаторы — все отдавали предпочтение церемониальным одеждам ярко-красного, малинового, алого, пурпурного тонов. В XIV–XV вв. «алое венецианское сукно» имели право носить только владетельные князья и сановники высшего ранга [11, с. 53]. Наряды из бархата соответствующих оттенков также преподносились венецианцами иностранным путешественникам в знак признательности и уважения [7]. На предметы одежды алого цвета отмечался особенно высокий спрос со стороны женщин, живших во Флоренции и Тоскане, где ткани такого оттенка считались самыми роскошными [9, с. 66].

Несмотря на популярность красного цвета, при изучении итальянских тканей периода Ренессанса и раннего барокко мы часто встре-

чаем образцы, окрашенные в синий, — один из них был рассмотрен нами ранее. Мода на этот цвет возникла в XII–XIV вв. — именно в этот период синий стал неотъемлемым атрибутом Девы Марии, символизировавшим представление о небе и свете. В литературных текстах он ассоциировался с такими понятиями, как радость, верность, любовь и утешение. На его распространение, отмечает М. Пастуро, повлияли достижения в технике окраски тканей, позволившие получить светлые и яркие оттенки синего. Успеху синего, по словам историка, способствовал французский король — единственный правитель, на гербе которого использовался этот цвет. В Италии, где пурпурный имел доминирующее значение, увлечение синим возникло не сразу. Однако на излете средневекового периода именно синий стал цветом королей и знати, в то время как красный оставался символом императорской и папской власти. Красильщики, специализирующиеся на синем цвете в Италии, раньше всего появились в Тоскане, позднее всего — в Венеции и Генуе [11, с. 33, 37–40, 47–48].



Рис. 5. Образец бархатной ткани. Фрагмент. Италия. XVII в. Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица

Менее распространены были ткани зеленых тонов, олицетворявших природу и ассоциировавшихся с юностью, свежестью и надеждой. В то же время в период позднего Средневековья зеленый считался цветом дьявола и его свиты, ведьм и яда. По словам М. Пастуро, с точки зрения технологий окрашивания зеленый был химически непрочным: ткани этого цвета быстро выцветали на солнце и линяли в стирке. Растительные красители плохо впитывались в волокна ткани, в связи с чем окраска была блеклая и непрочная. Это послужило причиной для того, что из тканей зеленого цвета изготавливалась либо повседневная одежда, либо одежда для простого люда. Для важных персон зеленое одеяние в исключительных случаях шилось из ткани, окрашенной минеральными пигментами на медной основе. Благодаря им, тона становились более яркими и стойкими, однако такие красители были подвержены коррозии и токсичны. Впоследствии зеленый стали получать путем смешивания

синего и желтого, в связи с чем он стал «второстепенным» цветом. Его химическая неустойчивость, сохранявшаяся вплоть до XVIII в., наделила цвет и другими смысловыми коннотациями. Зеленый нередко именовали «неверным цветом» — ненадежным, обманчивым, одновременно соблазнительным и разочаровывающим [8, с. 55, 63, 77, 79].

Образец зеленого бархата XVII в. хранится в собрании Музея прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица (рис. 5). В данном случае изделие имеет гладкий фон, однако, в отличие от образца красно-коричневой ткани с рисунком типа a inferriata, узор его менее тонок, вследствие чего ткань выглядит двухцветной. Такой признак характерен для бархатов барочной эпохи, в цветовом решении которых доминировало два цвета. Раппорт ткани составляет рисунок из петельчатого и разрезного бархата в виде сетки ромбовидной формы. Она в свою очередь состоит из переплетающихся лент, внутри окон которых расположены ромбовидные фигуры, напоминающие цветы. Как указывает Н.Н. Соболев, весь XVII в. являлся временем расцвета крупных декоративных узоров, которые заметно увеличились в размерах [13, с. 269, 271]. Вместе с тем новые формы отличались изящностью исполнения, что демонстрирует и данный образец, несмотря на свой относительно простой и несколько монументальный декор.

Хотя коллекция итальянских тканей, представленная в собрании Музея прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица, немногочисленна, она отражает некоторые этапы развития текстильного искусства Италии эпохи Ренессанса и раннего барокко, что позволяет изучить технологические и стилистические особенности изделий, и демонстрирует высокохудожественные по своему исполнению образцы.

Список литературы:

1. *Иерусалимская А.А.* Словарь текстильных терминов. — Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 2005. — 96 с.

2. *Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М.* Иллюстрированная энциклопедия моды / перевод И.М. Ильинской, А.А. Лосевой. —Прага: Артия, 1986. — 608 с.

3. *Кирсанова Р.М.* Бархат // Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX в. / под редакцией Э.Б. Кузьминой. — Москва: Книга, 1989. — 286 с.

4. *Косоурова Т.Н.* Цвет в итальянских вышивках XVI–XVII вв. (на примерах из коллекции Эрмитажа) // Цвет в пространственных искусствах и дизайне.

Материалы II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (26 сентября 2022 г.): сборниц научных статей / науч. ред. С.В. Богородский, М.И. Ермолаева, А.Ф. Турчин, Н.Н. Цветкова; составитель Н.Н. Цветкова; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно- промышленная академия имени А. Л. Штиглица». — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2022. — С. 199–205.

5. *Лоренцо Лотто.* Мадонна с младенцем на троне со святыми Екатериной, Августином, Себастьяном, Антонием Аббатом и Иоанном Крестителем / Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. — 56 с.

6. *Маркова В.И., Вишневская И.И.* Итальянские и французские ткани на Руси в XVI–XVIII столетиях: Из собрания государственных музеев Московского Кремля / В.И. Маркова, И.И. Вишневская. — Москва: Советский художник, 1976. — 31 с.

7. *Михайлова И.* Великолепный «косматый», «рытый», «петливатый»: бархат в средневековой Европе // Теория моды. —2012. — № 25. — URL: http://www.intelros.ru/readroom/teoriya-mody/25-2012/17907-velikolepnyy-kosmatyy-rytyy-petlivatyy-barhat-v-srednevekovoy-evrope.html (дата обращения: 03.05.2023).

8. *Пастуро М.* Зеленый. История цвета / Мишель Пастуро; перевод с французского Н. Кулиш. — Москва: Новое литературное обозрение, 2018. — 168 с.

9. *Пастуро М.* Красный. История цвета / Мишель Пастуро; перевод с французского Н. Кулиш. — Москва: Новое литературное обозрение, 2019. — 160 с.

10. *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья / перевод с французского Е. Решетниковой. — Санкт-Петербург: Александрия, 2012. — 448 с.

11. *Пастуро М.* Синий. История цвета / Мишель Пастуро; перевод с французского Н. Кулиш. — 2-е изд. — Москва: Новое литературное обозрение, 2017. — 144 с.

12. Ремесло и мода в Венеции в XIII–XVIII веках / Д. Давинцо Поли. — Санкт-Петербург: ГРМ, 2005. — 197 с.

13. *Соболев Н.Н.* Очерки по истории украшения тканей. — Москва-Ленинград: Academia, 1934. — 434 с.

14. Эрмитажная коллекция текстиля. Реставрация: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2017. — 388 с.

15. *Fanelli R.B*. The Pomegranate Pattern in Italian Renaissance Textile: Origins and Influence // Textile Society of America Symposium Proceedings. — 1994. — P. 193–204.

16. *Gargiolli G.* L'arte della seta in Firenze: trattato del secolo XV pubblicato per la prima volta. — Firenze, 1868. — 339 p.

17. *Gordon B.* Textiles: The Whole Story. Uses, meanings, significance / Beverly Gordon. — London: Thames & Hudson, 2011. — 304 p.

18. *Harris J.* 5000 Years of Textiles. — London: British Museum, 2004. — 320 p.

19. The Cambridge History of Western Textiles / Ed. by D. Jenkins. — Vol. I. — Cambridge University Press, 2003. — 714 p.

20. *Watt M.* Renaissance Velvet Textiles // Heilbrunn Timeline of Art History. — 2011. — August. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. — URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/velv/hd_velv.htm (Access: 28.05.2023).

21. Woven Silk Velvet. Victoria and Albert Museum [Электронный ресурс]. — URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O130054/woven-silk-velvet-unknown/ (Access: 16.01.2023).