

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ГОЦАЛО КАТЕРИНА ВІТАЛІЇВНА

**ТЕКСТИЛЬ У ФЛОРЕНЦІЇ ТА ВЕНЕЦІЇ ОЧИМА МІСТЯН XV–XVI ст.
НА ПРИКЛАДІ ТКАНИН З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ**

Спеціальність 032 – Історія та археологія

Дисертація

На здобуття ступеня доктора філософії

Науковий керівник
Доктор історичних наук, професор
Котляров Петро Миколайович

КИЇВ – 2023

АНОТАЦІЯ

Гоцало К. В. Текстиль у Флоренції та Венеції очима містян XV–XVI ст. На прикладі тканин з колекції Музею Ханенків. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 – Історія та археологія. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2022.

Дисертація є дослідженням семантичної функції тканин (знак/інтерпретація) в очах містян Флоренції та Венеції XV–XVI ст. Для цього використовуються писемні та візуальні джерела зазначеного часу. За їхнього посередництва, визначаються та аналізуються ті характеристики текстилю, що найбільше привертали увагу містян за повсякденних та урочистих подій.

Сучасними дослідниками часто наголошується на функції символу, що її виконували тканини в різних контекстах суспільного існування попередніх часів. При цьому науковці спираються в основному на загальноусталені уявлення про світоглядні особливості тогочасних суспільств. Однак як самі європейці доби Ренесансу контекстуалізували, тлумачили, сприймали текстиль, які візуальні та тактильні характеристики цього матеріалу та яких саме сенсів набували за різних обставин – ці питання лишаються відкритими.

З поч. XX ст., тканини стали активно вивчатися – спершу як предмети декоративного мистецтва та матеріальної культури, у музейних та приватних колекціях, згодом – задля їхнього використання в якості візуального джерела в широкому колі історичних досліджень. Однак донині дослідники, які вивчають зразки давнього текстилю та теоретики, які висвітлюють різні аспекти виробництва та побутування цього матеріалу, почасти працюють «паралельно»: реальні предмети все ж виступають

переважно узагальненим ілюстративним матеріалом до теоретичних розробок науковців. Натомість характеристики конкретних давніх тканин нечасто використовуються для доповнення та поглиблення наукових історичних концепцій.

Основним візуальним джерелом дисертації є твори мистецтва, зразки матеріальної культури – історичні тканини з колекції Музею Ханенків. Аби це було можливим, другий розділ зосереджено на історії формування та дослідження музейної колекції текстилю, а також презентації поточної роботи по уточненню атрибутивних даних окремих її предметів. Частина тканин, що вважалася італійською, згідно із нашими спостереженнями дійсно виявилася такою. Атрибуція інших була уточнена або доповнена. За їхнього посередництва, надалі в дисертації підтверджуються, доповнюються та розширюються ті висновки щодо семантики текстилю, що були зроблені нами згідно із іншими зображальними та писемними джерелами досліджуваного часу. Таким чином, здійснюється спроба віднайти та продемонструвати безпосередні зв'язки між збереженим донині давнім текстилем та його згадками у різних видах джерел.

Аби з'ясувати, які тканини були присутніми в житті венеційців та флорентійців різного походження та рівня матеріального забезпечення за доби Ренесансу, третій розділ дисертації присвячено виробництву та особливостям використання ними текстильного матеріалу. Зроблено спостереження, що майже всі флорентійці та венеційці мали змогу у різноманітні способи ознайомлюватися з широким за якістю та вартістю спектром тканин. Представники суспільства будь-якого соціального походження використовували коштовний текстильний матеріал десятиліттями, часто жертвували його до храмів та передавали у спадок. Більшість містян так чи інакше долучалися і до процесів виробництва текстилю, або ж спостерігали їх в міському просторі – поміж вулиць, на території монастирів, розкішних віл та маєтків.

На відміну від XXI ст., коли тканини створюються переважно механізовано, а дешевші синтетичні волокна можуть імітувати дорожчі, за XV–XVI ст. венеційці та флорентійці вміли розрізняти типи текстилю «на око» та використовували їх для підкреслення необхідних змістів під час публічних та приватних заходів: описам тканин в писемних документах різного призначення приділено багато місця та уваги. Автори офіційних історій та особистих щоденників, листів та інвентарів ретельно оповідали про види тих тканин, що спостерігали в приватних та публічних просторах, їхні кольори, кількість та якість. Натомість оздоблення текстилю вони змальовували в основному доволі узагальнено, не вдаючись до деталізації, наприклад, орнаментів.

В четвертому розділі нами проаналізовано, які саме характеристики текстильного матеріалу слугували засобами демонстрації соціального статусу, урочистості світських та релігійних публічних подій, відмінностей між культурами, у Венеції та Флоренції XV–XVI ст. Так, якість та кількість текстилю повсякчас уособлювали та візуально відображали статки особи чи її походження, або ж рівень урочистості того чи іншого заходу. На противагу, хоча візерунки та кольори також виконували не останню роль в цьому, вони були більш гнучкими та варіативними характеристиками тканин, а не строго прив'язаними до статусу людини, чи знову ж, події.

Виходячи зі зроблених спостережень стосовно особливостей семантики текстилю у Венеції та Флоренції доби Ренесансу, в останньому розділі також запропоновано можливі підходи у використанні збережених донині давніх тканин в якості історичного джерела. На прикладі текстильних виробів з колекції Музею Ханенків продемонстровано, що візерунки та технології виробництва одних тканин здатні «повідомити» про спільне та відмінне у світогляді різних культур; кольори інших можуть бути корисними в дослідженнях стратифікації суспільства; елементи візерунків

третіх зберігають та втілюють сталі візуальні образи, століттями характерні для тієї або іншої культури.

Ключові слова: історичні тканини, музейна колекція, музей, XV–XVI ст., XIX–XX ст., Ренесанс, Пізнє Середньовіччя, Венеція, Флоренція, візуальна культура, візуальна ідентичність, культурна ідентичність, візуальні дослідження, атрибуція, іконографія.

SUMMARY

Hotsalo K. Textiles in Florence and Venice through the eyes of citizens during the 15th–16th centuries. Using the fabrics from the Khanenko Museum collection. – Manuscript.

The dissertation for acquiring of scientific degree of doctor of philosophy on specialty 032 – History and archeology. – Taras Shevchenko National University of Kyiv. – Kyiv, 2022.

The dissertation is the study of textiles' semantic functions (sign/interpretation) in the eyes of Florentine and Venetian citizens during the 15th–16th centuries. To do this, we use written and visual sources of the specified time. With their mediation, we determine and analyze those characteristics of fabrics that attracted the attention of citizens in various contexts of everyday and ceremonial events.

Contemporary studies often emphasize the function of a symbol, which was typical for fabrics in various contexts of social existence during earlier times. Simultaneously, making such statements, scientists rely mainly on generally established ideas about the worldview features of past societies. However, how Europeans of the Renaissance contextualized, interpreted, perceived textiles, what meanings this material acquired under different circumstances – these questions remain open.

From the beginning of the 20th century, fabrics began to be actively studied – first as objects of decorative art and material culture, in museum and private collections, later – in order to be used as a visual source in a wide range of historical research. However, to this day, researchers who study particular ancient textiles and theoreticians who highlight various aspects of the production and use of this material, partly work "in parallel": real objects still act mainly as generalized illustrative material for the theoretical developments of scientists. Instead, characteristics of specific ancient fabrics are infrequently used to supplement and deepen scientific historical concepts.

During the study, we use textiles from the Khanenko Museum collection as the main visual source. To make this possible, we dedicate part of the dissertation to the history of the formation and research of the museum textile collection, as well as clarifying the attribution of its particular objects. Some of textiles, which were considered to be Italian, according to our observations, really turned out to be like that. The attribution of other fabrics has been clarified or supplemented. Through their mediation, in the following chapters of the dissertation we try to confirm, supplement and expand those conclusions about semantics of fabrics, which we defined according to other pictorial and written sources of the specified time. In such a way, we make an attempt to find and demonstrate specific connections between ancient textiles preserved to this day and their mentions in various types of sources.

In order to find out which textiles were present in the lives of Venetians and Florentines of different origins and with different levels of wealth during the Renaissance, the third chapter of the dissertation devotes to the production and use of textile material. We have observed that almost all Florentines and Venetians had had the opportunity to familiarize themselves with a wide range of fabrics of various quality and cost. Representatives of all social backgrounds have used the precious textile material for decades, often donating it to temples and passing it down as inheritance. Most of the citizens in one way or another

participated in the processes of textile production or at least observed them in the urban space – within streets, on the territory of monasteries, luxurious villas and estates.

In contrast to the 21st century, when fabrics are mainly created mechanized, and cheaper synthetic fibers can imitate more expensive ones, in the 15th–16th centuries the Venetians and Florentines were able to distinguish types of textiles with the naked eye and used them to emphasize the necessary contents during public and private events: a lot of space and attention in written documents of various types was given to descriptions of fabrics. Authors of official histories and personal diaries, letters and inventories carefully described the types of fabrics observed in private and public spaces, their colors and quantities. Instead, decorations of textiles were described in a rather general way, without resorting to detailing.

In the fourth chapter we analyze which characteristics of textiles served as a means of demonstrating the social status, solemnity of secular and religious public events, differences between cultures, in Venice and Florence of the 15th–16th centuries. Thus, the quality and quantity of textiles always personified and visually reflected the position of a person in society (or his or her origin), as well as the level of solemnity of an event. In contrast, although patterns and colors also played a significant role in this, they were more flexible and variable characteristics of fabrics, rather than strictly tied to the status of a person or an event.

Based on the observations made regarding the semantic features of textiles in Venice and Florence during the Renaissance, in the last chapter we propose certain approaches in the use of antique fabrics preserved to this day as a historical source. On the example of textiles from the Khanenko Museum collection, we demonstrate that the patterns and production technologies of some fabrics are able to "inform" about the common and different aspects in the worldview of different cultures; the colors of others can be useful in studies of social stratification;

decorative elements of another preserve and embody constant visual images that have been characteristic of specific cultures for centuries.

Keywords: historical fabrics, museum collection, museum, XV–XVI centuries, XIX–XX centuries, Renaissance, Late Middle Ages, Venice, Florence, visual culture, visual identity, cultural identity, visual studies, attribution, iconography.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	10
РОЗДІЛ I. ТКАНИНИ, МІСТА, ПОВСЯКДЕННЯ: ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА.....	21
1.1. Історіографія проблеми.....	21
1.2. Джерельна база дослідження.....	40
РОЗДІЛ II. ІТАЛІЙСЬКІ ТКАНИНИ В КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ.....	53
2.1. Формування та дослідження зібрання італійських тканин Музею Ханенків.....	53
2.2. Атрибуція італійських тканин з колекції Музею Ханенків.....	70
РОЗДІЛ III. ВИРОБНИЦТВО ТКАНИН ТА ЇХНЄ ПОБУТУВАННЯ У ВЕНЕЦІЇ ТА ФЛОРЕНЦІЇ XV–XVI СТ.....	88
3.1. Виробництво текстилю у Флоренції та Венеції XV–XVI ст. та його типологія.....	88
3.2. Використання тканин містянами: урочистості та повсякдення.....	112
РОЗДІЛ IV. ПОГЛЯД «ЗСЕРЕДИНИ»: ЗМІСТИ ТЕКСТИЛЮ ОЧИМА МІСТЯН ФЛОРЕНЦІЇ ТА ВЕНЕЦІЇ XV–XVI СТ.....	128
4.1. Публічні події та ідентифікація тканин містянами.....	129
4.2. Ідентифікація текстилю містянами в приватних просторах.....	152
ВИСНОВКИ.....	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	183
ДОДАТКИ.....	208

ВСТУП

Структура дисертації зумовлена метою та завданнями дослідження. Вона складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку джерел та літератури, а також додатків. Повний обсяг роботи – 335 сторінок, з яких 24 сторінки становлять список джерел та літератури (273 найменувань) українською, англійською, італійською, російською мовами.

Актуальність теми дослідження, на нашу думку, може бути визначена як теоретичною, так і практичною площиною та найбільше пов'язана із чотирма дискурсами.

По-перше, до сьогодні переважна більшість досліджень царини зосереджена на окремому вивченні теоретичних питань виробництва та використання текстилю, або ж конкретних історичних тканин чи колекцій. Іноді давній текстиль виступає у якості узагальненого ілюстрування наукових напрацювань з історії виробництва, історії мистецтва чи економічної історії. Водночас науковці почасти підкреслюють функцію символу, що її виконували тканини в різних контекстах суспільного існування попередніх часів. При цьому дослідники спираються в основному на загальноусталені уявлення про особливості світоглядних принципів тогочасних суспільств. Однак як самі європейці доби Ренесансу контекстуалізували, тлумачили, сприймали текстиль, які візуальні та тактильні характеристики цього матеріалу та яких саме сенсів набували за різних обставин – це питання лишається відкритим. Аби дати відповідь на нього, необхідно залучити широкий спектр писемних, а також візуальних джерел. За умови більш точного визначення, яким чином текстильний матеріал «тлумачився» його користувачами та спостерігачами, можливим стане і якісне залучення збережених донині давніх тканин як джерела в історичних дослідженнях різної тематики.

По-друге, на сучасному етапі розвитку українського суспільства, а особливо – після повномасштабного вторгнення Росії в Україну 24 лютого 2022 р., критично необхідним є дослідження українських музейних колекцій, в контексті формування національної самосвідомості та руху української держави до європейської інтеграції. Богдан та Варвара Ханенки – засновники Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків – були відомими у Європі колекціонерами та меценатами кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Дослідження та інтерпретація значущої колекції світового мистецтва Музею Ханенків та історії її формування сприятиме осмисленню місця України в культурних, політичних, економічних, суспільних та світоглядних процесах – загальносвітових та локальних. Музеї мають потенціал стати активними учасниками деколонізації, що нині відбувається в різних царинах українського суспільства. Відтак використання саме наявних на території України давніх європейських тканин у вивченні їхньої контекстуалізації за доби Ренесансу, на нашу думку, може бути як ніколи актуальним.

У фокусі дослідження – саме тканий текстиль що у висвітлюваний час почасти мав візерунки та був переважно професійного виробництва. На інші види тканин – такі як мереживо, шпалери чи то вишивку – ми звертаємо значно менше уваги. По-перше, вони вимагали би окремого – ґрунтовного та комплексного дослідження. По-друге, на нашу думку, саме тканий текстиль був особливо «видимим» в контексті міського життя, а відтак цікавить нас з точки зору семантики.

Крім того, дослідження тканин з Музею Ханенків затвердить і їхню мистецьку, культурну та історичну цінність, а відтак дасть підстави до реставрації тієї великої частини з них, що нині цього особливо потребує. Водночас робота по уточненню атрибутивних даних давнього текстилю демонструє й тісний зв'язок італійської ренесансної мистецької традиції із іншими культурами, особливо – середземноморського регіону. Отримане

під час дослідження знання, таким чином, може застосовуватися до подальших теоретичних та практичних розробок в дискурсі деколонізації мистецтва, в тому числі – в практичній музеології. Адже колоніальні контексти та відгомони досі можна прослідкувати навіть в традиційних системах музейної каталогізації та категоризації творів мистецтва (Ariese & Wroblewska 2022, p. 12).

По-третє, наше дослідження пов'язане з матеріальною культурою Ренесансу. Його зміст, головним чином – висновки про особливості сприйняття текстильного матеріалу його користувачами, може стати в нагоді при обговоренні та пошуку шляхів вирішення сучасних екологічних та інших проблем, спричинених надмірним споживацтвом матеріальних благ. Текстиль – один із основних матеріалів, необхідних для комфортного існування людини. В часи механізованого виробництва його вартість значно знизилася, що дозволяє володіти великою кількістю текстильних предметів переважній більшості земного населення. Водночас промислове продукування тканин завдає значної шкоди екосистемі планети (Choudhury 2017, p. 267).

Нині в наукових та мистецьких колах триває осмислення негативних наслідків, спричинених суспільством споживацтва (консюмеризму). Надихаючись «Народженням Венери» авторства Сандро Боттічеллі (1445–1510), в 2012 р. митець Томоко Нагао створив схожу композицію, «заповнивши» її «морем» з італійських споживчих товарів. Робота отримала назву «Боттічеллі – Народження Венери з Baci, Esselunga, Barilla, PSP та Easyjet». Така модифікація картини ренесансного майстра є іронією: покровителів епохи Відродження, таких як родина Медичі, в наш час замінили креативні бренди, націлені на масове виробництво (Evans & Weppelmann 2016, p. 136).

Дослідники різних царин також сходяться на думці, що трансформація ставлення до матеріальних благ призводить і до зміни людських цінностей

(Solomon 2004, p. 484). Ряд науковців, таких як Річард Голдтуейт та Стівен Кемпбелл вважає, що покровительство мистецтву за Ренесансу може бути прикладом утілення та початковим етапом тієї поведінки, що нині лежить в основі концепції споживацького суспільства (Goldthwaite 1987, p. 154). На нашу думку, ця теза може прослідковуватися і в особливостях використання тканин тогочасними містянами. Для ведення полеміки з метою осмислення сучасної споживацької поведінки та її наслідків – як негативних, так і позитивних – необхідним є вивчення витоків цього явища, історії його формування і трансформації.

По-четверте, нині існує проблема відсутності в Україні якісної професійної освіти дизайнерів текстилю та інтер'єрів, в оформленні яких використовуються тканини (Авер'янова та Гук 2021). Як наслідок, представники професії мало обізнані в історії світового текстильного виробництва, напрацюваннях майстрів царини попередніх століть. Давні тканини – до прикладу ті, що зберігаються в Музеї Ханенків – можуть стати наочним засобом для формування необхідних компетенцій у майбутніх дизайнерів текстилю та інтер'єрів.

Контекстуалізація презентованих в різний спосіб давніх тканин сприятиме підвищенню «статусу» ужиткових речей, їхньої інтерпретації як вартісних творів мистецтва, в яких утілено колосальний досвід, навички, світоглядні принципи, творчий потенціал минулих поколінь. У зв'язку з цим, історичний текстиль може виконувати як естетичну та мистецько-терапевтичну функції, так і демонструвати розвиток виробничих технологій та дизайну, поєднання та взаємодію технологічного і мистецького аспектів.

Демонстрація історичного текстилю – наприклад, на тимчасових виставках – може слугувати й іншим освітнім цілям. В наш час в усьому світі набирає обертів так звана STEAM-освіта. Вона передбачає міждисциплінарний підхід в навчанні, покликаний розвивати навички та компетенції, необхідні людині для існування в сучасному динамічному

світі, особливо – в професійній діяльності. Мистецтво, як невід’ємна частина STEAM-освіти, відповідає за розвиток креативності, винахідливості, гнучкості у вирішенні задач (Yakman 2008, p. 17). Як зазначав теоретик мистецтва Г. Земпер (1803–1879), виробники тканин поєднують глибокі технологічні, наукові та мистецькі пізнання воедино (Semper 1860, p. 317). Відтак «текстильна творчість» – приклад втілення тих навичок, що їх прагнуть розвивати в школярах сучасні освітяни.

Мета дослідження – визначити особливості семантичної функції тканин в очах містян Флоренції та Венеції XV–XVI ст. та запропонувати способи використання давнього текстилю у якості історичного джерела.

Для досягнення мети, нами поставлено наступні **завдання**:

1. Опрацювати наявну джерельну базу та історіографію з теми.
2. Використовуючи писемні та зображальні джерела, з’ясувати символічний зміст різних характеристик текстилю (орнаментів, кольорів, фактур та типів тканин) в очах містян Венеції та Флоренції XV–XVI ст. за різних контекстів.
3. Дослідити архівні та інвентарні документи, а також аукціонні книги кін. XIX – поч. XX ст., пов’язані з колекцією європейського текстилю Музею Ханенків.
4. Провести пошук аналогій до тканин з Музею Ханенків, що є у фокусі дослідження, в інших музейних колекціях Західної Європи та Сполучених Штатів Америки.
5. Уточнити атрибуцію тканин з колекції Музею Ханенків, пов’язаних із темою роботи. Для цього врахувати знайдені аналогії та, за необхідності, провести технологічне дослідження окремих предметів. Надати обґрунтування зміни атрибутивних даних.
6. Використати давні тканини з колекції Музею Ханенків для ілюстрування теоретичних напрацювань третього та четвертого розділів цього дослідження.

7. Запропонувати підходи до використання характеристик давніх тканин у якості візуального джерела в історичних дослідженнях. Для цього: застосувати витлумачені нами особливості семантики текстилю в очах венеційців та флорентійців XV–XVI ст.; залучити текстильні зразки з колекції Музею Ханенків.

Об’єктом дослідження є давні тканини (переважно з колекції Музею Ханенків), а також їхні згадки в різних типах історичних джерел.

Предметом дослідження є світ матеріальних речей та світоглядних уявлень містян Флоренції та Венеції XV–XVI ст.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють період з кін. XIV ст. до кін. XVI ст. – час розквіту виробництва текстилю у Венеції та Флоренції. Тоді з’явилася велика кількість нових видів тканин, доступних різним прошаркам міського населення, принаймні до візуального ознайомлення. Світові музейні колекції зберігають численні зразки італійського текстилю, виготовлені у зазначений час.

Частина дослідження висвітлює й інший хронологічний період – від кін. XIX до сер. XX ст. Тоді здійснювалися придбання історичних тканин Богданом та Варварою Ханенками, а також велися активні дослідження та інвентаризація колекції європейського текстилю Музею Ханенків.

Географічні межі дослідження охоплюють територію регіонів Венето та Тоскани.

Основа **теоретико-методологічної бази** дослідження – принципи історизму та об’єктивності. Ми спираємося виключно на реальні факти з історичних джерел, не спотворюючи та не трансформуючи їх під задалегідь сформовані висновки.

Із загальнонаукових методів поточного дослідження – методи аналогії, індукції та дедукції, системного аналізу, абстрагування та конкретизації. Серед методів історичної науки, застосованих нами – історико-порівняльний, метод періодизації, історико-системний та

історико-біографічний методи. Нами було також залучено методи історії мистецтва, культурології, соціології, соціальної історії, історії повсякдення, мікроісторії, лінгвістики. Інтегрування знань та методів різних дисциплін дозволяє отримати нове та комплексне знання, що є неможливим в межах якоїсь окремої з них (Hatt & Klouk 2006, p. 12).

Хоча методологія нової історії мистецтв активно розвивалася як раз у другій пол. XX ст., її основу все ж було закладено ще дослідниками кін. XIX – поч. XX ст. – такими, як Абі Варбург (1866–1929) та Ервін Панофські (1892–1968). Іконологічний метод, розроблений ними, використовуємо для витлумачення смислових навантажень візуальних мистецтв – наприклад, елементів візерунків на тканинах. Загалом, послідовники Абі Варбурга, продовжували досліджувати художні образи. Наприклад, науковець Фріц Заксль (1890–1948) вивчав, серед усього, вплив образів істот із крилами різних культур на формування уявлень про янгола в християнстві (Saxl 1947, p. 9). Ми прагнемо розглянути поширені типи оздоблення італійських тканин XV–XVI ст. під схожим кутом, що демонструємо в останньому розділі.

Метод іконографії, від якого розвивалася іконологія, також активно використовується нами, адже його покладено в основу методики атрибуції творів мистецтва. Поряд з аналізом візуальної складової, для атрибуції історичних тканин, нами застосовується й технологічна експертиза, переважно – визначення використаної сировини та застосованих типів плетінь.

Завдяки застосуванню іконографічного та іконологічного методів, коло іконологів заклала основи актуальних нині принципів вивчення візуальної культури: їм відповідає наш підхід до дослідження (Levine 2013, p. 326). По-перше, крізь елементи оздоблення італійських тканин XV–XVI ст. ми розглядаємо цілісність європейської культури, що спирається на образи-константи, які функціонують на вербальному та візуальному рівнях.

По-друге, ми досліджуємо саме візуальну культуру, твори «високого» мистецтва якої є лиш її частиною. По-третє, ми вважаємо, інтерпретація візуальних образів та зображень є інструментом для розгляду ширших наукових проблематик.

Основою для обраної методології слугували дослідження та дискусії науковців щодо визначення предмету так званої нової історії мистецтва. В другій пол. XX ст. прихильники перегляду класичної концепції історії мистецтва наполягали на її відірваності від реалій життя, елітарності та скутості її методів, а тому спробували доповнити та оновити їх (Мазур 2018, ст. 17).

Одним із найбільш визначних розробників концепції нової історії мистецтва та одним із авторів її теоретичної бази є дослідник Ганс Бельтинг. На його думку, оновлена історія мистецтва має відмовитися від традиційного уявлення про лінійний художній розвиток як єдино можливу історичну послідовність. Вона має «створити багато картин», в кожній з яких домінує один або декілька змістовних центрів (Яковлева 2010, ст. 217).

Так, для тематики нашого дослідження релевантним є і метод соціального аналізу історії мистецтва – вивчення механізмів впливу мистецтва на суспільство, виявлення різних форм їхньої взаємодії. Методи соціальної історії мистецтва, які намагаємося використовувати, були розроблені такими науковцями, як Майкл Баксандолл (1933–2008), який сформував концепцію «період епохи» (англ. *the period eye*) (Вахандалл 1998). Згідно із нею, ми намагаємося враховувати вплив життєвого досвіду, що формувався, перш за все, згідно із культурними факторами та практиками, на перцепцію та трактування візуальної інформації різними представниками суспільства.

Завдяки «лінгвістичному повороту», методологія історії мистецтва збагатилася й методами такого розділу лінгвістики, як семіотика. Це стало можливим через осмислення дослідниками подібності текстів та візуальних

зображень. Так, в обидвох системах основною структурною одиницею є знак. Крім того, і одна, і інша слугують засобом для передачі інформації, а також функціонують за умови існування суб'єкта-інтерпретатора. Нарешті, і текст, і зображення мають самостійну естетичну цінність (Miller 1987, р. 95–98). Ми вивчаємо текстильний матеріал як своєрідний спосіб комунікації, його тлумачення суб'єктом-інтерпретатором – користувачем та спостерігачем тканин у різних контекстах міського життя.

За розгляду практик використання тканин, нами також використано мікроісторичний підхід – міждисциплінарний методологічний принцип. Він полягає в деталізованому вивченні поведінки конкретних членів суспільства для того, щоб зрозуміти, яким чином їхні дії пов'язані із заданим макроісторичним контекстом (Сиарто 2017, ст. 303). Мікроісторичний підхід передбачає більш «щільне» описання минулого, що в нашому випадку полягає у визначенні особливостей чисельних згадок тканин в писемних джерелах досліджуваного періоду, з подальшим узагальненням набутого знання. Його застосовано і в спробі «відштовхнутися» від характеристик давніх тканин, збережених донині, для вивчення глобальніших історичних питань. Відтак текстиль розглядаються нами як втілення та вмістилище світоглядних уявлень його творців та користувачів.

Наукова новизна.

Вперше:

- оновлено атрибутивні дані декількох історичних тканин з колекції Музею Ханенків;
- проведено аналіз технологічних характеристик тканин з Музею Ханенків для уточнення місця та часу їхнього створення;
- проаналізовано ряд писемних та візуальних джерел XV–XVI ст. завдяки чому з'ясовано, які характеристики тканин тоді «прочитувалися»

та були зрозумілим семантичним конструктом для венеційців та флорентійців в контексті міського життя.

Уточнено:

- яких символічних змістів могли набувати тканини за різних контекстів міського життя та в живописі Венеції і Флоренції XV–XVI ст.;
- провенанс декількох європейських тканин з колекції Музею Ханенків;
- атрибутивні дані п'надцяти тканин з колекції Музею Ханенків.

Отримали подальший розвиток:

- припущення про цілісність європейської культури, що спирається на образи-константи, які функціонують на вербальному та візуальному рівнях;
- наукова концепція про вплив життєвого досвіду людини на сприйняття нею візуальних образів;
- комплексне дослідження колекції європейських тканин Музею Ханенків.

Практична цінність дослідження полягає в двох аспектах. По-перше – в зроблених висновках, що мають наукову новизну. Здобуте знання про символічні змісти тканин в очах італійських містян XV–XVI ст. може використовуватися для подальшого вивчення світоглядних принципів людини раннього нового часу. Воно може бути корисним і в трактуванні візуальних творів мистецтва – переважно живопису – в контексті їхнього «прочитання» та сприйняття сучасниками.

По-друге, практичну цінність має перше комплексне дослідження та контекстуалізація частини європейських тканин з Музею Ханенків, із уточненням їхніх атрибутивних даних. Результати роботи можуть використовуватися для подальшої інтерпретації текстильних предметів колекції та їхньої презентації на тематичних виставках. Технологічні характеристики дослідженого текстилю можуть братися до уваги у

визначенні оптимальних умов його зберігання у фондових приміщеннях музею та під час демонстрації в експозиційних залах.

Апробація результатів дослідження. Частина дослідження були представлені у вигляді доповідей на наукових заходах: Науково-практичному семінарі «Текст і образ» (Київ, 2018; 2021), Науковій конференції «Ханенківські читання» (Київ, 2020), Інтенсивному тренувальному курсі «Plain and weave-patterned cloth. Recognition, analysis and cataloguing» (Florence, 2020), Зимовій школі «Transcoding the city: a multidisciplinary approach» (L'Aquila, 2020), Науково-практичному семінарі «Дослідження колекцій історичного текстилю в музеях України» (Київ, 2021), «35-му Всесвітньому конгресі «СІНА World congress. Motion: migrations» (Sao Paulo, 2022). Частина дисертація була написана завдяки грантовій підтримці Інституту історії мистецтва у Флоренції (Kunsthistorische Institut in Florenz, 2022).

Результати дослідження історії формування колекції європейських тканин Музею Ханенків було використано для створення текстових матеріалів до експозиційних просторів проєктів «Французька весна в Музеї Ханенків» (Київ, 2021), «Просвітництво: розум і почуття» (Київ, 2021).

Публікації. Зміст дисертації частково викладено в чотирьох наукових статтях, опублікованих у фахових виданнях України (дві статті – англійською мовою). Окремі аспекти історії формування колекції європейських тканин Музею Ханенків були висвітлені у наукових текстах музейних каталогів «Просвітництво: розум і почуття. Гравюра та декоративне мистецтво з колекції музею» (2021), «Французьке мистецтво в Музеї Ханенків. Вибрані твори» (2021).

РОЗДІЛ I. ТКАНИНИ, МІСТА, ПОВСЯКДЕННЯ: ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1.1. Історіографія проблеми

Дослідження історії повсякдення, міської історії, соціальної історії, історичного текстилю та матеріальної культури є численними. Вважаємо за потрібне розділити актуальну для нас історіографію на три групи: праці, що напряду чи опосередковано розкривають питання матеріальної культури, в тому числі – виробництва та використання тканин; роботи, безпосередньо присвячені італійському історичному текстилю; найбільш значущі для поточної дослідження публікації, у яких конкретні зразки тканин слугують додатковим історичним джерелом під час вивчення широких наукових проблематик. Такий поділ, на нашу думку, дозволяє ознайомитися з різними підходами як до вивчення загальних соціально-історичних процесів, так і конкретних зразків історичних тканин.

Огляд першої групи історіографії варто розпочати із напрацювань відомого швейцарського історика Якопа Буркхардта (1818–1897), який фактично сформував уявлення про епоху Відродження, частково актуальне й донині. Його роботи опосередковано стосуються різних аспектів історії функціонування міст. Ще у часи панування позитивізму в науці, дослідник відходив від його принципів, вивчаючи психологію та етичні цінності минулого. Він мав на меті витлумачити естетичні погляди окремих епох та прослідкувати вплив окремих особистостей на історичні процеси. У книгах «Культура Італії в епоху Відродження», «Культура Відродження в Італії: досвід дослідження» Я. Буркхардт наголосив на посиленні індивідуалізації за епохи Відродження, що сприяло різноманіттю локальних та регіональних стилів одягу. Він одним із перших звернув увагу на те, що через невелику кількість збережених цілісних текстильних виробів, неможливим вбачається визначення ступені їхньої достовірності на зображальних джерелах Ренесансу (Dijk 2015, p. 5).

З поч. ХХ ст. активно почала розвиватися інтердисциплінарна сфера досліджень матеріальної культури (англ. *material culture studies*). Учень та послідовник Абі Варбурга Едгар Вінд (1900–1971) був серед тих, хто започаткував її теоретичне осмислення. Він підкреслив, що підтвердження теоретичним припущенням щодо історичних взаємозв'язків варто шукати в окремих об'єктах. На практиці це означало безпосереднє та комплексне вивчення матеріальних і смислових характеристик конкретних предметів (Wind 1968, р. 14). Однак послідовники А. Варбурга все ж приділяли більше уваги вивченню та тлумаченню смислів зображень, аніж застосованих під час їхнього створення матеріальних засобів. Тим не менше, протягом ХХ ст. все більше речей предметного світу почало залучатися до теоретичних досліджень.

Книга Фернана Броделя (1902–1985) «Структура повсякденності» (1981), що оповідає про побутові аспекти – їжу, одяг, меблі, метали тощо – стала класичним прикладом дослідження царини матеріальної культури (Miller 2017, р. 27–32). Публікації тих років розкрили потенціал ужиткових предметів як історичного джерела, що являються частиною глобальних процесів, а не їхньою окремою надбудовою (Miller 2017, р. 3).

Так, в книзі «Історія та її об'єкти. Антикварність та матеріальна культура від 1500» 2017 р. науковець Пітер Міллер намагається відповісти на питання: якою є історія мислення про те, як вивчати минуле крізь речі/предмети (Miller 2017, р. 1)? У висновках він посилається на книгу «Ідея історії» (1946) Робіна Колінгвуда (1889–1943) та коментує: збережена матеріальна культура доповнює історичне знання після того, як уява дослідника вплітає її у тканину з впізнаваним візерунком (Miller 2017, р. 205). Нині студії матеріальної культури є частиною багатьох історичних досліджень.

Втім залучення предметного світу у якості візуального джерела становить для дослідника й певну небезпеку. Антропологіст Жак Макетт

застерігає, що «читання» матеріальних об'єктів може бути плідним лише в тому випадку, коли ми погоджуємося з обмеженнями їхнього потенціалу: використовуючи виключно матеріальну культуру як історичне джерело, ми можемо лише припускати щось, а не стверджувати. На думку дослідника, в цьому сенсі об'єкти не замінюють більш традиційні писемні джерела, а лише доповнюють їх. За словами Ж. Макетта, історикам важливо знати, що означали матеріальні предмети для тих людей, які створювали та використовували їх: предметний світ може висвітлювати слова минулого, але не може їх замінити (Maquet 1993, p. 33–40).

Кількість досліджень, напряду чи опосередковано пов'язаних з виробництвом та використанням тканин почала зростати в другій пол. ХХ ст. – з розвитком нової соціальної історії та історії повсякдення. Питання, що їх досліджують ці дисципліни, досі лишаються предметом наукових дискусій. У загальному, соціальна історія вивчає соціальні угруповання – їхній складом, суспільне положення, досвід та поведіну. Вона також досліджує соціальні взаємини – комунікативні відносини між членами суспільства, процеси урбанізації тощо (Zeldin 1976, ст. 244–245). Таким чином, соціальна історія має на меті розкриття історичного процесу як складного та багатогранного, а не уніфікованого та структурованого з точки зору соціальної взаємодії.

Історія повсякдення також стала одним із сучасних напрямів розвитку історичної науки, у рамках якого вивчаються умови праці, життя та відпочинку, а також процеси формування свідомості і норм поведінки (Belkot et al. 2014). Тематика нашого дослідження, окрім власне історії мистецтва, напряду пов'язана із новою соціальною історією та історією повсякдення.

Часи збагачення методологічного апарату історичної науки у ХХ ст. були періодом досліджень англійського історика мистецтва Майкла Баксандолла (1933–2008). В праці «Живопис та досвід: введення в

соціальну історію живописного стилю в Італії XV століття» дослідник увів поняття «погляд епохи/око періоду» (англ. *the period eye*). Науковець вивчав, як частина інтелектуального апарату, що управляє візуальним сприйняттям людини змінюється від однієї епохи до іншої. Він запропонував ідею про історичну природу бачення, сформовану соціальними та культурними факторами. У цьому контексті науковець розглянув певні аспекти міського життя Італії XV ст. Хоча спершу концепція М. Баксандолла отримала чимало критики, згодом її визнали важливим внеском в соціальну психологію мистецтва та антропологію мистецтва, що досліджують зв'язки між мистецтвом, матеріальною культурою та соціальними практиками (Михайлова-Смольнякова 2020, ст. 283–285).

В 1980-ті рр. інтенсифікувалися дослідження історії італійських міст саме серед італійських науковців. В контексті нашої роботи, особливо корисними являються напрацювання історикині мистецтва Доретти Даванцо Полі – експертки в історичному текстилі. Вона вивчала історію розвитку текстильного виробництва Італії. Наприклад, стаття «Мистецтво та ремесло ткацтва у Венеції 1200–1700» стала частиною комплексного огляду історії ремесл Венеції та дала поштовх до подальших розробок у цій мало дослідженій раніше царині (Poli 1988). Так, найбільш комплексний на сьогодні огляд історії текстильного виробництва Венеції здійснив італійський науковець Лука Мола у праці «Індустрія шовку ренесансної Венеції» (Mola 2000). У ній дослідник демонструє багатогранність та різноманітність процесів, пов'язаних із виробництвом шовкових тканин у Венеції, наполягає на інноваційності та гнучкості тамтешнього ремесла та принципів маркетингу. Л. Мола лишає відкритим питання про причини занепаду «шовкової творчості» міста, висвітлюючи тільки час її розквіту – XIV–XVI ст.

Спираючись на архівні документи, Л. Мола вивчає інновації венеційців, направлені на стимулювання шовкової промисловості. Він підтверджує існування міцного союзу між виробниками та урядом, аналізує державну політику, що забезпечувала створення та розвиток професійних організацій виробників шовку. Через повноту фактів, праця дослідника є значущою в контексті історії економіки середземноморського регіону в цілому.

Схожий огляд історії флорентійського виробництва шовку часів Ренесансу було зроблено іншим знаним істориком – Річардом Голдтуейтом. У праці «Економіка ренесансної Флоренції» він досліджує місто – його комерційні та банківські мережі у широкому міжнародному контексті, а також його економіку, включаючи різні галузі промисловості та ремісництва, діяльність інвесторів та торговців. Дослідник вивчає роль уряду в економічних процесах Флоренції, їхній зв'язок з розподілом багатства в суспільстві (Goldthwaite 2009).

Якщо вищезгадані праці присвячені узагальненому та комплексному огляду історії економіки міст, то книга «Спінеллі Флоренції: вдача родини ренесансних торговців» розкриває діяльність однієї родини, пов'язаної з виробництвом тканин (Jacks & Saferro 2001). Дослідники Філіп Джекс та Вілл'ям Каферро вивчили приватний архів родини Спінеллі, щоб розповісти історію професійної діяльності та повсякденного життя флорентійських купців, зафіксовану в листах та фінансових книгах.

З тематикою міської історії, пов'язані й гендерні студії, що активно розвиваються в останні десятиліття. Наприклад, праця дослідниці соціальної та культурної історії Наталі Томас «Жінки Медичі: гендер та сила в ренесансній Флоренції» розглядає роль жінок в успіху політичного режиму Медичі, а через цю призму – їхню участь у різних процесах міського життя (Thomas 2003).

Гендерні студії опосередковано стосуються й проблематики сumpтуарного права¹, обмеження якого стосувалися переважно жіночої статі. В контексті розвитку нової соціальної історії, дослідження законів проти розкоші також стало актуальним. До питання функціонування сumpтуарного права в італійських містах звертаються такі дослідниці, як Аманда Фачелле (Facelle 2009), Кетрін Кіллербі (Killerby 1994), Джейн Брідгеман (Bridgeman 2000).

Якщо сumpтуарне право стосувалося переважно практик використання розкішних предметів, то наступні праці присвячені ужитковим предметам, поширеним серед містян Ренесансу в цілому. Одним з таких являється дослідження Керол Фрік «Вдягаючи ренесансну Флоренцію: родини, вдача та гарний одяг» (Frick 2005). Воно є першим всебічним оглядом флорентійської моди епохи Відродження. В публікації К. Фрік висвітлює і процеси виробництва тканин та одягу у Флоренції – функціонування гільдій, спеціалізовані роботи, що виконували чоловіки та жінки різного соціального статусу тощо. Науковиця зосереджується і на практиках еліти, пов'язаних з вбранням та тканинами. К. Фрік вважає, що демонстрація одягу була тісно пов'язана із самоідентичністю. Відтак, на думку авторки, традиції «вдягання» Флоренції дозволяють краще зрозуміти соціальне та культурне середовище Італії епохи Відродження в цілому.

Дослідження матеріальної культури заможних прошарків населення є чисельними – їхня кількість стрімко зростає з 1980-тих рр. Значно менше, з об'єктивних причин, схожих за тематикою напрацювань, що стосуються бідніших містян. Тому такі публікації видаються нам особливо цінними для подальших досліджень. Однією з них є стаття «Ліврея флорентійського службовця в XV ст.: винагорода за все життя, історія роздрібної торгівлі та споживання» авторства Алесії Менегін – дослідниці історії ремесл,

¹ Сumpтуарне право або закони проти розкоші – будь-які закони, призначені для обмеження надмірних приватних витрат, в інтересах запобігання марнотрацтву.

соціальної мобільності та споживацтва (Meneghin 2015). Архівні документи, що стосуються діяльності флорентійської партії Гвельфів дозволили дослідити гардероб її прислужників – донцеллі (іт. *donzelli*), а відтак – пролити світло на використання тканин середньостатистичними містянами.

З кін. ХХ ст. історики почали активно використовувати інвентарні документи у дослідженнях матеріальної культури італійського ренесансного помешкання. Тоді ж, з розвитком соціальної історії та гендерних студій, виник інтерес до середньостатистичних ренесансних помешкань – їхнього наповнення та сприйняття (Brundin, Howard & Laven 2018, р. 2). Італійське слово «casa» і сьогодні означає як будинок (архітектурну споруду), так і дім (помешкання).

Хатньому начинню містян, у тому числі тканинам, присвячено працю «Вдома у ренесансній Італії» авторства Елізабет Кюррі (Currie 2010). Вона досліджує наповнення будинків вищого та середнього прошарків суспільства, використовуючи відомості з листів та інвентарних записів, а також візуальні джерела і археологічні знахідки.

Домашні молитовні практики різних верств населення та пов'язані із цим процеси описано у книзі «Священний дім в Італії епохи Відродження» (Brundin, Howard & Laven 2018). Її автори відкидають стійкий стереотип про Ренесанс як світську епоху та демонструють, що італійські помешкання були місцями духовного відродження періоду. Робота проливає світло на релігійне життя італійців різного походження та статусу. Науковці підкреслюють, що удосконалення виробничих технологій за Ренесансу урізноманітнило товарний світ. Відтак імітації коштовних предметів (в тому числі текстилю) стали поширеними серед середньостатистичних містян, що автори книги називають «споживацькою революцією Ренесансу» (Brundin, Howard & Laven 2018, р. 3–4).

Починаючи огляд другої групи історіографічних праць, варто підкреслити, що окремі види декоративного мистецтва, такі як тканини, до другої пол. ХХ ст. не звертали на себе належної уваги дослідників. Загалом, поняття «декоративне мистецтво» нині прийнято використовувати для тривимірних предметів з певними естетичними достоїнствами. Термін «декоративний» походить від латинського слова «*decorare*», що означає «прикрашати», «декорувати». На думку переважної більшості дослідників кін. ХХ ст., чіткого поділу між предметами, в контексті їхньої мистецької вартісності, не існувало до ХVІІІ ст. Певний зсув до сприйняття декоративного мистецтва, як ремісничого, а не «високого», відбувся між ХVІІІ та ХІХ ст., коли переважна більшість предметів розкоші в Європі походила з Франції. Наприклад, хоча французька порцеляна і створювалися вручну, її усе ж виготовляли у великих кількостях. Відтак декоративні предмети почали все більше асоціюватися не з конкретним майстром або майстернею, а з великими мануфактурами – наприклад, Севрською (Shubert 1993, p. 77).

Тим не менше, протоіндустріальні форми можна прослідкувати й раніше – в тому числі в особливостях виробництва текстилю ХV–ХVІ ст. Дослідники вбачають їх, наприклад, в існуванні фігури монополіста-підприємця – заможного торговця, який керував створенням та продажем тканин. Він інвестував в купівлю сировини, міг володіти підприємством повністю, або ж його частиною (Brucker 1971, p. 9). Вже у ренесансні часи це відрізняло «текстильну творчість» від інших видів мистецтва – таких, як живопис. Його виробництво було меншим як за масштабами, так і за монетизацією: живописці створювали винятковий авторський продукт (Campbell 2015, p. 34–36). Відтак ряд дослідників вважає, що вже за пізнього Ренесансу живопис, скульптура та архітектура вважалися більш вартісними з мистецької точки зору за декоративно-ужиткові предмети.

Незважаючи на те що, наприклад, в майстерні Джованні Белліні створювалося багато реплік та варіантів його найбільш успішних композицій, що майже досягла індустріального рівня, тодішні митці та знавці все ж наполягали на інтелектуальній основі живопису, скульптури та архітектури, що відрізняло їх від ремісничого виробництва (Hunfrey 2021, p. 234). Так, у текстах історика мистецтва Джорджо Вазарі (1511–1574) приділено значно більше уваги опису живопису, архітектури та скульптури, аніж вітражам, книжковій мініатюрі, тканинам тощо. Винятком є створення дизайнів для декоративних предметів – воно також вважалося інтелектуальним процесом (Campbell 2015, p. 34).

Уявлення про відмінність між митцем та ремісником, який працює «на тираж», продовжило вкорінюватися протягом ХІХ ст., коли утилітарні предмети почали створювати переважно механізовано – на великих фабриках (Seckelson 2008, p. 76–77). З одного боку, цей процес сприяв сприйняттю декоративного мистецтва, як меншовартісного: університетські програми по його вивченню почали з'являтися в Західній Європі лише в другій пол. ХХ ст. (Krohn 2014, p. 8). З іншого, декоративне мистецтво та дизайн почали сприйматися як окрема, специфічна царина мистецтва, вивчення якої потребує власного інструментарію. Так, з сер. ХІХ ст. постала необхідність у створенні високоякісних промислових дизайнів, а відтак – і професійній освіті дизайнерів. У результаті, в Європі почали з'являтися спеціалізовані музеї декоративного мистецтва – такі, як Музей Вікторії та Альберта у Лондоні (1852), Музей декоративного мистецтва у Відні (1864). В часи свого заснування, вони мали на меті зібрати енциклопедичні колекції (Volker 2013, p. 113).

Завданням таких музеїв стало дослідження та презентація історичних колекцій для навчання дизайнерів та промисловців, удосконалення якості та стандартів виробництва (Seckelson 2008, p. 78). В музейних інституціях

працювало вузьке коло науковців, яке спеціалізовано вивчало декоративне мистецтво, наполягало на його самоцінності.

Незважаючи на варіативність поглядів на те, що ж таке декоративне мистецтво в широкому смислі, дослідники того часу сходилися в тому, що воно володіє власною самобутньою, мистецькою природою. Так, теоретик мистецтва Джон Раскін (1819–1900) вважав, що кожен аспект декоративного предмету має свою власну привабливість (Frank 2000, р. 1–8). Переважна більшість другої групи історіографії поточного дослідження – публікації музейних співробітників, кураторів та дослідників музейних колекцій тканин.

Книга «Орнамент в європейському шовку» 1899 р. стала однією з перших спеціалізованих робіт по дослідженню давніх тканин (Cole 1899). У ній презентовано історію світового виробництва шовкових тканин з акцентом на використанні орнаментів європейськими мануфактурами. Її автор – Алан Самерлі Кол (1846–1934) – співробітник музею Вікторії та Альберта, автор музейних каталогів та наукових праць. В книзі він аналізує впливи давніх візантійських, єгипетських, перських візерунків на європейське текстильне виробництво. Теоретичні напрацювання А. Кол розкриває на прикладі конкретних тканин з колекції Музею Вікторії та Альберта.

Схожим за методологією та тематикою є видання «Декоративні шовки» найбільш авторитетного дослідника декоративного мистецтва кін. ХІХ – поч. ХХ ст. – німецького історика мистецтва та музейного діяча Отто фон Фалька (1862–1942) (Falke 1922). В 1920 р. його було обрано директором державних зібрань мистецтва в Берліні. Праця «Декоративні шовки» 1913 р., доповнена та перевидана 1922 р., стала спробою комплексного висвітлення історії світового шовкоткацтва. Автор висунув припущення щодо місць походження окремих орнаментів та технік ткання, процесів їхнього запозичення та трансформування в світовій традиції.

Важливо, що теоретична база була проілюстрована не лише творами мистецтва з берлінських мистецьких колекцій, але й знайденими до них аналогіями з інших європейських музеїв. О. фон Фальк здійснив одну із перших спроб атрибутування історичних тканин шляхом їхнього співставлення та порівняння (Karustka & Woodfin 20017, p. 7).

Паралельно із Західною Європою, дослідження колекцій тканин відбувалося на території Радянського союзу. Відомим експертом поч. ХХ ст. був зберігач відділу шитва та тканин Зброярної палати в Москві Володимир Клейн (1883–1935). В 1925 р. вийшла в світ його праця «Іноземні тканини, що побутували в Росії до ХVІІІ ст. та їх термінологія», присвячена колекції історичних тканин Зброярної палати та Державного історичного музею. У публікації В. Клейн запропонував термінологію для позначення типів історичного текстилю, яку досі використовують багато російськомовних дослідників.

Італійські тканини в 20–30-тих рр. ХХ ст. вивчалися і на території України. Найбільш значущим для нашого дослідження є каталог «Виставка тканини» 1927 р. (Виставка тканин 1927). Його упорядницею стала тодішня аспірантка Музею Ханенків – Поліна Кульженко (1891–1982). Видання було результатом її дослідження історичних тканин, представлених на тематичній виставці.

Процес атрибутування текстильних виробів має свою специфіку. В наш час у ньому активно використовуються їхні технологічні характеристики, на рівні з візуальними. Такий підхід почав активно розвиватися в другій пол. ХХ ст. Засновником дисципліни текстильних студій (англ. *textile studies*) вважається колишній зберігач колекції текстилю Музею Вікторії та Альберта Дональд Кінг (1920–1998). Він також стояв у витоків Інтернаціональної текстильної асоціації С.І.Е.Т.А., що до сьогодні об'єднує дослідників давніх тканин з усього світу. Бюлетні організації, що

випускалися щорічно, висвітлюють методи технологічного дослідження історичного текстилю.

Будучи президентом С.І.Е.Т.А. з 1970 р., Д. Кінг пропонував методи атрибуції давніх тканин. Найбільш повним виданням робіт автора є «Збірник текстильних досліджень», що з'явилося в 2004 р., вже після його смерті. В книзі представлено сім вибраних текстів Д. Кінга, присвячених переважно аналізу технологічних характеристик історичних тканин – середньовічних шовків міста Лукка, венеційської вишивки та тканого текстилю тощо.

З другої пол. ХХ ст. збільшилася кількість публікацій, що стосуються атрибуції та контекстуалізації конкретних текстильних предметів. Ними переважно є музейні каталоги. Одним із популярних в 60–70-тих рр. став каталог «Шедеври західного текстилю Чиказького художнього інституту», складений науковою співробітницею Кріста Майер (Mauger 1969). Він мав на меті задовольнити потреби найбільш широкого кола читачів, дотримавшись при цьому усіх наукових стандартів викладення матеріалу. Видання вперше оприлюднило визначні пам'ятки європейського ткацтва з колекції Чиказького художнього інституту та заклало стандарти музеологічного опису їхніх технологічних характеристик.

Декілька років потому побачив світ і музейний каталог «Музей тканин у Прато. Дарунок Бертіні», створений за кураторства дослідниці італійських тканин Роберти Фанеллі (Fanelli 1975). Трохи згодом, в 1981 р., вийшов наступний каталог її авторства – «П'ять століть італійського текстилю: 1300–1800, Обране з Музею тканин Прато». Обидва видання презентують одну з найбільших світових колекцій італійського текстилю (Музею тканин Прато), також висвітлюючи технологічні особливості окремих предметів (Fanelli 1981).

У сфері дослідження італійських оксамитів, на нашу думку, до сьогодні найбільш повною та ґрунтовною лишається книга 2017 р.

«Оksamити в колекції Галереї костюму у Флоренції» авторства Роберти Орсі Ландіні (Landini 2017). Видання стало першою спробою співставлення писемних джерел італійських міст, що стосуються виробництва оксамитів, зі збереженими до сьогодні текстилем з колекції Галереї костюму Флоренції. Для атрибуції давніх оксамитів, Р. Ландіні пропонує використовувати такі їхні характеристики, як маркування на краях, матеріали та техніки плетіння, особливості орнаменту та декорування.

Оksamитовим тканинам також присвячена публікація групи науковців – «Оksamити XV ст.» (Peter 2020). Її друк став можливим завдяки фундації The Abegg Stiftung, діяльність якої полягає в колекціонуванні, збереженні, вивченні історичного текстилю, підвищенні кваліфікації його реставраторів та дослідників. Фундація публікує результати своїх досліджень та організовує щорічні виставки.

Високою якістю відзначився один з найновіших каталогів тканин виставки «Пізнньосередньовічний та ренесансний текстиль», що відбувалася у приватній лондонській галереї «Sam Fog». В ньому представлено 36 текстильних виробів, більшість з яких оприлюднено вперше. Серед експертів, що давали консультації під час підготовки виставки та написання каталогу, такі знані дослідниці, як Ліза Монна та Леслі Міллер. Авторами текстів також є експертка із середньовічного та ренесансного текстилю Розамунд Гаретт та директор галереї «Sam Fog» Мет'ю Рівс. Завдяки залученню такого широкого кола знавців, було ретельно описано технологічні особливості представлених на виставці тканин. За їхнього посередництва було висвітлено особливості текстильного виробництва різних регіонів західноєвропейських регіонів та Османської імперії (Garett & Reeves 2018).

В працях третьої групи історіографії давні тканини використані в якості історичного джерела у висвітленні наукових проблематик, пов'язаних із різними аспектами функціонування суспільств у минулому.

Одним із перших і найбільш відомих донині дослідником давнього текстилю є теоретик та практик, представник віденської школи мистецвознавства, професор Віденського університету Алоїз Рігль (1858–1905). З 1877 по 1898 р. він був зберігачем колекції тканин в Австрійському музеї мистецтва та промисловості, «реабілітував» своєю діяльністю декоративне мистецтво, що у XIX ст. часто протиставлялося «високому» з негативним підтекстом.

Формуючи теоретичні концепції історії мистецтва, А. Рігль ретельно досліджував конкретні зразки тканин, їхні технологічні характеристики. Завдяки цьому він, наприклад, зробив висновки про спорідненість українського килимарства зі скандинавським (Когут 2007, ст. 125–128).

Якщо раніше дослідники вбачали в орнаментах пасивний результат взаємодії технологій та мімізису, то А. Рігль розглядав його як результат виняткового мистецького процесу – креативного, інтелектуального досягнення. На його думку, художні форми, особливо в тій мірі, в якій вони відмінні від природних, є матеріальним вираженням ідей, що активно зароджуються в творчому розумі людини, а не пасивною відповіддю на певний технологічний засіб чи природний прототип (Riegl 1992, р. 27). Саме орнамент А. Рігль вважав найбільш творчим з усіх мистецтв, адже той не потребував безпосереднього імітування природнього або його копіювання. Свою теорію науковець виклав у праці «Проблеми стилю. Основні положення до історії орнамента» 1893 р. (Riegl 1992).

А. Рігль стояв у витоків вивчення зв'язків та взаємодії між «високим» та «низьким» мистецтвом, що нині прийнято називати візуальною культурою. Найбільш відомий впроваджений ним термін «*kunstwollen*» не перекладається з німецької дослівно іншими мовами: дослідники лишають його, зазвичай, в оригінальному звучанні. Найчастіше він розуміється як «воля мистецтва». А. Рігль запропонував термін «*kunstwollen*» в контексті наукових дебатів з Готфрідом Земпером (1803–1879), який вважав, що

стиль творів мистецтва визначається переважно їхньою функцією/призначенням, матеріалом та технікою. А. Рігль, на противагу, визнавав важливість цих факторів, але наполягав на існуванні чогось більш значимого та вирішального – креативного художнього мислення (Binstock 2004, р. 14). На його думку, матеріали та техніки, звісно, вливали на художній процес протягом історії людства та складали його частину, однак не були визначальними (Riegl 1992, р. 27).

Загалом вектор міждисциплінарності, інтердисциплінарності та кросдисциплінарності сучасних досліджень в царині історії мистецтв, на думку теоретикіні Наталії Мазур, завдячує як раз науковій роботі таких дослідників, як Алоїз Рігль та Абі Варбург (Мазур 2018, ст. 27). Предметом їхнього інтересу була візуальна культура, що охоплювала і «високе» мистецтво, і масову образність. Вона, на їхню думку, сприяла розгляду ширших наукових проблематик, пов'язаних з психологією та історичною самосвідомістю людини (Мазур 2018, ст. 31). Так, А. Варбург заохочував вивчення текстилю на рівні з іншими видами «високих» мистецтв. Він підкреслював визначну роль тканин у рамках візуальної культури та вважав їх найбільш транспортабельним медіумом в світі мистецтва (Schulz 2018, р. 147).

Незважаючи на наукову увагу до декоративних мистецтв протягом ХХ ст., залучення давніх тканин як історичного джерела у дослідженні суспільства активізувалося лише в останні два десятиліття. Наприклад, в статті «Гранатовий» візерунок та італійський ренесансний текстиль: походження та вплив» науковиця Розалія Фанеллі досліджує процес поширення та трансформації найбільш популярного орнаменту ренесансної традиції (Fanelli 1994). За посередництва «гранатового» візерунку вона також аналізує аспекти історії торгівлі та історії вірувань.

Питання ідентичності та статусу у італійському ранньомодерному суспільстві вивчають, за посередництва давніх тканин, такі історикині

мистецтва, як Джейн Бріджмен та Крістіна Борджолі. Так, К. Борджолі намагається прослідкувати, яким чином поєднання фігуративних зображень на священних облаченнях з жестами священнослужителів формувало політичні повідомлення за Ренесансу (Borgioli 2018). Сходими за тематикою є і публікації Дж. Бріджмен, присвячені використанню розкішного текстилю в ранньомодерній Італії як способу демонстрації статусу. Вони досліджує функціонування сумптуарного права, візуальні особливості загальноміських свят та церемоній. Дж. Бріджмен також намагається запропонувати методи використання зображених в живописі тканин (наприклад, у творах П'єро делла Франчески) для ідентифікації відтворених у ньому сюжетів та осіб (Bridgeman 2002, 2017).

Способи демонстрації статусу у вбранні розглядають дослідниці італійської моди та тканин Бруна Нікколі та Роберта Орсі Ландіні в статті «Зображення нової влади: мода флорентійського двору в середині XVI ст.» (Landini & Niccoli 2018). На прикладі збереженого донині вбрання представників родини Медичі, науковиці висвітлили особливості використання різних типів одягу та тканин під час прилюдних святкувань та церемоній.

Питанням повсякденного життя містян, що досліджуються крізь моду та текстиль, присвячена увага таких науковиць, як Маргарет Розентал та Елізабет Кюрі. Наприклад, монографія останньої «Мода та маскуліність у Флоренції епохи Відродження» розповідає про втілення у одязі ідеалів мужності, що панували при дворі Медичі (Currie 2016). Стаття М. Розентал «Культура одягання в Пізньосередньовічній та ранньомодерній Європі» аналізує патерни споживання тканин та одягу різними верствами населення, поступове розширення доступу містян до текстилю професійного виробництва (Rosenthal 2009).

В третій групі історіографії варто згадати декілька значущих досліджень, що стосуються міжкультурних обмінів в середземноморському регіоні.

Культурну та мистецьку взаємодію Західної Азії та Венеційської Республіки розглядає дослідниця Розамонд Мак у книжці: «З базару на п'яцу: ісламська торгівля та мусульманське мистецтво, 1300–1600» (Mask 2002). Середземноморська торгівля розкішними азійськими товарами справила сильний та довготривалий вплив на італійський художній смак та ренесансне виробництво. Р. Мак досліджує як імпортовані азійські предмети надихали італійських майстрів декоративного мистецтва, а також яким чином ісламські мотиви інтерпретувалися в християнських світоглядних контекстах. Книга висвітлює переважно зачарування італійцями ісламською культурною традицією. Водночас мало уваги у ній приділено контраверсійним питанням міжкультурної комунікації.

Взаємодія мистецтва ісламського світу та Венеційської республіки розглядається і в науковому каталозі авторства Стефано Карбоні «Венеція та Ісламський світ, 828–1797». Видання розкриває роль Венеції у якості «базару Європи». С. Карбоні намагається прослідкувати, з яких саме причин там стали популярними культурні ідеї Західної Азії (Carboni 2007).

Експертом в питаннях середньовічної та ранньомодерної середземноморської торгівлі та участі тканин у цьому процесі є дослідник Девід Якобі. Відомими є і його методи ідентифікування металевих ниток у складі тканин, що сприяють атрибуції історичного текстилю. Як вважає Д. Якобі, вивчення запозичення технологій текстильного виробництва сприяє осмисленню процесів економічної та культурної взаємодії між народами, формування їхніх естетичних поглядів (Jacoby 2004, 2010).

Торгівля між Італією та Османською імперією розглядається і в книзі групи авторів «Шовк: півмісяць і троянда. Османські імперські шовки та оксамити» (Atasoy 2002). Розділ «Італійські шовки для османського ринку»

як раз присвячено цій темі. На сьогодні видання є найбільш повним, а також якісно проілюстрованим оглядом османського текстилю XVI–XVII ст. У ньому зафіксовано технологічні характеристики османських та італійських тканин із музейних колекцій по всьому світу. Автори видання проаналізували відмінності в структурі італійських та османських шовків, а відтак їхні напрацювання нині допомагають атрибуувати історичний текстиль. Частина книги також присвячено висвітленню економічних, законодавчих та історичних факторів, що визначили особливості османського шовкоткацтва. У цьому контексті розглянуто і обмін професійним досвідом між османськими та італійськими текстильниками.

Тканини у широких історичних контекстах вивчає і дослідниця Ліза Монна. У її публікації «Торговці, принци та художники: шовкові тканини на італійських та нідерландських картинах 1300–1550» вперше комплексно проаналізовано зображення коштовних тканин на картинах італійських, англійських та нідерландських майстрів Відродження (Monnas 2008). У ній науковиця пропонує і методи використання живопису для класифікації та датування збереженого текстилю. У книзі Л. Монна також вивчає можливість використання зображень тканин з метою ідентифікації соціального статусу портретованих, участь знаних митців у створенні дизайнів текстилю, копіювання та трансформацію візерунків ткацькими майстернями.

Інше видання дослідниці – «Ренесансні оксамити» – є ілюстрованим каталогом тканин XV–XVI ст. з колекції Музею Вікторії та Альберта (Monnas 2012). Серед них – килим, що належав Папі римському, футляри для книг та церковні облачення. Широка типологія предметів дозволяє розкрити особливості виробництва та побутування різних тканин в Європі. Праця містить якісні фотографії деталей виробів, їхньої структури та інших технологічних особливостей.

Таким чином, наукові публікації, пов'язані з історичним текстилем присвячені як питанням його виробництва та використання, так і вивченню та контекстуалізації окремих тканин. З другої пол. ХХ ст. збільшується кількість міждисциплінарних досліджень, що висвітлюють соціально-культурні та повсякденні процеси ренесансних міст, шляхом залучення давніх тканин у якості історичного джерела. Такий підхід намагалися використовувати і ми в поточному дослідженні.

1.2. Джерельна база

У фокусі дослідження – повсякденні та урочисті практики ранньомодерного італійського суспільства, а відтак його джерельна база є різноманітною. Вона складається з писемних та візуальних джерел. Вважаємо, що писемні, в свою чергу, варто розділити на три групи. Перша висвітлює побутування тканин у Флоренції XV–XVI ст. Друга стосується використання текстилю у Венеції, в той самий хронологічний проміжок. Третя група – архівні документи, присвячені історії формування та дослідження колекції європейського текстилю Музею Ханенків. Дві групи виділяємо у візуальних джерелах: перша – давні європейські та азійські тканин, друга – живописні твори регіонів Венето та Тоскани XV–XVI ст.

Огляд першої групи писемних джерел пропонуємо почати з документів, що висвітлюють виробництво текстилю у Флоренції XV–XVI ст.

Найбільшою гільдією Флоренції була *Arte della Seta*, що об'єднувала виробників шовку: кількість її членів почала стрімко зростати у XIV ст. Документи організації донині зберігаються в Державному архіві Флоренції (іт. *Archivio di Stato di Firenze*). Частина з них була опублікована (*Riforma attenente...1570*).

Діяльність гільдії *Arte della Seta* частково висвітлена і в унікальній праці – «Трактат про мистецтво шовку» (іт. *Il trattato dell'Arte della Seta*) (*Arte della Seta...1489*). Нині відомо дев'ять її манускриптів, найдавніший з яких датується 1453 р. У трактаті описано різні аспекти текстильного виробництва Ренесансу – вибір та обробка сировини, інструкції з фарбування шовків, особливості підбору візерунків тощо. Текст доповнено ілюстраціями, що проливають світло на тонкощі роботи в майстернях. Його автор достеменно не відомий, однак він, як припускають дослідники, і сам створював шовкові тканини (Duits 1999, p. 63).

Серед актуальних для нас офіційних джерел – сumpтуарне право. По усій Європі в досліджуваний період, в італійських містах в тому числі, функціонували так звані закони проти розкоші, що обмежували і використання коштовних тканин. Причини їхнього впровадження лишаються предметом наукових дискусій. Дослідниками констатується, що сumpтуарне право формувалося в умовах підприємницької конкуренції. Особливості його застосування залежали від структури міської влади (Lemire & Riello 2008, p. 890).

Сumpтуарне право було поширеним як за республіканської форми правління, так і за монархічної – діяло воно і у Флоренції. Його авторкою виступала світська влада (Facelle 2009, p. 10–25). Окремі сumpтуарні закони цитуються в текстах таких науковиць, як Джейн Бріджмен та Елізабет Кюрі. Розглядалися вони нами і за посередництва документів різного типу, діджиталізованих завдяки проєкту «Архівний проєкт Медичі» (англ. *Medici Archive Project*). Загалом, він дав нам можливість ознайомитися з широким колом писемних джерел XV–XVI ст.

Проєкт «Архівний проєкт Медичі» було засновано на початку 1990-тих рр., аби сприяти вивченню епістолярних документів 1537–1743 рр., пов'язаної із родиною Медичі. Її архів зберігся практично неушкодженим та містить понад чотири мільйона листів. У них висвітлено різноманітні політичні та культурні події Європи, Азії, Африки та Америки. Частина листів безпосередньо пов'язана із життям та правлінням родини Медичі у Флоренції та проливає світло на діяльність влади, освіти, мистецтво, культуру, традиції та повсякдення міста.

Окрім епістолярних документів, «Архівний проєкт Медичі» поступово одцифровує, перекладає та вивчає більше семи мільйонів інших писемних джерел різної типології – заповіти, мапи, мемуари, кулінарні рецепти, гороскопи, податкові нотатки тощо. Аби надати якісний доступ до матеріалів з Державного архіву Флоренції, в 2012 р. учасниками проєкту

було створено онлайн платформу VIA, завдяки якій науковці з усього світу мають змогу переглядати історичні документи у мережі Інтернет. Вони дозволяють прослідкувати, якою була перцепція тканин різними флорентійцями, залежно від життєвих обставин та досвіду.

Майну родини Медичі XVI ст. присвячено й інвентар Палаццо Веккіо 1553 р. Його було опубліковано в 1893 р., завдяки дослідженням митця та історика мистецтва Козімо Конті (1825–1896). Він реставрував флорентійський живопис та скульптуру та слідкував за мистецьким життям Флоренції, будучи автором статей до спеціалізованих журналів і газет. У 1875 р. К. Конті брав участь у реставрації гобеленів Палаццо Веккіо, під час якої опублікував і його інвентарні документи 1553 р. Книга вийшла під назвою «Перший палац Козімо I Медичі в приміщенні Синьорії Флоренції» (Conti 1893). У ній представлено сам інвентар, а також коментарі К. Конті до нього, що ґрунтуються на його знаннях про архітектурне проектування будівлі. Публікація дозволяє ознайомитися з начинням Палаццо Веккіо сер. XVI ст., у нашому випадку – з тканинами та текстильними виробами (Conti 1893 р. 2).

Іншим типом писемних джерел, релевантним для дослідження регіону Тоскана, слугують так звані Рікоранце (іт. *Ricordanze*). Їхня назва походить від італійського слова «ricordi» (*спогади*). «Спогади» – сукупність приватних записів різного змісту конкретної особи або родини, що почали складатися з XIII ст. та стали типовими для Флоренції та Тоскани, особливо за епохи Відродження (Grubb 1994, р. 375). Як правило, у *Ricordanze* присутні як ділові, так і особисті документи та описи (Jones 1956, р. 183). Іноді їх доповнювали настановами та порадами майбутнім поколінням, адже сімейні архіви-«спогади» склалися для сприяння всіляким успіхам роду. Дослідники припускають, що саме розпливчата характеристика патриціату в офіційних документах Флоренції спонукала до ведення

знатними родинами приватної документації, що забезпечила б їхній доступ до політичних та громадянських прав (Ketelaar 2009, p. 12–13).

Під час дослідження ми зверталися до *Ricordanze* флорентійця Бернардо деї Беррі (іт. *Bernardo di Stoldo di Luca di Piero Rinieri*) (1427–1508), який належав до родини банкірів. Її професійна діяльність була відомою ще у XIII ст. В сер. XVI ст. Бернардо володів виробництвом коштовних тканин. Він цікався мистецтвом, філософією, правом, збирав копії давніх текстів (Battista 2020, p. 13 – 21).

Нами також було опрацьовано «Спогади» флорентійця Бартоломео Мазі (1480–1530). Він був середньостатистичним містянином, який не мав аристократичного походження чи будь-яких привілеїв, а такому його *Ricordanze* – особливо важливі для нас. У них висвітлено життя Флоренції з точки зору її середньостатистичного мешканця. Отримавши шкільну освіту, в 1490 р. Б. Мазі почав працювати в майстерні свого батька-мідника, виконуючи роль бухгалтера. У двадцять один рік він уперше покинув Флоренцію та відправився у подорож. Б. Мазі відвідав багато міст, включаючи Сієну. У його *Ricordanze* описано кліматичні умови, міські святкування, релігійні та світські церемонії Тоскани тощо (Luti 2008). Записи Б. Мазі розкривають і перцепцію різноманітних тканин середньостатистичним флорентійським мешканцем XV ст.

Питання використання тканин різними верствами міського населення торкається й офіційний документ – флорентійський кадастр 1427 р. У ньому зафіксовано відомості про майно, яким володіли містяни із різними статками, а також про територіальне розташування їхніх помешкань. Частина кадастру було перекладено та опубліковано американським істориком Джіном Адамом Брукером (1924–2017). Він досліджував суспільні моделі поведінки флорентійців, відмінності між індивідуальним та колективним у їхній свідомості (Brucker 1971, p. 13).

Друга група писемних джерел стосується Венеції XV–XVI ст. Там, як і у Флоренції, було створено багато документів, що регулювали та контролювали виробництво текстилю. Переважна їхня більшість нині зберігається в Державному архіві Венеції (іт. *Archivio di Stato di Venezia*). Такими, наприклад, є документи, що висвітлюють діяльність венеційської гільдії виробників шовку (іт. *Arte della Seta*). Перший її статут з'явився в 1265 р. (іт. *Lo Statuto dell'Arte dei Samiteri*) (Sorio 1989, р. 22).

Тонкощам фарбування текстилю присвячено й унікальне у своєму роді видання «Плікто (іт. *Plictho*): інструкція з мистецтва фарбування...» авторства Джоанвентури Росетті (Rosetti, 1969). Воно побачило світ у Венеції 1548 р. Слово «*plictho*», наявне у назві книги, не має чіткого перекладу сучасними мовами. Дослідники вважають, воно може означати «колекцію паперів» чи то «інструкцію», якою і являється зміст публікації. Вона першою в історії Європи є повністю присвяченою рецептам фарбування текстилю, поширеним в різних містах Італії та Близького Сходу (Edelstain 1966, 395–396).

Іншою працею, частина якої присвячена виробництву текстильної сировини, а саме – металевої нитки, є «Піротехнія» (іт. *De la pirotechnia*). Вона написана італійським інженером та вченим Бірінгуччо Ванноччо (1480–1539) та опублікована у Венеції 1540 р. Публікація дозволяє дізнатися про особливості змішання металів під час створення ниток різної міцності, складу а кольору.

Якщо писемні джерела, що стосуються текстильного виробництва створювалися в обох досліджуваних містах, то приватна документація *Ricordanze* не була поширеною у Венеції, на відміну від Флоренції. Дослідники вважають, що правляча верхівка Венеційської республіки була визначена *a priori*, що нівелювало необхідність сімейних архівів. Відомості про родини, що допускалися до політичної діяльності, зберігалися за посередництва офіційних урядових установ (Ketrlaar

2008, р. 13). У зв'язку із цим, при дослідженні семантики тканин у Венеції XV–XVI ст. нам довелося спиратися переважно на тексти офіційної історії міста.

Однією із найбільш повних та деталізованих, є історія Венеції авторства Маріно Сануто Молодшого (1466–1536) – державного діяча та історика. Він походив з давнього лангобардського роду та був обраним до складу Великої ради Венеції. М. Сануто документував її діяльність, що склало частину його відомої праці «Щоденники», розпочатої 1496 р. (Sanuto 1879). Вона є хронікою венеційської історії, опублікованою в 53 томах. За посередництва «Щоденників» ми намагаємося досягнути роль тканин у маркуванні просторів, подій, соціальних груп та статусу окремих особистостей досліджуваного часу.

Офіційну історію Венеції в XVI ст. було створено і письменником Франческо Сансовіно (1521–1586). З 1578 по 1581 р. він управляв власним видавництвом, писав, перекладав та редагував книги, половина з яких була присвячена історичній проблематиці (Grendler 1969, р. 142). «Венеція, шляхетне й унікальне місто...» 1581 р. стала найбільш відомою працею автора. Вона є енциклопедією з детальним описом церков, палаців, творів мистецтва та міських святкувань. Ф Сансовіно, як і М. Сануто багаторазово згадує поширені у Венеції тканини.

Одним із найбільш відомих публікацій XVI ст., присвячених вбранню італійців та інших народів є книга 1590 р. «Про звички давні та сучасні різних частин світу» (іт. *De gli Habiti Antichi e Moderni di Diversi Parti di Mondo*) венеційського гравера, художника та видавця Чезаре Вечелліо (бл. 1521 – бл. 1601). Вона містить 420 ілюстрацій одягу народів світу, а тому водночас є і візуальним джерелом дослідження. Авторами зображень, найбільш вірогідно, окрім Ч. Вечелліо були й інші гравери (Wilson 2006, р. 72). Вважаємо за необхідне віднести публікацію усе ж до писемних джерел, адже в більш ранніх книгах одягу (іт. *I libri di costumi*) саме ілюстрації мали

першочергове значення, а текст до них – другорядне. На противагу, в кін. XVI ст. Ч. Вечелліо включив детальні описи вбрання та звичаїв різних народів. Якщо на гравюрах видання відтворено переважно фасони вбрання (що є мало змістовним в контексті вивчення тканин), то тексти, на противагу, почасти повідомляють про текстиль, з якого його зроблено.

Третьою групою писемних джерел є документи, що стосуються колекції європейського текстилю Музею Ханенків та зберігаються в його архіві та бібліотеці. Найбільш давніми серед них є аукціонні книги XIX ст., що належали родині Ханенків. Описи деяких творів мистецтва в аукціонних книгах співвідносяться із предметами, що донині зберігаються в Музеї Ханенків, в тому числі – з тканинами. Багато європейського текстилю, згідно із нашим дослідженням, було придбано подружжям Ханенків на римських аукціонах у 1880-тих рр. Таким чином, особливо важливим писемним джерелом для нас є книги аукціонів Августо Альберічі 1886 р. (*Catalogue...1886*), абата Філіппо Піррі (*Catalogo... 1889*), графа Луї Паар (*Catalogue...1889*). Про ці римські заходи згадує Б. Ханенко і у своїх «Спогадах» зазначаючи, що вони стали особливо значимими в контексті поповнення його колекції (Виноградова ред. 2009, ст. 75).

Найбільш давніми документами, що стосуються наукового опрацювання колекції Музею Ханенків та є збереженими в музейному архіві, є Повний інвентар Другого державного музею 1919 р. (суч. Музею Ханенків) та так звані Каталожні описи західноєвропейських та російських тканин і шиття Музею мистецтв ВУАН (суч. Музею Ханенків), складені науковими співробітниками протягом 1921–1926 рр. Обидва тексти висвітлюють аспекти перетворення приватної колекції у державну наукову установу, займається вивченням, збереженням та презентацією колекції світового мистецтва. У них описано тканини, що зберігалися тоді в музеї, надано відомості про провенанс частини з них.

Заснуванню та першим рокам існування музею присвячена праця науковця Георгія Лукомського (1884–1952) «Опис музею, заснованого Б. і В. Ханенками», видана 1921 р. французькою мовою в Парижі (Loukomsky 1921). У ній йдеться про роботу по систематизації творів мистецтва, складанню інвентарних описів. З 1919 р. Г. Лукомський брав участь в організації музейної експозиції та науковому опрацюванні колекції. Завдяки його свідченням, збережено відомості про участь засновниці музею – Варвари Ханенко – у вищезгаданих процесах. Г. Лукомський також згадує імена тих музейників, які склали інвентарні описи окремих розділів колекції. Науковцем створено предметний покажчик, класифікований за залами експозиції, надано їхні фото. На них подекуди зафіксовано і європейські тканини, що донині зберігаються в музеї.

Щорічні звіти про музейну роботу також надають стисло інформацію про дослідження тканин колекції. Згідно зі звітністю 1920–1930-тих рр., тоді воно було особливо активним. Наприклад, у «Звіті Музею мистецтв УАН» за 1919–1929-ті рр. згадуються процеси інвентаризації музейного майна, складання каталожних описів, робота по атрибуції творів мистецтва. Автори документу – тогочасний директор музею Іван Ворона (1887–1970) та вчений секретар Сергій Гіляров (1887–1946) – розповідають і про наукову діяльність аспірантів музею, серед яких була П. Кульженко (1891–1984). У 1927 р. вона представила результати своїх досліджень у вигляді виставки історичних тканин (НА НММХ, оп. 1, спр. 45). На жаль, архівні документи наступних двох десятиліть, що стосуються колекції європейського текстилю Музею Ханенків, представлено в основному актами про прийом та передачу одиниць зберігання з одних українських музеїв до інших (НА НММХ, оп. 1, спр. 6, од. зб. 44, ст. 382).

Важливим документом третьої групи писемних джерел є Інвентарна книга № 1, розпочата в 1950 р. Вона присвячена, як зазначено на обкладинці, зібранню західноєвропейських тканин Київського музею

західного та східного мистецтва (суч. Музею Ханенків). Інвентар складається з декількох тематичних стовпців. У них подано інвентарні номери предметів, відомості про їхні розміри та стан збереження, час та шлях надходження до колекції (якщо такі відомі), місце та час їхнього створення (якщо таке відомо). У інвентарній книзі наявна і менш формальна графа «Примітки», в якій зафіксовано різномірну інформацію. Наприклад, поруч із записами про текстильні вироби, що надійшли до музею у 1956 р., де-не-де надано відомості про місця їхнього знайдення під час експедицій 1911–1913-тих рр. територією сучасної України. Їх здійснювали такі відомі українські науковці, як Микола Біляшівський (1867–1926) та Данило Щербаківський (1877–1927). Також графа «Примітки» повідомляє про переміщення текстильних предметів з одного фонду до іншого, якщо таке відбувалося. У ній же, поруч із відомостями про деякі тканини колекції, надано інформацію щодо консультаційних висновків, зроблених експертами інших науково-дослідних інституцій.

Наприкінці 1960-тих рр. співробітники Музею Ханенків, вивчаючи тканини, консультувалися з російськими дослідниками. У 1969 р. офіційну консультацію було надано співробітницями Московського Кремля – Марковою В. та Чернухою Є. Наступного, 1970 р., консультаційні висновки щодо атрибуції тканин Музею Ханенків було зроблено завідувачкою відділу прикладного мистецтва Державної центральної художньо-реставраційної майстерні (ГЦХРМ), що у Москві – Червяковою А. (НА НММХ, оп. 3, спр.34, од. зб. 325). Основні писемні відомості, що висвітлюють дослідження колекції європейських тканин Музею Ханенків завершуються тоді ж – у 1970-тих рр.

Першою групою візуальних джерел дослідження є давні текстиль з музейних колекцій Європи та США. Більшість історичних тканин, що використовуємо – з Музею Ханенків. Для встановлення часу їхньої появи в колекції, поруч із писемними архівними документами використовуємо і

фотографії музейних залів кін. XIX – першої пол. XX ст. Частина з них була оприлюднена у виданні «Спогади колекціонера» 2018 р. (Виноградова ред. 2009). У ньому опубліковано збережені записи Богдана Ханенка про деталі формування його колекції та придбання окремих творів мистецтва, а також світлини помешкання родини Ханенків кін. XIX – поч. XX ст.

Для уточнення атрибутивних даних тканин з колекції Музею Ханенків, нами здійснюється пошук візуальних та технологічних аналогій. Більшість з них наявна в декількох музейних колекціях, серед них – Музей тканин, що у італійському місті Прато. Його було засновано у 1975 р. в рамках діяльності Індустріального технічного текстильного інституту «Туліо Буцці» (іт. *Tullio Buzzi*). Нині колекція музею налічує близько 6000 текстильних виробів та є однією із найбільших в Європі. В присвячених їй публікаціях, в основному – музейних каталогах, наявні не лише фотографії окремих тканин, але й описи їхніх технологічних характеристик. Музеєм зберігається багато італійського текстилю XV–XVI ст. (Prato textile museum 2007).

Декілька аналогій до тканин з Музею Ханенків знайдено і в колекції нью-йоркського Музеї мистецтва Метрополітен (заснований 1870 р.). 1879 р. його співробітниками було зроблено перші придбання давніх тканин. В 1969 р. на зберігання до музею надійшла колекція американського банкіра Роберта Лехмана (1891–1969), серед якої – європейський текстиль. Згодом, у 1995 р., на базі музею було засновано Текстильний центр Антоніо Ратті, діяльність якого полягає в дослідженні, реставрації та збереженні старовинних тканин. У ньому було зібрано весь історичний текстиль музейної колекції, що раніше належав до різних кураторських відділів. Інформація про нього надана широкому загалу завдяки онлайн каталогу, а також численним друкованим виданням різного змісту та тематики (Thurman & Christa 2001).

Визначну колекцію давніх тканин, близько 1300-ста, має також Чиказький художній інститут, заснований 1870 р. Його співробітники вивчають та класифікують текстиль не лише за візуальними характеристиками, але й технологічними, ґрунтовно досліджуючи і його провенанс.

Серед інших візуальних джерел дослідження – живописні твори регіонів Тоскана та Венето XV– XVI ст. На думку дослідника Пола Хілза, в живописі та скульптурі епохи Відродження зображення драпірування та тканин слугували основними засобами для образної та риторичної інтенсивності. Вони були багатовалентними – могли символізувати як тілесну форму, так і божественне начало (Hills 2018, р. 34).

Найбільш ранній з використаного у дослідженні живопису представлено роботами сієнського художника Андреа ді Бартоло (працював у 1389–1428). Наприклад, в його оповідному циклі сцен з життя Діви Марії (бл. 1400/1405) тканини використовуються як засіб передачі сакральних змістів, що могли бути зрозумілими сучасникам завдяки їхнім повсякденним практикам. Мешкаючи в Сієні в кін. XIV ст., пізніше Андреа ді Бартоло працював і в регіоні Венето. Продовжуючи наслідування ідеалів пізньоготичного мистецтва, майстер водночас почав шукати живописні прийоми більш натуралістичного відтворення шкіри, волосся, а також тканин і текстур різних поверхонь.

Живописна традиція сер. XV ст. в нашому дослідженні представлена, зокрема роботами Маттео ді Джованні (бл. 1420–1495), який також походив з міста Сієна. Відомий за життя, він був забутий на багато століть і лише нині дослідники наново зацікавлюються його творчістю. Живописні твори, такі як «Містичне розп'яття» 1450 р. та «Вознесіння Марії» 1474 р., демонструють обізнаність М. ді Джованні у тогочасних розкішних тканинах (Рис. 91; 92; 94). Роботи майстра представлені в колекціях

Національної галереї мистецтва Вашингтону, Музею Лувру, Лондонської національній галереї, Музеї мистецтва Метрополітен.

Збережені до сьогодні давні тканини знаходять свої численні відображення і в творчому доробку флорентійського живописця Доменіко Гірландайо (1449–1494). Ймовірно, досвід роботи в майстерні батька-золотаря сприяв уважності Д. Гірландайо до деталей вбрання та аксесуарів, їхнього ретельного відтворення в живописі. У релігійних сценах майстра та його майстерні – багато відсилок до повсякденних практик італійських містян. Хоча у творчому спадку Д. Гірландайо переважає фресковий живопис на великих площинах храмових стін, йому характерний високий ступінь деталізації.

Одним із найбільш впливових венеційських майстрів другої пол. XV – поч. XVI ст. вважається Джованні Белліні (бл. 1435–1516). Він працював у Венеції протягом усього життя. Дж. Белліні мав широке коло учнів та послідовників, а тому нині атрибуція його робіт викликає труднощі. Відтак в якості візуальних джерел нами використовуються твори мистецтва, що належать до живописної традиції кола Белліні. На думку історика мистецтва Ганса Бельтинга, Дж. Белліні здійснив спробу синтезу давньої ікони з живописною поезією нового типу (Бельтинг 2002, ст. 526). Його твори –приклад сплаву традиційної релігійної символіки з новим ренесансним реалізмом, що стосується і поєднання різних тканин – ефемерних та реалістичних – в єдиному живописному просторі.

Відомий представник наступної генерації митців – Якопо Тінторетто (бл. 1518–1594) – великий художник венеційської живописної школи. Псевдонім «Тінторетто» походить від професії батька митця – фарбувальника. Після смерті Тиціана Веччеліо, Тінторетто став одним із провідних митців Венеційської республіки (Cottrell 2022). У 1570-тих рр. зросла кількість портретів представників венеційської влади пензля Тінторетто та його учнів. Роботи Тінторетто та його кола ми

використовуємо для порівняння збережених донині давніх тканин із їхньою інтерпретацією та контекстуалізацією в живописі.

Приблизно водночас із Тінторетто, у Флоренції працював Аньоло Бронзіно (1503–1572) – придворний живописець герцога Козімо I та автор численних ескізів до шпалер. Працюючи переважно в жанрі портрету та будучи безпосередньо знайомим з роботою ткацьких майстерень, Бронзіно використовував зображення розкішних тканин як засіб підкреслення статусу портретованих (Galdu 2013, р. 67). Портрети герцогині Елеонори Толедської його авторства ми співставляємо з писемними документами з Державного архіву Флоренції.

Таким чином, наявна джерельна база дозволяє вивчати «прочитання» тканин їхніми користувачами – венеційцями та флорентійцями XV–XVI ст., а також окреслити історію збирання та дослідження італійських тканин з колекції Музею Ханенків.

РОЗДІЛ II. ІТАЛІЙСЬКІ ТКАНИНИ В КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ

Метою розділу є окреслення історії формування та дослідження колекції італійських тканин Музею Ханенків. У другому підрозділі акцентуємо увагу на сучасному етапі її дослідження – висвітлюємо процес уточнення атрибутивних даних окремих зразків європейського текстилю. Оновлена атрибуція сприятиме їхній контекстуалізації в наступних розділах.

2.1. Формування та дослідження зібрання італійських тканин Музею Ханенків

Колекція європейського текстилю Музею Ханенків складає 285 одиниць зберігання. У зв'язку із перманентним проведенням досліджень, періодично ця цифра незначно змінюється: у випадку уточнення атрибутивних даних, окремі предмети можуть передаватися з одного фонду зберігання до іншого.

Згідно із інформацією у музейній інвентарній книзі та інвентарних картках, 34 тканини колекції – італійського виробництва. Тридцять із них було придбано засновниками музею, українськими колекціонерами Богданом (1849–1917) та Варварою (1852–1922) Ханенками. Чотири інші було передано із Київського державного музею українського мистецтва (суч. Національний художній музей України), за актом від 28 грудня 1955 р. Ще 34 предмети колекції, придбані як родиною Ханенків, так і з пізніших надходжень з Київського державного музею українського мистецтва, в інвентарній книзі визначено як ті, що походять із Західної Європи, або ж мають невизначене місце походження. Частина із них також могла бути створена в Італії.

Під час поточного дослідження деякі тканини, чиї атрибутивні дані були під знаком питання, визначено як роботу італійських виробництв. Водночас частина текстилю, що вважалася італійською, згідно із результатами дослідження, навпаки створена іншими європейськими та

азійськими виробництвами. У вищезгадані кількісні показники італійських тканин колекції ми включаємо й елементи церковних облачень та інші скроєні предмети. Їх могло бути зроблено в різних країнах, однак, з італійського текстилю.

Перші придбання тканин, що нині належать колекції музею, були здійснені під час подорожей Богдана та Варвари Ханенків до Європи, в кін. XIX ст. (Спогади колекціонера 2009). Найбільше таких покупок припало на аукціони 1880–1890-тих рр., що відбувалися в Італії та Франції. Як бачимо із вибору Богдана та Варвари Ханенків, саме італійські тканини найбільше цікавили їх серед західноєвропейського текстилю. Це були переважно ренесансні оксамити та дамаски насичених кольорів, із рясними візерунками та оздобленням, а також елементи церковних облачень.

Більшість придбаних тканин Ханенки презентували у просторах свого маєтку, про що свідчать фотографії кін. XIX – поч. XX ст. Наприклад, придивившись до фото кін. XIX ст. одного з найбільших залів дому Ханенків – «Великої вітальні» – можна помітити схожість її архітектурних елементів із середньовічним замком (Рис. 1). Цей «замок» був наповнений найбільш різноманітними творами мистецтва з усього світу, в тому числі текстилем. Датування переважної більшості присутніх на фото предметів збігається із середньовічним та раннім новим часом в Європі. Такий спосіб демонстрації творів мистецтва, характерний в цілому для західноєвропейської колекційної традиції кін XIX ст., міг ніби реконструювати уявлення про світ середньовічного європейця, що формувалося за споглядання речей, привезених здалеку.

Придбання історичного текстилю Ханенками, а також способи його презентації по відкриттю публічного музею співпадають з двома фундаментальними складовими європейської культури кін. XIX – поч. XX ст. З одного боку, колекціонування брало початок з аристократичної

естетичної традиції, з іншого – базувалося на прагненні відкрити творіння минулого широкій публіці (Benedetti 2017, p. 16).

У бібліотеці музею донині зберігаються аукціонні книги, що належали подружжю Ханенків. У них нами було знайдено описи декількох текстильних предметів, що співпадають із характеристиками тих одиниць зберігання, які в наш час належать Музею Ханенків. Можемо припустити, що найбільше європейських тканин колекціонерами було придбано на декількох аукціонах Риму: антиквара Альберічі у 1886 р.; Графа Луї Паар у 1889 р.; Філіппо Піррі у 1889 р. (Catalogue...1886; Catalogue...1889; Catalogo...1889). У аукціонних книгах цих заходів зустрічаємо й багато поміток, зроблених від руки навпроти описів текстильних предметів.

Так, на аукціоні Графа Луї Паар 1889 р. було представлено давнє опліччя для церковного облачення священнослужителя. Описи візуальних характеристик та розмірів предмета в аукціонній книзі відповідають опліччю, що походить із колекції Богдана та Варвари Ханенків та донині зберігається в музеї (Інв. № 78 ТК): «...вишивка золотом, сріблом та кольоровим шовком: прекрасна іспанська робота. Виріб має форму хреста, посередині якого – розіп'ятий на хресті, що утворено гіллям дерева, основа якого виходить...з фігури унизу: Єссей, батько Давида. На інших гілках зображені фігури Пресвятої Богородиці, святого Йосифа та царів Юди»². Таким чином, вдалося з'ясувати його провенанс: колекціонери придбали опліччя на аукціоні графа Паар 1889 р. як іспанський виріб (Рис. 2) (Catalogue...1889, p. 76).

Інші три твори мистецтва, що нині також належать Музею Ханенків, вірогідно було придбано на римському аукціоні антиквара Альберіччі у 1886 р. Це – предмети церковного облачення другої пол. XV – першої пол.

² Releve en relief et brode en or, argent et soie de couleur: beau travail espagnol. Il a la forme d'une croix, dans le milieu de laquelle est represente le Crucifie sur une croix formee par de branches d'arbre dont les principales sortent d'une figure assise dans le bas: Jesse, pere de David. Sur les autres branches sont representees les figures de la Sainte Vierge, de Saint Joseph et de rois de Judas. A l'extremite superieure, le Pere Eternel benissant.

XVI ст.: дві декоративні смуги (29 ТК, 30 ТК) та капюшон (англ. *hood for a cope*) (39 ТК) (Рис. 3; 4). Аукціонна книга містить детальний їхній опис («...із Сієни, з повторюваною темою: Вознесіння Діви Марії»³), а також фото, на якому видніється один із предметів – капюшон, надягнений на манекен (Рис. 7) (Catalogue...1886, p. 108).

Припускаємо, що фрагмент оксамиту з «гранатовим» візерунком Інв. № 32 ТК також міг бути придбаний на аукціоні антиквара Альберіччі. Опис схожої тканини присутній в його аукціонній книзі: «Гарний червоний оксамит... готичний дизайн, що демонструє квітку гранату. Рідкісний зразок; XV ст.» (Catalogue...1886, p. 60). Навпроти тексту наявна помітка у вигляді риски. Надана у ньому довжина текстилю (110 см), щоправда, на 15 см більша від довжини одиниці зберігання Інв. № 32 ТК. Ймовірно, при фіксуванні розмірів виробу, авторами записів могла бути допущена похибка. Згідно із фотографіями маєтку Ханенків кін. XIX ст., оксамит з «гранатовим» візерунком міг з'явитися в ньому саме після аукціону Альберіччі.

Цікаво, що на тому ж аукціоні було представлено й іншу тканину з «гранатовим» візерунком, що також може бути одиницею зберігання Інв. № 32 ТК Музею Ханенків (Рис. 8). Під час аукціону, вона розташовувалася на панно разом із іншим виробом. Ним були дві суцільні смуги із вишивкою (елемент церковного облачення), що демонстрували святих у нішах⁴. Загальні розміри панна – 110 x 80 см (Catalogue...1886, p. 95). Таким чином, його опис відповідає двом окремим одиницям зберігання Музею Ханенків – Інв. № 32 ТК та Інв. № 81 ТК (Рис. 11). Можливо, Ханенки придбали панно, розділивши наявні на ньому предмети. Згідно із фотографіями

³ Chape pluviale. Belle brocatelle du XVI siecle. Dessin; meneaux composes de vases de fleurs et de feuillages. Orfroi et chaperon an belle et rare brocatelle de sienne a sujet repete, broche or sur fonf rouge: l'Assomption de la Vierge Marie.

⁴ Panneau en rare velours gothique du type de la fleur de grenadier a dessin rouge contretaille, etage et boucle d'or. Fond de plein or. Deux pieces de broderie en plein soie et or representant des Saints dans des niches.

маєтку Ханенків кін. XIX ст., фрагмент червоного оксамиту та елемент церковного облачення із зображеннями святих дійсно могли з'явитися в колекції водночас (Рис. 1).

У вищезгаданих аукціонних книгах наявно ще багато описів текстилю, що відповідають візуальним характеристикам виробів із колекції Музею Ханенків. Відповідно до тогочасної колекційної політики, тканини почасти розрізали на дрібні шматки. Вони мали надавати колекціонерам, дослідникам, а також дизайнерам уявлення про різноманітність технік та оздоб тканин різних культур (Schieck 2013, p. 58). Відтак згадки багатьох текстильних фрагментів та предметів в аукціонних книгах є доволі умовними, а тому дають підстави лише здогадуватися про провенанс тканин з Музею Ханенків.

Наприклад, у аукціонній книзі антиквара Альберіччі наявний опис предмету, що збігається із виглядом казули Інв. № 5 ТК (Рис. 12). Вона походить з колекції родини Ханенків і донині зберігається музеєм: «Повнокольорова вишивка шовком. Переплетення гілочок, що несуть суцвіття на білому тлі»⁵ (Catalogue...1886, p. 179).

На тому ж аукціоні могло бути придбано італійську оксамитову скатертину Інв. № 51 ТК (Рис. 13): опис схожого виробу наявний в аукціонній книзі (Catalogue...1886, p. 354). Цікаво, що згідно із відомостями в ній, скатертина мала аплікацію не лише по краях, але і в центрі. Виріб з Музею Ханенків має аплікацію по краю, а також сліди від присутнього колись оздоблення по центру. Ймовірно, воно було прибрано вже після придбання⁶.

⁵ Pleine broderie en soie de couleurs. Entrelacement de ramages portant des fleurons sur fond blanc.

⁶ ...broderie-application e soie a dessins de ramages et de fleurons, contournes de cordonnets en couleurs. Il est borde d'une broiderie d'etoffes en soie a dessins decoupees a joury вишивці-аплікація з шовку з візерунками з гілок та квіток, контурами з кольорових шнурів. Він облямований вишивкою з шовкових тканин з вирізаними малюнками.

Хоча більшість західноєвропейських текстильних виробів була куплена Ханенками в Італії, є декілька виключень. Наприклад, згідно із музейною інвентарною книгою, оксамитову хоругву з вишивкою Інв. № 52 ТК було придбано колекціонерами у Парижі (рис. 14) (НА НММХ, оп. 1, спр. 27, ст. 35). Риза, зроблена з італійської тканини (згідно із відомостями інвентарних документів 20-тих рр. ХХ ст.), була куплена Ханенками в Петрограді (Санкт-Петербург). В перше десятиліття існування музею вона експонувалася у вітрині біля центральних сходів (НА НММХ, оп. 1, спр. 27, ст. 11). На жаль, її опис у архівних документах не відповідає характеристикам будь-якого з виробів, що нині наявні у колекції: як і багато інших текстильних предметів, ризу могло бути вилучено з музейного зібрання протягом ХХ ст.

Придбані на аукціонах тканини у різний спосіб презентувалися в залах ханенківського помешкання, поруч із іншими видами мистецтва. Наприклад, у «Великій вітальні», як нині прийнято називати залу, в кін. ХІХ – на поч. ХХ ст. розташовувалася вищезгадана тканина з «гранатовим візерунком» (Інв. № 32 ТК) (Рис. 8), а також італійські декоративні смуги релігійного облачення (Інв. № 81 ТК) (Рис. 11). У тому ж приміщенні знаходився і килимок італійського виробництва (Інв. № 38 ТК) (Рис. 15). У вітрині поруч було розміщено митру – ймовірно, італійського виробництва (Інв. № 47. ТК) (Рис. 16). Вищезгадані предмети не виконували ужиткових функцій у ханенківському маєтку, а демонструвалися як приклади історичних тканин.

Чисельними у кімнатах помешкання були і старовинні італійські скатертини. Одна з них, із зеленого оксамиту (Інв. № 48 ТК) (Рис. 17), вкривала стіл у «Червоній вітальні», згідно із фото кін. ХІХ – поч. ХХ ст. (Рис. 18). Там же, на іншому столі, знаходилася рожева італійська скатертина (Рис. 19) (Інв. № 50 ТК). Серед ідентифікованих на фото «Червоної вітальні» тканин, також фрагмент червоного оксамиту із

вишивкою, іспанського або італійського виробництва XVI ст. (Інв. № 46 ТК) (Рис. 20). У залі «Галерея» на столі лежала ще одна італійська оксамитова скатертина, прикрашена аплікацією (Інв. № 51 ТК) (Рис. 13).

На старовинних фото представлена лише частина придбаних Ханенками тканин. Можемо припускати, ще за життя колекціонерів певна кількість історичного текстилю могла знаходитися в скринях – наприклад, старовинних італійських касоне. Знаємо, що в такий же спосіб окремі тканини зберігалися й після офіційного відкриття музею у 20-тих рр. XX ст. (НА НММХ, оп. 1, спр. 27). Так само текстиль складали і в Італії, за ренесансної доби. Відтак можемо говорити про відтворення у домі Ханенків не лише давніх способів демонстрації коштовних тканин, але й про свого роду реконструювання практик їхнього зберігання, про певну перформативність минулих епох.

Якщо аукціонні книги та фото поки є основними джерелами в дослідженні історії збирання текстильних виробів колекціонерами Ханенками, то процес трансформації їхнього маєтку на загальнодоступний музей у 20-тих рр. XX ст. (що відбувався ще за життя та активної участі Варвари Ханенко) висвітлюється іншими писемними документами, що опосередковано стосуються тканин. Ними є описи колекції Георгія Лукомського (Loukomsky 1921) та Перший Повний інвентар Другого державного музею (суч. Музей Ханенків) (НА НММХ, оп. 1, спр. 14).

Беручи участь в організації експозицій музею, класифікації та дослідженні колекції, головний зберігач Георгій Лукомський (1881–1952) описував процес адаптації колишнього житлового приміщення до потреб музейної інституції. Інвентаризація колекції, за словами Г. Лукомського, відбувалася з 1 квітня по 15 травня 1919 р., після чого розпочалася безпосередня передислокація предметів «з метою перетворення на Музей житлової споруди, що була прикрашена чудовими художніми творами, але водночас мала і речі побутового призначення». Тоді співробітники музею

працювали над створенням нових ансамблів творів мистецтва у інтер'єрах, що мали відтворювати різні епохи та стилі (Loukomsky 1921, р. 27). Предмети в експозиції було систематизовано по майстернях та країнах походження. Частину речей науковці вилучали із експозиційних залів. Серед них, очевидно, були й зразки історичних тканин. Деякі із тих, що присутні на фотографіях маєтку Ханенків кін. XIX – поч. XX ст. є або повністю відсутніми у Першому повному інвентарі Другого державного музею або, згідно із відомостями в ньому, передислокованими.

За словами Георгія Лукомського, особливим багатством відрізнялася музейна збірка тканин XV–XVIII ст. (Loukomsky 1921, р. 24). Деякі з текстильних зразків було залишено в експозиційних просторах публічного музею. Окремі його вітрини також було декоровано тканинами XVIII ст. У «Салоні», як Г. Лукомський називає сучасну «Червону вітальню», було розташовано меблі з оббивкою, що імітувала старовинні італійські зразки XVI та XVII ст.: науковець відрізняв давній текстиль від його сучасних копій. Там же знаходився старовинний перський килим (Loukomsky 1921, р. 37–43). Як ми зазначали, відтворюючи у залах різні епохи та стилі музейники, ймовірно, прагнули продемонструвати і традиції використання тих або інших виробів в різні часи: у «Салоні», таким чином, могло бути зроблено акцент на присутності азійських килимів у будинках західноєвропейських збирачів та інтелектуалів Ренесансу.

Відомості, надані Г. Лукомським, почасти перегукуються з Першим повним інвентарем Другого державного музею. Він підтверджує, що деякі зразки європейського історичного текстилю було залишено в експозиції музею. Так, і в свідченнях Г. Лукомського, і в інвентарі зафіксована присутність старовинного опліччя Інв. № 78 ТК в сучасній «Великій вітальні» музею (тодішня «Італійська зала») (Рис. 2) (НА НММХ, оп. 1, спр. 2, од. зб. 14, ст. 14). Якщо в аукціонній книзі предмет визначено як

іспанський, то Г. Лукомський згадує його як «фламандську вишивку»⁷ (Loukomsky 1921, р. 57). Таким чином, в період створення музейної інституції на базі колекції родини Ханенків відбувалася не лише організація експозиційних просторів, але й робота по уточненню атрибутивних даних предметів.

Згідно із Перший Повний інвентарем Другого державного музею 1919 р., у експозиції було залишено й оксамитові та шовкові скатертини італійського виробництва (Інв. № 50 ТК, 51 ТК) (Рис. 19; 13). Сидіння «Італійської зали» або «Зали італійської школи та ікон» (суч. «Велика вітальня») було оббито оксамитом, що із великою вірогідністю мав італійське походження (НА НММХ, оп. 1, спр. 2, од. зб. 14, ст. 14). Там само знаходилася старовинна вишивка на полотні із зображенням Святого Миколая (Інв. № 80 ТК). Її у ХХ ст. вважали італійською – на сучасному етапі дослідження така атрибуція викликає сумніви (Рис. 21) (НА НММХ, оп. 1, спр. 1, од. зб. 18, ст. 24).

Історичні тканини тоді було представлено й біля «Парадних сходів». На стовпці висіла старовинна хоругва, а у вітрині знаходилася оксамитова риза, оздоблена металевими нитками (НА НММХ, оп. 1, спр. 1, од. зб. 18, ст. 6). Під склом демонстрували й старовинну вишивку російських та європейських майстрів (НА НММХ, оп. 1, спр. 2, од. зб. 14). Більшу частину історичного текстилю у 1919 р. усе ж було переміщено до комор, а також скринь, почасти розташованих у різних експозиційних залах (НА НММХ, оп. 1, спр. 1, од. зб. 18, ст. 47).

У період з 1921 по 1926 р. музейні співробітники, імена яких не вказано, склали каталожні описи колекції західноєвропейського та російського текстилю, що нині також зберігаються в архіві Музею Ханенків. Більш точні дати створення документів невідомі. Однак через те,

⁷ Біля лави фламандська вишивка в формі хреста із зображенням дерева Іесея (Йосієва дерева) (генеалогічного дерева Ісуса Христа).

що в них відсутні згадки тих виробів, що було реєвакуйовано із Москви та згодом інвентаризовано, можемо припускати, що записи було складено до 1924 р. Вони підтверджують, що і в 1920-ті рр. окремі тканини лишалися в експозиції, а у декількох вітринах було збережено декор із оксамитової оббивки (НА НММХ, оп. 1, спр. 27, ст. 24). Частина текстилю, як фрагменти, так і суцільні вироби, продовжувала зберігатися у скринях та коморах.

Так, велика кількість давніх італійських тканин зберігалася в скрині «Секретаріату» (суч. «Кабінет старожитностей»). У ній знаходилася італійська скатертину (Інв. № 36 ТК) (Рис. 22), що згідно із каталожними описами 1921–1926-тих рр. була придбана Ханенками в Римі. Виріб має підкладку, що імітує італійські лампасні тканини XVI ст. Однак орнамент на ній відтворено в техніці друку. Припускаємо, що підкладку могло бути виконано в період від XVI до XIX ст. Так як про її наявність згадано в каталожних описах, можна було б зробити висновок, що скатертину було придбано разом із нею. Однак одиниця зберігання Інв. № 4 ТК має таку ж підкладку. Це дає підстави припустити, що її до обох предметів могло бути додано згодом, після купівлі Ханенками (Рис. 23). У скрині «Секретаріату» тоді також перебувало ще чотири італійські скатертину (Інв. № 48 ТК, 51 ТК, 50 ТК та 31 ТК) (Рис. 17; 13; 19; 24) (НА НММХ, оп. 1, спр. 27, ст. 2–18).

Водночас в «Італійській залі» (суч. «Велика вітальня») продовжували експонувати старовинне опліччя (Інв. № 78 ТК). У каталожних описах 1921–1926 рр. дублюється інформація щодо його провенансу: «Куплено в Римі, з колекції графа Паар». Цікаво, що у документі, як і в аукціонній книзі, опліччя згадується як іспанський виріб, а не як «фламандська вишивка»,

якою її вважав Г. Лукомський декількома роками раніше (НА НММХ, оп. 1, спр. 27, ст. 48)⁸.

У «Великій вітальні», протягом 1920-тих рр., презентувався й фрагмент орнаментальної смуги (Інв. № 95 ТК) (Рис. 25). Його було придбано Ханенками у антиквара Аттіліо Сімонетті. Його аукціон був одним із найбільших в Римі в 1882 р. Цікаво, що А. Сімонетті мав тісні професійні зв'язки з Маріано Фортуні (1871–1949) – іспанським модельєром, який довгий час проживав в Італії та цікавився тканинами (Ruffino 2013, р. 83–84). Згідно із каталожними описами 1921–1926-тих рр., орнаментальну смугу тоді датували XIV ст. (НА НММХ, оп. 1, спр. 27, ст. 24).

Над каміном «Італійської зали» (суч. «Велика вітальня»), як і за часів Ханенків, в 1920-тих рр. демонстрували гобелен XVIII ст. Його в каталожних описах приписують італійському виробництву, однак, без уточнення провенансу (НА НММХ, оп. 1, спр. 27, ст. 43). Шпалера із вазами (Інв. № 91 ТК) (Рис. 28) у них також визначена як італійська робота. В наш час, згідно із інформацією в інвентарних картках, вона із більшою вірогідністю атрибутується до французького виробництва. Її, як зазначено в каталожних описах, було придбано Ханенками на аукціоні Боргезе у Римі. В період з 1921 по 1926 р., як і сьогодні, шпалеру було розміщено в «Золоченій гостинній» (суч. «Золотий кабінет») (НА НММХ, оп. 1, спр. 27, ст. 44–45).

Ще восени 1921 р. частина текстильної колекції, разом із іншими творами мистецтва, була повернена до музею з Москви. Туди її було евакуйовано під час Першої світової війни, у 1915 р. (НА НММХ, оп. 1, спр. 2, од. зб. 14). Аби реєвакуювати предмети, до Москви було відряджено

⁸ Ми згадуємо про опліччя в контексті дослідження італійських тканин, адже у інвентарній книзі, розпочатій в 1950 р., припускається, що воно може бути італійського виробництва (Інвентарна книга...1950, ст. 39). Нині лишаються невідомими обставини зміни його атрибуції, однак, згідно зі знайденими нами аналогіями, елемент облачення не належить до італійської текстильної традиції (Рис. 2).

директора музею Макаренка М. О. Серед повернених предметів були: одна із найбільш давніх італійських тканин колекції – фрагмент дамаску (Інв. № 40 ТК) (Рис. 29); вишивка у вигляді старовинного герба, нашита на оксамитовий текстиль (Інв. № 45 ТК) (Рис. 32); фрагмент червоно-жовтого шовку (Інв. № 22 ТК) (Рис. 33); фрагмент оксамиту (Інв. № 41 ТК) (Рис. 34).

Аби розмістити привезені твори мистецтва, музей зачинили од публіки на три місяці. Робота по складенню нового інвентаря відбулася лише в 1924–1925 рр. Наукове керування нею було покладено на вченого секретаря музею С. Гілярова. Тоді співробітники зверталися до аукціонних книг ханенківського часу з музейної бібліотеки, аби уточнювати провенанс предметів (НА НММХ, оп. 1, спр. 2, од. зб. 14, ст. 28–29). Водночас консультувалися щодо їхньої атрибуції з європейськими та американськими колегами з Музею мистецтва Метрополітен, Дрезденська галерея, Лондонська національна галерея (НА НММХ, оп. 1, спр. 2, од. зб. 14, ст. 62).

З 1926 р. колекція музею, що складалася переважно із придбань родини Ханенків, почала поповнюватися надходженнями від інших колекціонерів та музеїв. Водночас ті одиниці зберігання, що «не відповідали його (музею) цільовому наставленню» (наприклад, українське шитво), передавалися на зберігання іншим інституціям (НА НММХ, оп. 1, спр. 2, од. зб. 14, ст. 36). Можемо припускати, що серед переміщених предметів були й італійські тканини, які могли слугувати, наприклад, основою для вишивки: на теренах України професійне виробництво текстилю до ХХ ст. було вкрай обмеженим.

У 1927 р. дослідження тканин музейними співробітниками втілювалося у тематичній виставці. Її було «улаштовано стараннями аспірантки Музею Мистецтва П. А. Кульженко» (Виставка тканин 1927, ст. 2). Згідно із архівними документами, у період 1926–1928 рр. в музеї як раз почали створювати спеціалізовані простори для тимчасових виставок, аби час від

часу демонструвати ті вироби, що знаходилися в сховищах. Відтак презентація у них тканин стала одним із перших таких заходів (НА НММХ, оп. 1, спр. 2, од. зб. 14, ст. 41).

Згідно із передмовою каталогу, приміщення постійної експозиції музею не давали змоги продемонструвати різноманітні історичні тканини, що тоді зберігалися в сховищах. Тому науковцями була здійснена перша спроба влаштування тематичної виставки, присвяченої винятково текстилю. На ній було представлено й тканини зі збірок Б. К. Жука та Кабінету Українського мистецтва УАН. Водночас більша частина предметів походила з колекції Музею мистецтва Української Академії Наук (суч. Музей Ханенків) (Виставка тканин 1927, ст. 3).

До сьогодні каталог лишається єдиним музейним виданням, повністю присвяченим історичним тканинам. Він демонструє, що наприкінці 1920-тих рр. продовжувалася робота по систематизації колекції текстилю та вивченню її окремих предметів. Каталог виставки поділено на тематичні розділи: коптські, персько-візантійські, арабські, турецькі та європейські тканини.

Атрибутивні данні частини представлених у каталозі предметів до сьогодні були уточнені. Сучасна робота в цьому напрямку буде частково висвітлена в наступному підрозділі. Однак зміст каталогу «Виставка тканин» свідчить про високий рівень обізнаності його авторів у історії світового текстильного виробництва та декоративного мистецтва в цілому. Вони наводять аналогії до експонованих предметів, що їх вдалося знайти у колекціях світових музеїв. Крім того, кожен з розділів починається вступною статтею, присвяченою розвитку текстильного мистецтва в тому або іншому географічному регіоні. Автори подають короткі, однак змістовні відомості й з історії італійського текстильного виробництва XII–XVIII ст. Після вступу розташовано описи італійських тканин, представлених на виставці (Виставка тканин 1927, ст. 21).

Так, фрагмент текстилю з «гранатовим» візерунком (суч. Інв. № 32 ТК) у каталозі згадується як італійський оксамит кін. XV ст. (Рис. 8). Поруч надаються відомості про групу тканин із зображенням Вознесіння Богоматері (суч. Інв. № 29 ТК, 30 ТК, 39 ТК), що авторами каталогу атрибується до венеційського виробництва другої пол. XV ст. (Рис. 3; 4). Згодом згадано і ризу (суч. Інв. № 9 ТК), що представлена як венеційський виріб XVI ст. (Рис. 37 ТК); італійський оксамитовий килимок (суч. Інв. № 38 ТК) (Рис. 15); зразок італійської синьої-білої тканини (суч. Інв. № 23 ТК) (Рис. 38); фрагмент шовкового італійського текстилю (суч. Інв. № 25 ТК) (Рис. 40) (Виставка тканин 1927, ст. 22–26).

Декілька тканин колекції Музею Ханенків, що нині вважаються з великою вірогідністю європейськими, у каталозі представлені в інших тематичних розділах. Так, розділ «Персько-візантійські, арабські, турецькі» розпочинається із предмету, який сьогодні ми вважаємо італійським, а не азійським (Інв. № 710 БВ) (Рис. 41). У каталозі його визначено як перський або візантійський виріб XIII ст. (Виставка тканин 1927, ст. 13).

Цікавою нам видається і запропонована в каталозі атрибуція іншого зразка. Орнаментальну кайму (суч. Інв. № 95 ТК), як свідчать інвентарні документи різних часів, було придбано колекціонерами Ханенками у римського антиквара і митця Аттіліо Сімонетті (Рис. 25). У каталожних описах 1921–1926-тих рр. її згадано як італійську роботу (НА НММХ, оп. 1, спр. 27, ст. 24). У каталозі «Виставка тканин» предмет, однак, представлено у розділі «Персько-візантійські, арабські, турецькі тканини», як перську стрічку XIV ст. Причини такої радикальної зміни атрибуції у ті роки лишаються невідомими: в каталозі не наведено аналогій до виробу із інших мистецьких колекцій. Тільки у 1953 р. орнаментальну кайму було знову атрибутовано до європейського виробництва та передано на зберігання до відділу Західноєвропейського декоративного мистецтва із відділу Близького Сходу. У інвентарній книзі, розпочатій в 1950 р., її вже згадано

як виріб італійського походження – під знаком питання та без датування (Інвентарна книга...1950, ст. 46). Результати останніх досліджень цієї одиниці зберігання буде наведено в наступному підрозділі.

Отже, в перші роки існування музею відбувалася реорганізація експозиції. Частина текстильних виробів лишалася у тих же залах, що і до заснування музею, інша – була розміщена в шафах та коморах. Тоді музейні співробітники не просто створювали візуальні ансамблі, що реконструювали різні епохи та культури, але й підкреслювали контексти використання тих або інших виробів за попередніх часів (наприклад, демонстрація азійських килимів у західноєвропейських маєтках Ренесансу). Після заснування публічного музею розпочалася не лише робота по класифікації предметів, але й по уточненню їхньої атрибуції. Підтвердженням цього є варіативність припущень щодо датування та походження окремих текстильних предметів, знайдена у музейних архівних документах 20-тих рр. ХХ ст.

Наступні десятиліття характеризуються різким зменшенням інтенсивності досліджень музейної колекції європейських тканин. Натомість багато з них було передано до інших музеїв або повністю списано зі зберігання. Наприклад, у акті від 1935 р. зафіксовано списки текстильних предметів, що за словами його авторів не мали художньо-музейного значення та не могли бути відреставровані. Їх було дозволено передати для господарського вжитку в музеї (НА НММХ, оп. 1, спр. 6, од. зб. 44, ст. 224).

Згідно із актом від 21 січня 1937 р., близько 570 тканин було передано до Музею українського народного мистецтва, як зразки українського виробництва. Серед них, вважаємо, могли бути і західноєвропейські тканини: на теренах сучасної України на європейському текстилі могло бути зроблене різноманітне оздоблення (НА НММХ, оп. 1, спр. 6, од. зб. 44, ст. 291). Близько 90 текстильних виробів було віддано до Музею

Російського мистецтва за актом від 20 липня 1940 р. (НА НММХ, оп. 1, спр. 6, од. зб. 44, ст. 382).

1950 р. у Київському музеї західного та східного мистецтва (суч. Музей Ханенків) було розпочато нову інвентарну книгу, окремо присвячену західноєвропейським тканинам. Частина відомостей про них була перенесена з Першого Повного інвентаря Другого державного музею 1919 р, а також – з каталожних описів 1921–1926-тих рр. В подальшому відбувалося доповнення інформації в інвентарній книзі. Наприклад, при уточненні розмірів виробів або за їхньої релокації з одного фондового розділу до іншого, робилися записи у графі «Примітки». Інвентарна книга була доповнена і у 1956 р., коли до колекції надійшли тканини з Київського державного музею українського мистецтва (суч. Національний художній музей України). Серед них було декілька зразків італійського ткацтва, однак більшість з отриманого текстилю – французького походження (Інвентарна книга...1550).

Наприкінці 1960-тих рр. співробітники Музею Ханенків зверталися за консультаціями до російських колег щодо атрибуції тканин. У 1969 р. консультацію було надано співробітницями Московського Кремля – В. Марковою та Є. Чернухою. Вони занотували свої міркування щодо 24 предметів з музейної колекції, серед яких – італійські зразки. Наприклад, стихар Інв. № 1 ТК, на думку музейниць, було зроблено з цінного італійського оксамиту XVII ст. (Рис. 43). Тканину Інв. № 22 ТК було віднесено дослідницями до італійської традиції XVII ст. (Рис. 33). Фрагмент текстилю Інв. № 21 ТК вони атрибутували до XVIII ст. (Рис. 44). Науковиці також визначили, що оксамит Інв. № 32 ТК може бути венеційським виробом XV–XVI ст. (Рис. 8), а тканина Інв. № 40 ТК – роботою майстрів міста Лукка XIV або XV ст. (Рис. 29) (НА НММХ, оп. 3, спр. 34, од. зб. 325, ст. 1–2).

Наступного, 1970 р., консультацію по атрибуції тканин було надано А. Червяковою, завідувачкою відділу прикладного мистецтва Державної центральної художньо-реставраційної майстерні (ГЦХРМ), що у Москві. Текстильний зразок Інв. № 27 ТК вона пов'язувала з традицією XVII ст. зазначаючи, що його могли зробити в місті Лукка (Рис. 45). На відміну від дослідниць Московського Кремля, А. Червякова вважала тканину Інв. № 22 ТК виробом XV ст. (Рис. 33). Вона також зробила припущення, що у предметах Інв. № 52 ТК (старовинна хоругва) (Рис. 14), Інв. № 51 ТК (скатертина) (Рис. 13) та Інв. № 48 ТК (скатертина) (Рис. 17) було використано італійський оксамит XVII ст. Вишивку та оздоблення до них, на думку А. Червякової, було додано пізніше – ймовірно, у Польщі або Україні (НА НММХ, оп. 16, спр. 6, од. зб. 44, ст. 16–20).

Основні відомості по дослідженню колекції європейських тканин, збережені в архіві Музею Ханенків, завершуються тоді ж – у 1970-тих рр. Можна стверджувати, що з того часу вона системно не вивчалася.

2.2. Атрибуція італійських тканин з колекції Музею Ханенків

Беручи до уваги результати попередніх досліджень європейського текстилю Музею Ханенків, нами продовжено роботу по уточненню атрибуції тканин, задля подальшої їхньої констекстуалізації у дослідженнях різних царин. Завдання даного підрозділу – висвітлити сучасний етап роботи, направленої на визначення місця та часу виготовлення окремих тканин з колекції Музею Ханенків. Перш за все, це стосується тих предметів, відомості по яким було змінено протягом поточного дослідження. Спершу пропонуємо розглянути ті вироби, атрибутивні данні яких були уточнені саме завдяки їхнім візуальним характеристикам.

До сьогодні зберіглося лише декілька ескізів, призначених для виготовлення тканин досліджуваного часу. Серед них – рисунок, що було зроблено у Флоренції та нині датовано 1555 р. Візерунок, що видно на ескізі, використовувався не лише в текстильному виробництві Флоренції, але й Венеції (Cuoghi & Silvestri 2010, р. 72). Його відтворювали на коштовних оксамитах, на яких спеціалізувалися ці міста. Схожий орнамент можна зустріти і на дамасках (іт. *broncone con capperi*), збережених до наших днів в різних мистецьких колекціях.

Нині окремі дослідники вважають такі тканини флорентійською роботою другої пол. XVI ст. Інші усе ж розширюють атрибуцію, зазначаючи, що вони могли бути виготовлені у Венеції чи Флоренції протягом XVI ст.: починаючи з XVII ст. такі оксамити втратили актуальність серед заможних італійців – на їхню зміну прийшов легший текстиль з дрібнішими візерунками. Найбільш ранній живописний твір, на якому відображено оксамит досліджуваного типу – «Посли» Ганса Гольбейна Молодшого – датовано 1533 р. (Monnas 2008, р. 251–253).

Ескізу візерунку 1555 р. відповідає і оздоблення тканини з Музею Ханенків (Інв. № 33 ТК) (Рис. 46). Згідно з інвентарними даними, вона походить з колекції засновників музею (Інвентарна книга...1950, ст. 15). Ми

були б схильні вважати, що її, як і аналогічні оксамити, могло бути створено у Флоренції або Венеції протягом другої пол. XVI ст. Тканини цього часу часто мають маркування у вигляді широкої зеленої чи білої смуги по краю, поєднаної з іншими кольорами (Cuoghi & Silvestri 2010, p. 173). Схоже наявне і на досліджуваному оксамиті (Рис. 47). Однак технологія його виготовлення ставить під сумнів припущене нами датування. Орнамент виконано в техніці друку: він не має видимих ознак плетіння. Така технологія нанесення оздоблення використовувалася в XVI ст., однак популярною вона лишалася до XIX ст. (Рис. 48). Насичений зеленкуватий колір оксамиту є нетиповим для тканин XVI ст.: складові барвника потребують подальших досліджень. Наразі ми пропонуємо датувати одиницю зберігання Інв. № 33 ТК періодом від сер. XVI – до сер. XIX ст.

Іншу шовкову тканину з Музею Ханенків (Інв. № 28 ТК) дослідники другої пол. XX ст. вважали італійським виробом XVI ст., однак ставили таку атрибуцію під сумнів (Рис. 49) (Інвентарна книга...1950, ст. 12). Дослідження західноєвропейських науковців XXI ст. свідчать, що маркування у вигляді суцільної однокольорової смуги по краю, із ниткою відмінного кольору по її центру, часто зустрічається саме на італійському текстилі кін. XVI – поч. XVII ст. з дрібними геометричними візерунками (Cuoghi & Silvestri 2010, p. 304). Таку позначку має і тканина з ханенківської колекції, завдяки чому можна більш певно говорити про вірність попередніх припущень щодо часу та місця її створення (Рис. 50).

Візуальні ознаки сприяли уточненню датування ще одного зразка італійського ткацтва з колекції Музею Ханенків – Інв. № 24 ТК (Рис. 51). Згідно із Інвентарною книгою, в другій пол. XX ст. музейні співробітники визначали його як роботу XVII ст. (Інвентарна книга...1950, ст. 11). Однак точні аналогії, збережені в інших музейних колекціях доводять, що такий текстиль ткали в ост. чверті XVI ст., а не протягом XVII ст. (Cuoghi & Silvestri 2010, p. 306). Ймовірно, тоді було створено і досліджуваний зразок:

наприкінці XVI ст. як раз набув поширення текстиль з дрібними геометричними візерунками (Falke 1922, p. 297).

Нами також було уточнено датування одиниці зберігання Інв. № 23 ТК (Рис. 38). Згідно зі знайденими аналогіями, такий текстиль ткали в другій пол. XVI ст. переважно в регіоні Тоскана, використовуючи льон та вовну (Рис. 39) (Cuoghi & Silvestri 2010, p. 142).

Візуальні характеристики дозволяють уточнити атрибуцію й елементу церковного облачення Інв. № 1 ТК (Рис. 43). Згідно з інвентарною книгою, в XX ст. його було датовано XVII ст. На нашу думку, облачення було створено раніше – у XVI ст. Принаймні саме цим часом датується італійський зелений оксамит, з якого його зроблено. Такий тип тканини, із крупним візерунком та ворсом різної висоти, в цілому характерний саме для італійського виробництва XVI ст. (Рис. 52).

Інший предмет колекції – вишивка золотними нитками по червоному оксамиту (Інв. № 46 ТК) – згідно з інвентарними даними, у XX ст. вважався роботою західноєвропейських майстрів XVIII ст. (Інвентарна книга 1950...ст. 19) (Рис. 20). Чисельні аналогії, однак, свідчать, що такий тип вишивки виготовляли протягом XVI–XVII ст. – в Італії та Іспанії. Тоді іспанська мода, в тому числі на текстиль, поширилася італійськими містами. Форма виробу з колекції Музею Ханенків підказує, що його могли використовувати для декорування меблів, інтер'єрів або ж церковних облачень (Thurman & Christa 2001, p. 112–139).

Якщо уточненню атрибутивних даних невеликої кількості тканин сприяли переважно їхні візуальні особливості, то для визначення часу та місця походження більшості предметів необхідний ґрунтовний огляд їхніх технологічних характеристик.

У статті 1953 р. про місце технічного аналізу у вивченні давнього текстилю, дослідниці Рене Батінь та Луїза Беллінгер підкреслили, що протягом першої пол. XX ст. науковці звертали більше уваги на візуальні

характеристики історичних тканин, а не на їхню «конструкцію». Однак на думку авторок статті, вивчення технологічних особливостей текстилю має відбуватися на рівні та у комплексі із розглядом його візуальних ознак. Крім того, вони підкреслили, що текстиль не є статичним матеріалом. Залежно від обставин, його складові деформуються, змінюючи розміри та конфігурацію. Цей факт також має братися до уваги під час вивчення конкретних зразків давніх тканин, як зазначили дослідниці (Batigne & Bellinger 1953, p. 671).

Сучасні науковці, такі як Моніка Лунейя (*Monica Luneja*), також пропонують науковий підхід «дематеріалізації», що стосується й тканин. Він передбачає аналіз особливостей поєднання матеріалів та візуальних аспектів об'єкту, сприймаючи їх цілісно, а не окремо (Reineke et al. 2017, p. 124). Принципами технологічного аналізу, впровадженими протягом ХХ та на поч. ХХІ ст., ми керуємося під час атрибуції текстилю з колекції Музею Ханенків.

Однією з тканин, що нині належить до розділу мистецтва Близького Сходу є невеликий фрагмент шовку з орнаментальним мотивом у вигляді кіл, в середині яких – птахи, вірогідно – папуги (Інв. № 710 БВ) (Рис. 41). В ХХ ст. дослідники вважали його перським або візантійським зразком ХІІІ ст. (Виставка тканин 1927, ст. 13). Західноєвропейські та американські науковці (наприклад, з Музею Вікторії та Альберта) припускають, що схожі тканини можуть бути й італійською роботою кін. ХІІІ – поч. ХІV ст., в якій наслідується візантійська орнаментальна традиція (Рис. 52).

Натомість макрозйомка досліджуваного фрагмента з ханенківської колекції демонструє надзвичайно акуратну організацію його ткані основи та утку, а металева нитка у його складі має синюватий колір (Рис. 42). Характеристики предмету співпадають з ознаками італійських тканин ХІХ ст., що імітували давній середньовічний дизайн. У їхньому складі – шовк, котон та металева нитка, що складається зі смуги металу, накрученої на

дикий шовк. Основа таких тканин формується за рахунок полотняного переплетення, а візерунок – додатковим парчевим утком. Вони виготовлялися на жакардових верстатах. Зразок такого типу із колекції Чиказького художнього інституту датовано 1872 р. (Рис. 54). Отже, ми вважаємо, що тканина Інв. № 710 БВ з Музею Ханенків також є італійською імітацією XIX ст. старовинних італійських чи візантійських шовків періоду XII–XIV ст.

Найбільш давнім поміж італійського текстилю колекції наразі вважається шовковий фрагмент Інв. № 40 ТК (Рис. 29). Протягом XX ст. його приписували італійському виробництву XIV–XV ст. Тоді дослідники припускали, що тканина могла бути зробленою у містах Лукка або Венеція (Інвентарна книга...1950, ст. 17). Нині нами було вивчено її структуру, аби доповнити попередні наукові напрацювання.

Аналогії, знайдені у декількох музейних колекціях підтверджують, що шовк Інв. № 40 ТК було виготовлено в кін. XIV – на поч. XV ст. (Рис. 55). Згідно з дослідженнями Д. Кінга, такий тип шовків згадувався у статутах міста Лукка 1376 р. як «тканини із золота та срібла»⁹ (King 2004, р. 94). Тоді ж ткачі Лукки активно переїздили до Венеції, де продовжували працювати в звичній техніці. Для створення візерунків на тканинах, вони використовували позолочену мембранну нитку (Carboni 2007, 43).

Макрозйомка досліджуваної тканини підтверджує присутність мембранних ниток у її складі, збережених у вкрай поганому стані (Рис. 31). Це підтверджує, що хоча текстиль і належав до коштовних, його не зберігали статично, а навпаки активно використовували. Писемні джерела свідчать, що в особливо заможних італійських родинах такі вартісні орнаментовані тканини застосовувалися в побуті (McClever 2017, р. 243).

⁹ ...drappi d'oro et d'ariento.

Текстиль досліджуваного типу має і характерну будову (Рис. 30). Його основа формується саржевим плетінням 2/1, а візерунок – саржевим плетінням 1/3. Кількість ниток основної основи на сантиметр – близько 15-ти (King 2004, р. 102). В наш час такі старовинні тканини називаються «дамасками». В їхніх візерунках можуть використовуватися різні типи плетінь, відмінні від плетіння основи. Дамаски можуть бути як монохромними, так і поліхромними (Hutton 2004, р. 1).

Текстиль з Музею Ханенків відповідає технологічним характеристикам давніх італійських дамасків. Збігається він з ними і за візуальними ознаками. Так, італійські ткачі кін. XIV ст. намагалися надати елементам зооморфних візерунків реалістичності, запозичуючи окремі з них з текстилю азійського походження (Falke 1922, р. 36). Отже вважаємо, що тканину Інв. № 40 ТК було виткано в місті Лукка або Венеція в кін. XIV – на поч. XV ст.

До італійської традиції наступного, XV ст., належить тканина Інв. № 32 ТК. Це – фрагмент червоного оксамиту, на якому відтворено так званий гранатовий візерунок (Рис. 8). В інвентарній книзі музею, розпочатій в 1950 р., виріб вважається венеційською роботою кін. XV–XVI ст. (Інвентарна книга...1950, ст. 15). Технологічні особливості дають підстави припускати, що його справді могло бути створено у Венеції. Так, основа саржевого плетіння виготовлена із жовтого шовку, скрученого у напрямку S. Кількість ниток основи – близько 35 на см. Ворсова частина тканини виготовлена з червоної шовкової нитки, що не має видимої крутки. Кількість ниток ворсової частини – близько 36 на см. Візерунок створено із жовтої шовкової нитки, що не має видимої крутки, на протиположну до ниток основи. Кількість ниток візерунку – близько 18 на см. Водночас у ньому використано металеву нитку. Її шовкова основа не має видимої крутки. Метал накручено на основу в напрямку S. Кількість металевих ниток – близько 10 на см (Рис. 9).

На краї оксамиту частково зберіглося маркування у вигляді двох білих смуг, оточених зеленими, із тонкою світлою смугою наприкінці. Загальна ширина маркування – близько 1.5 см (Рис.10). Смугасті краї, як і інші перелічені технологічні прийоми, характерні для венеційських тканин другої пол. XV ст. (Poli 2008, р. 235–236). З іншого боку, маркування схожого типу зустрічається і на флорентійських оксамитах того ж часу (Landini 2017, р. 39). Так як досліджувана нами тканина не зберіглася у початковій ширині, цю характеристику ми не можемо використати для уточнення місця виготовлення. Відтак наразі пропонуємо констатувати, що оксамит Інв. № 32 ТК було створено у Венеції або Флоренції в другій пол. XV ст.

Протягом досліджуваного часу у Тоскані активно ткали й фігуративні зображення. Особливо популярним там був сюжет вручення Дівою Марією Священного поясу апостолі Фомі, під час її Вознесіння (іт. *Madonna della Cintola*). Цьому сприяло зберігання у місті Прато, що у Тоскані, так званого Священного поясу Діви Марії (іт. *Sacra Cintola*) (Vorsook 1975, р. 4). Сюжет відтворювали переважно на декоративних частинах релігійних облачень – орфреях (оздобленні церковних шат у вигляді смуг) та капюшонах для плувіалу (елементі літургійного одягу католицьких священнослужителів) у кін. XV – першій пол. XVI ст. Техніка ткання імітувала коштовну вишивку, вартуючи при цьому дещо дешевше (Degl’Innocenti 2000, р. 7–9).

Згідно із аукціонною книгою, колекціонери Ханенки придбали три текстильні вироби із сюжетом вручення Священного поясу Апостолу Фомі на аукціоні антиквара Альберіччі в Римі 1886 р. Ними є дві декоративні смуги (Інв. № 29 ТК, 30 ТК) та один капюшон (Інв. № 39 ТК), що до сьогодні зберігаються Музеєм Ханенків (Рис. 3; 4). Під час аукціону їх приписували сієнському виробництву XVI ст. (Catalogue...1886, р. 108). Технологічні характеристики предметів нині дозволили уточнити час та місце створення.

Під час їхнього ткання було поєднано сатинове плетіння основи із саржевим плетінням візерунку, що є характерною рисою флорентійського фігуративного текстилю кін. XV – поч. XVI ст. Іншою ознакою деяких флорентійських тканин того часу є маркування по краю у вигляді зеленої смуги, в середині якої – рожева та жовта, обмежені двома білими (Monnas 2008, р. 65–67). Таке наявне і на капюшоні для плувіалу з Музею Ханенків (Рис. 5).

Червоні, жовті та золотні нитки досліджуваної групи тканин скручено в напрямку S. Натомість рожеві нитки основи скручено в напрямку Z (Рис.6) (Degl’Innocenti 2000, р. 53). Завдяки сукупності технологічних ознак, ми можемо стверджувати, що одиниці зберігання Інв. № 29 ТК, 30 ТК, 39 ТК були зроблені у Флоренції в кін. XV – на поч. XVI ст. Текстильні предмети зі схожим сюжетом та поєднанням плетінь виконувалися і у дешевших матеріалах, без використання металевої нитки. Їхня поверхня складалася переважно з жовтого шовку та здалеку могла імітувати золотаве світіння (Garett & Reeves 2018, р. 136).

Детально розроблена версія композиції вручення Священного поясу, відображена на капюшоні Інв. № 39 ТК, приписується майстру Бартоломео ді Джованні (1452–1501). Ткані вироби за його ескізами стали найпершими та найбільш витонченими серед досліджуваної групи. У подальшому вони слугували прототипами до більш спрощених та дещо модифікованих композицій такого ж плану. Можливо, перед відтворенням цього ж сюжету на тканинах наступних десятиліть XV – поч. XVI ст., початковий ескіз дещо змінювався іншими художниками. Таким чином, із часом зображення спотворювалося не тільки через різноманітність технік та особливостей ткання, але й через втручання рисувальників у першопочаткову композицію (Ciatti 1994, р. 72–73). Відтак якщо капюшон з Музею Ханенків виткано, ймовірно, за ескізом Бартоломео ді Джованні, то орнаментальні смуги (Інв. № 29 ТК, 30 ТК) демонструють більш спрощений його варіант.

До традиції XVI ст. належать наступні тканини з Музею Ханенків. Характерним для італійського виробництва XVI ст. є коричневий оксамит, візерунок якого сформовано ворсом різної висоти – Інв. № 34 ТК (Рис. 56). Згідно із даними інвентарної книги музею, тканину було виготовлено в Італії у XVII ст. (Інвентарна книга...1950, ст. 15). Численні аналогії з інших мистецьких колекцій нині дають можливість припустити, що її могло бути створено дещо раніше.

Про вірогідне призначення тканини свідчать її форма та орнамент. Ширина – близько 27 см – була загальноприйнятою для столи – елементу одягу венеційського сенатора чи прокуратора (Monnas 2009, р. 257). Широкі смуги з коштовного оксамиту були атрибутом найвищих чиновників Венеційської республіки. Зазвичай, вони носили таку відзнаку через ліве плече поверх довгої мантиї із широкими рукавами (Рис. 58). Відтворений на досліджуваній тканині орнамент також може слугувати підтвердженням її призначення. Його складено з усталених геральдичних мотивів – корони та шестипелюсткової квітки, що почасти використовувалися у вбранні венеційських чиновників. Однак з таких тканин у XVI ст. шили не лише столи, але й сенаторські мантиї та облачення священнослужителів. Слугували вони і дипломатичним дарунком.

Найбільш раннім з відомих нині живописних творів, на якому зображено «сенаторський» оксамит є «Вівтар Пезаро» (створений близько 1525 р.) венеційського майстра Тиціана Вечелліо (1448/1490–1576). На ньому венецієць Якопо Пезаро постає в облаченні з тканини досліджуваного типу. Це дозволяє припускати, що схожі оксамити були в активному використанні вже від 1525 р. (Рис. 59) (Monnas 2009, р. 256–257).

Починаючи з XVII ст., із «сенаторського» оксамиту виготовляли переважно столи. Натомість його застосування у мантиях майже зійшло нанівець. Їх могли перешивати на столи (Monnas 2008, р. 258). Так як на предметі з ханенківської колекції видно сліди перекроювання, ми схильні

вважати, що «сенаторський» оксамит, з якого його зроблено, було створено у Венеції в період між 1525 р. та поч. XVII ст. Це підтверджує і смугасте маркування шириною близько 0.5 см, частково збережене по краю оксамиту. Першопочатково воно могло бути дещо ширшим та зрізаним згодом. Смугасті маркування із рясним плетінням є характерними для венеційського виробництва зазначеного часу (Рис. 57) (Landini 2017, р. 62).

Схожі тканини, однак, продовжували виготовляти у Венеції аж до XVIII ст., вносячи мінімальні візуальні та технологічні зміни. Відтак ми не можемо відкидати ймовірність, що оксамит Інв. № 34 ТК міг бути зроблений в період від сер. XVI до XVIII ст. включно (Pirovano 1983, р. 126). Тим не менше, як зазначалося вище, через те, що виріб має сліди перекроювання, ми схильні думати, що його все ж варто датувати другою пол. XVI ст.

Цікаво, що основа оксамиту виконана у плетінні тафта, як і в деяких інших схожих тканинах венеційського походження (Devoti 1974, р. 121). Вони, однак, є у меншості, адже більшість «сенаторських» оксамитів має сатинове плетіння основи (Monnas 2009, р. 125). Колір досліджуваного зразка також дещо відрізняється від схожих тканин. Якщо більшість «сенаторських» оксамитів виконана у різних відтінках темно-червоного кольору, то фрагмент з ханенківської колекції має коричневий відтінок (Monnas 2008, р. 256–258). Цей факт дає підстави контекстуалізувати тканину (Інв. № 34 ТК) у четвертому розділі.

Якщо попередньо розглянути вироби вважалися коштовними, за часів їхнього використання, то тканий фрагмент Інв. № 95 ТК можна зарахувати до групи більш поширених поміж містян (Рис. 25). Раніше він міг прикрашати будь-який текстиль господарського або церковного вжитку – як-от скатертину, серветку чи рушник. Варто зазначити, що протягом дослідження нам не вдалося дійти остаточних висновків щодо атрибутивних даних одиниці зберігання Інв. 95 ТК. Однак знайдені нами

відомості можуть сприяти їхньому уточненню в подальшому. Отже, вважаємо за необхідне зафіксувати результати наукової розвідки.

Фрагмент тканої орнаментальної кайми (Інв. № 95 ТК) було придбано родиною Ханенків в кін. XIX або на поч. XX ст. в Римі – ймовірно, у художника та антиквара Аттіліо Симонетті – як виріб азійського походження (Оп. № 1 спр. № 2, од. зб. 14, ст. 73). Лише в 1959 р., за актом передачі, його було переміщено з фонду мистецтва Близького Сходу до фонду Західноєвропейського декоративного мистецтва Музею Ханенків (Інвентарна книга...1950, ст. 45). Причини такого рішення наразі невідомі. Однак на сьогодні тканина із впевненістю вважається європейською. Аналогії до неї зберігаються в багатьох європейських та американських музейних колекціях (Гоцало 2020, ст. 106).

Починаючи з XIII ст., оздоблені по краю скатертини та рушники все частіше з'являються на європейських живописних творах, а також – в інвентарних писемних документах. Таким текстилем протягом XIV–XVI ст. особливо славилася місто Перуджа, однак, створювали його і в інших європейських містах (Currie 2010, p. 344).

Одна з найбільш точних аналогій до кайми з Музею Ханенків зберігається в лондонському Музеї Вікторії та Альберта (Рис. 27). У її складі – льон та шовк¹⁰. З огляду на складний орнамент та використані матеріали, рушник належав до дорожчих предметів досліджуваного типу. Науковці музею Вікторії та Альберта припускають, що кайма рушника могла перешиватися з одного предмета на інший, для її повторного використання¹¹. Форма фрагмента з Музею Ханенків також дає підстави стверджувати, що його могли використовувати декілька разів на різних текстильних виробках. Візерунок червоного кольору на облямівках з

¹⁰ The Victoria and Albert Museum. Available at: <http://collections.vam.ac.uk/item/O119345/napkin-unknown/> [Accessed 7 April 2020].

¹¹ Там само.

ханенківської колекції та Музею Вікторії та Альберта зображує стилізовані фігури замку, левів, невеликих пташок та рослинних мотивів. Припускається, що такі тканини виготовлялися італійськими майстрами, почасти в місті Перуджа. Однак на даному етапі дослідження можливим лишається і їхнє іспанське походження. Це спричинено двома фактами, виявленими дослідниками Музею Вікторії та Альберта.

По-перше, схожі предмети у інвентарній книзі англійського короля Генрі VIII 1547 р. згадані як «червоне рукоділля» та «іспанський стібок». По-друге, лев та замок є усталеними символами іспанського регіону Кастилія-і-Леон¹². Проте, на нашу думку, більшість аргументів все ж свідчать на користь італійського походження досліджуваних предметів з обох музейних колекцій.

Так, слова «іспанський стібок» та «рукоділля» можуть стосуватися швидше вишитих вручну предметів (Рис. 26). Крім того, італійські книги орнаментів XVI ст. містять схеми для вишивок із фігурами замків та левоподібних істот – схожих на ті, що відтворено на досліджуваних зразках (Рис. 60): поширені ткані візерунки адаптувалися для вишивання італійськими господинями (Гоцало 2020, ст. 111–112).

Крім того, як зазначалося вище, схожі на досліджуваний нами предмети почасти були створені в місті Перуджа або ж під впливом декоративної традиції його текстильних виробів. В інвентарних документах Перуджі та Сієни XV ст. присутні описи скатертин та рушників, виконаних «на перуджійський манер» (Ricci 1908). Знайдено нами їхні згадки і у флорентійських інвентарних документах Палаццо Веккьо (Conti 1893, р. 233). Варто однак зазначити, що в інвентарі наявні й описи предметів «у переджійському стилі», зроблені в інших регіонах Європи – наприклад, у Фландрії (*una tovaglia di Fiandre alla perugina*) (Conti 1893, р. 233).

¹² Там само.

Дослідник А. Сантанджело припустив, що текстильники всієї Європи копіювали оригінальний декор перуджійських господарських тканин (Santangelo 1959, p. 50–52). Дійсно, текстильне виробництво Перуджі було настільки розвиненим, що його продукцію купували навіть флорентійські можновладці. Наприклад, в 1554 р. флорентієць Тофано П'єтрі ди Сасоферато замовив чорну перуджійську тканину для одягу (ASF, MP, f. 238, v. 418, Doc ID 7695). Незважаючи на виробничі можливості Флоренції, що була одним з найбільших центрів текстильного виробництва Європи за раннього нового часу, Т. П'єтрі прагнув отримати тканину, зроблену саме в Перуджі.

Про наявність в Умбрії розвиненого текстильного виробництва свідчить й інший документ. В 1543 р. представники міської влади міста Перуджа¹³ написали листа до герцога Козімо I де Медичі. Ними було висловлено проханням знайти службовців для гільдії шовку та вовни свого міста (ASF, MP, f. 267, v. 617, Doc ID 22868). Таким чином, станом на першу пол. XVI ст. в Перуджі створювалися якісні тканини, відомі в інших регіонах Італії. Крім того, в місті функціонувала окрема гільдія, що контролювала професійне виробництво тканин: до участі у ній могли запрошуватися представники більших текстильних центрів, таких як Флоренція (Гоцало 2020, ст. 117).

Підсумовуючи вищесказане, нами підтверджена наявність в Перуджі потужного текстильного виробництва, в XV–XVI ст. Хоча ми не можемо достеменно стверджувати, що досліджувана орнаментальна кайма була виготовлена саме в Італії (навіть якщо вона належить до «перуджійського стилю»), можемо все ж припускати це із великою вірогідністю.

Останні дві тканини, що пропонуємо до розгляду, згідно з нашими висновками являються не італійськими, а османськими. Їхні візуальні та

¹³ Офіційна організація Перуджі з назвою *Conservatori della Ecclesiastica Obbedienza*.

технологічні особливості доводять тісну та плідну комунікацію між османською та італійською традицією раннього нового часу.

Протягом XV–XVI ст. в Італії та Османській імперії ткали візуально схожі оксамити. Наприклад, елемент візерунку, схожий на мушлю та виконаний переважно металевими нитками – характерний як для італійських, так і для турецьких тканин (Mask 2002, p. 179). Однак різниця їхніх технологічних характеристик допомагає атрибутуванню.

Згідно із інвентарною книгою, оксамит Інв. № 41 ТК походить з колекції родини Ханенків (Рис. 34) (Інвентарна книга...1950, ст. 18). У 1915 р. його було евакуйовано до Москви, звідки повернено до музею восени 1921 р. Як вважали в ХХ ст., оксамит було виготовлено у Венеції ХVІІІ ст. (Оп. №1, справа № 2 Од. зб. 14). Технологічні характеристики нині нашоувують на думку, що його було все-таки створено в Османській імперії близько ХVІ ст. Висока якість виробу свідчить, що він був коштовним. У ньому застосовано не лише дорогі матеріали, але й відтворено складний та комплексний орнамент. Його шари «накладено» один на одний та художньо поєднано між собою.

На тканині наявна лише частина першопочаткового візерунку. Протягом дослідження нами не було знайдено точної аналогії до неї. Однак велика кількість наближених візуальних аналогій співпадає і по технологіям виготовлення з досліджуваним фрагментом. Зазвичай, їхній фон сформовано незрізаною частиною текстильної поверхні, а візерунок – зрізаним ворсом (Carboni 2007, p. 193).

Гільдії османських міст контролювали якість виробленого там текстилю, а також перевіряли відповідність його структури (поєднання різних плетінь) затвердженим нормам. Навіть візуально подібні тканини османського та італійського виробництва є відмінними по своїй будові. Технологічним характеристикам османських тканин відповідає і досліджувана тканина Інв. № 41 ТК (Peter 2020, p. 170–171).

Її основа має сатинове плетіння 4/1. Кожна шоста нитка основи формує ворс. Нитки основи скручені в напрямку Z. Нитки основи бічної обробки є парними та скрученими в напрямку Z (Рис. 35) (Carboni 2007, р. 194). Після 1420 р. нитки основи італійських оксамитів в більшості випадків скручували в напрямку S. На противагу, османські оксамити кін. XV–XVI ст. переважно мають нитки основи, скручені в напрямку Z (Monnas 2012, р. 15).

Нитки утку досліджуваного фрагмента мають саржеве переплетення 1/4 у напрямку S. Вони закріплені кожною третьою ниткою основи. «Золотною» ниткою, використаною при тканні, є металева фольга, посрібнена та позолочена з обох боків, із додаванням невеликої кількості міді. Вона накручена в напрямку S на подвійну основу жовтого шовку, також скручену в напрямку S (Рис. 36). Описана структура тканини, а також склад металевої нитки характерні для османських оксамитів XV–XVII ст. На противагу, у складі металевих ниток європейського виробництва переважає мідь (Carboni 2007, р. 195–196).

Існують й інші відмінності між османськими та італійськими оксамитами XV–XVII ст. В італійських ворсові нитки часто лежать поверх парчевих ниток утку, що є рідкістю в османських. Крім того, в оксамитах османського виробництва основна нитка основи досить часто фіксує металеві нитки. В італійських, на противагу, саме ворсові нитки фіксують парчеві нитки утку по краях. До всього італійські ткачі часто застосовували ефектне поєднання зрізаної та незрізаної поверхні оксамиту разом з петлями, утвореними металевою ниткою. Натомість османські текстильники не вдавалися до таких складних технологічних прийомів (Peter 2020, р. 188–191).

Описані технологічні характеристики фрагмента Інв. № 41 ТК дозволяють припускати, що його було створено на території Османської імперії в XV–XVII ст.

Інформація щодо надходження до Музею Ханенків наступної дослідженої тканини Інв. № 257 ТК, що також виявилася османською, в інвентарній книзі відсутня (Рис. 61). Водночас в інвентарній картці предмета зазначено, що його було передано «Київським музеєм українського мистецтва за актом від 28. 12. 1955». Там же вказано, що тканину було виготовлено в Італії у XVII–XVIII ст.

Деякі італійські та османські гладкі шовкові тканини XVI–XVIII ст., як і оксамитові, є візуально подібними, що ускладнює їхню атрибуцію. На італійському текстилі, що призначався на експорт до Османської імперії, ретельно копіювали османські візерунки. Однак технологія виробництва лишалася місцевою.

Османський парчевий шовк згадується в джерелах XVI ст. як кемха (*kemha*) (Atasoy 2002, p. 162). Так називали багатобарвний текстиль, витканий з використанням металевої нитки¹⁴. Зазвичай, у ньому поєднували сатинове та саржеве плетіння. Техніка виготовлення кемхи відповідає типу тканини, що сучасні дослідники узагальнено називають «лампасна»¹⁵. Такий текстиль ткали і італійці. Між італійськими та османськими лампасними тканинами XVI–XVII ст. існує, однак, певна різниця.

По-перше, металева нитка є візуально більш помітною в італійських лампасах. В османських вона може бути ледь видимою неозброєним оком.

По-друге, в італійських лампасах металева нитка поєднується з шовковою в різних саржевих плетіннях: металева нитка в послідовності 1/3, а шовкова – 2/2. Поруч із саржевим, в італійських тканинах з'являється сатинове плетіння, часто в переплетенні 7/1. В османських лампасах металева та шовкова нитки частіше навпаки поєднані в єдиному саржевому плетінні. Воно має направлення Z в порядку 1/3 (тобто візерунок

¹⁴ <http://evabasile.blogspot.com/2014/09/lampas-ovvero-lampasso.html> [Accessed 7 April 2020].

¹⁵ <http://www.issendai.com/16thcenturyistanbul/fabrics-and-colors/types-of-fabric/> [Accessed 7 April 2020].
Такий текстиль поєднує декілька типів плетінь, виконаних шовковими нитками з додаванням металевої.

піднімається догори праворуч). Сатинове плетіння з'являється поруч із саржевим в переплетенні 4/1 (Рис. 62).

По-третє, ширина краю на османських лампасах кін. XVI – поч. XVII ст. коливається від 0.2 до 0.8 см (Рис. 63). Зазвичай, він має сатинове плетіння та колір слонової кістки. Краї на італійському лампасному текстилі – більш різноманітні. Їх використовували для маркування використаного барвника або якості тканини. Така традиція була відсутньою в османському виробництві (Atasoy 2002, p. 217–225).

Фрагмент Інв. № 257 ТК з Музею Ханенків відповідає всім характеристикам османського лампасу. Він має сатиновий край кольору слонової кістки та шириною 0.8 см. Лицьова частина тканини поєднує сатинове та саржеве (1/3) плетіння. Саржеве плетіння піднімається в напрямку Z. Поперечна саржева нитка видима на звороті тканини. Металева нитка поєднана з шовковою в єдиному саржевому плетінні. Неозброєним оком вона є ледь помітною, але чітко візуалізується при макрозйомці.

Вважаємо, що тканина Інв. № 257 ТК була створена після 1550-тих рр. в Стамбулі або Бурсі, але не пізніше 1650-тих рр. На це, на рівні з технологічними, вказує і ряд її візуальних особливостей. По-перше, багатокольорову кемху з металевою ниткою виготовляли в основному в Стамбулі та Бурсі, починаючи з другої третини XVI ст. В сер. XVI ст. рослинні орнаменти на текстилі стали більш реалістичними (Carboni 2007, p. 321). Цю тенденцію дослідники пов'язують із творчістю Кара Мемі (*Kara Memi*). В орнаментах він використовував зображення впізнаваних османами рослин. Реалістичні візерунки переважали в османській мініатюрі, кераміці та текстилі з сер. XVI ст. (Walter & Sumru 2012).

По-друге, оживальний орнамент часто зустрічається на османських лампасах другої пол. XVI – першої пол. XVII ст.¹⁶. Він майже перестає відтворюватися на них з другої пол. XVII ст. (Atasoy 2002, p. 238).

Висновками розділу можуть бути наступні твердження. Колекціонери Ханенки з усього західноєвропейського текстилю надавали перевагу коштовним італійським шовкам XV–XVIII ст., переважно – оксамитам. Їх вони презентували у залах свого будинку, враховуючи при цьому традиції використання та демонстрації тканин за попередніх століть. В перші десятиліття існування музею проводилося активне дослідження та інвентаризація колекції європейського текстилю. Особливості його зберігання та експонування продовжували бути такими ж, як за часів проживання родини Ханенків в будинку. Після 30-тих рр. XX ст. вивчення колекції європейських тканин значно сповільнилося.

Проведена нами робота по уточненню атрибутивних даних текстилю продемонструвала, що кожна історична тканина потребує індивідуального підходу у цьому процесі – зазвичай, одночасного розгляду її візуальних та технологічних особливостей.

¹⁶ Існує безліч його варіацій, однак основа завжди незмінна – овальні медальйони та стилізовані рослинні мотиви.

РОЗДІЛ III. ВИРОБНИЦТВО ТКАНИН ТА ЇХНЄ ПОБУТУВАННЯ У ФЛОРЕНЦІЇ ТА ВЕНЕЦІЇ XV–XVI СТ.

Розділ присвячено огляду основних аспектів виробництва тканин у Венеції та Флоренції в досліджуваний час. Окрім цього, пропонуємо звернутися до питання користування містянами різними типами текстилю. Хто до яких процесів виробництва був залучений? Хто якими тканинами мав змогу користуватися та за яких обставин? Чи мали містяни можливість ознайомлюватися з різними видами текстилю, не володіючи ними безпосередньо? Відповіді на ці питання дадуть змогу уявити «світ тканин», що «огортав» простір навколо мешканців Венеції та Флоренції XV–XVI ст. Це, в свою чергу, дозволить перейти до питання «упізнавання» та контекстуалізації ними текстилю, а відтак – і до окреслення перспективних методів використання збережених донині тканин у якості історичного джерела.

3.1. Виробництво текстилю у Флоренції та Венеції XV–XVI ст. та його типологія

Впродовж досліджуваного періоду Італія (у тому числі Венеція та Флоренція) була передовим виробником коштовного текстилю у Європі (Anquetil 1996, р. 31). Відтак у італійських містах можна було спостерігати особливу різноманітність тканин – як місцевих, так і імпортованих. Аби зрозуміти, який текстиль оточував містян та впливав на їхні враження від побаченого у різних контекстах, варто розглянути деякі аспекти розвитку місцевого виробництва тканин, а також їхню типологію в зазначений період, що і є завданням підрозділу.

Збережені до сьогодні давні тканини представляють дріб'язок від усіх тих, що виготовлялися у Венеції та Флоренції за Ренесансу. Говорячи про професійне текстильне виробництво Італії, маємо на увазі створення переважно коштовних тканин: на них була зосереджена увага тамтешніх мануфактур (Поли 2005, ст. 27). Основними матеріалами для виготовлення

текстилю протягом досліджуваного періоду були шовк та вовна. Більш простий, зазвичай, однотонний текстиль (який міг оздоблюватися вручну після придбання) створювали також із льону та бавовни: він переважав у домашніх господарствах різного достатку. Представниці жіночої статі родини або її прислуга могли власноруч виготовляти льняну тканину із сировини – як місцевої, так і закордонної (Curtie 2010, р. 343–344).

Текстиль став першим з видів декоративних мистецтв Італії, що почали створювати за високими професійними стандартами. Спершу у ньому явно наслідували азійські моделі. Елементи «імпортованих» візерунків дещо видозмінювалися італійськими текстильниками. Починаючи з 20-тих рр. XV ст., з'явилася тенденція до зменшення прямого копіювання азійських тканин італійськими майстрами та більш вільної творчої обробки ними візерунків східного походження, із великою кількістю нововведень (Mask 2002, р. 27–42).

Шовковий текстиль почали виготовляти в Італії між XI та XII ст. Тоді багато візантійців, що зналися на справі, оселилися в місті Палермо, за правління норманського короля Рожера II (1130–1154). Поступово спеціалісти царини переїздили й до інших італійських міст. Вже до XIII ст. професійне виробництво шовкових тканин налагодилося у декількох з них. Венеція у ті часи була відомим торгівельним пунктом на шляху між Азією та Європою, що сприяло швидкому розвитку місцевого текстильного виробництва (Okunuga 2018, р. 10–12). Тоді місто мало ексклюзивні права на імпорт з Леванту. Торговці з Азії та Європи, обмінюючись товарами у Венеції, наблизили її економіку до часу найбільшого розквіту. Крім того, венеційський сенат заохочував текстильників Західної Азії оселятися у Найяснішій (Poli 1988, р. 297–299). Торгівельні та культурні контакти між різними країнами середземноморського регіону за пізнього Середньовіччя та раннього нового часу були настільки тісними, що збережені донині зразки виготовленого там текстилю, як й інші види декоративного

мистецтва, нині часто складно вписувати в музейні тематичні розділи (Weber 2016, р. 5).

Професійне осереддя Венеції особливо збагатилося, коли там на поч. XIV ст. почали мешкати майстри з міста Лукка, що було тоді найбільш відомим у Італії центром текстильного виробництва (Rosenthal 2014, р. 903). Його торговці були присутніми у більшості великих європейських міст. На ярмарках Шампані навіть поширилася фраза: «Гарний шовк – це шовк із Лукки». Ткачі Лукки використовували найбільш якісну сировину, імпортовану із Азії – в основному з Китаю, Персії та Сирії (Anquetil 1996, р. 29). У місті також надавали особливі привілеї приїжджим, що воліли розвивати місцеве текстильне виробництво. З 1314 року у Луці відбувся ряд політичних суперечок, що й змусило тамтешніх текстильників переїздити до інших італійських міст. Це стало імпульсом до більш активного розвитку виробництва шовкового текстилю по всій Італії (Mola 2000, р. 3–29).

Зменшення конкуренції на міжнародному ринку стало ще однією причиною піднесення Італії в царині текстильного мистецтва. В XIV ст. Персія та Візантія також потерпали внаслідок несприятливої політичної ситуації (Falke 1922, р. 26). Поступово, до XV ст., занепали і знамениті мануфактури Дамаску та Александрії, товари із яких до того були представлені у Європі у великих кількостях (Jacoby 2010, р. 87).

Таким чином, станом на сер. XV ст. текстиль активно виготовляли вже в багатьох італійських містах, у Венеції та Флоренції в тому числі. Остання пізніше за інших приєдналася до списку лідерів – саме у XV ст. (Mola 2000, р. 4). Насправді, ще до того часу текстильне виробництво Флоренції славилася вовняними тканинами високої якості. Однак протягом XV ст. місто поступово нарощувало оберти і у виробництві шовку (Goldthwaite 2009, р. 266–286). Згідно із «Хронікою» флорентійського поета та історика Бенедетто Деї (1418–1492), у XV ст. провідне місце в економіці

Флоренції вже займало створення шовкових тканин. Водночас в місті й надалі активно виготовляли вовну (Рис. 38; 39) (Francheschi 1995, р. 4).

Вовняний текстиль створювали і у Венеції, хоча шовкові тканини все ж переважали в тамтешньому виробництві, від часу його професіоналізації. У XVI ст. важкий вовняний текстиль експортувалися звідти переважно до німецьких міст та Західної Азії. У трактаті «Ді Пексі» (іт. *Tariffa de pexi e mesure*) від 1508 р. згадано про торговців, що приїжджали звідти до Найяснішої, аби придбати тканини з вовни без посередників (Tariffa...1503, р. 6). Незважаючи на наявність власного виробництва, частину вовняного текстилю до Венеції та Флоренції усе ж імпортували із закордону. Так, із Нідерландів до Італії доставляли коштовні шпалери, а із Західної Азії – дещо дешевші килими (Currie 2010, р. 346).

Протягом XIII–XIV ст. італійські мануфактури наслідували як технологічну, так і візуальну складову азійських та ісламських тканин – сарацинських, татарських, іспано-сицилійських (Falke 1922, р. 29). Декоративні мотиви візантійського мистецтва також явно прослідковуються у венеційських тканинах XIII ст., чому сприяли тісні торгівельні відносини. Однак з другої пол. XIII ст. текстиль з мусульманських країн почав переважати над візантійським на європейському ринку (Jacoby 2010, р. 87).

Одним із перших живописних творів, що задокументував ісламський текстиль в Італії, вважається фреска Церкви Сан Франческо в Ассізі, виконана між 1290 та 1310 рр. На ній присутнє зображення іспанського шовку з геометричними візерунками, що передбачає наявність реального прототипу перед очима живописця (Mask 2002, р. 31–33).

У XIV ст. популярними серед італійських заможних користувачів були і азійські тканини «*ranni tartarici*» (Рис. 64). Тоді це словосполучення практично стало синонімом до слова «шовк» у італійських містах. Його використовували для позначення будь-якого імпортованого, незвичного та

орнаментованого текстилю, а не лише монгольського (Olson 2019, р. 128–130). Вважається, що його стиль зародився в мусульманських країнах на заході від Монголії. Але через активне використання таких тканин монголами, європейці асоціювали «*panni tartarici*» із азійським степом (Postrel 2020, р. 183).

Panni tartarici захоплювали італійських «глядачів». Так, купець Франческо Пеголотті (1310–1347), спостерігаючи монгольський текстиль у подорожах, із захватом писав про нього до Італії (Ritter 2016, р. 244). А у 1370-тих рр. флорентійський письменник Джованні Боккаччо (1313–1375), змальовуючи *panni tartarici* зазначав, що жоден живописний твір не в змозі передати їхню розкіш. Для поета Данте Аліг'єрі (1265–1321) визначною рисою таких шовків були кола, що складали основу їхніх орнаментів (Jacoby 2010, р. 92–93). Зазвичай, оригінальні *panni tartarici* мали лампасне плетіння та були виготовлені із шовкового волокна, із застосуванням металевої нитки (Rosati 2003, р. 74).

Присутність шовків азійського степу на італійському ринку сприяла наслідуванню їхніх декоративних мотивів та технологій виробництва місцевими виробниками. Найбільш складним заходом, необхідним для імітації азійських тканин, була побудова ткацьких верстатів. Італійські торговці, зрідка перебуваючи на азійських мануфактурах, могли спостерігати будову механізмів та робити їхні замальовки. Структура плетінь монгольських тканин також підказувала, яким чином вони могли бути виготовлені (Jacoby 2015, р. 492). Так, італійські тканини XIV. – поч. XV ст., візерунки яких наслідували *panni tartarici*, також мали основу лампасного плетіння (Monnas 2008, р. 14). У XIV ст. тканини азійського та італійського виробництва були настільки подібними, що різниця між ними не була очевидною їхнім користувачам «на око». Наприклад, у інвентарі Папи Римського від 1311 р. деякі шматки шовку визначено як «схожі на татарські» (Jacoby 2010, р. 87).

У сер. XV ст. італійці почали активно виготовляти і власну шовкову сировину. Більша її частина все ж і надалі надходила з азійських країн та Іспанії, а обробляли її вже місцеві робітники (Rosenthal 2013, р. 903). В регіонах Тоскана та Венето тоді розміщували млини для створення волокон (іт. *mulini di seta*), що прискорило темпи виробництва¹⁷ (Mola 2000, р. 5). Поруч із механізованою, протягом XV–XVI ст. поширеною лишалася і ручна обробка сировини. Одним із найбільш якісних вважалося шовкове волокно іранського походження – його часто використовували для міцної текстильної основи. Саме для неї у багатьох видах цупких шовкових тканин італійці застосовували крупну нитку органзіно (іт. *organzino*), скручену із двох або трьох волокон (Рис. 66). Її виготовленням займався майстер зі спеціальними навичками – ордіторе (іт. *orditore*) (Monnas 2008, р. 5–8).

Коли в XV ст. італійські міста стали передовими виробниками коштовних тканин в Європі, їхні витвори заповнили і ринок Західної Азії: ткацькі майстерні Бурси в той час вже імітували італійськи оксамити. Протягом XV–XVI ст. як у Бурсі, так і в Стамбулі тканини, що походили з Венеції та Флоренції були вдвічі дорожчими за місцеві (Sumiyo 2016, р. 14). В сер. XV ст. венеційський та флорентійський коштовний текстиль переважав і на ринках Александрії та Дамаску (Jacoby 2010, р. 97).

Азійські тканини тоді також були присутні в Італії, але в значно менших кількостях, аніж раніше. Найбільшою групою серед них з XVI ст. був текстиль з Османської імперії, головним чином – з Бурси та Стамбула. Ці міста виготовляли на експорт такі шовкові тканини, як кемха (*kemkha*) та катма (*catma*) (Рис. 61). Однак італійські торговці в ті часи вже все-таки

¹⁷ Механізація скручення шовку, за використання потужностей млина, почалася у Болоньї, в сер. XIV ст. Цей тип обладнання міг виконувати різноманітні етапи обробки сировини – намотування, прядіння, скручення – і вимагав незначного втручання людської сили (Poni & Berveglieri 2000, р. 480). Болонський гуманіст Бенедетто Моранді хвалив своє місто за млини, що працюють без людської допомоги, за винятком споглядання за шовком (Postrel 2020, р. 57).

частіше купували в Азії сировину, аніж готовий текстиль (Contadini 2013, р. 26).

Прискоренню італійського текстильного виробництва сприяло не лише вирощення місцевої сировини та зменшення активності конкурентів, а й заходи, направлені на його оптимізацію. Починаючи з XIII ст., розвивалися місцеві гільдії та система контролю якості товарів. Так, у Венеції була заснована спеціальна організація – *Corte da Parangon*, що перевіряла тканини місцевого виробництва на відповідність усім усталеним нормам. Вона визначала характеристики, що їх повинні були мати різні типи текстилю, аби продаватися на місцевому або закордонному ринку. Згідно із правилами, на краях венеційських тканин розміщували різноманітні смуги, що могли позначати якість виробу, його типологію або використану ткачами сировину (Поли 2005, ст. 26–28). З 1507 р. у Венеції було регламентовано і ширину шовків місцевого виробництва – усі вони мали бути близько 55.8 см завширшки (Monnas 2008, р. 17). Продукція флорентійських майстерень також регламентувалася. Наприклад, ширина багатьох тканин для експорту у досліджуваний період мала бути близько 65.66 см (Atasoy 2002, р. 182).

У Венеції порівняння текстилю та його категоризація з 1457 р. відбувалися прилюдно. У приватних просторах, із залученням спеціалістів із *Corte da Parangon*, процес офіційного порівняння тканин міг здійснюватися лише у випадку обрання текстилю заможною нареченою, для посагу, або послами чи високопосадовцями (Mola 2000, р. 98–103).

Змішання волокон різного походження у коштовних тканинах не було поширеним до другої пол. XVI ст. – закони урядів Венеції та Флоренції це забороняли або обмежували (Mola 2000, р. 146). Тим не менше, така практика не була і виключеною повністю. Якщо окремі зразки орнаментованого текстилю XIII–XIV ст., що мали у своєму складі льон у 20-тих рр. XX ст. дослідник Отто Фон Фальк атрибутував до німецького

виробництва, то дещо згодом науковець Дональд Кінг все ж відніс їх до венеційського, зважаючи на історичні документи, особливості технології ткання та декору (King 2004, p. 111–121). Таким чином, невелика кількість прикладів змішання волокон різного походження італійськими майстрами зберіглася до сьогодні у вигляді окремих текстильних предметів та фрагментів (Рис. 40). Для здешевлення продукту, текстильники іноді поєднували у ньому і однакову сировину різного гатунку. У випадках, коли це дозволялося, організація *Corte da Parangon*, до прикладу, визначала такі тканини як вироби «середньої якості» (іт. *drappi mezzani*) (Mola 2000, p. 167).

Тільки з 1580 р. у Венеційській республіці було офіційно дозволено додавати невелику частку дешевших волокон до шовкових тканин. Більш гнучким у другій пол. XVI ст. стало і флорентійське право, що регламентувало якість текстилю. З 1580 р. у деяких видах тканин там було дозволено використовувати некип'ячений шовк, а також волокна, виготовлені із відходів шовкового виробництва. До кін. XVI ст. тканини, з поєднанням різних типів волокон уже виготовлялися по всій Італії (Mola 2000, p. 173–184).

Із розвитком професійного італійського ткацтва, текстильники почали групуватися в цехи, що також сприяло контролю якості товарів. Приналежність до гільдії була обов'язковою умовою для легального працевлаштування в царині текстильного мистецтва (Scarabello 1988, p. 11). До них входили спеціалісти, що виконували різні завдання у контексті текстильного виробництва – ткачі, торговці, красильники, чесальники, намотувальники, сушильники тощо. До гільдій текстильників могли належати і баттілорі (іт. *battilori*) – виробники металевих ниток (Monnas 2008, p. 5). Одним із найперших в Італії стало професійне об'єднання венеційських містян, задіяних у виробництві вовняного текстилю (іт. *laneri*). Перший статут їхньої гільдії датується 1256 р. (Поли 2005, ст. 28).

Поступово виникла необхідність і в організації окремої гільдії виробників найбільш популярних венеційських тканин – оксамитів. Вона з'явилася у 1347 р. (Landini 2017, р. 78). Тоді венеційські майстри як раз почали спеціалізуватися на інноваційному тканині різнобарвних оксамитів із крученою металевою ниткою (Goldthwaite 2005, р. 91–02). Вже у 1421 р. венеційські ткачі оксамиту поділилися на дві групи – тих, хто спеціалізувався на однотонних тканинах, та тих, хто виготовляв поліхромні. Згодом, у 1452 р., вони були розділені ще на п'ять угруповань, кожному з яких було дозволено ткати тільки один конкретний вид оксамиту (Falke 1922, р. 39). Один майстер, зазвичай, за рік міг створити не більше 40–50 метрів коштовного фігурного оксамиту (Landini 2017, р. 78).

В 1335 р. гільдія виробників шовку (іт. *Por Santa Maria*) з'явилася і у Флоренції (Francheschi 1995, р. 4). Її ткачі також використовували як місцеву, так і імпортовану сировину, яку забезпечували заможні торговці (Machienzy 2019, р. 56). Згідно із повноваженнями гільдії від 1570 р., вона контролювала виготовлення тканин, призначених як для приватного, так і для публічного використання – принаймні дві такі групи виокремлено авторами документу (іт. *seta per commodo publico & privato...*) (*Riforma attenente a l'arte della seta...1570*, р. 3).

Хоча станом на сер. XVI ст. у Венеції вже нараховувалося близько 30 тисяч осіб, задіяних у виробництві шовку, тим не менше, професійні обов'язки певних учасників гільдій досі лишаються погано дослідженими, через їхнє нечітке роз'яснення у статутах (Rosenthal 2014, р. 904). Це стосується і важливої професії рисувальника тканин, про існування якої оповідає, наприклад, митець Бенвенуто Челліні (1500–1571) (Рис. 67) (Francheschi 1995, р. 13). Професія згадується і у документації венеційської гільдії, в контексті виробництва фігурних оксамитів (Monnas 2008, р. 54). Це дає підстави стверджувати, що незважаючи на те, що відомі живописці (такі як Паоло Венеціано (?–1362), Антоніо дель Поллайоло (1431–1498)

або Рафаель (1483–1520) брали участь в розробці текстильних ескізів, існувала й окрема професія рисувальника візерунків для тканин. Можна припускати, що він не просто створював ескізи, а й асистував ткачу під час програмування верстату. Через поступове ускладнення дизайнів тканин, під час їхньої адаптації до ткацького верстата ткачі залучали й інших помічників – так званих підйомників: про них згадано у флорентійських статутах 1443 р. (Monnas 2012, р. 25).

На відміну від рисувальників, більше відомо про професійну діяльність італійських ткачів досліджуваного періоду. Кожен із них спеціалізувався на роботі з конкретним типом верстату (Jacks & Saferro 2001, р. 84). Навчання ткацтву займало від чотирьох до восьми років (Monnas 2008, р. 8). Уряди Флоренції та Венеції всіляко заохочували розвиток місцевого ткацького виробництва – надані ткачам привілеї зберіглися до сьогодні в державних архівах. Так, 22 липня 1566 р. венецієць Антоніо Мартіно отримав винятковий привілей на 20 років: за допомогою його винаходу «одна людина могла виткати стільки ж, скільки троє» (A.S.V., Senato Terra, reg. 46, c. 70v; filza 46).

Звичною для італійських міст, в тому числі Венеції та Флоренції, була заборона на еміграцію ткачів шовку та перевезення ними необхідного для виробництва обладнання (Mola 2000, р. 41). Дозволялася, однак, тимчасова допомога ткачів із різних майстерень одне одному. Наприклад, у 1582 р. флорентійський ткач Якопо Лігоцці попросив допомоги у колеги Бенедетто, через нестачу робочої сили в майстерні (ASF MP, f. 199, v. 5928, Doc ID 21645). Більш того, над виготовленням однакових тканин могло працювати декілька майстерень водночас. Така практика використовувалася в основному для виконання великих замовлень – до прикладу, отриманих від герцогського двору (ASF MP, f. 177, v. 659a, Doc ID 20195).

Повним циклом створення шовкових тканин – від купівлі сировини до продажу готового продукту – опікувалися заможні торговці (Scarabello

1988, р. 13). Наприклад, на одному із найбільш відомих флорентійських виробництв – родини Спінеллі (іт. *Spinelli*) – кожен працівник спеціалізувався на обробці конкретного типу сировини. Відтак торговці забезпечували її направлення до необхідних спеціалістів. Шлях від закупівлі сировини до отримання готового текстилю, в сер. XV ст., тривав близько шести місяців (Jacks & Cafarro 2001, р. 82–84).

Якщо виробництво шовкових тканин зосереджувалося у містах, то до виготовлення вовняного текстилю залучалися переважно прилеглі до міст території: його створення вимагало більшої кількості малоосвічених робочих (Goldthwaite 2009, р. 266). Так, у трактатах, що описували будову ідеального міста, роботи по створенню вовняних тканин винесено на його околиці, в той час як шовк виготовляють у межах міського центру (Ackerman & Rosenfeld 1989, р. 20). Однак за реальних обставин фарбування будь-якої текстильної сировини відбувалося переважно у містах. У Флоренції, наприклад, найбільш «ароматний» етап – фарбування ниток та тканин – проходив біля річки Арно (Рис. 68) (Franceschi 2017, р. 86).

Що ж до гендерного розподілу процесів виробництва, представниці жіночої статі як у Венеції, так і у Флоренції, працювали в основному поза системою гільдій: найчастіше вони займалися підготовкою шовкової та вовняної сировини, а також були помічницями у власних родинах, якщо ті професійно займалися ткацтвом (Stamouliou 2011, р. 134). За Середньовіччя та раннього нового часу ткачами в Європі були переважно чоловіки, в той час як жінки були задіяними в основному в прядінні (Reineke et al. 2017, р. 299–300). Так як найбільш успішні текстильники могли мати до семи верстатів у розпорядженні, окрім офіційних підмайстрів, їм часто допомагали і члени родини. Іноді представниці жіночої статі все ж зустрічалися серед професійних ткачів. В такому випадку жінки спеціалізувалися переважно на простому вовняному текстилі, меншою мірою – шовковому (Francheschi 1995, р. 8).

Більш відомими жінки були у мистецтві вишивки. Знаними вишивальницями були черниці, які виконували не лише церковні, а й світські замовлення. Так, флорентійські монахині монастиря делле Мурате (іт. *Monastero delle Murate*), ймовірно, навіть самостійно розроблювали ескізи для вишивок. Вправними вишивальниками були і ченці чоловічих монастирів, про що повідомляє Джорджо Вазарі в біографії живописця Лоренцо Монако (бл. 1370–1425): «В тому самому монастирі...знаходиться багато давніх вишивок, виконаних у доволі гарній манері і по гарному рисунку древніми отцями цього місця, які перебували в постійному самотництві» (Borgioli 2011, р. 65–67).

Функціонували у Флоренції і світські угруповання професійних майстрів-вишивальників (Frick 2005, р. 54). Вони ефектно «переміщували» задуми живописців, втілені в ескізах (Staniland 1991, р. 52). Знані митці брали участь в розробці рисунків для вишивок – серед них, наприклад, був флорентієць Ч. Ченніні. Він радив працювати пером, чорнилами та темперними білилами, при створенні ескізів (Ченніно 1933, ст. 63).

Однією з найбільш відомих технік вишивання в Італії до XVI ст. стала так звана *or tue* (Рис. 69). Її було, як вважають дослідники, винайдено у Фландрії, у XV ст. Техніка полягала в закріпленні різних відтінків шовку на деяких ділянках золотних ниток – це створювало живописний ефект. Як правило, основою для *or tue* слугувала льняна тканина (Strocchia 2015, р. 279).

У зв'язку із дороговизною ручної вишивки, у Тоскані поширилася традиція її імітації шляхом застосування ткацьких технологій. Так, фігуративні сцени, в основному релігійного змісту, протягом XV – першої пол. XVI ст. тиражували на ткацьких верстатах із застосуванням таких коштовних матеріалів, як металева нитка та червоний шовк (Рис. 3; 4). Незважаючи на те, що подібні вироби коштували відносно дорого, вони усе-

таки поступалися у вартості ваговій вишивці, створюваній вручну (Monnas 2009, р. 61–62).

Розглянувши аспекти розвитку текстильного виробництва у Венеції та Флоренції XV–XVI ст., варто охарактеризувати і основні типи тканин, що створювалися тоді в досліджуваних регіонах.

Більшість текстилю середньостатистичних містян Італії була виготовлена із тьмяного льону або вовни та не прикрашена візерунками чи іншим оздобленням. Однак місцеве професійне виробництво славалося саме коштовними тканинами, що були присутніми та видимими в контексті суспільних міських процесів, особливо під час урочистих подій. Характеристики найбільш популярних його продуктів поступово змінювалися, протягом досліджуваного періоду.

Як зазначалося вище, в кін. XIV – на поч. XV ст. в італійських тканинах прослідковувалися впливи азійських мотивів. Виробники текстилю з Центральної Азії трансформували та «передавали» італійським колегам елементи візерунків, характерних для китайських шовків (Jacoby 2010, р. 93). Вже з XIV ст. в Італії збільшилася й кількість шовкового текстилю, імпортованого з Китаю напряму. Це сприяло безпосередньому запозиченню східно-азійських мотивів італійськими текстильниками (Schulz 2017, р. 219).

У зазначений період венеційські та флорентійські майстри використовували та трансформували такі елементи азійських візерунків, як пальмети, лотосоподібні квіти, фантастичні тварини та кола, побачені на монгольських, мамелюцьких та китайських шовках (Рис. 70). На поч. XV ст. такі форми вже значно «європеїзувалися»: з візерунків італійських тканин, наприклад, зникли зображення фантастичних тварин. Натомість їх було замінено на тканих левів, козуль, оленів, собак, леопардів, мисливських соколів, качок та оленів (Рис. 65). За спостереженнями дослідника Отто фон Фалька, це був час зростання натуралізму готичного

мистецтва, що знайшло відображення і в декоруванні тканин¹⁸. Тим не менше, вплив азійської орнаменталістики на оздоблення італійського текстилю не зійшов нанівець (Falke 1922, р. 38–39).

Так, відгомони китайської традиції наприкінці XIV ст. прослідковуються у асиметрії побудови орнаментів, хвилястому русі основних його ліній. Крім того, хоча зображення качок, що часто з'являються на тодішніх італійських тканинах, й нагадують натуралістичні мотиви ломбардських книг XIV ст. (Рис. 71), їхня стилізація є типово китайською: схожі мотиви зустрічаються на суньській та цзіньській порцеляні XII–XIII ст., що імпортувалася до Європи (Coutts 2008, р. 390–392).

Дослідники вважають, що італійські шовки з анімалістичними візерунками кін. XIV – поч. XV ст. створювалися переважно у Венеції та Луці. Іноді у орнаментах таких тканин з'являються зображення човна та весла, що потенційно може вказувати на їхнє венеційське походження (Falke 1922, р. 37). Схожий анімалістичний візерунок нарисував венецієць Якопо Белліні (Рис. 72) (1396–1470). Ймовірно, він не був безпосереднім автором дизайну, а лише відтворив на папері уже існуючі шовкові тканини (Monnas 2008, р. 53). Як і на його рисунку, на реальних тканинах зі сценами полювання також часто були присутні й стилізовані арабські написи (Тесее 2018, р. 79). Згідно з останніми дослідженнями, нариси Я. Белліні зберігалися в його майстерні та завжди були доступними її працівникам для ознайомлення та копіювання (Hunfrey 2021, р. 220). Ймовірно, така практика була поширеною і в інших італійських воркшопах: під час створення живопису, художники могли використовувати ескізи тканин, а не постійно звертатися до реального текстилю.

¹⁸ Усталена асоціація готичного стилю з церковною архітектурою ускладнює класифікацію тих виробів, що не являються а ні архітектурними, а ні релігійними. Вони, однак, дозволяють розглядіти готику як широкий стиль зі схильністю до витончено химерного орнаменту на основі натуралістичних образів (Trilling 2001, р. 82).

Атрибуція збережених тканин описаного типу в наш час ускладнюється нестачею інформації щодо їхніх технологічних характеристик у писемних джерелах. Крім того, у них назви текстилю італійського виробництва часто перегукувалися із закордонними (Jacoby 2010, р. 94). Наприклад, словом «дамаск» за Пізнього Середньовіччя в Італії називали імпортовані тканини з однойменного міста. Водночас у містах Лукка та Венеція так само почали іменувати й вироби місцевих майстерень. Як вважають дослідники, у італійському виконанні це були шовкові тканини, візерунок яких формувався шляхом використання сатинового плетіння на полотняному плетінні основи¹⁹ (Jacoby 2010, р. 95).

Сатинові тканини, протягом XIII ст., також імпортувалися до Італії з Азії. Вони згадувалися в італійських письмових джерелах як «zenato» або «graso». З 1376 р. вироби з такими ж назвами з'являються і серед продукції міста Лукка. Тоді сатинове плетіння стало основою різних італійських фігурних тканин – дамаску, лампасу та оксамиту (Monnas 2008, р. 15).

У складі текстилю кін. XIV – поч. XV ст., особливо того, що виготовлявся в Луці та Венеції, часто наявні і металеві нитки – переважно мембранні. Їхній верхній шар, у збережених шовках, у більшості випадків стерся до сьогодні: таким є і зразок кін. XIV – поч. XV ст. з колекції Музею Ханенків Інв. № 40 ТК (Рис. 29) (Karatzani 2014, р. 6). Починаючи із XIII ст., мембранні нитки виготовляли шляхом покривання металами тваринної шкіри або мембранного матеріалу – наприклад, кишківника (Porowich, Cleland & Solazzo 2018, р. 10).

У деяких італійських тканинах кін. XIV – поч. XV ст. використано і кручену металеву нитку – у ній суміш та комбінації різних металів, сплавлених у вигляді тонкої смуги, закріплено на текстильній основі. Ймовірно, така технологія з'явилася в італійському виробництві десь у XIV

¹⁹ Верстати для таких тканин були присутні у місті Лукка в 1390-тих р. – «pro texendis drappis damaschinis» (Jacoby 2010, р. 95).

ст. (Jaro 1990, p. 47). Вона красномовно свідчить про сміливі експерименти італійських текстильників із матеріалами – до сьогодні зберіглися різноманітні варіації металевих ниток. Описуючи технологію їхнього виготовлення у «Піротехніці», Ванноччіо Бірінгуччіо (1480–1539?) зазначає, що італійські майстри використовували найбільш різноманітні метали. Вони розробляли проволоки різної товщини та довжини, що легко перепліталися з льоном, бавовною або шовком (Viringuccio 1559, p. 290).

Склад та технології кручення металевих ниток італійського виробництва в зазначений час уже мали чіткі відмінності від азійських. На відміну від колег, італійці частіше використовували суміш металів, а не чисті золото та срібло. Позолоту вони наносили тільки на один бік металевої пластини, а не на всю її площину. Італійці, на відміну від мамелюків, до прикладу, накручували метал, що був завширшки 0.2 – 0.3 мм на жовту шовкову основу у напрямку S, а не Z (Рис. 73) (Teese 2017, p. 89–90).

У наступне, XV ст., у професійному італійському виробництві замість шовків із дрібними зооморфними візерунками почали панувати крупнофігурні оксамити, що припали до душі заможним містянам. Таку різку зміну тенденцій в оздобленні тканин дослідники пов'язують із вдосконаленням місцевих технологій ткання оксамитів: вони стали візитівкою італійського виробництва. «Волохаті» тканини вимагають використання додаткових ниток основи, що піднімаються під час ткання спеціальними прутками верстату. Розрізання текстильної сировини забезпечує формування ворсу, що здатний утворювати найбільш різноманітний монохромний та поліхромний декор на поверхні виробу (Landini 2017, p. 14).

Гнучкість технології сприяла винайденню різних типів оксамитів. Італійські текстильники спеціалізувалися на: простих оксамитах із суцільним та рівним ворсом; простих незрізаних оксамитах, коли додаткові

нитки основи лишалися неушкодженими; фігурних оксамитах, що комбінували зрізану та незрізану поверхні; фігурних оксамитах із різною висотою ворсу; фігурних оксамитах з ефектом букле тощо (Landini 2017, р. 25–29).

В кін. XIV ст. італійці почали створювати складні за дизайном поліхромні оксамити із дрібними зооморфними орнаментами. Однак відтворення таких візерунків, з огляду на особливості технології виробництва, було складним завданням. Донині зберіглося лише декілька зразків кін. XIV – поч. XV ст., що демонструють спроби ткачів поєднати зооморфні орнаменти з ворсовою поверхнею (Рис. 74). Натомість тоді майстри зосередилися на відтворенні крупних рослинних візерунків, що якнайкраще підходили актуальній техніці ткання (Falke 1922, р. 39). З XV ст. італійці ткачі почали додавати до них і золотні нитки (Reath 1927, р. 385).

Багато венеційських та флорентійських тканин XV–XVI ст. демонстрували різноманітні варіації так званого «гранатового» візерунку – одного із найбільш визначних в історії текстильного мистецтва (Рис. 75). Словосполучення «гранатовий візерунок» було невідоме італійцям XV–XVI ст. (Falke 1922, р. 39). Воно з'явилося у XIX ст. для означення групи орнаментів пізньоготичного періоду. Тоді відомі теоретики дизайну, такі як Вільям Морріс (1834–1896) та Оуен Джонс (1809–1874) досліджували та відтворювали ренесансні візерунки у різних техніках та матеріалах (Рис. 76). Трансформування «гранатового» орнаменту протягом століть вивчала і віденська формальна школа на поч. XX ст. (Fanelli 1994, р. 193). Ренесансний «гранатовий» візерунок міг містити зображення найбільш різноманітних форм у вигляді плодів та рослин – гранатів, артишоків, шишок, виноградної лози та листя, чортополоху тощо. Зустрічаються і більш рідкісні варіації «гранатового» орнаменту – наприклад, із включенням у нього зображень ягід (Peter 2020, р. 10).

Тканини XV–XVII ст. із різними варіаціями «гранатового» орнаменту дійшли до наших днів у відносно великій кількості – усе через їхню вартісність, а відтак – бережливе ставлення до них ще за Ренесансу (Monnas 2008, р. 258). Яким же чином «гранатовий» візерунок з’явився в італійському текстильному виробництві?

Частина дослідників вважає, що він отримав розвиток з елементів декору китайських тканин – наприклад, квіток лотосу (Schulz 2017, р. 219). Нами було помічено, що на окремих зразках китайського текстилю XIV ст. наявні й медальйони, що за формою нагадують плід або квітку, оточену хмарками «чі» (Рис. 77). Такі шовки, як зазначалося, у невеликих кількостях були присутні на італійському ринку. Квітка, схожа на лотос, зустрічається і на тканинах Близького Сходу XIII–XIV ст. (Рис. 78). Вже у XIII ст. подібний орнаментальний мотив з’явився на європейському текстилі: у краплевидних медальйонах помітний елемент у вигляді зернят (Рис. 79).

На формування італійського «гранатового» візерунку могли впливати й інші тканини – наприклад, іспанського виробництва. На них, в свою чергу, відобразився вплив, ймовірно, індійських тканин. Цікаво, що на індійському текстилі XIII–XIV ст. присутні зображення плодоподібних елементів із вкрапленнями всередині, а також лотосів (Pesch ed. 2013, р. 140). Схожі мотиви прослідковуються і у виробках іспанських мануфактур. До мусульманської Іспанії індійські тканини могли потрапляти з Єгипту (Рис. 80).

Експерименти з такого типу візерунками у текстильному виробництві Італії почалися вже у XIV ст. Квітка або плід, що в азійських орнаментах розміщувалися по овалам у якості другорядного елемента, в італійських трансформувалися у головний мотив (Falke 1922, р. 40). Овальні ж форми навпаки стали другорядними, поєднуючи основні елементи та подекуди отримуючи вигляд стилізованих стовбурів.

Дослідниця «гранатового» орнаменту Розалія Фанеллі виділила три основні типи побудови його композиції, що використовувалися в Італії протягом XV–XVI ст.:

1. Оживальна «мережа». У цьому типі візерунку форми плодів є невеликими за розмірами, симетрично розміщеними на овалах або ж у їхньому центрі.

2. Горизонтальні ряди пальмет на роздвоєних стеблах. Форми плодів у таких візерунках переважають та розміщуються у горизонтальних рядках, що поєднуються роздвоєними стеблами.

3. Вертикальні серпантинні візерунки. Їхнім основним елементом виступає крупний плід, вертикально від якого відходять стебла, квіти, фрукти та листя (Fanelli 1994, p. 194).

Два останні типи побудови композиції зустрічаються й у флорентійському виданні XV ст. «Il trattato dell'Arte della Seta», присвяченому описам процесів виготовлення шовкових тканин. У праці їх названо «de' sammini» та «delle gricce». У трактаті присутні й назви оксамитів, що виготовляли у Флоренції. Серед них – оксамит «на венеційський манер» (іт. *zatani vellutato alla viniziana*), що свідчить про практику копіювання технік виробництва одних міст іншими (Gargioli 1868, p. 92).

«Гранатові» візерунки відтворювалися не тільки на поверхні розкішних оксамитів, але й дешевших друкованих тканин. Однак їхнє використання, як можна припускати, не було значно поширеним за XV–XVI ст.: до XX ст. зберіглося близько 50 таких зразків. Дослідник Д. Кінг визначив, що технологія друку на тканинах також прийшла до Європи із Азії. Спершу її застосовували у середземноморському регіоні, головним чином в Італії, а згодом – і у Німеччині (переважно у Рейнській області) (Рис. 81). Друковані тканини згадано у статутах гільдії флорентійських виробників шовку (іт. *Arte di Por San Maria*) від 1411 р. Згідно із ними, іноді

основою для друку виступав шовк, але частіше – нефарбований льон. У друкованих візерунках були присутні ті ж декоративні елементи, що і у тканому текстилі. Європейськими майстрами застосовувався як монохромний, так і багатобарвний друк (King 2004, p. 209–2013).

Відомо, що уряди Венеції та Флоренції заохочували виробництво тканин із друкованими візерунками. Наприклад, 1 вересня 1551 р. венеційський сенат надав ексклюзивний привілей терміном на десять років майстру Бомічелло, для тестування нового способу друку (A.S.Ve., Senato Terra, reg. 38, c. 28v; filza 14). Тим не менше, питання розповсюдження друкованого текстилю серед італійських містян лишається мало дослідженим. Можемо лише констатувати, що в Італії він не набув значного поширення за XV–XVI ст.

Ближче до XVI ст., на противагу азійським впливам, в італійських тканинах помітна орієнтація на візуальні форми, характерні для античної спадщини. Зооморфні візерунки, розвиток яких отримав імпульс від азійського текстилю, зникли із декору тканин Флоренції та Венеції: фокус на давній місцевій традиції та її інтерпретації, натомість, тоді запанував. «Гранатовий» орнамент почав урізноманітнюватися. З'явилися, наприклад, його варіації у вигляді букетів, що доповнювалися вазою або іншим декоративним елементом в основі (Рис. 40; 44). Водночас, протягом усього століття, венеційці та флорентійці продовжували створювати класичні варіанти «гранатового» візерунку (Falke 1922, p. 42).

З другої пол. XVI ст. у декорі італійських тканин прослідковуються й впливи іспанської традиції: візерунки стають більш гострими та дрібними (Рис. 38). Не в останню чергу, вважаємо, це було пов'язано із переїздом до Флоренції герцогині Елеонори Толедської. Візуальна подібність тканин італійського та іспанського виробництв (як тканих виробів, так і вишивки) нині часто ускладнює атрибуцію збережених зразків (Рис. 20). Більш того,

італійські майстри активно використовували сировину іспанського походження (Munro 2012, p. 53).

Розширилася у XVI ст. і типологія італійського текстилю. Популярними у Венеції та Флоренції стали, наприклад, орнаментовані безворсові тканини місцевого виробництва – монохромні та поліхромні. Їх створювали переважно із шовкових та вовняних волокон. У італійських писемних джерелах XVI ст. вони, ймовірно, згадувалися як «дамаски» (іт. *damasco*) (Zanetti 1987, p. 33). Наприклад, у листі від 1539 р. флорентійський дипломат Франческо Баббі (1507–1587), описуючи зали палацу, вживає словосполучення «синій дамаск» (іт. *damasco turchino*). Ним, згідно із повідомленням, було прикрашено стіни приміщення (ASF MP, f. 223, v. 3262, Doc ID 18953).

Італійські писемні джерела XVI ст. часто згадують також шовкові тканини «броккато» (іт. *broccato*) та «расо» (іт. *raso*). Із терміном «броккато» нині дослідники пов'язують не специфічний тип тканин, а будь-який поліхромний, орнаментований текстиль, часто виконаний із застосуванням металевої нитки (Zanetti 1987, p. 21). Терміном «расо» ж міг означати різноманітні коштовні, шовкові тканини, переважно – із сатиновим плетінням. Згідно із флорентійськими архівними документами XVI ст., таку тканину застосовували як в оббивці стін та меблів, так і у одязі (ASF MP, f. 5, v. 630, Doc ID 24896). Її, згідно із листувань сер. XVI ст., використовували і високопосадовці, для пошиття офіційного вбрання: «Сенат увесь одягнений у червоний сатин (расо)» (іт...*il Senato tutto vestito de raso cremisi*) (ASF MP, f. 90, v. 2964, Doc ID 22700).

Регламентації італійського текстильного виробництва протягом XVI ст. ставали менш строгими, що також сприяло збагаченню типології місцевих тканин (Mola 2000, p. 167). Якщо у XV ст. однаковий текстиль використовувався як у інтер'єрах, так і в одязі, то протягом XVI ст. він

уперше почав час від часу відрізнятися за призначенням (Бутовченко 2006, ст. 272).

Оглянувши типологію тканин досліджуваного часу, варто звернути увагу і на кольори, що панували тоді у професійному текстильному виробництві Італії. Ми не маємо на меті детально розглядати питання колористики. Однак фіксування декількох фактів з цієї теми, на нашу думку, сприятиме в подальшому досягненню основної мети роботи – визначенню, яким чином флорентійці та венеційці XV–XVI ст. «прочитували» та інтерпретували ткані вироби.

Розглядаючи питання колористики тканин, необхідно розділяти поняття барвника та кольору: для створення одного кольору, почасти використовувалося декілька барвників (Gargioli 1868, р. 48–50). В досліджуваний період італійськими красильниками застосовувалися як «безпосередні» барвники, так і ті, що вимагали допоміжних речовин (оцету, добової кори, солі чи аміаку) для фіксації кольору на тканині. Використання різних способів закріплення барвників сприяло досягненню широкого спектру відтінків. Тканину могли фарбувати як у готовому вигляді, так і в стані сировини (волокна) (Kakhia 2012, р. 4).

Пропонуємо розглянути особливості відтворення найбільш престижних відтінків на текстилі – червоних, у Італії Ренесансу. Їх використовували аристократи, високопосадовці та священнослужителі, особливо – в офіційному одязі та декорванні просторів загальноміських подій. У Венеції, наприклад, оксамитову столу (елемент офіційного облачення венеційського посадовця) червоного відтінку було прийнято привселюдно дарувати новообраному прокуратору (Рис. 82) (Muir 1981, р. 257).

Одним із найбільш коштовних барвників, що використовувався для досягнення червоних відтінків, був кермес. Пофарбований у нього текстиль, для пом'якшення, лишали у ємностях із водою на декілька днів, змінюючи

її декілька разів. В порівнянні із рослинними барвниками, кермес давав більш насичені відтінки червоного, що не тьмяніли із часом (Kakhia 2012, р. 9). Його виготовляли із тілець самиць дрібних комах: близько 80 особин було необхідно використати, аби отримати один грам барвника (Сент-Клер 2021, р. 124–125).

На рівні з кермесом, італійські красильники використовували і дешевший барвник тваринного походження – кошеніль. Протягом XV ст. він надходив до Європи з Вірменії. В кін. XV ст. його почали доставляти також з Південної Америки. Поступово недорога американська кошеніль витіснила більш коштовний кермес в італійському текстильному виробництві (Phipps & Shibayama 2010, р. 6).

Згідно із венеційськими та флорентійськими статутами XV ст., тканини, що було пофарбовано червоними барвниками, вимагали спеціального маркування. Так, у Венеції коштовний кермес було офіційно заборонено змішувати із дешевшою кошеніллю. Однак під час досліджень науковців Музею Метрополітан з'ясувалося, що венеційські майстри дозволяли собі порушувати правила та змішувати декілька барвників, для досягнення різноманітних червоних відтінків. Характеристики збережених до сьогодні тканин часто не співпадають із правилами, визначеними гільдіями: текстильники більш вільно поєднували барвники, аніж це було дозволено (Phipps & Shibayama 2010, р. 8). Відтак в наш час, при дослідженні давніх тканин, варто поєднувати відомості історичних документів із хіміко-лабораторними дослідженнями (Phipps 2011, р. 22).

За XV–XVI ст. вартість тканин, пофарбованих у різні відтінки червоного та наближені до нього кольори могла бути приблизно однаковою. Наприклад, за текстиль кольорів павонаццо та малинового герцог Козімо I де Медичі заплатив однакову ціну – 7 лір за *scudi*²⁰ (ASF

²⁰ Скудо (*scudo*) – з XVI ст. назва використовувалася в Італії для великих срібних монет.

MP, f. 26, v. 225, Doc ID 5918). Робимо висновок, що ці кольори були однаково престижними. Вони могли бути взаємозамінними в якості символу статусності.

Згідно із викладеним у підрозділі можемо констатувати, що на італійських вулицях Ренесансу була присутня широка гама типів та відтінків текстилю місцевого професійного виробництва: технології ткання та дизайни вільно «мандрували» як регіонами Італії, так і між виробництвами в межах одного міста.

3.2. Використання тканин містянами: урочистості та повсякдення

В контексті італійської ренесансної традиції, тканини професійного виробництва використовували для створення церковного та світського одягу, декорування релігійних та світських приміщень, а також міських вулиць та площ, особливо під час різноманітних святкувань та урочистих процесій (Бутовченко 2006, ст. 272). Будучи матеріалом коштовним, текстиль мав здатність «обрамлювати та окреслювати» простір: можливість його рясного застосування сприяла цьому. Через легкість та просту транспортабельність, тканини були серед тих артефактів раннього нового часу, що найбільше використовувалися для оздоблення різноманітних просторів, а також доповнення крос-культурної мистецької мови (Schulz 2017, p. 219).

Як зазначає дослідник П. Хіллз пишучи про Флоренцію, вона була зроблена переважно з каменю. Однак місто отримало свій вигляд завдяки виробництву м'якої матерії – текстилю. За Ренесансу, тканини почасти вкривали кам'яні вулиці та будинки (Hills 2018, p. 79). Не дивно, що й фасади флорентійських палаццо тоді іноді прикрашали мальованими візерунками, що імітували орнаментальні композиції шовків та мережива (Payne 2016, p. 279).

Так як у XV–XVI ст. місцеве виробництво було на піку розвитку, а ренесансна культура заохочувала до церемоніалу, в італійських хроніках, щоденниках, листах, інвентарних документах того часу звертається виняткова увага на тканини, що оточували їхніх авторів. Жодна приватна чи суспільна подія або простір не обходилися без використання текстилю, не лише у практичних цілях, а й для маркування та підкреслення смислів (Рис. 83) (Monnas 2008, p.1). Якщо говорити про особливо заможні помешкання, то стіни та меблі у них часто рясно декорувалися важкими тканинами. Це було настільки розповсюджено поміж італійських можновладців, що живописці навіть створювали імітації тканин на стінах,

малюючи фрески (Рис. 84): послуги знаних художників коштували дешевше за текстильне прикрашання приміщень (Duits 1999, p. 85).

Проведення урочистостей поза межами помешкань заможних містян також передбачало тимчасове прикрашання екстер'єрів та прилеглих до житлових приміщень вулиць. Візуально найбільш вражаючими з усіх були загальноміські святкування. Це були прийоми іноземних послів та знатних гостей, релігійні церемонії, а також заходи, пов'язані із місцевою історією (Бутовченко 2006, ст. 275–278). Під час них використовували найрозкішніші тканини – золототкані візерунчаті шовки та оксамити, а також однотонний текстиль, пофарбований коштовними барвниками (Duits 1999, p. 64).

Так, одним із найбільш визначних для Флоренції було свято на честь Іонна Євангеліста, покровителя міста та гільдії виробників вовняних тканин. Відзначаючи його, процесію з несіння реліквій супроводжувало усе міське духовенство, вдягнене у розкішні облачення. Схожим чином виглядали й урочисті події Венеції. Описуючи міські заходи, історик Маріно Сануто приділяв особливу увагу на матеріалам та кольорам тканин, що домінували в одязі дожів та сенаторів, оздобленні вулиць та площ (Monnas 2008, p. 1–2).

У особливостях прикрашання як самого міста, так і приватних приміщень, утілювалися світоглядні принципи італійців Ренесансу. На відміну від представників попередніх століть, вони, зазвичай, вбачали простір поза помешканням доволі безпечним та дружнім, патріотично ставлячись до своїх міст. Завдяки декоруванню вулиць текстилем, вони ставали продовженням захищеної домашньої обстановки (Бутовченко 2006, ст. 279).

Навіть якщо усі містяни час від часу споглядали розкішний текстиль на вулицях міст, «взаємини» кожного з них із тканинами залежали від ряду життєвих обставин. Матеріальне забезпечення італійців раннього нового

часу неодноразово ставало предметом окремих досліджень: особливо це стосується одягу різних верств населення. Однак текстильний матеріал не обмежується одягом: питання доступності різноманітних тканин для містян із різними статками є актуальним у науковому дискурсі. Його розгляд є вкрай важливим і в контексті поточного дослідження, для подальшого вивчення семантики текстилю в очах міських мешканців XV–XVI ст.

Із середньовічних часів в італійських містах діяло так зване сумптуарне право або право проти розкоші, що регламентувало й використання тканин. Воно було тісно переплетене з релігійними нормами. Ще в 1279 р. кардинал Латіно Орсіні²¹ (1411–1477) стверджував, що жінкам, які носять одяг з декольте, довгим шлейфом або ж складами на плечах не буде відпущено гріхи (Olson 2015, р. 4).

Закони проти розкоші італійці почали впроваджувати з XII ст., коли купівельна спроможність містян поступово збільшувалася: будь-хто, таким чином, міг скористатися набутими статками для придбання коштовних виробів (Hughes 1983, р. 144). Хоча ієрархічний поділ міського населення раннього нового часу лишався доволі чітким, місто XV–XVI ст. усе ж пропонувало можливості фінансової та соціальної мобільності. Аристократичні родини могли збанкрутувати, а молоді підприємці навпаки – збагатитися (Brucker 1971, р. 27). Міське життя також сприяло активній соціальній взаємодії, а тому й демонстрації красивого одягу на публіці (Arnold 2011, р. 4).

У зв'язку з вищевикладеним, вагомою причиною для впровадження сумптуарного права, ймовірно, була необхідність контролю візуального втілення ієрархії міських мешканців: одяг «тримав людей на їхньому місці» (Currie 2017, р. 4). На додачу, закони окремих років сприяли більш активному використанню місцевих тканин, обмежуючи чи навіть

²¹ Іт. Latino Orsini – італійський кардинал з римської гілки роду Орсіні.

забороняючи увезення закордонних (Facelle 2009, р. 67). Текстиль місцевого виробництва вважали особливо престижним і самі мешканці Тоскани та Венето – йому надавалася перевага над привозними виробами: «Я хочу мати одяг від нього із Флоренції більше, аніж той, що перевезений з поза меж міста», – написала знатна флорентійка Кассандра Рікасолі (іт. *Cassandra Ricasoli*), замовляючи вбрання (Moran 2018, р. 190–191).

Стимулювання місцевої економіки відбувалося й завдяки додатковому оподаткуванню, що також могло стати однією з причин впровадження сumpтуарного права. Так, заможні містяни могли наперед сплатити «податок на розкіш», вільно користуючись в подальшому оподаткованими текстильними виробами (Facelle 2009, р. 129). Наприклад, флорентійський закон від 1415 р. дозволяв будь-якій жінці заплатити суму у 50 флоринів та надягати заборонене сumpтуарними законами вбрання протягом року. Сплатити такі кошти, однак, в будь-якому разі могли лише найбільш заможні, як і придбати коштовні тканини. Стримувала від надмірного використання розкішних товарів на публіці і перспектива відлучення від церкви (Bridgeman 2000, р. 220–221).

На час загальноміських святкувань або весіль представників заможних родин, заборона на носіння коштовних тканин могла відмінитися. Так, у 1452 р., коли до Венеції прибув імператор Фрідріх III (1415–1493), на вулицях його вітали близько двохста жінок, одягнені у розкішні сукні із золотоканим декоруванням та коштовностями, які їм було тимчасово дозволено демонструвати (Monnas 2008, р. 4).

В теорії сumpтуарне право регламентувало не лише демонстрування статків на людях, але й оздоблення помешкань: присутність великої кількості розкішних тканин у них заборонялося. Однак на практиці в приватних просторах містяни використовували ще більшу кількість коштовного текстилю, аніж в публічних. Вони застосовували тканини буквально всюди. Наприклад, «Видіння святого Августина» авторства В.

Карпаччо (1465–1525), створене між 1502 та 1507 р., демонструє один із найбільш давніх прикладів текстильної оббивки меблів: тоді тканини саме почали фіксуватися на твердих поверхнях (Рис. 88) (Reineke at al. 2017, p. 286). Крім того, поширеною серед заможних господарств була і практика купівлі простої оксамитової тканини з її подальшим оздобленням – наприклад, ручною вишивкою (Marinis 1994, p. 38–40). Так, інвентарні записи роду Медичі від 1492 р. свідчать про використання більшої кількості коштовних тканин у інтер'єрах помешкань, аніж у одязі (Duits 1999, p. 69–70).

В усіх італійських містах сумптуарне право перманентно доповнювалося та уточнювалося. В дослідженому нами листі з Державного архіву Флоренції від 1562 р. Козімо I де Медичі писав про необхідність деталізації законів проти розкоші. Він пропонував дозволити використання коштовних тканин, якщо ті вже малися у власності, однак заборонити перешивати їх на нові вироби в подальшому²² (ASF MP, f. 225, v. 616, Doc ID 26535).

Таким чином, сумптуарне право формувало певні межі дозволеного для різних верств населення. Ці межі, однак, час від часу ставали більш гнучкими. Існує ймовірність, що сумптуарним правом маніпулювали в інтересах олігархів, які *де факто* керували деякими італійськими містами, наприклад, Флоренцією (Duits 1999, 61). Головне – закони проти розкоші слугували одним із способів візуальної ідентифікації соціальних груп, адже за відсутності таких приписів, збагатілі міщани могли б витратити більше заощаджень на тканини, які мали лишатися прерогативою аристократії та обраних (Arnold 2011, p. 7).

Скільки ж коштували тканини? У Флоренції XV ст. вартість золотоканого текстилю варіювалася від 2.5 до 20 флоринів за *braccio*²³

²² ...le veste già fatte le potessin consumare ma non rifarle di nuovo.

²³ Одиниця виміру у ранньомодерній Флоренції.

(58.4 см). Відтак вбрання з такого текстилю вартувало близько 400 флоринів, без урахування виплат за скроювання. Для порівняння, невеликий живописний твір авторства знаного флорентійського майстра Фра Анджеліко (1395–1455) коштував від 5 до 15 флоринів. Відтак коштовне вбрання було рідкістю навіть у найбільш заможних родинах, в яких становило одиниці з усього гардеробу. Інша його частина складалася з простіших тканин. Так, найкращий льняний текстиль міг коштувати близько 0.5 флоринів за *braccio*. Простий шовк без візерунків вартував від 0.75 до 3.5 флоринів за той самий розмір (Duits 1999, 64–68).

Розгляд наявності тих або інших тканин в користуванні різних верств населення пропонуємо розпочати із найбільш заможних його представників, які мали доступ до виробів будь-якого гатунку. На портретах італійських аристократів та підприємців часто зустрічаємо розкішний, важкий текстиль. Однак писемні джерела приватного характеру свідчать, на противагу, що у власності заможних містян було більше простих тканин²⁴, аніж коштовних (Rosetti 1969, р. 12). До кін. XVI ст. користування простими та легкими тканинами без рясних орнаментів стало звичною практикою навіть поміж аристократів. Навіть за урочистостей вони почали частіше носити одяг, прикрашений вишивкою лише у деяких місцях (Landini 2017, р. 115). Тоді більш видимою стала й різниця між домашнім та офіційним вбранням. Перебуваючи у замських віллах, аристократи надавали перевагу вовняному одягу, а у міських резиденціях – шовковому (Currie 2010, р. 348).

Більше коштовних тканин витрачалося елітою міст на прикрашення осель. Часто текстильні вироби були сімейними реліквіями та передавалися в спадок (Duits 1999, 61–69). Прихильне ставлення до таких речей відображено у венеційському виданні 1471 р. «*Décor puellarum*». Описуючи

²⁴ ...ogni sorte qualita.

процес медитативної молитви, автор порівнює її значимість та сакральність із вишивкою золотними нитками, вправно створеною нареченою для свого посагу (Brundin, Howard & Laven 2018, p. 104).

Навіть флорентійські герцоги безпосередньо долучалися до забезпечення своїх господарств коштовними тканинами, власноруч проводячи виплати за роботу ткачів та кравців. Згідно із дослідженими нами епістолярними документами, родина герцога Козімо I де Медичі довіряла вартісні тканини приватному кравцеві – майстру Алессандро да Губіо. Його обов'язком було пошиття речей для герцогині Елеонори Толедської та її двору (ASF MP, f. 339 Recto, v. 1170a, Doc ID 15640).

Разом із виробами для приватного користування, герцоги могли водночас замовляти предмети церковного вжитку, призначені для пожертви до храмів. Текстильні вироби релігійного та світського призначення створювали одні й ті самі кравці, часто з однакових матеріалів (Рис. 101). Наприклад, в серпні 1536 р. майстер Нікколо да Монтауто отримав від герцогів багато червоного шовку, щоб скроїти облачення для церкви (ASF MP, f. 34, v. 630, Doc ID 26165). В тому ж місяці йому було доручено виготовити оздоблення семи подушок зі схожої тканини (ASF MP, f. 34, v. 630, Doc ID 26166).

Займалися кравці й перешиттям одних текстильних виробів на інші. Наприклад, в липні 1536 р. вищезгаданий майстер Агостіно да Губбіо отримав білі та жовті сукні з дамаску, щоб зробити з них накриття для карети Алессандро де Медичі (ASF MP, f. 8, v. 630, Doc ID 24940).

На замовлення особливо заможних родин могло виконуватися не лише пошиття текстильних виробів, але й виготовлення самої тканини. Так, згідно із архівними записами, Козімо I особисто затверджував виплати ткачам за створений ними текстиль. Згодом герцог використовував його у власному гардеробі (ASF MP, f. 26, v. 225, Doc ID 1468).

Незважаючи на те, що заможні венеційці та флорентійці часто особисто оплачували роботу ткачів та кравців, деякі з них мали помічників, які відповідали за закупівлю та інвентаризацію текстилю. Наприклад, в сер. XVI ст. на забезпеченні герцогської родини Медичі, а також важливих політичних заходів текстильними виробами, спеціалізувався державний службовець П'єр Франческо Річчо²⁵ (1501–1564). Для наповнення помешкань тканинами, він підтримував постійний контакт з представницями жіночої статті герцогської родини, які опікувалися та керували домашнім господарством в цілому. Вони, в свою чергу, мали помічниць, які були задіяними в придбанні та виготовленні тканин для герцогських помешкань. Для Елеонори Толедської такою особою була Катеріна Торнабуоні²⁶, яка походила зі знатного роду Сальвіаті²⁷, прихильників режиму Медичі. Вона вийшла заміж за Джованні ді Лоренцо з роду Торнабуоні у 1507 р. Ді Лоренцо, продовжуючи справу батька, був покровителем мистецтва. Він працював в уряді Медичі, а в його палаці зупинялися відомі послы. Дипломатом був і сам ді Лоренцо (Thomas 2003, p. 67).

У вересні 1542 р. Катеріна Торнабуоні опікувалася виготовленням спеціального ткацького верстата, на якому можна було б створювати конкретний вид мережива із золотної нитки. Для цього К. Торнабуоні співпрацювала із вищезгаданим П'єр Франческо Річчіо (ASF MP, f. 220 Recto, v. 1170, Doc ID 5947). Відтак вони обидва контролювали якість та терміни поставки тканин, будучи відповідальними за герцогські замовлення.

27 березня 1545 р., перебуваючи із герцогинею Елеонорою Толедською в Пізі, Катеріна Торнабуоні попросила дипломата та політика

²⁵ Італ. Riccio Pier Francesco. У його обов'язки входило ведення домашнього господарства, а також забезпечення тканинами офіційних подій.

²⁶ Італ. Salviati-Tornabuoni Caterina.

²⁷ Флорентійська знатна родина, пов'язана з Медичі родинними зв'язками.

Лоренцо Пагні²⁸ (1490–1568) надіслати листа до Флоренції, що призначався для П'єр Франческо Річчіо. Той мав передати до Пізи чорну оксамитову сукню, що знаходилася у скрині герцогині Толедської, у флорентійському Палаццо Веккіо (ASF MP, f. 581 Recto, v. 1171, Doc ID 7169). Зі змісту листа можемо зробити висновок, що опікування текстильними виробами герцогської родини означало наявність постійного доступу до них. Вони не були у вільному користуванні герцогів, а використовувалися швидше як візуальний інструмент на політичному та дипломатичному рівнях.

Незважаючи на те, що виплати за тканини в заможних родинах здійснювали переважно чоловіки, саме жінки контролювали їхнє виробництво та якість (McLever 2017, p. 3). Згідно з листами родин Спінеллі та Рікасолі, що мешкали в Тоскані, представниці жіночої статі мали змогу самостійно замовляти коштовний текстиль для родинного користування. Вони спілкувалися з приватними кравцями, а також ченцями та черницями, у яких замовляли переважно коштовну вишивку (Moran 2018, p. 183–186).

Згідно із офіційним законом пропріо²⁹, заможні венеційки, як і флорентійки, опікувалися тканинами в сімейній власності (Cecchini 2012, p. 42). У інвентарних записах венеційських помешкань, ткані предмети у більшості випадків згадувалися першими. Ними були як готові вироби, так і необроблений текстиль (Kirshner 2015, p. 105).

Тим не менше, жінки, ймовірно, не мали повної свободи у виборі тканин: виплати за найбільш коштовні з них все ж здійснювалися головою сім'ї (Welch 2005, p. 223–235). Так, Леон Батіста Альберті (1404–1472), оповідаючи про домашнє господарство вказував, що чоловік має брати активну участь в «одяганні» родини (Arnold 2011, p. 7).

²⁸ Італ. Pagni Lorenzo di Anrea, секретар Козімо I де Медичі.

²⁹ Суд Пропріо (*The court of Proprio*) міг компенсувати вдові розмір посагу, що повертався до неї після смерті чоловіка (Cecchini 2008, p. 2).

Розглянувши особливості забезпечення тканинами найбільш заможних представників міського населення, варто перейти до містян із середніми статками. Ними були доволі забезпечені фінансово *cittadini* та так звані звичайні люди (іт. *popolo*) – зі скромнішими статками. У писемних джерелах досліджуваного часу, *cittadini* почасти визначені як верхівка *popolo* (Schmitter 2004, р. 908–912). Так само як нобілітет, *cittadini* складали всього п'ять відсотків міського населення. До них належали не лише заможні торговці, юристи та лікарі, але й успішні митці – наприклад, живописці та ткачі (Hunfrey 2021, р. 172). Звісно, інформації про *cittadini* та *popolo* зберіглося менше, аніж про верхівку суспільства. Однак завдяки дрібним свідченням в різних типах джерел, можна довідатися про текстильні вироби у родинах середньостатистичних містян.

Інвентарні записи свідчать про наявність невеликих предметів з коштовних тканин у володінні пересічних містян. Наприклад, дружина венеційського лікаря XVI ст. мала декілька виробів із червоного шовку, дамаску та іншої шовкової орнаментованої тканини серед предметів свого посагу (Ferraro 2012, р. 111). Серед майна ткача вовни Франческо ді Антоніо також було дві пари шовкових рукавів, шмат чорної сатинової тканини, великий шовковий головний убір. Загалом, успішні ткачі коштовного текстилю заробляли на рівні з відомими митцями-живописцями (Duits 1999, р. 66). Відтак невеликі шовкові аксесуари були наявними серед італійців із середніми статками, в тому числі – серед ремісників (Mola 2000, р. 90).

Розповсюдження доволі якісних тканин серед переважної більшості міського населення в XVI ст. може бути пов'язаним зі збільшенням кількості легкого текстилю місцевого виробництва, такого як тафта та сатин. Водночас сумптуарне право, що обмежувало використання коштовних виробів, продовжувало діяти та трансформуватися. Хоча науковці погоджуються, що закони проти розкоші не завжди були ефективними на сто відсотків, родини із середніми статками, дотримуючись

їх, усе ж обмежувалися володінням декількома вартісними тканинами, текстильними виробами чи елементами вбрання (Honti 2017, p. 156–160).

Як правило, текстиль гарної якості мала й прислуга заможних родин та офіційних міських установ. Наприклад, кожен прислужник представників флорентійської політичної течії Гвельфів³⁰ – донцелло (іт. *donzello*) – забезпечувався двома комплектами одягу на рік. У їхньому складі було декілька виробів із чорного та зеленого оксамиту. Члени політичного угруповання та донцеллі навіть мали спільних кравців. Зношений одяг з дорогих тканин прислужники згодом часто продавали (Meneghin 2015, p. 336).

Родина венеційця Франческо Приулі, члена одного з відомих сенаторських родів, в 1530-тих рр. також забезпечувала свою прислугу додатковими грошовими виплатами, призначеними виключно для купівлі одягу та взуття. Час від часу він та члени його родини могли придбати й окремі текстильні вироби для кімнат прислуги. Так, в 1535 р. Ф. Приулі замовив для них настільний килим, а також інший «старий килим» (Welch 2005, p. 236–240).

З червоних оксамитових тканин було зроблено й офіційний одяг прислуги флорентійця Оліверотто Орсіні³¹ – замовлення на його скроєння в 1536 р. отримав майстер Ангостіно³² (ASF MP, f. 33, v. 630, Doc ID 26152). Відтак прислуга, у певних випадках, могла користуватися вартісним текстилем. Був він і у володінні мідника та письменника Бартоломео Мазі. У його «Щоденниках» занотовано відомості про особливі події, серед яких – придбання тканин. Йй Б. Мазі приділяє увагу на рівні з міськими святкуваннями та урочистостями, чималої кількості яких він був свідком (Masi 1906, p. 247). Як для нього, так і для більшості ремісників та

³⁰ Політичний напрямок в Італії XII–XVI ст.

³¹ Італ. Orsini Oliverotto.

³² Італ. Gubbio Agostino da (*Mastro Agostino Sarto*).

художників, купівля тканин ставала рідкісною та значимою подією в житті (Monnas 2008, р. 20–39).

Наявність невеликої кількості текстилю граної якості в помешканнях середнього рівня матеріального забезпечення підтверджує і практика вилучення з них тканин через несплату боргів господарями. Зазвичай, посадовцями забиралися масивні текстильні вироби – верхній одяг, сукні чи господарські предмети. Суцільні шматки нескроєних тканин також могли конфіскуватися (Ferraro 2012, р. 102).

В той час як художники, деякі ремісники, лікарі та інші мешканці міст із середніми статками мали доступ, хоча й обмежений, до купування коштовних тканин, такого привілею були зовсім позбавлені бідніші флорентійці та венеційці, згадок про яких, із об'єктивних причин, у джерелах – небагато. Тим не менше, вважаємо за необхідне навести декілька прикладів безпосереднього контакту із тканинами цієї групи містян, що дозволить уявити контексти та обставини взаємодії різних італійців з текстилем в більшій мірі.

Біднішими від лікарів, юристів або торговців були «маленькі люди» (іт. *popolo minuto*). Саме через те, що їхня робота була переважно фізичною, а не інтелектуальною, *popolo minuto* вважалися нижчими за статусом, аніж представники інтелектуальних професій (Brucker 1971, р. 25). Все ж вони мали певне майно та навіть могли забезпечити донькам невеликий посаг. До групи *popolo minuto* належала більшість членів гільдій – наприклад, середньостатистичні ткачі.

«Маленькі люди» за XV–XVI ст. становили близько половини населення досліджуваних міст. Більшість із них була неосвіченою та, зазвичай, не мала постійної роботи, а лише тимчасову. Іноді *popolo minuto* продавали одяг у крамницях для небагатих містян або займалися підготовкою сировини для ткання, переважно – вовни (Brucker 1971, р. 15).

Так само як заможні городяни, небагате населення користувалося тканинами десятиліттями, однак – найбільш простими. В кадастрі 1427 р. деякі нужденні флорентійці навіть зазначали своєю власністю лише той текстиль, що був надягнений на них. Згідно зі свідченнями цих містян, їхній одяг було виготовлено близько 15 років тому. Кадастр називає таких флорентійців «убогими» (іт. *miserabili*) та «бідними» (іт. *poveri*) (Brucker 1971, р. 13–15).

До небагатих містян Венеції та Флоренції належали й торговці тканинами та одягом вторинного вжитку: у Флоренції їх називали рігатері (іт. *rigattieri*), а у Венеції – страдзаруолі (іт. *strazzaruoli*) (Vincent 2017, р. 53). Таким, наприклад, був Ніколо ді Занобі. Його жінка, отримуючи за свою роботу стільки ж коштів, як і її чоловік, займалася обробкою шовкової сировини. Незважаючи на скромні статки, разом вони змогли зібрати невеликий посаг для двох доньок, у який входили й основні тканини, необхідні для господарства (Meneghin 2015, р. 320).

Згідно із кадастром 1427 р., у Флоренції офіційно працювало 84 рігатері. Однак дослідники припускають, що таких небагатих торговців було значно більше, адже вони могли працювати нелегально. Особливо це стосувалося мандрівних рігатері, які періодично продавали товари на міських ярмарках – наприклад, під час свята Священного поясу, популярного у Флоренції. До кін. XV ст., однак, торгівля текстильними виробами вторинного вжитку стала більш затребуваною та прибутковою. Так, в 1490 р. флорентійський торговець Марко Паренті продав весільне вбрання своєї дружини, пофарбоване найдорожчим барвником кермесом, та рукава з золотною вишивкою до нього. Незважаючи на те, що одягу було більш як 43 роки, М. Паренті отримав за нього 57 флоринів, чого було достатньо, аби забезпечити безбідне існування усієї родини протягом цілого року (Vincent 2017, р. 48).

У Венеції XVI ст. торгівля уживаними тканинами також стала поширеною (Hills 2018, p. 158). Дослідники пов'язують це з підвищенням рівня життя переважної більшості містян. Бажаючи отримати коштовний текстиль, вони могли знайти його у страдзаруолі: розкіш ставала доступнішою (Meneghin 2015, p. 332–336).

Як було продемонстровано, *popolo minuto* мали сильно обмежені можливості користування тканинами професійного виробництва, тим паче – орнаментованими. Однак можемо стверджувати, що певні групи текстильних виробів в тій чи іншій кількості були присутніми у міських господарствах різного рівня матеріального забезпечення. Наприклад, в розглянутих вище писемних документах XVI ст. із Державного архіву Флоренції помічаємо багато згадок орнаментованих тканин, присутніх серед хатнього начиння найбільш заможних. До XIV ст. візерунчатий текстиль був рідкістю та надзвичайною розкішю в італійських містах, особливо північних. Як правило, це були поодинокі азійські вироби, що нечасто зустрічалися на міських вулицях (Jacoby 2010, p. 88). Натомість, починаючи з XV ст., орнаментовані тканини місцевого виробництва стали більш звичним явищем у просторі італійських міст.

Якщо візерунки з коштовних матеріалів в досліджуваній час все ж лишалися прерогативою заможних, їхні імітації у дешевших техніках зустрічалися серед містян із різними статками. Насамперед це стосується господарських виробів – рушників, скатертин та серветок. Для створення цих предметів вимагалися відносно недорогі текстильні матеріали: через властивості льняних волокон відштовхувати бруд, з них виготовляли різноманітне хатнє начиння (Batigne & Bellinger 1953, p. 678).

Прикладом такого роду виробів, поширених серед більшості містян, можуть слугувати так звані рушники Перуджі – група текстилю, що характеризується наявністю оздоблення у вигляді орнаментованої облямівки по краю (Рис. 98). Навіть якщо «перуджійський рушник» де-не-

де забруднювався, найбільш вартісна його частина — орнаментований край – могла бути перешита на новий та чистий текстиль (Cohen & Cohen 2001, р. 344).

Розміри «рушників Перуджі» були найбільш різноманітними: окремі з них спеціально призначалися для витирання рук, волосся або обличчя. Варіативність матеріалів та технік, у яких ткалися рушники, скатертини, серветки, сприяла їхній наявності серед користувачів із різними статками. Це стало можливим завдяки розвитку потужного місцевого виробництва протягом XV–XVI ст.: візерунчаті тканини «завітали» до більшості італійських помешкань (Гоцало 2020, ст. 109).

Якісні текстильні речі для породіллі та новонароджених також були присутніми в будинках багатьох містян. У XV ст. їх мала близько половини флорентійських родин. В інвентарі 1470 р. працівника банку Медичі Франческо Інгіраммі, який мав сімох дітей, зазначено про наявність у господарстві спеціальної мантиї, необхідної жінці під час пологів, а також двох вишитих простирادل та подушок для новонароджених (Musacchio 1998, р. 137–141). Вочевидь вони переходили від однієї дитини до наступної.

У типовій італійській кімнаті заможного помешкання, призначеній для пологів та догляду за новонародженими, були коштовні тканини – в основному, прикрашеними вишивкою. Там же знаходився і більш практичний текстиль – такий, як вищезгадані «рушники Перуджі» (Рис. 112). Менш забезпечені родини також особливо піклувалися про наявність якісних тканин в просторах для породіллі (Brucker 1971, р. 19).

Можемо констатувати, що тканини професійного виробництва були присутніми у господарствах більшості міського населення: звісно, найбагатші володіли ними у великих кількостях. Тільки нужденні містяни не мали безпосереднього «тактильного» доступу до текстилю професійного виробництва. Вони, однак, часто спостерігали його на вулицях. Нерідко такі

містяни були залученими і до первинних процесів виробництва тканин, а також продажу текстильних предметів вторинного вжитку. У зв'язку зі згаданими міськими практиками, будь-який городянин вмів розрізняти види тканин та визначати їхню вартісність та вартість «на око».

Всі верстви населення використовували текстиль десятиліттями, перекроюючи його з одного виробу на інший. Тканини вважалися матеріальною цінністю в господарствах із різними статками, а їхнє придбання – важливою подією в житті кожного містянина. До забезпечення текстилем домашнього господарства були залучені і чоловіки, і жінки; найбільш заможні родини мали для цього ще й помічників.

РОЗДІЛ ІV. ПОГЛЯД «ЗСЕРЕДИНИ»: ЗМІСТИ ТЕКСТИЛЮ ОЧИМА МІСТЯН ФЛОРЕНЦІЇ ТА ВЕНЕЦІЇ XV–XVI СТ.

На думку науковця М. Баксандолла, око мешканця Флоренції XV ст. мало здатність розпізнавати багато деталей, на які нині ми не звертаємо уваги. Містяни, наприклад, відрізняли найбільш різноманітні відтінки синього кольору, могли оцінити точність передачі психологічних станів Діви Марії в живописі, не в останню чергу завдяки заслуховуванню щонедільних церковних проповідей (Михайлова-Смольнякова 2020, ст. 283–285).

У венеційському виданні «Сад молитви» 1454 р. читачам пропонується уявляти зміст Святого Писання як події, що ніби відбуваються у їхні часи – це вважалося корисним та допоміжним під час молитовного процесу (Вахандалл 1988, р. 42). Не дивно, що за таких практик, винятково популярних серед містян досліджуваного часу, ужитковий текстильний матеріал-медіум міг набувати різноманітних символічних змістів як сам по собі, так і у формі зображення.

Продовжуючи висновки попереднього розділу можемо допускати, що містяни уміли ідентифікувати «на око» та на дотик види тканин, водночас надаючи ним символічних смислів, що залежали від різноманітних контекстів. Попередньо висувуючи таке припущення, дослідники, однак, поки не проводили комплексного та ціленаправленого аналізу згадок та описів текстилю у різного роду писемних джерелах. У тлумаченні символічних змістів коштовного текстилю досліджуваного часу, науковцями було проаналізовано переважно візуальні джерела – такі, як живописні твори. Почасти вони робили висновки виключно стосовно того, яким чином той чи інший глядач предмету мистецтва міг інтерпретувати зображені на ньому тканини.

Нами поставлено завдання проаналізувати ряд писемних та візуальних джерел Венеції та Флоренції досліджуваного періоду, аби

з'ясувати, які саме характеристики тканин привертали увагу містян та, як наслідок, могли виконувати функцію означення різноманітних контекстів для них у повсякденному житті, а також за споглядання творів мистецтва – наприклад, живопису. Поруч із цим, у розділі прагнемо запропонувати, за посередництва декількох конкретних прикладів, можливі підходи до використання характеристик збережених давніх зразків текстилю у якості історичного джерела.

4.1. Публічні події та ідентифікація тканин містянами

Через доволі узагальнені описи текстилю у писемних документах досліджуваного часу, у переважній більшості випадків неможливим лишається їхнє співставлення з тканинами, відтвореними у інших видах мистецтва чи збереженими донині (Frick 2002, p. 149). Наразі ми не маємо на меті заглиблюватися конкретно в цю проблематику – у центрі нашої уваги, натомість, дослідження тих характеристик текстилю, які підкреслювали автори писемних документів, навіть за необхідності його стислому опису.

На поч. XV ст. (1400/1405) у живописному творі «Йоаким та жебраки» майстер Андреа ді Бартоло (1360/70 – 1428) конструює простір храму не лише завдяки застосуванню перспективи, чи безпосередньому включенню рис архітектурної споруди у зображення, а й використовуючи текстильний матеріал у якості смислового медіума (Рис. 87). Бідне населення зображене одягненим в блідий та залатаний одяг, в той час як ті, хто знаходяться виключно у просторі храму, мають яскраво пофарбоване вбрання, оздоблене золототканими візерунками. У такий спосіб коштовні тканини могли унаочнювати обраність та привілейованість. Такі асоціації могли виникати у глядачів-сучасників зображення, звиклих всіляко підкреслювати у писемних джерелах різноманіття використовуваного під час публічних подій текстилю, як знаку їхньої винятковості та помпезності.

Як зазначалося в попередньому розділі, розвиток уявлення про місто як царину панування безпеки впливало і на характер використання у ньому тканин: вулиці та площі, а також фасади будівель, за необхідності, могли рясно вкриватися текстилем, нагадуючи затишні помешкання. Однак варто пам'ятати, що і концепція самого приватного простору, протягом досліджуваного часу, відрізнялася від сучасного уявлення про нього. Облаштування помешкань містян підпадало під контроль із ззовні: у відповідності до норм сумптуарного права, при надмірному використанні розкішних тканин навіть у «закритому» особистому приміщенні, на його мешканців іноді могли накладатися штрафи (Bridgeman 2014, p. 380).

Так, у 1535 р. венеційський сенат визначив тканини, якими дозволялося прикрашати кімнати, призначені для пологів та догляду за новонародженими. У них заборонялося використовувати золототканий текстиль або ж декілька тканих виробів із ручним оздобленням водночас (Allerston 2006, p. 634). Викриття недотримання цих приписів могло змушувати порушника до виправдань перед інспекцією із сумптуарного права. Наприклад, у XVI ст., згідно із офіційними документами звинувачення, венеційський торговець вовною Вінченцо Зукато розкішно прикрасив кімнати з нагоди народження своєї дитини, організувавши великий світський прийом. Свідчивши згодом перед інспекцією, він наголошував, що не використовував у оздобленні помешкання заборонений розкішний текстиль: замість шпалер, за його словами, стіни було прикрашено старими килимами. Зукато звинувачував правоохоронців у наклепі (Allerston 2010, p. 26).

Відмінність між приписами сумптуарного права та живописними творами мистецтва також кидається в очі. У сцені «Народження Діви Марії» (бл. 1400) сієнець Андреа ді Бартоло, очевидно, відтворює значно більше коштовних тканин у кімнаті для новонароджених, аніж це, зазвичай, дозволялося сумптуарним правом (Рис. 89). З одного боку, в такий спосіб

живописець міг підкреслювати винятковість конкретної «небесної» події, в порівнянні зі звичними італійськими практиками. З іншого, він міг використовувати за приклад реальну модель поведінки місцевих заможних господарств. У будь-якому випадку, необхідність лобювати між приписами сумапуарного права та жагою до використання розкоші мала сприяти до ще вправнішого розрізнення видів текстильного матеріалу його користувачами. Навіть якщо ми не можемо бути впевненими у точності відтворення дійсності у різних видах писемних та зображальних джерел, ми, тим не менше, маємо змогу з'ясувати, яким чином така дійсність інтерпретувалася у них.

Для досягнення поставленої задачі, нами використано різноманітні типи писемних джерел – як приватного, так і офіційного характеру: вони переповнені згадками текстилю. Опис саме цього матеріалу ніби використовується авторами письмових документів для окреслення просторів та змістів, пояснення та уточнення контекстів взаємодії різних груп містян між собою. Цікаво, що особливості змалювання тканин у різних типах писемних джерел збігаються.

Наприклад, згадуючи текстиль, присутній в різному вигляді під час загальноміських подій, автори широкого спектру документів користуються схожими, сталими виразами. Так, описуючи ткані вироби в офіційній «Історії Венеції» (іт. *Venetia città nobilissima et singolare*), автор Ф. Сансовіно ніби передбачає, що за їхнього посередництва читач зможе глибше осягнути суть та зміст згадуваної події, «упіймавши» їх поміж рядків. Історик звертає особливу увагу на кольори тканин, наявність або відсутність оздоблення на них: «...з різною вишивкою і роботою із золота та срібла»³³ (Sansovino 1581, p. 163). Навіть розповідаючи про події, свідками яких не був Ф. Сансовіно, він користується тими ж лінгвістичними

³³ ...con diversi ricami e lavoro d'oro e d'argento.

конструкціями, що і зазвичай – підкреслює наявність коштовного оздоблення на тканих виробках, більш ретельно описує ті кольори та текстильні матеріали, що традиційно асоціювалися із заможним населенням його часу. Наприклад, змальовуючи прийом угорських високопосадовців, що відбувався у 1304 р. у Венеції, історик підкреслює, що присутні там знатні жінки «були одягнені у золото»³⁴. Ф. Сансовіно «надягає» сучасну йому практику на події попереднього часу: протягом переважної більшості публічних міських заходів та дійств XV–XVI ст. розкішні тканини використовувалися тими, хто прагнув за їхнього посередництва підкреслити свій статус чи походження. В результаті, для описання помпезності будь-якої події, авторам офіційних текстів XV – XVI ст. було достатньо згадати використання її учасниками тканин «із золота та срібла».

Водночас писемні джерела нечасто звертають увагу на особливості візерунків та оздоблень тканин та не вдаються до їхньої деталізації. Можемо припустити, що текстильні орнаменти розумілися містянами коштовною прикрасою (іт. *ornamenti*), а відтак, для демонстрації статусу або статків, достатньою була їхня наявність. Наприклад, венеційського сенатора Джованні Капелло Кавлієро в «Історії Венеції» змальовано як «одягненого у золото» (іт. *vestito d'oro*), тобто в одяг із золотними візерунками (Sansovino 1581, p. 154).

Отже ані Ф. Сансовіно, ані інші творці «офіційних історій» не вдавалися до будь-якого чуттєвого опису різноманіття текстильних орнаментів. Вони були під більшим враженням від кількісних характеристик тканин, присутніх навколо. Наприклад, Ф. Сансовіно змальовує міське свято 1557 р. Тоді на Гранд-каналі, великій протоці між островами, було збудовано спеціальну конструкцію, суцільно прикрашену

³⁴ ...gentildonne vestite d'oro.

килимами із золота та срібла виняткової краси (іт. *apparato di tappezzerie d'oro e di seta di estrema bellezza*) (Sansovino 1581, p. 155).

Більш детальний опис оздоблення тканин надається в тому випадку, якщо ним є крупні символи – наприклад, герби або девізи. Так, у центрі Венеції, за словами Ф. Сансовіно, на флагштоку майорів розкішний оксамитовий прапор, прикрашений золотом³⁵: на ньому був зображений Лев Євангеліст (Sansovino 1581, p. 156).

Інший венеційський історик, Маріно Сануто, схожим чином змальовує тканини, що трапляються йому під час загальноміських подій. Загалом, саме текстиль був визначним способом демонстрації статусу в італійському суспільстві у досліджуваний час, а не фасон вбрання: автори офіційних історій приділяють більшу частину текстів згадкам коштовних тканин, а не особливостям крою одягу (Hills 1999, p.176).

На урочистих дійствах, за словами М. Сануто, завжди були присутні оксамити червоних та фіолетових відтінків, прикрашені золотними візерунками (Sanuto 1879, p. 623). Різноманітні кольори – фіолетовий павонаццо (іт. *paonazzo*), оксамитовий (іт. *cremesino*), червонуватий (іт. *scarlato*) могли, таким чином, бути рівнозначними та взаємозамінними у завданні підкреслення статусності події чи їхнього носія. Описуючі скорботні події, М. Сануто також згадує про використання містянами «похмурих» тканин (іт. *panni lugubri*). Вірогідно у тексті йдеться не про конкретний колір, а про сукупність взаємозамінних відтінків (Sanuto 1879, p. 906).

Можливість більшої гнучкості у виборі кольорів знатними містянами, на противагу уявленню про строго усталену традицію, підтверджує і фрагмент венеційської тканини з колекції Музею Ханенків (Інв. № 34 ТК). На відміну від більшості «сенаторських» оксамитів, його пофарбовано не у

³⁵ ...fregiato d'oro.

червоний, а в коричневий відтінок. Тип використаного барвника необхідно визначити у подальших дослідженнях. Однак навіть неозброєним оком помітно, що відтінок тканини відрізняється від тих розкішних червоних, із якими, зазвичай, асоціюють посадових осіб Венеційської республіки. Беручи до уваги умовність описів тканин в офіційних писемних джерелах, а також характеристики текстильного зразка з колекції Музею Ханенків, можемо припускати, що на практиці варіативність кольорів, що використовувалися в урочистих міських процесах Венеційської республіки досліджуваного часу була значно ширшою, аніж прийнято вважати: знатні венеційці були більш вільними у виборі текстилю.

Схоже спостерігаємо й в писемних джерелах інших типів: переважна більшість містян не вдавалася до деталізації у них текстильних візерунків (Hotsalo 2018, p. 34). Так, під час фіксації порушень сумптуарного права, службовці занотовували усі типи орнаментів як «квіткові» (іт. *fiorite*), маючи при цьому одразу декілька визначень, наприклад, для типів рукавів вбрання (іт. *alla lombarda, alla di la, alla volognese, spagnolesco*) (рис. 85) (Frick 2002, p. 181). Таким чином, порушенням законів була сама наявність надмірно перекрашених тканин у вбранні, в той час як особливості їхнього оздоблення не впадали в око правоохоронцям.

Характер опису та ступінь деталізації тканин у приватних писемних джерелах XV–XVI ст. подібні до офіційних. Публічні події складали невід’ємну частину життя, наприклад, флорентійського ремісника Б. Мазі, який описував їх у своїх «Щоденниках» (іт. *Ricordanze*). Такі заходи почасти були чи не найбільш яскравими спогадами життя італійця Ренесансу. За розповідями Б. Мазі, під час прийому Папи Римського Флоренція була наповнена тканинами, вишитими шовком, золотом та сріблом: це були найбільш розкішні вироби з усього, що коли-небудь можна було побачити (Masi 1906, p. 165). Не вдаючись у подробиці вигляду

розкішного одягу, автор часто описує його як такий, що спадає бганками – тобто із рясним використанням текстильного матеріалу (Masi 1906, p. 164).

Навіть при побіжному змалюванні різних видів тканин, Б. Мазі демонструє свої уміння в їхньому розрізненні. Так, він оповідає, що головний убір Папи Римського був схожий на кардинальський, однак зроблений із оксамиту насичено червоного кольору (іт. *veluto cremisi*), а не з більш простої червонуватої тканини (іт. *panno rosato*) (Masi 1906, p. 175). В іншому місці «Спогадів» мідник підкреслив, що частина оздоблення карет, що йому вдалося спостерігати, була вишита шовком, а інша – золотними нитками (Masi 1906, p. 9).

Так само, як Ф. Сансовіно та М. Сануто, Б. Мазі не вдавався до деталізації оздоблень текстильних виробів, побіжно згадуючи тільки про фігуративні зображення чи інші крупні деталі, наявні на них. На одному із побачених Б. Мазі килимів, наприклад, були фантазійні візерунки, що склалися з людських (?) фігур та тварин. Доволі часто автор підкреслює й новизну того чи іншого текстильного виробу. Час від часу він зазначає, що на його думку, побачені ним тканини та килими ніколи не використовувалися раніше: Бартоломео вважає за необхідне письмово зафіксувати цей факт³⁶. Захоплювався він і красою окремих текстильних предметів, даючи їм, таким чином, власну естетичну оцінку: на думку мідника, килими, що оздоблювали місто під час одного зі свят, були зроблені із найбільш прекрасного шовку (Masi 1906, p. 165).

Інший флорентієць – військовий інженер Джованні Джакомо Леонарді, який не був дотичний до виробництва тканин, як і Б. Мазі ретельно описував їх у листах, розрізняючи типи та кольори. Розповідаючи про підготовку Мілану до приїзду імператора Карла V (1500–1558), він змальовував одяг учасників подій: сенатори, наприклад, були вбрані в одяг

³⁶ ...aveva una sella con una covertina e briglia ricamate di seta e d'oro e d'argento, piu ricche l'una che l'altra, che non credo chem ai si vedessi una cosauntuosa come questa.

малинового кольору (іт. *crimson*), а одяг турка Рустена Басса, капелюх якого було прикрашено пір'ям, через свою незвичність наробив багато галасу (ASF MP, f. 90, v. 2964, Doc ID 22700).

Науковець Галілео Галілей (1564–1642) також опосередковано вдавався до демонстрації своїх пізнань у текстилі. Змальовуючи відтінки місяця, він порівнював їх із «грою» текстильних поверхонь. Він підкреслював, що зрізані частини оксамиту здаються значно темнішими за незрізані. Монохромна оксамитова тканина, на думку Г. Галілея, є темнішою від тафти, зробленої з того самого відтінку шовку (Schulz 2017, p. 225).

Венеційський видавець Чезаре Вечелліо, демонструючи вбрання народів світу, також послуговується текстилем, для підкреслення різних контекстів. У текстах книги костюмів «*Dehgli abiti...*» він часто змальовує види тканин, що притаманні використанню тією або іншою групою містян. Іноді автор розповідає про походження назв типів тканин, вказує на наявність чи відсутність орнаменту на них. Якщо кольорам та текстурам текстилю Ч. Вечелліо надає багато уваги, то їхнім візерункам – значно менше. Відтворено їх доволі умовно і в рисунках, що супроводжують текст. Для автора публікації важливим є сам факт наявності орнаментів на одязі людини: вони слугують символом високого статусу у суспільстві та статків. Оповідуючи про оздоблення тканин, Ч. Вечелліо лише іноді дозволяє собі певні ремарки. Наприклад, він зазначає, що візерунки із золотної нитки використовуються в розкішному офіційному одязі заможних венеційців, а їхня кількість слугує способом ідентифікації положення особи в суспільстві. Так, багаті італійки, зазвичай, носять оксамит або іншу шовкову тканину. Однак якщо одяг дожаресси міг бути повністю оздоблено золотим орнаментом, то будь-якій іншій заможній дівчині дозволялося надягати вбрання, прикрашене в такий спосіб лише частково (Vecellio 1590, p. 50)

Венеційський сенатор, на малюнках Ч. Вечелліо, також зображений в оксамитовому одязі, що оздоблений суцільним орнаментом, виконаним у популярній серед венеційських та флорентійських текстильників техніці ритого оксамиту (іт. *alto e basso* – високий та низький). В особливих випадках, згідно із текстом, сенатор надягає столу, розшиту або виткану золотною ниткою³⁷. Автор тексту знову не деталізує вигляд золототканих орнаментів (Vecellio 1590, p. 66).

Варто уточнити, що «сенаторським» сучасними дослідниками прийнято називати візерунок, що має в своєму складі декілька основних елементів: крупну квітку, корону та так званий вузол ченця – зображення, що певним чином нагадує краї чернечого паску (Monnas 2008, p. 254). Схожий текстильний орнамент зустрічаємо як у живописних та скульптурних творах мистецтва, так і на збережених до сьогодні виробках, з чого можемо зробити висновок про його широке використання в досліджувані часи. Тим не менше, Ч. Вечелліо, разом із багатьма живописцями, відтворює дещо видозмінений варіант такого орнаменту – з рослинними та частково геометричними елементами: донині збереглися різні його варіації і на оксамитових тканинах XVI–XVIII ст. (Vecellio 1590, p. 66).

Рисунок Ч. Вечелліо підтверджує, ще не лише колористика венеційського вбрання не регламентувалося настільки строго, як прийнято вважати. Його орнаменти також, як бачимо, мали швидше додаткове декоративне значення, аніж доносили конкретні змісти до «спостерігачів». Очевидно, що найбільш важливими ознаками тканин, що допомагали відрізнити сенатора від решти, були їхні відтінки та кількість. Ідентифікував посаду і крій вбрання (та окремих його елементів), а не особливості візерунку на ньому. Для Ч. Вечелліо орнамент слугував

³⁷ ...in alcune occasioni portano la stola di broccato d'oro.

розкішною декорацією тканини, що не є строго регульованою, а швидше відкритою до певного фантазування. Можемо, таким чином, стверджувати, що венеційські сенатори могли доволі вільно використовувати цілий спектр візерунків в одязі.

Коментуючи деякі орнаменти, характерні для італійських тканин ренесансного періоду, Ч. Вечелліо зазначає, що ті мають давню традицію – такі тканини, за його словами, носили місцеві ще багато століть тому³⁸. Можемо припустити, що автор не володіє достатньою інформацією стосовно часу впровадження виробництва схожого текстилю. Натомість він прагне продемонструвати тісний зв'язок між його часом та римською античністю (Vecellio 1590, p. 16).

Маючи за мету висвітлити одяг різних народів, Ч. Вечелліо вдається і до розповіді про запозичення однією традицією інших. Це стосується і візерунків, деякі з яких, за словами автора, поширилися італійськими містами з країн Азії (Rosenthal 2014, p. 905). У часи Ч. Вечелліо, за його словами, особливо актуальними серед заможних містян були головні убори у турецькому стилі, прикрашені золотними нитками³⁹ (Vecellio 1590, p. 61).

Схожий опис азійський текстильних предметів – «у турецькому стилі» (іт. *alla turchesa*) – використовується і у флорентійських листах досліджуваного періоду⁴⁰. Можемо припустити, що їхні автори не могли ідентифікувати «на око», де саме було створено ту чи іншу тканину, що схожа на турецьку (ASF MP, f. 116, v. 4294, Doc ID 24540). Навіть уточнюючи, в якому стилі зроблено той чи інший текстиль, автори документів, в яких висвітлено публічні події, не вдаються до опису візерунків, що присутні на ньому. Питання уміння розрізнення італійцями

³⁸ Le Donne Romane Nobili...andavano vestite di brocato.

³⁹ ...portavano in testa, a modo de Turchi, quell Turbante molto variator di colori.

⁴⁰ Через стрімке територіальне розширення Османської імперії слово «турецьке/турок» (*turk*) асоціювалося та пов'язувалося з османською ісламською традицією (Denton 2015, p. 8–9). Звісно, на території Османської імперії мешкали різноманітні етноси, що не часто розрізняються та виокремлюються італійськими писемними джерелами XV–XVI ст.

тканин місцевого та азійського виробництва ми спробуємо розкрити більш детально у наступному підрозділі.

Гнучке використання орнаментованих тканин, без суворої прив'язки до змісту оздоблення, прослідковується і в ренесансній практиці розміщення азійського текстилю, а також його місцевих імітацій, у християнських релігійних будівлях. На думку ряду дослідників, у просторі церкви такі вироби могли символізувати зв'язок християнства зі Святою Землею. Арабське письмо, присутнє в оздобленні тканин, освічені італійські містяни могли плутати із давніми текстами. Практика використання азійських декоративних виробів у християнських церквах була поширеною не лише в італійських містах: орнаментована ваза, виготовлена у мусульманській Іспанії, на території острова Кіпр у XVI ст. вважалася святою ємністю, у якій Ісус перетворив воду на вино. Відтак у досліджуваній період використання виробів, прикрашених арабськими написами (або їхніми імітаціями) заохочувалося християнською церквою (Teese 2017, p. 94–95).

Вільне інтерпретування навіть тих візерунків, що мали текстуальну основу свідчить про гнучкість символічної функції орнаменту як такої, в італійській традиції досліджуваного періоду. Символом, у більшості випадків, була наявність прикрашальних елементів та їхня кількість: зміст мав другорядну функцію. Лише за епохи Просвітництва, як свідчать останні висновки дослідників, провенанс речей, а відтак десакралізація їхніх змістів, стала явно цікавити європейських інтелектуалів: тоді предмети позбавилися своєї «приналежності» до традиції «святого християнського світу» й стали визнаними творіннями інших культур, якими й були в дійсності (Contadini 2022, p. 37).

Для «оповідання» наративів, за посередництва текстильного матеріалу, відтак могли використовуватися виключно вироби із сюжетними зображеннями. Їх відтворювали, до прикладу, на найбільш видимих

частинах церковного облачення: зразком таких є елементи релігійного вбрання з колекції Музею Ханенків (Рис. 4). Їхнє тиражування та активне використання у релігійних просторах Флоренції (під час загальноміських релігійних подій вулиці міст також на певний час ставали такими просторам) забезпечувало упізнавання містянами відтвореного на тканинах сюжету. Як тільки зображення було матеріалізовано, воно могло бути тиражовано майстернями, зі створенням різних варіацій або навпаки – суцільно скопійовано багато разів. Така практика італійських майстрів демонструє, що релігійна функція текстильних виробів не залежала від їхньої художньої оригінальності (Brundin, Howard, & Laven 2018, p. 182).

Про тканини з фігуративними зображеннями згадував купець Грегоріо Даті (1362–1435), розповідаючи про святкування дня Святого Іоанна Хрестителя у Флоренції. Він стверджував, що використовуваного у той день одягу у місті, прикрашеного золотним оздобленням та зробленого з шовків, було б достатньо, аби оздобити принаймні десять королівств. За його словами, у святковій процесії брало участь настільки багато осіб релігійного сану, що вона здавалася безкінечною: «це був вияв великої відданості через дивовижне багатство прикрас...і одягу із золота та шовку, з вишитими фігурами» (Рис. 86) (Brucker 1971, p. 76–77).

Розглянувши описи текстилю, що використовувався під час публічних подій можна дійти висновку, що автори приватних та офіційних писемних джерел не ставили перед собою завдання описати конкретні тканини. Використання сталих лінгвістичних конструкцій для змалювання текстильних виробів, натомість давало змогу підкреслити для читачів ступінь урочистості того чи іншого заходу, передати його настрій та атмосферу. Якщо кількість та типи тканин були обов'язковими до згадування в писемних текстах, то деталізація їхнього оздоблення зустрічається у них вкрай нечасто. Переважно – це згадки доволі крупних фігуративних зображень. Хоча переважна більшість писемних джерел і не

може використовуватися для якнайбільш точного реконструювання візуальної складової конкретної події, вона, усе ж, сприяє формуванню узагальненого уявлення про вигляд різноманітних дійств схожого змісту: розглянуті нами тексти найчастіше відтворюють збиральні образи міських дійств.

Нами була підкреслена підвищена увага досліджених писемних джерел до якості та кількості текстильного матеріалу, що застосовувався за міських публічних урочистостей. Варіації оздоблення тканих виробів, натомість, були більш рідкісним предметом розгляду у них. Однак якщо користувачі тканин не надавали особливої уваги змісту їхніх візерунків, то писемні джерела, що стосуються текстильного виробництва, іноді згадують ті чи інші елементи орнаментів, відтворювані текстильниками.

Так, у 1408 р. співробітники флорентійського виробництва Панчіатікі (іт. *Panciatichi*) занотовували типи своєї продукції, в декорванні якої використовували зображення золотої корони (Monnas 2008, р. 97). Інші мануфактури, що належали флорентійському підприємцю Якопо ді Тедеско (іт. *Jacopo di Tedesco*), виготовляли тканини із декором у вигляді шишок та ваз, обличь та гілок, гранатів та полуниць. Вони використовували традиційні схеми побудови візерунків – камміні (іт. *cammini*) та грічче (іт. *gricce*). Їх сучасні дослідники часто співвідносять із різними варіаціями «гранатового» орнаменту (Goldthwaite 2009, р. 82).

Такі ж види побудови патернів описують і автори флорентійського трактату сер. XV ст. «L'Arte della seta». Основний елемент популярних текстильних візерунків вони називають «шишкою» (іт. *pigna*). У тексті при цьому не згадано про гранатовий плід або будь-яку іншу рослинну форму, що також могла б ставати основою орнаменту. «Шишку» у ньому, за словами авторів(а) трактату, зазвичай, доповнює листва та листя (іт. *l'fogliame e le foglie*), а також палиця (іт. *bastone*) (Gargioli 1868, р. 91).

Незважаючи на те, що переважна більшість текстильних візерунків виробництва Венеції та Флоренції досліджуваного періоду є стилізованими, вигляд деяких їхніх елементів усе ж підказує, форми яких рослин було використано авторами дизайнів. В цьому допомагають і книги патернів, в яких часто містяться ескізи тих оздоблень, що зустрічаються на текстилі (Pagano 1554, p. 36) (Рис. 90). Згідно із такими рисунками, елемент орнаменту, що згадується у трактаті «*Arte della seta*» як «шишка» (іт. *pigna*), в оздобленні тканин міг приймати вигляд стилізованого артишоку, цибулі, чортополоху або гранату (Gargioli 1868, p. 90).

Оksamит з «гранатовим» візерунком з ханенківської колекції (Інв. № 32 ТК) також демонструє різноманіття форм, подібних на шишки. Його зшито з декількох частин, на кожній з яких присутній неповторний орнаментальний мотив у вигляді стилізованого рослинного плоду. Хоча рисувальники й експериментували, створюючи все нові і нові варіації орнаментальних елементів, їхні творіння лишалися в рамках усталеної традиції: а ні самі текстильники, а ні глядачі коштовних тканин не вдавалися до практики деталізації розкішних візерунків у писемних джерелах, а сприймали декорування цілісно.

Якщо форма чортополоху або цибулі була добре знайомою пересічному італійцю, то рідкісні плоди гранату рисувальники орнаментів могли мати змогу спостерігати лише у садах герцогського палацу: такі рослини доставляли та вирощували спеціально на прохання герцогів⁴¹ (ASF MP, f. 395, v. 1172, Doc ID 20385). Чільне місце серед зелені їхнього саду займали і артишоки (Pini 2016, p. 11). В той час, як рисувальники мали змогу періодично ознайомлюватися із такими рослинами біля маєтків аристократів, широкому загалу вони були значно менш відомими:

⁴¹ ...20 melagrane, e 50 mele chotognie per loro eccellente.

стилізовані рослинні форми, відтак, могли не упізнаватися пересічними італійцями у розкішних орнаментованих тканинах (Bosi 2009, p. 393).

Окрім перерахованих рослин, у деяких «гранатових» візерунках досліджуваного часу можемо зустрічати елемент патерну, що нагадує форму ананасу (наприклад, на тканині з колекції Музею Ханенків Інв. № 22 ТК (Рис. 33). Однак до завершення XVI ст., цей плід не міг бути відомим широкому колу тосканських рисувальників. У листі від 1584 р. до Франческо І де Медичі, відомий флорентійський мандрівник Філіппо Сассетті (1540–1588), подорожуючи Індією, здивовано описував ананаси. Він порівнював їхню форму з артишоком та шишкою (ASF MP, f. 508, v. 5037, Doc ID 22796).

Традиція «прочитання» тканин у повсякденному житті мала впливати і на інтерпретування їхніх зображень у інших видах мистецтва. Декілька живописних творів пропонуємо розглянути у даному підрозділі, адже їхнє тлумачення сучасниками могло безпосередньо залежати від практик використання текстилю у публічних просторах.

Протягом XV–XVI ст. поширеним серед італійських майстрів було використання альбомів із зарисовками текстильних орнаментів, задля їхнього відтворення у живописі. Ескізи брали за основу, часто дещо трансформуючи: таким чином, у живописі можемо зустрічати не лише зображення тканин, наближених до реальних прототипів, але й доволі фантазійні ілюстрації (Monnas 2008, p. 254). Очевидно, що художники спостерігали розкішні тканини і у повсякденному житті, а окремі з них могли й самі володіти декількома. Ті ж, хто не міг собі дозволити користуватися коштовним текстилем безпосередньо, намагалися дістати бодай невеликі їхні фрагменти: вони лишалися у кравців під час створення одягу та могли продаватися художникам за відносно невеликі кошти. Відомо також, що митці користувалися трафаретами для нанесення візерунків на частини живописних творів (Duits 1999, p. 87).

Наскільки наближено до дійсності італійські художники XV–XVI ст. відтворювали текстиль у живописі – щодо цього дослідники мають декілька точок зору. На думку науковиці П. Каламендрей, незважаючи на ренесансний «реалізм», задля естетики та гармонізації композицій, митці могли змінювати та трансформувати лінії і кольори, додавати більше блиску і умовної краси відтвореним тканинам. По-іншому вважає дослідниця Елізабет Бірбарі, яка акцентує на винятковій схожості одягу в ренесансному живописі із його реальними прототипами. На її думку, через посилене зацікавлення навколишнім предметним світом, майстри Ренесансу достовірно відтворювали вбрання, намагаючись в такий спосіб підтвердити володіння усіма необхідними професійними навичками в царині живопису (Dijk 2015, p. 6).

Згідно із висновками науковця Філіпа Цицльшпергера, розпізнання символіки одягу в мистецтві Ренесансу було звичною практикою для його сучасників, однак відтворене у живописі вбрання, як правило, не було дзеркальним відображенням реальності. Завдання історика мистецтва, на думку дослідника, полягає в тому, щоб не тільки розпізнати сигнальну, чи то пак символічну функцію одягу у живописі, а й реконструювати можливі зсуви, що відбувалися, коли вбрання «переміщувалося» з повсякденного соціального контексту до мистецького виміру (Dijk 2015, p. 9).

Погоджуючись із думкою Ф. Цицльшпергера, за нашими спостереженнями ступінь «реалістичності» відтворення тканин варіюється від практики одного митця до іншого і не є універсальним. Однак можна помітити, що принцип гіперболізації реальних тканин, підкреслення їхніх окремих, найбільш важливих для контексту візуальних ознак – характерна риса для італійського ренесансного живопису в принципі, незалежно від тематики конкретного зображення.

Так, наприклад, у живописі К. Кривеллі почасти відтворено розмаїття тогочасних ужиткових виробів. Майстер порівнював картину із

декоративним мистецтвом: він створював її як ремісник – ретельно, технологічно, детально імітував предметний світ (Campbell 2015, р. 26). При цьому, однак, ця деталізація є дещо гіперболізованою, ідеалістичною, наближеною до вищих матерій, на протипагу земній буденності. В окремих деталях втілюються й смислові задуми інших художників досліджуваного часу.

Наприклад, елемент у вигляді стилізованого плоду, на найбільш поширеному за Ренесансу «гранатовому» візерунку, у італійському живописі доволі часто відтворено більш чітко та наближено до реальної рослинної форми, аніж на збережених донині текстильних зразках. Так, тосканський майстер Маттео ді Джованні (бл. 1430–1497) демонструє неабиякі пізнання щодо будови тканин та особливостей їхнього виготовлення. Зображуючи одяг Діви Марії у творі «Мадонна з немовлям, святим Ієронімом, святою Катериною Олександрійською та янголами» (1465/1470), він ретельно прописує елементи текстильного візерунку, виконані золотними нитками, підкреслюючи штрихами кожен окремо (Рис. 91). Бажання певних майстрів передати в живописі структуру тканини, на думку дослідниці В.-С. Шульц, підтверджує відсутність чіткого поділу між «високим» та «прикладним» мистецтвом в традиції XV–XVI ст.: орнаментальне виступає на рівні з фігуративним (Schulz 2017, р. 221).

Прагнучи до реалістичності у відтворенні фактури золототканого текстилю, М. ді Джованні, тим не менше, трансформує його орнамент у відповідності до тематики зображення. Майстер навмисне виділяє потенційно символічні елементи візерунку – наприклад, рослинний плід на грудях Мадонни. Схожим чином він вчиняє і у творі «Мадонна делье граціє» (іт. *Madonna delle grazie di grosseto*), відтворюючи на найбільш видимих світлих частинах одягу Діви Марії елементи оздоблення у вигляді крупного червоного плоду, надзвичайно подібного на гранат (Рис. 92).

Незважаючи на умовність назви «гранатовий» орнамент, очевидно, що форма оригінального плоду почасти надихала живописців. Антонелло да Мессіна (1430–1479), зображуючи Мадонну з немовлям, вручив Христу гранат у правицю, в той час як на одязі його матері дзеркально відображено орнамент із квітучим плодом у центрі (Рис. 93). Однак тканина на Діві Марії є дещо спотвореним відображенням дійсності: як і в попередньо розглянутих живописних творах, округла форма фрукту є більш подібною до граната, аніж на справжніх текстильних зразках XV ст.

Деяку гіперболізацію дійсності, з метою унаочнення релігійних змістів, бачимо і в іншому творі, що атрибується М. ді Джованні – «Містичному розп'ятті» (1450) (Рис. 94). Майстер ніби знерухомлює фігури зображуваних, аби дати можливість краще розгледіти їхні вбрання. Доволі чітко митець промальовує на одному з учителів церкви плувіал – елемент католицького літургійного одягу у вигляді капюшону, що часто прикрашав спину священнослужителів⁴². М. ді Джованні ніби навмисне критично чітко прописує декор капюшону, змушуючи глядача живопису уважно роздивлятися відтворений на одязі сюжет.

Як видно з творів, Маттео ді Джованні перетворював традиційні елементи текстильної оздоби, що її спостерігали італійські містяни в повсякденному житті, на унікальний та видимий на живописному зображенні знак-символ, що підкреслював релігійні контексти. Певна гіперболізація та трансформація орнаментів тканин в живописі наштовхує на думку про те, що реалістично відтвореної тканини було б недостатньо для цієї мети – текстиль би не «прочитався» глядачами зображень у необхідному сенсі, а лишився би свого роду фоновим доповненням композиції та смислів. Певна ідеалізація реальної тканини була необхідною, аби крізь особисто знайомі глядачеві речі (текстиль) передати ідеї вищих

⁴² Поширеною практикою другої пол. XV–XVI ст. було носіння плувіалів з фігуративними зображеннями, особливо в регіоні Тоскана (Borgioli 2016, p. 114–115).

сенсів: ідеалізація буденності означала ідеалізацію смислу. Якщо у глядача не було б попереднього досвіду знайомства з сюжетом чи деталями зображення, «пазл» у вигляді живописного твору не склався б у цілісне повідомлення (Brundin, Howard, & Laven 2018, p. 178–179). Як зазначав науковець М. Баксандолл, митці відповідали на запити публіки: вони створювали такі образи, форми та смисли, що могли бути їй зрозумілими (Schulz 2017, p.223).

Водночас, на противагу до релігійних творів мистецтва, тенденція до більш реалістичного відображення тканин прослідковується у портретному живописі XVI ст. Тим не менше, на думку дослідника Р. Д'юїтса, на таких творах мистецтва часто демонструвалося значно більше коштовних тканин, аніж ними в реальності володіли навіть найбільш заможні італійські родини (Duits 1999, p. 92). Вважаємо, що на живописних зображеннях урочистість «додавалася» та проявлялася в тому числі й шляхом гіперболізації кількості та якості реального текстилю, відомого глядачам з повсякдення.

Протягом поточного дослідження, нами було розглянуто цікавий випадок застосування зображення текстилю у портретах герцогині Елеонори Толедської пензля Аньоло Бронзіно. Зроблені спостереження, на нашу думку, можуть розширити уявлення щодо семантики тканин у повсякденні тогочасного суспільства.

Так, у листі від 21 грудня 1549 р. дипломат та секретар герцога Козімо І Лоренцо Паньї ді Адреа (1490–1568) наголошував на необхідності якнайшвидшого завершення робіт над портретом Елеонори Толедської: його потрібно було терміново надіслати службовцю Антуану Перрено де Гранвела (ASF MP, f. 374, v. 1175, Doc ID 523).

Згідно із документом, за первинним задумом герцогиня мала бути вбрана у розкішно орнаментований одяг. Однак аби швидше завершити картину, художникові Аньоло Бронзіно було дозволено замінити візерунчастий текстиль на більш простий для відтворення, однак не менш

красивий⁴³. Слово «*ornato*», яке вживає автор листа для опису текстилю, що необхідно відтворити на портреті, може перекладатися як «ошатний/жвавий/довершений»⁴⁴. Можемо стверджувати, що отримувач послання, завдяки такому опису, міг зрозуміти, які тканини можуть замінити орнаментований текстиль, що планувався бути зображеним попередньо.

Очевидно, що у листі йдеться про портрет герцогині 1549 р., збережений донині (Рис. 95). На ньому вона зображена у червоному оксамитовому вбранні, декорованому ручною вишивкою із золотних ниток. Виконуючи вимогу замінити орнаментований текстиль на більш простий до відтворення, однак, не менш красивий, як бачимо, художник зупинився на вбранні, що лише частково покрите візерунками. Тим не менше, ті виконано вручну, із застосуванням особливо вартісних матеріалів. Коштовні декоративні смуги з вишивкою на одязі Елеонори, мали назву «тіраз» та часто могли перешиватися із одного вбрання на інше (Landini & Niccoli 2018, р. 5). Незважаючи на те, що решта одягу виготовлена із однотонної тканини, нею слугує важкий та коштовний оксамит.

Досліджений лист та відповідні йому живописні твори дають змогу зробити висновок, що дорогоцінні однотонні тканини, а особливо оздоблені ручною вишивкою бодай в деяких місцях, слугували демонстрацією соціального статусу на рівні із розкішно та суцільно орнаментованим текстилем, в очах тогочасних містян. Саме кількість, якість та відтінок тканини були найбільш важливими її характеристиками, в контексті підкреслення статусу особи у суспільстві або ж ступеня урочистості публічної події. Оздоблення текстильних виробів, головним чином візерунки, почасти відігравали у цьому завданні другорядну функцію. Ознакою статусності, перш за все, слугували матеріали, якими було

⁴³ ...che facci bella mostra.

⁴⁴ ...qualche altro drappo ornato.

прикрашено тканини. У зв'язку з цим переважна більшість елементів візерунків, виготовлена з недорогих матеріалів, могла використовуватися у одязі флоренційців та венеційців із різними статками.

Так, книги зі схемами для вишивок, популярні протягом XVI ст., були доступними до ознайомлення переважній більшості італійських містян, які використовували окремі їхні сторінки: видання могли у прямому сенсі «розбиратися» на частини. У них часто були присутні такі елементи орнаментів, як різноманітні геральдичні лілії, християнські символи, елементи «гранатових» візерунків – усі вони, зазвичай, асоціюються саме із коштовним текстилем та аристократичними представниками тогочасного суспільства (Рис. 96) (Pagano 1554, р. 36). Однак такі візерунки, як бачимо, могли використовувати і середньостатистичні містяни, вишиваючи їх на тканинах відносно дешевими матеріалами. Отже, саме від дороговизни текстильної сировини залежав символізм орнаменту як такого.

Як видно із портрету Елеонори Толедської, у живописі митці застосовували ту семантику тканин, що була поширеною за повсякденного життя італійських міст. Однак чи впливала вона на побудову самої композиції твору мистецтва? Цей аспект пов'язаний із питанням художньої гармонізації орнаментованого та однотонного текстилю у живописі.

Якщо слово «*ornato*», вживане у листі Лоренцо Паньї ді Андреа від 1549 р., означає «ошатний/жвавий/довершений», то слово «візерунок» у документах досліджуваного часу часто згадується як «*ornamenti*». Так, пояснюючи принципи побудови композиції, Леонардо да Вінчі радив живописцям: «В наративних зображеннях ніколи не використовуйте надто багато орнаментів на фігурах та об'єктах, бо вони роблять неясними форми та співвідношення цих фігур чи сутність цих об'єктів» (Вахандалл 1988, р. 131). У зв'язку із цією думкою живописця можна дійти висновку, що митці могли жертвувати зображенням орнаментованого текстилю на користь гармонізації композиції. Таким чином, у досліджуваний період художники

відтворювали візерунчаті тканини у тих випадках, коли це могло підкреслити необхідні смисли, водночас не зашкодивши організації зображення.

Надмірне використання орнаментованого текстилю у живописі могло порушити і уявлення про певний ренесансний ідеал краси, оспіваний з часів Данте. Так, Леонардо да Вінчі радив відмовлятися від надмірного «прикрашання» портретованих не лише для гармонізації композиції, але й аби не відвертати увагу від його чи її природньої краси (Dijk 2015, p. 173–176). Майстер Леон Батіста Альберті також приписував орнаменту здатність створювати надмірний блиск. На його думку, орнаментальність є вигадкою, що робить красу більш очевидною та яскравішою. Вона є формою допоміжного світла і доповнення краси – не природною, а додатковою (Wolf 2000, p. 180–182).

Згідно із викладеним у цьому підрозділі можна дійти висновку, що як писемні, так і візуальні джерела різного змісту виявляються єдиними в роз'ясненні семантики текстилю очима італійських містян XV–XVI ст. Вони уміли «на око» розрізняти види тканин та визначати їхню якість. Вони також милувався надлишком розкішного текстилю на вулицях міста як найбільш неймовірним явищем з усього, що пропонувалося бачити – це стосувалося як однотонних виробів, так і оздоблених. При цьому містяни не вдавалися до розтлумачення текстильних візерунків – увагу захоплювала сама їхня присутність, блиск витонченої золотної нитки поміж суворих кам'яних вулиць.

Саме знайомі містянам з повсякденного життя типи тканин використовували тосканські та венеційські митці у живописі, для якнайкращого роз'яснення необхідних змістів глядачам. Відтворення текстилю у портретному живописі підкреслювало статус зображуваного у той самий спосіб, що і у житті. Візерунки на тканинах, в такому випадку, могли слугувати додатковою окрасою портретованих, однак, не були

ключовими у демонстрації його або її положення в суспільстві. Наприклад, як вважають дослідники, замовники робіт Карла Кривеллі, відомого рясним використанням декоративних елементів в живописних творах, вбачали орнаменти (прикраси) та такі людські чесноти, як честь та славу нероздільними між собою: візерунок був уособленням достоїнства (Campbell 2015, p. 57).

Елементи орнаментів на тканинах можна охарактеризувати як «мовчазні символи» – в досліджуваний час матеріали, з яких їх виготовлено, були більш красномовними за їхній зміст. Цей факт дозволяв гіперболізувати частини візерунків для надання їм символічного змісту, наприклад, у релігійних творах мистецтва. Відтак якщо в реальному житті орнаментовані тканини слугували символом статусності їхніх користувачів чи події, то спотворення елементів візерунків в зображеннях релігійного змісту демонструвало неперевершену винятковість та урочистість відтвореного, навіть у порівнянні із найбільш грандіозними заходами міського життя. Лише за такої гіперболізації орнаментів, їхній зміст міг ставати символічним сам по собі.

У цілому, відтворені в релігійному живописі тканини, наближені до реальних, інтерпретувалися глядачами згідно із повсякденними практиками. Поруч із ними на творах мистецтва почасти присутній і більш ефемерний текстиль (наприклад, традиційне блакитне чи синє вбрання Діви Марії або жовтий одяг Іуди), символізм якого був наближений, на противагу, до християнської доктрини та приписів. Таке поєднання сакрального та земного – тканин, знайомих глядачам з релігійних оповідей та інших, відомих їм з міського побуту – повсякчас помічаємо, наприклад, в живописних творах Дж. Белліні та його кола: світ небесний та земний співіснують в єдиному просторі картини (Рис. 97).

4.2. Опис текстилю в приватних просторах

Якщо під час публічних подій містяни були переважно спостерігачами тканин, то у приватних просторах у них було більше можливостей взаємодіяти із ними. Особливості опису текстилю слугують джерелом до вивчення уявлень міських мешканців про навколишній світ та народи, що його населяють, способи ідентифікування «свого» та «чужого», розуміння ними понять багатства та розкоші тощо. У цьому підрозділі спробуємо проаналізувати, як змальовували тканини, за прямого контакту із ними, венеційці та флорентійці досліджуваного часу. Також паралельно намагатимемося окреслити можливі вектори подальших досліджень.

Якщо описуючи текстиль в публічних просторах та під час загальноміських подій у писемних джерелах містяни часто вживали сталі лінгвістичні конструкції, що відтворюють, швидше середньостатистичні, а не конкретні випадки, то безпосереднє користування текстилем наштовхувало городян на занотовування більш чітких та предметних характеристик конкретних виробів.

Наприклад, оплачуючи роботу вишивальника Маестро Антоніо, при дворі Козімо I Медичі було занотовано, що виплати здійснюються саме за вишивку золотом та перлинами (ASF, MP, f. 89, v. 225, Doc ID 1240). Автором записів специфіковано використані матеріали та зафіксовано їхню кількість. При цьому у документі не уточнено нюанси композиції та особливості декорування виробу.

Поруч із деталізацією усіх матеріалів, що використовувалися при виготовленні текстильного предмету, у заможних господарствах ретельно занотовували і вартість виконаних робіт, що погоджувалася із самим замовником – у конкретному випадку, з герцогом Козімо I. Так, він особисто проводив виплати ткачу Агостіно Діді, за створену ним тканину кольору пагонаццо (іт. *ragonazzo*), оздоблену золотною та срібною нитками. Її Козімо I планував використати в своєму гардеробі (ASF MP, f.

26, v. 225, Doc ID 5918). Той самий майстер виконав для герцога й інше замовлення — малинову тканину (іт. *crimson*) з блакитним обідком (ASF MP, f. 24, v. 225, Doc ID 14586). Напрямую оплачуючи роботу текстильників, герцоги знали і на якості тканин. Їхнім поганим станом, наприклад, була обурена герцогиня Елеонора Толедська у 1549 р., замовляючи хустки для Козімо I (ASF MP, f. 202, v. 1175, Doc ID 13039).

Приклади скрупульозних описів коштовних матеріалів, використаних у текстильних виробках, не обмежуються колом герцогської родини, а є чисельними. Багато таких присутньо в «Щоденнику» Бернардо деї Беррі (іт. *Bernardo di Stoldo di Luca di Piero Rinieri*) (1427–1508). Флорентієць належав до родини банкірів, активна професійна діяльність якої була відомою ще у XIII ст. (Battista 2020, р. 13) Б. деї Беррі, який знався на коштовних тканинах, особливо ретельно нотував інформацію про те, хто виконував вишивку або інше оздоблення текстилю на його замовлення: «...та, що вишита вишивальником Ніколо ді...»; «...вишита вищезгаданим Ніколо» (Battista 2020, р. 76). Якість тканини, як і для більшості італійців, була важливою для деї Беррі. У деяких випадках флорентієць скрупульозно досліджує та фіксує типи тканин у своїх нотатках. Він, наприклад, ознайомлений із технікою «аллуччіолато»⁴⁵ (іт. *allucciolato*), що полягає у створенні петельок із металевої нитки на поверхні оксамиту (іт. *damaschino biancho allucciolato*) (Battista 2020, р. 85).

Уміючи розпізнавати якість і типи тканин та коштовних текстильних матеріалів, у досліджуваний період венеційці та флорентійці користувалися ними у межах християнських приписів та тодішніх уявлень про моральні принципи. Звернемося до поради, що надав Лоренцо де Медічі (1449–1492) кардиналу Джованні (1475–1521): «Шовки та прикраси не пасують людям твого суспільного положення. Тобі більше личитиме збирати старовинні

⁴⁵ В українськомовній традиції іноді вживають слово «петельчата», для описання таких тканин.

книги», – написав той у листі (Merick 1903, p. 83). У ньому Л. де Медичі розцінював розкішні тканини як символ надмірності та марнотрацтва.

В італійських містах від часів Франциска Ассізького (1181/1182–1226) і до кін. XVI ст., культура використання тканин була вплетеною в цінності домашнього, громадянського та релігійного життя. Замість того, щоб відкинути світ розкішного текстилю, християнська церква застосовувала його для власних потреб (Hills 2018, p. 20). У релігійному мистецтві пізнього Середньовіччя матеріальність тіла та його одягу набула нової, афективної сили. Вони стали потужними візуальними та тактильними засобами втілення християнських моральних норм. Життя та вчення Франциска Ассізького зосереджували увагу на людяності та стражданнях Христа – тілесності, а відтак тісному приляганні тканини до людської сутності (Hills 2018, p. 79).

Християнська мораль та норми фігурували у поясненнях щодо доцільності використання розкішного текстилю і світськими особами. Наприклад, на думку архітектора Леона Батіста Альберті, ошатні тканини та золота підкреслювали гідність та благочестя людини під час молитви (Cohn 2012, p. 17). Цікаво, що незважаючи на тогочасну традицію рясного оздоблення загальноміських подій та заможних приватних просторів, практики використання коштовного текстилю часто були співзвучні з настроями певної зреченості земного, матеріального світу (Allerston 2010, p. 18). Вишивання коштовними матеріалами, наприклад, асоціювалося із кропіткою працею – своєрідною медитацією, що була частиною молитовного процесу. У виданні «Краса для дівчат», надрукованому у Венеції в 1471 р., каяття та відмову від гріха автор порівнює із текстилем, вишитим золотом, сріблом та шовком, що його дівчата ретельно оздоблювали для свого посагу (*Decorum puellarum* 1471).

Варто пам'ятати, що приватні помешкання італійського Ренесансу були не лише світськими просторами накопичення матеріальних благ (англ.

consuming), але й місцями релігійними, у яких повсякчас практикувалася молитва. Такі практики протистоять усталеному уявленню про Ренесанс як переважно «світську» епоху (Brundin, Howard & Laven 2018, р. 1–3). Хоча ренесансна матеріальна і візуальна культура була заснована на багатстві, розвиток технологій, що прискорювали процеси виробництва, сприяв розповсюдженню усталеного типу «шедеврів мистецтва» серед ширшої публіки: такими були й тканини. Вони, повсякчас присутні в помешканнях містян, також почасти слугували релігійним цілям, інформація про що часто опускалася в інвентарних записах. Текстиль використовували для прикрашання домашнього молитовного простору. Часто його зберігали у скринях та діставали лише на час молитви (Brundin, Howard & Laven 2018, р. 40).

Загалом, споживча революція Ренесансу зіграла визначальну роль в одомашненні релігії (Brundin, Howard & Laven 2018, р. 3–4). Релігійні предмети для приватного користування часто продавалися у найбільш різноманітних крамницях з ужитковим речами. Таке «розмивання» між декоративним та сакральним дослідники пов'язують з ренесансними уявленнями про те, що тілесне здоров'я залежить від духовних та релігійних практик (Brundin, Howard & Laven 2018, р. 124–125).

На думку історика мистецтва М. Баксандолла, задля кращого розуміння та сприйняття християнських текстів, людина Ренесансу мала пов'язати їх із сучасним простором – близьким та впізнаваним. Візуалізуючи, написане осмислювалося більш глибоко (Вахандалл 1988, р. 36). Текстиль, як один із найбільш ужиткових матеріалів, ставав зручним та значущим медіумом для такої задачі – не лише будучи присутнім у творах релігійного живопису, як ми бачили у попередньому підрозділі, але й наповнюючи приватні простори, призначені для медитативної молитви.

Так як велика частина середньостатистичних та більш коштовних тканин приватного ужитку згодом жертвувалися містянами до релігійних

установ, предмети світського користування можна було бачити у церковних будівлях. Прикладом сакралізації побутового текстилю слугує використання так званих рушників Перуджі (Рис. 98). Вироби такого типу часто зустрічаються в італійських інвентарних документах приватних та церковних господарств, а також – на живописних творах XIV–XVI ст. (Currie 2010, р. 342–344). Рушники, скатертини та серветки цього типу, зазвичай, оздоблено облямівками із візерунками, в які вплетено усталені християнські та світські символи – наприклад, стилізовані написи зі словами «моя любов» (іт. *amor mio*) (Ricci 1908, р. 14).

Знаючи з повсякденного досвіду, як брудняться тканини в господарстві, в церковному просторі вони могли перетворюватися на зрозумілий віруючому символ чистоти духовної. Це смислове навантаження, ймовірно, зберігалось і в живописі: на релікварії з Музею Ханенків світлою скатертиною «на перуджійський лад» вкритий стіл в сцені Тайної вечері (Рис. 99). А на декоративному хресті, майстерно оформленому живописцем Антоніо да Фабріано (1420–1490), рушником перев'язаний стан розп'ятого Ісуса Христа (Рис. 100).

Завдяки різноманітності «рушників Перуджі», їх можна було знайти в господарствах різного матеріального рівня забезпечення. Так, наприклад, облямівка з Музею Ханенків, яку ми також можемо віднести до типу виробів «рушники Перуджі», раніше слугувала оздобою коштовного предмету, що міг належати заможному господарству (Рис. 25) Однак простіші та дешевші варіації тканин «на перуджійський лад» були відомими й середньостатистичним містянам (Гоцало 2020, ст. 112). Відтак за посередництва повсякденних практик, переважною більшістю населення «рушники Перуджі» могли інтерпретуватися й у релігійному символічному контексті.

Прискіплива увага до тканин при безпосередньому контакті із ними прослідковувалася не лише в релігійних практиках. Наприклад, поруч зі

спостереженням коштовного текстилю на загальноміських заходах, безпосередня взаємодія з ним була серед ключових подій у житті флорентійського мідника Бартоломео Мазі. Купівлю тканин для особистого користування ремісник занотовує у своїх «Спогадах» на рівні із найбільш вражаючими подіями життя. Він згадує про свої перші, виготовлені для нього ще у дитинстві, темно-червону мантию (іт. *colore monachino*) та головний убір. Текстиль для цих виробів було придбано у ткача бавовни Антоніо Джунтіні (іт. *Antonio Giuntini*) (Masi 1906, p. 63).

Згодом Мазі замовив виготовлення мантиї та берета (іт. *sarpuccio*). Якщо на цей раз текстиль для мантиї був новим, то берет було зроблено з тканини, що вже малася в господарстві. Необхідні матеріали було куплено у черниць, біля брами Святого Галла. Занотовує Мазі і ім'я кравця, що виготовив вбрання – Бартоломео ді Лоренцо ді Бенедетто Траверсі (Masi 1906, p. 71). Цікаво, що в «Спогадах» різних представників флорентійського населення часто зафіксовано імена майстрів, що виготовляли тканину чи текстильний виріб. Ймовірно, вказання авторства мало на меті підкреслення певної мистецької цінності предмету, поруч із його основною – ужитковою функцією.

Льняну тканину для господарських предметів – рушників, серветок, скатертин – мідник Б. Мазі знаходив у рігатері, які торгували речами вторинного вжитку. Купуючи уживаний текстиль для господарських потреб, Б. Мазі придбав і абсолютно нову сорочку, що вже була викроєна, однак, не зшита (Masi 1906, p. 247). Таким чином, важливою подією для містянина була купівля як використовуваних раніше тканин, що перебували у гарному стані, так і нових.

Через коштовність тканин, найбільш нові з них особливо цінувалися представниками різних статків. Згідно із інвентарем сер. XVI ст., складеним у Флоренції, кімната дипломата родини Медичі П'єра Франческо Річчо була прикрашена цінними картинами, такими як полотно авторства Рафаеля. На

рівні зі славетними живописними творами, в записах згадано і наявні в приміщенні тканини – одна із них була новою: цю характеристику виробу виокремлено (ASF MP, f. 464, v. 616, Doc ID 28221).

У інвентарі герцогського помешкання в Палаццо Веккьо, складеному 1553 р., також часто занотовано про вік та стан присутніх там текстильних виробів. Перебудування частини палацу для перманентного проживання в ньому відбувалося близько 1540-тих рр. (Edelstein 2003, p. 54). За часів правління Козімо I, Палаццо Веккьо слугував як публічним, так і приватним цілям. «Приватність» деяких залів, однак, була доволі умовною. Так, наприклад, «Зелена кімната» (іт. *Camera Verde*), хоча і була у розпорядженні герцогині Елеонори Толедської, все ж не вважалася суто її особистим простором. Незважаючи на те, що в XIX ст. дослідники припускали, що *Camera Verde* слугувала спальнею герцогині, нині науковці прийшли до інших висновків – на їхню думку, там відбувалася частина офіційних прийомів та перемовин. Певну публічність цього простору підтверджує і той факт, що начиння кімнати описано в інвентарі 1553 р., коли герцогська родина перебувала у від'їзді. Це свідчить про те, що в час її відсутності автори записів мали доступ до *Camera Verde*: інвентарі особистих покоїв склалися виключно за присутності герцогів (Edelstein 2003, p. 75).

Описуючи текстильні вироби, що знаходяться в кожній з кімнат, як зазначалося вище, автори інвентаря доволі часто підкреслювали, чи є конкретна тканина новою або старою⁴⁶ (Conti 1893, p. 74). Так, у документі згадано й начиння ткацької майстерні, що функціонувала у палаці. Там працювали ткачиха Франческа та Рафаелло ді Джованні, її зять. Серед інвентаря для роботи – різноманітні різьблені блоки для друку на тканинах (іт. *una stampa di tiglio intagliata*) (Conti 1893 p. 21).

⁴⁶ Uno panno da letto rosso vecchio; tappeto vellutato de'nuovo.

Поміж виробів, що присутні в майстерні – золототканий текстиль (іт. *riccio d'oro at d'argento*), великі та малі скатертини, що під час попереднього використання могли бути пошкодженими та потребували реставрування (іт. *vechie et rotte*) (Conti 1893, р. 195–196). Можна припустити, що текстильники могли виконувати у майстерні одразу декілька завдань: ткати нові вироби, наносити друковані візерунки на текстиль, ремонтувати ті тканини, що вимагали поновлень.

Водночас в арсенальних кімнатах Палаццо Веккьо розташовувалося багато коштовних тканин, що перебували у гарному стані – ймовірно, їх зберігали для майбутнього користування⁴⁷ (Conti 1893 р. 143). Відтак незважаючи на наявність великої кількості нового текстилю, у герцогському помешканні приділяли увагу відновленню старих тканих виробів. Італійський однотонний оксамит досліджуваного часу з колекції Музею Ханенків також має сліди декількох перекрійок (Рис. 101).

Описуючи текстильні предмети, що знаходилися в ткацькій майстерні палацу, автори інвентарів також роблять суб'єктивні судження стосовно краси чи потворності, а також якості тієї чи іншої тканини. Вони вживають такі вирази, як «дуже хороші» вироби (іт. *assai buone*), «погана скатертина» (іт. *una tovaglia cattiva*) (Conti 1893, р. 217, 223). «Спогади» іншого заможного флорентійця, діяльність якого була пов'язана з торгівлею шоком – Луки ді Матео да Панцано – велися з 1406 по 1461 р. В 1449 р. він зробив інвентаризацію домашнього майна у помешканні по вулиці дель'Ангуїллара (іт. *via dell'Anguillara*). Згадуючи декілька текстильних виробів, Панцано також характеризує їх як «красиві» (іт. *uno panno d'arazo a figure bello*) (Carnesecchi 1889, р. 23).

Як і ремісник Бартоломео Мазі, автори інвентарних записів Палаццо Веккьо прагнуть документувати походження текстилю, що ніби

⁴⁷ Uno panno d'arazzo di seta d'oro et d'argento nuovo.

слугуватиме підтвердженням його мистецької та фінансової вартісності. Вони згадують про присутність у палаці голландського (іт. *tela d'Olanda*), а також турецького текстилю (іт. *panni di...rosso turcheschi*) (Conti 1893, р. 90). Коли ж точне місце створення тканини було невідомим, воно могло припускатися. В інших випадках виріб міг приписуватися певній культурній традиції: у інвентарі, наприклад, вказано про присутність у кімнатах великої кількості тканин в турецькому стилі (іт. *alla turchesca*) (Conti 1893, р. 123).

У переважній більшості залів палацу були наявні і вироби типу «рушники Перуджі» (якими вони відомі нині), що за тогочасною традицією описані словосполученням «на перуджійський лад» (іт. *tovaglie alla perugina*). Таким чином, частка «alla» означає, що текстиль зроблено у певному стилі, а не в конкретному місці. В одному з випадків автори інвентаря навіть описують скатертину фламандського виробництва, оформлену «на перуджійський манер» (іт. *una tovaglia di Fiandre alla perugina*) (Conti 1893, р. 233).

Якщо на якість та вік тканин, при безпосередньому контакті із ними, звертала увагу переважна більшість авторів розглянутих писемних джерел, то їхньому оздобленню приділялося менше уваги. У цьому аспекті описи текстилю у приватних просторах та практиках подібні до тих текстів, що оповідають про загальноміські дійства.

Наприклад, Бернардо Антоніо де Медичі (італ. *Bernardo do Antonio de' Medici*) (1527–1552) – італійський єпископ та дипломат, пишучи герцогу Козімо I про святкування в палаці Марії Габсбург (1505–1558), звертає увагу на присутні там тканини. Він згадує про наявність на них оздоби у вигляді вишивки золотом та сріблом, а також оповідає про їхню яскравість. Водночас візерунок охарактеризовано дипломатом доволі умовно – за словами Б. де Медичі, той демонстрував різноманітні квіти (ASF MP, v. 4307, Doc ID 30124). Згідно із записами про дарунки флорентійців до

ризниці папи римського Юлія III (1487–1555), серед них були облачення із нового дамаску, також прикрашені «квітами із золота» (ASF MP, f. 787, v. 6108, Doc ID 6386).

Схожим чином (іт. *fiorito*) описано й орнамент на рукавах (іт. *maniche*) вбрання у «Спогадах» Бернардо ді Рін'єрі. Ймовірно, у документі мався на увазі різновид «гранатового» орнаменту, яким часто оздоблювали саме цей елемент одягу (Battista 2020, p. 129). Син Бернардо – Крістофоро ді Бернардо ді Рін'єрі (іт. *Cristoforo di Bernardo di Stoldo di Luca di Piero Rinieri*), як і батько, мав підприємство із виробництва тканин – вовняних та шовкових (Battista 2020, p. 29). Декілька разів у його «Спогадах» зустрічаємо схожі узагальнені описи візерунків та оздоблення на тканих виробках – наприклад, «...вишивка з шовку та квітів...» (іт. *riccami di seta e fiori*) (Battista 2020, p. 264).

В інвентарі Палаццо Веккьо від 1553 р. також згадуються так звані квіти із золота та шовку, присутні в оздобленні текстилю (іт. *fiori d'oro/fiori di seta*) (Conti 1893, p. 197). Як бачимо з писемних джерел, під виразом «квіткові візерунки» може матися на увазі цілий спектр орнаментів: автори записів не описували оздобу детально. Знаючи з попереднього розділу, що текстильники застосовували різноманітні рослинні форми для розробки стилізованих текстильних візерунків, можемо свідчити, що «глядачі» готових тканин, натомість, сприймали їхній декор узагальнено, у якості цілісного естетичного елемента.

Окрім «квіткових», згадки ще декількох типів візерунків чи їхніх частин присутні в опрацьованих нами писемних джерелах. Так, в листопаді 1546 р. в листі до П'єра Франческо Річчо міститься прохання про надіслання ним оксамитів з орнаментом у вигляді розеток (іт. *chon le rosette*) (ASF MP, f. 532, v. 1172, Doc ID 1172). А у «Спогадах» Бернардо ді Рін'єрі наявна згадка про тканину, прикрашену перлинами, складеними у вигляді літер (іт. *...con lettere in perle una berretta di domaschino...*). Там же присутній

опис вишивки у вигляді тіари (іт...*richamata una tiara...*) (Рис. 32) (Battista 2020, р. 76–85).

Як бачимо, фігуративні зображення на текстильних виробих, зазвичай, описувалися більш ретельно, аніж орнаментоване оздоблення: це можна помітити, і в інвентарних записах Палаццо Веккьо. Багато присутніх у приміщеннях тканин прикрашено зображеннями герцогських гербів (іт. *erme di ricamo del Duca*); наявні там і вироби, оздоблені вишивкою із зображенням розп'яття (іт. *ricamato con un Crocifisso*), вишивкою із зображенням розп'яття та двома фігурами Діви Марії (іт. *con un Crocifisso di tela...et dua Marie non finite*) (Conti 1893, р. 146, 158). У арсеналі палацу також можна було зустріти килим із зображенням історії про Адама (іт. *historia d'Adamo*) (Conti 1893, р. 146).

За відсутності частих згадок декоративного оздоблення тканин, ті, що присутні у документах становлять особливий інтерес. Цікавим, в контексті тематики дослідження, нам видається опис орнаменту, що був наявним на одному із виробів в Палаццо Веккьо. В його інвентарі 1553 р. один із елементів текстильного візерунку названо «золотим плодом» (іт. *pomi d'oro*)⁴⁸ (Conti 1893 р. 46). Ця згадка стала поштовхом до наших подальших роздумів та пошуків в контексті питання міжкультурної комунікації досліджуваного часу, сприйняття італійцями представників інших культур.

Словосполученням «*pomi d'oro*», у висвітлюваний час, могли узагальнено називати рослинні плоди, що мали різноманітні символічні значення – краси, кохання, задоволення (Fiorani 1989, р. 66). Вираз «із золота» (іт. *d'oro*), у згаданому описі візерунку, може стосуватися як використаних матеріалів та техніки ткання, так і символічного значення зображення. *Pomi d'oro* також може бути описом гербу родини Медичі або його елементів, відтворених на тканині. Частина дослідників припускає, що саме «золоті

⁴⁸ Un paramento di raso stampato alla livrea in 9 pezzifoderato di tela verde col fregio da capo in pomi d' oro.

плоди», а точніше – помаранчі, присутні на гербі герцогського роду (Рис. 102) (Tasconi 2005, p. 187).

Якщо латиною слово «*pomum*» могло означати як плід, так і яблуко, то в італійській мові досліджуваного часу воно частіше використовувалося саме для позначення рослинних плодів загалом (Hilario 2006, p. 26). У такому значенні зустрічаємо його у флорентійських епістолярних та інвентарних документах. Наприклад, в листі від 1554 р. з Флорентійського державного архіву під словом «*pomi*» розумілося плодове дерево⁴⁹ (ASF, MP, f. 270, v. 1865, Doc ID 21600).

Герцогиня тосканська Іоанна Австрійська (1547–1578) у листі від 1578 р. також захоплювалася різноманіттям надісланих їй фруктових плодів, позначаючи їх словом «*pomi*»⁵⁰ (ASF, MP, f. 170, v. 5926, Doc ID 3627). Воно використовується і в повідомленні 1581 р., адресованому герцогу Франческо I Медичі (1541–1587), для визначення цитрусового дерева «Адамів плід» (іт. *pomi d'adamo*) (ASF, MP, f. 158, v. 1198, Doc ID 17405). Згадуючи яблука, автори писемних документів частіше вживають слово «*mele*», а не «*pomi*»: згідно із листом Франческо I Медичі від 1571 р., у саду Палаццо Пітті росли яблука (іт. *mela*) (ASF, MP, f. 129, v. 58, Doc ID 9526).

У часи створення інвентаря Палаццо Веккьо, флорентійці почали знайомитися ще з однією рослиною – томатами. Перша їхня згадка міститься в роботі італійського ботаніка Андреа Маттіолі (1501–1577) 1544 р. Тоді томати вирощували у приватних садах заможних маєтків на півночі та в центрі Італії (Adel, T. et al. 2021, p. 5). Згідно з описами А. Маттіолі, ті нагадували яблука (іт. *mele*): деякі з томатів були зеленими, деякі – червоними, а інші – золотими (Caratti 1999, p. 16). Їх, за прикладом ботаніка, італійці почали називати «золотими яблуками/плодами» (іт. *pomi*

⁴⁹ ...ne pomi ne cipressi, sendo tagliato ogni cosa...

⁵⁰ ...mio piacere in riguardare la varieta di quei pomi...

d'oro). Знаємо, що така назва томатів була відомою серед італійських знатних дворів у сер. XVI ст. та вживалася у листуваннях для позначення незнаного раніше в Європі овоча (ASF, MP, f. 383, Recto, v. 1174, Doc ID 18491). Лист герцога Козімо I Медичі – перший відомий випадок використання словосполучення «*romi d'oro*» як опису томатів у повсякденні (Adel, T. et al. 2021, p. 5).

Чи могли автори інвентарних записів Палацо Веккьо, описуючи візерунок тканини, застосувати конструкцію «*romi d'oro*» в значенні «томату», а не «золотого плоду»? Таку ймовірність ми не можемо виключати. Однак в той час словосполучення «*romi d'oro*», як назва томату, тільки-но почала з'являтися в науковій літературі та, вірогідно, нечасто вживалася в повсякденному спілкуванні. Незалежно від того, яку саме ботанічну форму мали на увазі автори інвентаря, вони, свідомо або ні, вбачали в елементах текстильного візерунку саме рослинний плід.

Як у мистецтві античних часів, так і пізніших християнських, частим було використання образів різних фруктових плодів у широкому колі символічних контекстів. Ймовірно, домінування форм рослинних плодів в деяких орнаментах італійських тканин XV–XVI ст. могло стати наслідком звернення до античної та ранньої християнської місцевої спадщини. Це тоді могло бути своєрідною протидією засиллю азійського впливу на місцеве мистецтво (Бицилли 1996, ст. 26). Так, за раннього нового часу, живописці відтворювали Діву Марію з немовлям в саду, наповненому плодовими деревами зі Старого Заповіту (Winston-Allen. 1998, p. 85)

Дослідники припускають, що й різні варіації «гранатового» візерунку спершу з'явилися саме на італійських тканинах, а не азійських. Лише згодом, у другій пол. XV ст., вони почали потрапляти до Османської імперії (Mask 2002, p. 178). Незважаючи на те, що італійський та османський текстиль досліджуваного часу в окремих випадках є надзвичайно схожими, форми фруктових плодів домінують саме в

італійських виробів (Рис. 8), в той час як у османських ті часто поступаються квітковим мотивам (Рис. 103). Вважаємо за необхідне контекстуалізувати факт писемної згадки фруктового плоду в орнаментальній композиції XVI, ст., спираючись на попередні теоретичні розробки дослідників.

У другій пол. XIX ст. австрійський науковець Алоїз Рігль висунув теорію про створення митцями нескінченних варіацій орнаментів завдяки трансформуванню всього лише декількох декоративних елементів. Саме «*kunstwollen*», за визначенням А. Рігля, слугувала основним рушієм цього процесу протягом століть (Riegl 1992, p. 4).

Так, віденський дослідник А. Рігль вважав, що антична мистецька традиція була очевидною відправною точкою для раннього середньовічного мистецтва Близького Сходу (Riegl 1992, p. 11). Він, однак, на відміну від прихильників іконографічного методу, не розглядав твір мистецтва як засіб передачі повідомлення (Binstock 2004, p. 20–21). Відтак, на його думку, елементи візерунків, що були символічними в культурі давніх цивілізацій, втратили своє смислове навантаження згодом, а розвивалися переважно завдяки так званій художній волі – «*kunstwollen*» (Riegl 1992, p. 50).

Згідно з міркуваннями дослідника, саме рослинні форми були першими відтворені в орнаментах давніх часів через своє символічне значення. Подальші розробки миців, однак, були побудовані на першопочаткових основних типах візерунків, без використання та імітування природного вигляду конкретних рослин. Навіть коли тенденція до натуралізації виникала в декоративному мистецтві різних століть, вона починалася не з копіювання справжніх рослин, а з поступової і тонкої натуралізації та оживлення традиційних елементів орнаментів (Riegl 1992, p. 52–53).

Так, А. Рігль припускав, що за давніх цивілізацій (до прикладу, Давнього Єгипту) фруктові плоди не мали значного символічного

навантаження, а тому вони, зазвичай, і не відтворювалися у тогочасних орнаментах: ймовірно, неускладнена та часто асиметрична форма плодів не особливо піддавалися художньому опрацюванню. Відправною ж точкою для рослинного орнаменту на території Західної Азії, на думку дослідника, була геометрична спіраль, у якій другорядними були квіткові мотиви.

Давні греки, до прикладу, перетворили спіраль на живий вусик, що «випускав» мотиви квітів (Riegl 1992, р. 235). А. Ріглем також продемонстровано, як на мармурі з Помпеї відтворено рослинний орнамент з виноградними гронами. Однак науковець приділяє більше уваги трансформації орнаментального елемента у вигляді листя, розташованого навколо фруктового плоду (Riegl 1992, р. 286). Варто звернути увагу, що чітка візуалізація фруктових плодів присутня і в орнаментальних оздобах римських саркофагів поч. IV ст. (Trilling 2001, р 175).

На думку А. Варбурга, на противагу «*kunstwollen*» А. Рігля, звернення ренесансних містян до античних змістів реалізувало природню потребу людей нової епохи у віднайдені форм енергетичної рівноваги. Так, образ богині Фортуни міг слугувати для них серединною формулою між середньовічною вірою в Бога та ренесансною – у власні сили. Язичницькі образи у християнському мистецтві Відродження, на думку А. Варбурга, слугували їй для візуального втілення митцями переддня приходу світового християнства (Варбург 2008, ст. 161–172).

Згодом історик мистецтва Ф. Заксль припустив, що образи-константи, які рухаються між епохами та медіумами, становлять основу європейської культури. Таким чином, вивчення їхньої «траєкторії руху» – необхідна умова для орієнтування в конкретних культурних традиціях (Honour & Fleming 1970, pp. 25–26).

Частково погоджуючись із аспектами концепції А. Рігля щодо трансформації орнаментів ми, однак, схильні думати, що хоча «*kunstwollen*» і була визначним рушієм розвитку оздоблень декоративних

мистецтв, образи-константи у них, усе ж, були більш чуттєвими до символічного навантаження тієї чи іншої культури, аніж вважав віденський дослідник, трансформувалися у зв'язку із ними (Hotsalo 2022, р. 93). Таким чином, погоджуючись із напрацюваннями А. Варбурга та Ф. Закся, ми вважаємо плодіві форми ренесансних текстильних орнаментів утіленням італійської, давньої культурної традиції, в якій зберігалися та оберігалися притаманні їй візуальні особливості, через їхнє символічне навантаження в тому числі – навіть якщо цей ментальний процес у більшості випадків був безсвідомим.

У контексті поточного дослідження можемо зробити припущення, що навіть якщо декілька культур розвивали візуальний орнаментальний ряд з єдиної традиції, його трансформація залежала від місцевих особливостей світогляду (Hotsalo 2022, р. 94). Як було зазначено вище, це можемо прослідкувати, наприклад, у деталях текстильних орнаментів італійського та османського виробництва.

Через екстремальні умови життя в посушливих регіонах Західної Азії, оазиси та зрошувані сади мають особливий статус в мусульманській релігії⁵¹ (Roche 2015, р. 1). Підвищена увага до садових форм. Головним чином квітів, знайшла втілення і у використанні переважно рослинних елементів у візерунках, у тому числі – в текстильному декорі Західної Азії (Ghasemzadeh at al. 2013, р. 73). Рослинні орнаменти османського мистецтва резонували з поетичними образами, асоціювалися з політичними

⁵¹ Сучасна музеологія піддає критиці сам термін «Ісламське мистецтво», адже він об'єднує предмети різних регіонів, періодів і контекстів під релігійною категорією «іслам». В 1900-тих рр. він значною мірою замінив етнічно визначені категорії – турецьке, арабське, мавританське тощо, що стало наслідком становлення історії релігії в Західній Європі та спробою пошуку християнської культури та її відгомонів на теренах Азії (Beuer 2018, р. 13). В даному випадку ми, однак, вважаємо за доречне та виправдане усе ж вжити категорію «ісламського мистецтва», адже концентруємося саме на впливі особливостей мусульманського світогляду на формування візуальної орнаментальної традиції.

режимами, уособлювали сад як місце справедливості, а також насолоди (Necipoglu 2016, p. 141). Схожим чином чільне місце символіки рослинного плоду в європейській культурі, що прослідковується ще з часів античності, могло сприяти й домінуванню його форми в італійських текстильних візерунках XV–XVI ст.

Так, орнаментальний елемент у вигляді плоду міг бути європейською альтернативою азійській пальметі, лотосу чи півонії, в декорванні текстилю. В греко-римській міфології, наприклад, гранат Персефони символізував кругообіг природи. В християнській іконографії червоний гранат міг пов'язуватися із кров'ю та стражданнями Христа, а також зберігати символічне навантаження більш давних часів – родючості та надлишку (Mask 2002, p. 47). Наведеним прикладом ми прагнемо продемонструвати потенціал подальшого використання деталей текстильного оздоблення для дослідження, осмислення та теоретизації більш загальних наративів царини культури.

Якщо відмінність в елементах текстильних орнаментів різних культур може слугувати джерелом до вивчення їхніх образів-констант, то подібність візерунків, на противагу, пропонуємо використовувати для дослідження взаємодії та взаємозв'язку народів та традицій.

Як ми зазначили, італійські та османські тканини досліджуваного періоду доволі часто були винятково схожими (Phillips 2021, p. 155). В наш час ця обставина ускладнює атрибуцію збережених донині текстильних зразків. Вивчення походження одного з таких оксамитів з колекції Музею Ханенків (Інв. № 41 ТК) було висвітлено в другому розділі: ми дійшли висновку, що він, з великою вірогідністю, являється османським виробом XVI – поч. XVII ст. (Рис. 34). Цей приклад, як і безліч інших, доводить, що кожен об'єкт у нинішніх музеях та мистецьких колекціях брав участь у попередніх процесах культурної міграції – кожен є втіленням трансрегіональних зв'язків та обмінів думками, моделями та ідеями (Weber

2016, р. 5). Текстильніки Італії та Османської імперії прямо-таки копіювали візуальну складову виробів одне одного (Contadini 2016, р. 293). Підвищений інтерес до османської культури поміж італійців в цілому підтверджується й іншими типами джерел.

Так, у флорентійських та венеційських писемних документах досліджуваного часу знаходимо два типи описів османських тканин – «турецькі» (іт. *turcheschi*) та «в турецькому стилі» (іт. *alla turchesca*). Наприклад, у списку предметів, необхідних для подорожі флорентійських герцогів, згадуються оксамитові тканини «в турецькому стилі». Такий опис, ймовірно за все, стосується візуальних характеристик виробів, аніж вказує на місце їхнього походження (ASF MP, f. 18, v. 613, Doc ID 18159). У листі зі згадками подорожі до Пізи великого герцога Фердинандо I Медічі також занотовано, що деякі члени його двору були одягнені у коштовні оксамити різних кольорів, а інші – у текстиль «в турецькому стилі» (іт. *vestiti del medesimo drappo pagonazzo alla turchesca*) (ASF, MP, f. 60, v. 6377, Doc ID 23668). Можна припустити, що вироби «в турецькому стилі», на погляд автора листа, візуально дещо відрізнялися від інших. Ймовірно, їхньою відмінною ознакою міг бути орнамент, адже інші тканини, згідно із наданим описом, були однотонними.

Обидва варіанти опису тканин («турецькі» та «на турецький лад») представлені і в інвентарних документах. Наприклад, в інвентарі Палаццо Веккьо від 1553 р. присутні згадки виробів в турецькому стилі (іт. *uno cinto alla turchesca di seta rossa et d' altri colori*) (Conti 1893, р. 192). У цьому ж документі описуються і турецькі тканини (іт. *6 panni di quoto rosso turcheschi*): ймовірно, автори записів напевне знали про місце їхнього походження (Conti 1893, с. 123). З іншого боку, ми могли б припустити, що воно було визначено «на око», завдяки візуальним характеристикам описуваних тканин. Такому вмінню містян, однак, суперечать візуальні джерела досліджуваного часу.

Незважаючи на велику кількість згадок текстилю османського виробництва в італійських писемних документах, він, насправді, не був значно поширеним у повсякденному житті Флоренції та Венеції висвітлюваного періоду. У той час, як італійських шовк цінувався в Османській імперії, турецький текстиль не мав такого ж статусу в Італії, де домінували продукти місцевого виробництва. Більш того, італійські міста проводили політику протекціонізму в досліджуваний час (Atasoy 2002, p. 186). Так, в 1490 р. венеційський сенат заборонив іноземні парчеві тканини (Mask 2002, p. 178).

Османський текстиль використовувався в Італії переважно у формі церковного одягу, а також слугував дипломатичним дарунком (Reindl-Kiel 2015, p. 97). Значно рідше він був помітний у публічних світських просторах (Carboni 2007, p. 186). Чи означає відсутність османських тканин у італійських містах, а відтак – і в зображальних джерелах, відсутність інтересу до османської культури як такої? Очевидно, що ні, а навіть навпаки. Саме розбіжності між писемними та візуальними джерелами можуть слугувати підтвердженням цієї тези.

Якщо автентичні османські тканини були мало поширеними в італійських містах, цілком ймовірно, що обидві лінгвістичні конструкції («турецькі» та «в турецькому стилі») могли у переважній більшості випадків застосовуватися для опису тканин, що були бодай схожі на османські та викликали асоціації з культурою Західної Азії. Під писемними італійськими згадками османського текстилю можуть приховуватися подібні на нього вироби іншого походження.

Водночас зображальним та писемним джерелом, що розкриває досліджуване питання, є венеційське видання «Dehgli habiti» (Vecellio 1590). Воно може бути корисним у дослідженнях сприйняття османів італійцями, як справедливо визначили дослідники (Semple 2019, p. 16). Описуючи одяг різних народів, Чезаре Вечелліо періодично вживає вираз

«*alla turchesca*» (на турецький лад). Він також розповідає про поширення османських модних тенденцій серед азіатів, таким чином ніби наголошуючи на пануванні османської традиції в Азії. Згідно з «*Dehgli habiti*», азіати полюбляють одяг у турецькому стилі (іт. *alla turchesca*) (Vecellio 1590, р. 371). А у Вірменії, як пише Вечелліо, люди звикли носити таке ж взуття, що і турки (іт. *portano scarpe ferrate come i Turchi*) (Vecellio 1590, р. 377).

Приділяє Ч. Вечелліо увагу і опису самих османів. Їхньою відмінною рисою автор вважає є носіння тюрбанів, що особливо поширено серед заможних (Рис. 104) (Vecellio 1590, с. 295). Крім того, на гравюрах видання багаті османи відтворені саме в орнаментованому вбранні (Vecellio 1590, с. 297). Таке візуальне втілення заможності осман в зображеннях європейського автора можна пов'язати з традиціями тогочасних європейських міст, сформованими особливостями сумптуарного права: лише османська прислуга, яка також продемонстрована в тюрбанах, відтворена на гравюрах в однотонному вбранні (Рис. 105) (Vecellio 1590, р. 305). Як видно, Ч. Вечелліо демонстрував одяг інших народів крізь призму власного досвіду як італійського містянина.

Характер та кількість згадок османського текстилю у різного роду писемних джерелах висвітлюваного часу, на нашу думку, являється, перш за все, демонстрацією жвавого інтересу до культури Османської імперії серед вененційців та флорентійців. Однак, як констатує частина дослідників, після падіння Константинополя в 1453 р. і до кін. XV ст. серед італійської інтелігенції поширилося негативне уявлення про мусульман як «нових варварів». Події того часу, згідно із цим баченням, поклали початок формуванню сучасного поділу на «Схід» і «Захід», із певною негативною конотацією (Denton 2015, р. 2).

Однак, як можемо спостерігати з описаного нами, уявлення про османів серед італійців були мозаїчними та різнорідними. Водночас описи

османських тканин у писемних джерелах збагачують ту наукову концепцію, в якій наголошується на переважанні інтересу та уважності італійців до османської культури в досліджуваній період, включенні її елементів і у місцеву культурну традицію. Так, італійці вміли визначати приналежність того або іншого текстилю до османського стилю. Вираз «на турецький лад», в цьому випадку, почасти змальовував не стільки автентичні османські вироби (як ми з'ясували, тканин османського виробництва було небагато в повсякденному користуванні італійців), скільки демонстрував взаємодію та відкритий діалог з османською культурою як такою.

Відсутність сформованого поділу на «Схід» та «Захід», а головне – різко негативного бачення осман італійцями досліджуваного періоду, підтверджують й інші тогочасні філософські доктрини та тексти. Так, флорентійського політика Нікколо Макіавеллі (1469–1527) носіння одягу в азійському стилі надихало на інтелектуальну діяльність. Вбрання посилювало відчуття містичного зв'язку з попередніми епохами, минувшиною. Цей приклад дозволяє зробити припущення, що італійські інтелектуали почасти розглядали азійську культурну традицію як одну зі спадкоємиць античної (Ruvoldt 2006, p. 643–644). Крім того, незважаючи на поступове формування уявлення про османів як нових варварів поміж італійців, наукова концепція щодо їхнього можливого походження від троянців, а не скіфів, все ще залишалася поширеною в XV–XVI ст. (Denton 2015, с. 8).

Ідея певної спільності італійської та османської культур простежувалася не лише в теоретичному дискурсі, а й на практиці. Протягом досліджуваного періоду, турецькі килими та тканини використовувалися переважно у релігійних контекстах по усій Італії. Швидше за все, італійці були знайомі з початковим призначенням таких виробів (наприклад, ісламських килимів): в інвентарних документах вони часто згадуються як «мусульманські» (Mask 1997, p. 62). Їхня присутність

у християнських культових спорудах могла натякати не лише на географічне походження християнства, а й позначати певну спільність у витоках османської та європейської традицій. Основою такого погляду міг бути не лише культурний, але й комерційний інтерес – потреба в комунікації задля співпрацювання економік (Fontana 2020, р. 34). Необхідність комерційної взаємодії змушувала заплющувати очі на ступінь культурних відмінностей (Devi 2009, р. 16–46). У цьому контексті цікавим прикладом є зображення вбрання заможної італійки у «Книзі костюмів» Чезаре Вечелліо.

За словами автора, носіння тюрбана «на турецький лад»⁵² вважалося прийнятним серед забезпечених італійців задовго до XVI ст. – часу виходу видання (Рис. 106) (Vecellio 1590, р. 61). Надання такої, очевидно, викривленої інформації, може свідчити про бажання Ч. Вечелліо продемонструвати давність зв'язку між італійською та османською культурами та їхніми економіками.

Як зазначалося вище, на противагу писемним джерелам, у живописі Флоренції та Венеції османів представлено частіше у вбранні з італійських тканин. Винятковими є випадки, коли художники особисто мали змогу ознайомитися з автентичним османським текстилем (Fulemile 2018, р. 57–58). Наприклад, близько 1474 р. венеційський митець Джентілле Белліні, запрошений султаном Мехмедом II (1432–1481) до Стамбула, створив зображення писаря в османському парчевому кафтані (Рис. 107) (Peter 2020, р. 170).

В інших випадках італійські художники найчастіше відтворювали османів у дорогих місцевих тканинах, прикрашених яскравими візерунками. Це характерно і для тих живописних творів, що виконувалися на замовлення венеційців та флорентійців, а не осман. «Одягання» сусідів

⁵² ...portavano in testa, a modo de Turchi, quell Turbane molto variator di colori.

у такий престижний текстиль підкреслює їхній високий статус в очах італійців (Рис. 108). Свідчить воно і про визнання художниками спільності культурної традиції, з якої розвивалася текстильна орнаменталістика османів та італійців. Можемо припустити, що тканини з варіаціями найбільш поширеного ренесансного візерунку – «гранатового», які часто відтворювалися в живописі на одязі осман, в італійських писемних джерелах могли згадуватися як раз під висловами «турецькі» або «на турецький манер».

Іншим видом текстилю, що за досліджуваного часу міг асоціюватися у італійців з азіатами, можемо вважати смугастий. Так, медієвіст Мішель Пастуро приходить до думки, що негативне ставлення до таких тканин в Європі було пов'язано з тим, що вони викликали уявлення про близькосхідну традицію, а відтак – ворожу релігію: наприклад, мамелюцькі шовки часто мали смугасте декорування (Рис. 109) (Pasturo 2001, p. 21). Однак вважаємо такий висновок сумнівним, адже у італійському живописі та скульптурі XV–XVI ст. смугастий текстиль часто використовувався для репрезентації Близького Сходу – головним чином, в позитивних з точки зору християнського світогляду контекстах та тематиках.

Наприклад, на «Поклонінні волхвів» пензля Джентіле да Фабріанно (1370–1427) смугастий текстиль є елементом жіночого одягу (Рис. 110; 113). Зображена тканина могла бути створена в Західній Азії, або ж на італійському виробництві, що імітувало азійські вироби. Її прикрашено стилізованим арабським письмом. Схожий текстиль нині прийнято називати шовками «тіраз». Його виготовляли у Західній Азії, звідки з XII ст. експортували до інших країн (Ekhtiar & Cohen 2015). В Італії такі тканини використовували переважно в облаченнях священнослужителів (Anderson 2009, p. 96). Відтоді їхні зображення у релігійних сценах живопису могли викликати в італійців асоціації із далекими землями, де відбувалися сакральні для християн події.

Таким чином, на нашу думку, як смугастий азійський текстиль, так і його зображення, за досліджуваного часу, не мали негативних конотацій для італійських містян. Ймовірно, навіть особливості декорування типового виду текстильних виробів Ренесансу, «рушників Перуджі», сформувалися під впливом смугастих тканин Західної Азії.

Так, в італійському живописі XIV–XVI ст. зустрічаємо зображення рушників та скатертин зі стилізованим орнаментом по краю у вигляді псевдо арабського письма (Рис. 111; 112). Дослідники вважають, що італійці вірно асоціювали арабську мову з територією Святої Землі, але, очевидно, не знали, що вона поширилася там після VII ст., з впровадженням ісламу (Mask 2002, p. 51–56).

Цікаво, що протягом XVI ст. кількість орнаментів у вигляді арабського письма на тканинах, відтворених у італійському живописі, сильно скоротилася. Натомість митці почали частіше відтворювати написи латиною або італійською. Цей факт вважається черговим підтвердженням посилення їхньої зацікавленості у місцевій культурній традиції, у відповідь на вплив близькосхідної (Mask 2002, p. 71).

Отже, вивченням крізь призму тканин «погляду» італійців на осман та їхню культуру, ми прагнули продемонструвати можливість та актуальність такого підходу в дослідженнях історії повсякдення, історії уявлень, соціальної історії тощо. Висвітлена нами на останніх сторінках тема демонструє, яким чином безпосередній контакт із коштовним матеріалом – текстилем – «оголив» чуттєве бачення венеційцями та флорентійцями своїх та чужих культурних особливостей. Загалом, висновки цього підрозділу варто представити у вигляді декількох пунктів.

По-перше, за взаємодії з текстилем флорентійські та венеційські містяни досліджуваного часу уміли визначати технологію його виготовлення, відмінно знали на його типах. По-друге, навіть при безпосередньому контакті з тканинами, змісту та особливостям їхнього

декорування містяни не надавали особливої уваги. Якість та кількість матеріалу частіше ставали предметом їхніх зацікавлень. Текстиль сприймався ними як матеріальна цінність – як річ, що мала значну фінансову та естетичну вартісність, однак, виконувала, перш за все, ужиткові функції.

По-третє, текстильні візерунки, функція яких як раз і була, у першу чергу, естетичною, не «розкладалися» на окремі елементи під час їхнього споглядання італійцями, для гіпотетичного «віднайдення» додаткових символічних змістів. Описуючи переважну більшість поширених за досліджуваного періоду орнаментів, містяни позначали їх як «квіткові». Тим не менше, досліджені писемні джерела пропонують деякі виключення. Ймовірно, у візерунках тканин італійці час від часу могли вбачати зображення «золотих плодів». Цей факт може свідчити про прагнення до продовження та збереження місцевої культурної традиції навіть на побутовому рівні – упізнаванні в ній форм, що походили ще з культури античності.

По-четверте, не заглиблюючись у сутність орнаментів їх, тим не менше, у завершеному вигляді, італійські містяни сприймали як візуальний маркер, що окреслював приналежність до тієї або іншої культурної традиції. Одні тканини були схожими для них на османські вироби, інші – на перуджійські.

Нами було продемонстровано, як характеристики збережених донині давніх тканин можуть використовуватися у якості історичного джерела в дослідженнях різних царин. Його варто доповнювати відомостями з інших типів джерел, в яких згадано та відображено текстиль. Такий комплексний підхід може сприяти збагаченню наукових поглядів на особливості функціонування суспільств попередніх часів.

ВИСНОВКИ

Оксамит із витонченим «гранатовим» візерунком з колекції Музею Ханенків (Інв. № 32 ТК), не раз згаданий у цьому дослідженні, є класичним прикладом італійського текстильного мистецтва Ренесансу. Його «шари» – візуальні та технологічні характеристики – є утіленням різних аспектів життя італійських містян: їхніх уявлень про світ та самих себе, про соціальні, політичні, економічні особливості епохи, в яких вони існували та які створювали. Яким чином за епохи Ренесансу містяни «інтерпретували/прочитували» текстиль – необхідний для людського існування матеріал, що почасти набував символічних сенсів – розгляд цього питання, вважаємо, розширює та доповнює наше сучасне розуміння різноманітних сторін функціонування тогочасного суспільства в цілому. Отже, завершуючи дослідження, зупинимося на зроблених висновках.

Згідно із першим завданням, нами була опрацьована наявна джерельна база та історіографія з теми. Матеріальна культура почала розглядатися в якості повноцінного історичного джерела на поч. ХХ ст. Тоді ж історія декоративного мистецтва сформувалася як окрема царина досліджень, а ужиткові речі стали вивчатися як самоцінні твори, що потребує власного методологічного апарату. У витоків генерування методів атрибуції історичного текстилю стояли, перш за все, музейні співробітники – такі, як А. Рігль, О. Фон Фальк, Д. Кінг.

Із розвитком нової соціальної історії в 1960-тих рр., збагатилася як тематика історичних досліджень, так і джерельна база, яку науковці почали до них залучати. Звісно, текстиль, як один із найбільш ужиткових матеріалів та предмет активної торгівлі став фокусом уваги тепер не лише історії мистецтва, але й широкого кола міждисциплінарних наукових розробок.

Під впливом постмодернізму, з кін. ХХ ст., науковці, які вивчають тканини та контекстуалізують їх, все частіше полишають спроби створити

«тотальний» наратив тривалих хронологічних періодів. Натомість вони, переважно, знаходять та розкривають потенціал історичного текстилю у висвітленні найбільш різноманітних – як точкових, так і глобальних контекстів побутування людини минулого. Напрацювання таких дослідників та дослідниць, як Дж. Бріджмен, К. Борджолі, К. Олсон, К. Фрік, П. Хілліз, А. Менегін, М. Розентал, Р. О. Ландіні, Л. Монна та ін. є саме такими, на нашу думку. Як не іронічно, сам вигляд давніх тканин, збережених донині переважно у вигляді фрагментів, відповідає «клаптиковості» постмодерністського світогляду.

Погоджуючись із думкою антропологіста Ж. Макетта про те, що використання матеріальної культури як історичного джерела дозволяє лише припускати, а не стверджувати, нами було здійснено спробу застосувати характеристики збережених давніх тканин саме для збагачення сучасних наукових концепцій та поглядів на життя італійського ранньомодерного міста – потенціал такого підходу не розкрито повною мірою у попередніх наукових напрацюваннях. Незважаючи на здобутки науковців другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. у залученні матеріальної культури до досліджень різної тематики, ними не здійснювалися спроби з'ясувати, яким чином самі італійці XV–XVI ст. – безпосередні користувачі текстильним матеріалом – сприймали та «прочитували» його.

Відповідно до другого завдання, нами було визначено символічний зміст різних характеристик текстилю (орнаментів, кольорів, фактур та типів тканин) в очах містян Венеції та Флоренції XV–XVI ст. за різних контекстів.

Аби це зробити, третій розділ тексту ми спершу присвятили особливостям виробництва тканин у Венеції та Флоренції XV–XVI ст., а також питанню забезпеченості текстилем різних верств міського населення. Занурення в ці теми було необхідним, аби уявити «текстильний світ» тогочасних містян – які тканини, за яких контекстів та в яких кількостях «огортали» їхнє повсякденне існування.

Нами було з'ясовано, що майже всі флорентійці та венеційці мали змогу у різноманітні способи ознайомлюватися з широким спектром тканин різної якості та вартості, представленим на тодішньому місцевому ринку. Незалежно від статі, усі члени родини були залученими до її забезпечення текстилем. Всі представники суспільства, без виключень, використовували тканини десятиліттями, часто передаючи їх у спадок. Бодай декілька невеликих предметів із шовку було, зазвичай, і серед майна містян із середнім рівнем матеріального забезпечення – недорогі та прості, але якісні тканини професійного виробництва остаточно увійшли у їхній вжиток протягом другої пол. XVI ст. Тоді ж у Венеції та Флоренції набула популярності й торгівля вживаним текстилем, яким користувалися містяни із різними статками.

В результаті, згідно із другим завданням, у четвертому розділі ми окреслили, яким чином містяни «прочитували» тканини – на які їхні характеристики звертали увагу. Використовуючи для цього переважно писемні джерела, нами було здійснено наступні спостереження.

Як за віддаленого споглядання тканин, так і за безпосереднього контакту із ними, венеційці та флорентійці описували їх в однаковому ключі. Якість та кількість використаного в тому або випадку текстилю повсякчас уособлювали та візуально відображали для них положення особи в суспільстві або ж рівень урочистості заходу. Натомість, хоча орнаменти та кольори також виконували не останню роль в цьому процесі, вони були більш гнучкими та варіативними характеристиками тканин, а не строго прив'язаними до статусу людини, чи знову ж, події.

Звісно, дозволити собі найбільш коштовні технології відтворення текстильних візерунків або ж кольорів могли лише привілейовані члені суспільства: з перемінним успіхом контролювалося це й сумптуарним правом. Однак і орнаменти, і кольори, захоплюючи містян своїми естетичними властивостями, сприймалися ними саме як розкішна декорація

та оздоба, що лиш у цілісному вигляді могла «висловлювати» різноманітні підтексти. Дослідивши писемні джерела, ми відтак вважаємо, що за повсякденного життя містяни переважно не надавали текстильним візерункам та їхнім окремим елементам якогось чітко визначеного символічного змісту.

Аби мати змогу пов'язати конкретні давні тканини з нашими теоретичними напрацюваннями, згідно із третім завданням, ми дослідили архівні та інвентарні документи, а також аукціонні книги кін. ХІХ – поч. ХХ ст., пов'язані з колекцією європейського текстилю Музею Ханенків. Нами було знайдено і численні аналогії до тканин з Музею Ханенків, що є у фокусі дослідження, в інших музейних колекціях Західної Європи та Сполучених Штатів Америки.

Ми спробували сконструювати історію формування та дослідження колекції європейського текстилю Музею Ханенків. Нами було прослідковано, як із самого початку збирання тканин, а також під час організації та відкриття публічного музею, його засновникам та науковим співробітникам вбачалася необхідною як робота по якомога точнішому атрибутуванню пам'яток текстильного мистецтва, так і одночасне вивчення та візуальна реконструкція особливостей їхнього побутування у широких історичних контекстах.

Відповідно до четвертого та п'ятого завдань, на основі попередніх музейних досліджень колекції європейського текстилю, активна фаза яких припала на 20–30-ті рр. ХХ ст., нами була продовжена робота по уточненню атрибуції окремих тканин з Музею Ханенків. Частина текстилю, що вважалася італійською, за нашими спостереженнями дійсно виявилася такою. Атрибутивні дані інших предметів були уточнені або доповнені.

Останнім завданням роботи було запропонувати підходи до використання характеристик давніх тканин, збережених донині, у якості візуального джерела в історичних дослідженнях. Для цього ми застосували

витлумачені нами особливості семантики текстилю в очах венеційців та флорентійців XV–XVI ст., а також залучили текстильні зразки з колекції Музею Ханенків. Так, візуальна та технологічна подібність деяких італійських тканин із османськими дозволила доповнити науковий дискурс щодо уявлень італійців про османів за XVI ст.

Орнаментальне декорування інших тканин дало змогу зробити припущення про відображення у ньому образів-констант, характерних для італійської ренесансної культури та сформованих під впливом античної.

Характеристики одного з оксамитів з колекції Музеї Ханенків сприяли й розширенню наукових уявлень про візуальне втілення стратифікації суспільств Венеції та Флоренції епохи Відродження. Хоча тканини й брали в ньому участь, їхнє використання, на нашу думку, було більш гнучким та менш контрольованим, аніж вважалося раніше. Різноманітні кольори та відтінки могли бути взаємозамінними, в контексті уособлення різноманітних смислів, наприклад – за демонстрації статусу містян.

Чи зможе наукова спільнота розробити методи точнішого атрибутування поки що часто «анонімних» давніх тканин? Як нині знайти дослідникам більше прямих зв'язків між збереженим історичним текстилем та писемними джерелами? Чи розділяли італійці досліджуваного часу мистецтво на ужиткове та «високе», а чи навпаки – сприймали коштовні тканини на рівні зі знаними творами живопису, скульптури, архітектури? Ці питання поки лишаються відкритими та мають потенціал бути висвітленими найближчим часом. Однак вже сьогодні нами була продемонстрована перспективність залучення збережених давніх тканин до міждисциплінарних досліджень.

Вважаємо, сформовані нами висновки якнайкраще втілюються в оксамиті з «гранатовим» візерунком з Музею Ханенків, згаданому вище. Його сповнений варіативних форм орнамент, особливості колористики, а

також багатство застосованих у тканні матеріалів та технік є саме «текстами» та «повідомленнями» про світ італійського містянина Ренесансу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Джерела

1. ВІНОГРАДОВА, В., ред., 2009, *Спогади колекціонера*. Київ: Дзеркало світу.
2. Інвентарна книга № 1. Київ: Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.
3. Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (НА НММХ), оп.1, спр. 17, од. зб. 42.
4. Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (НА НММХ), оп. 1, спр. 2, од. зб. 14.
5. Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (НА НММХ), оп. 1, спр. 45.
6. ЧЕННИНО, Ч., 1933, *Книга об искусстве или трактат о живописи*. Москва: ОГИЗ-ИЗОГИЗ.
7. MERICK, W., ed., 1903, *Source-Book of the Italian Renaissance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
8. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 18, v. 613, Doc ID 18159.
9. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 170, v. 5926, Doc ID 3627.
10. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 787, v. 6108, Doc ID 6386.
11. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 581 Recto, v. 1171, Doc ID 7169.
12. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 374, v. 1175, Doc ID 523.
13. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 223, v. 3262, Doc ID 18953.

14. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 395, v. 1172, Doc ID 20385.
15. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 464, v. 616, Doc ID 28221.
16. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 532, v. 1172, Doc ID 1172.
17. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 199, v. 5928, Doc ID 21645.
18. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 383Recto, v. 1174, Doc ID 18491.
19. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 116, v. 4294, Doc ID 24540.
20. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 270, v. 1865, Doc ID 21600.
21. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 90, v. 2964, Doc ID 22700.
22. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 177, v. 659a, Doc ID 20195.
23. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 202, v. 1175, Doc ID 13039.
24. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 5, v. 630, Doc ID 24896.
25. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 220 Recto, v. 1170, Doc ID 5947.
26. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), f. 26, v. 225, Doc ID 1468.
27. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF MP), v. 4307, Doc ID 30124.

28. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 225, v. 616, Doc ID 26535.
29. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 158, v. 1198, Doc ID 17405.
30. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 339 Recto, v. 1170a, Doc ID 15640.
31. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 26, v. 225, Doc ID 5918.
32. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 674, v. 1172, Doc ID 20504.
33. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 24, v. 225, Doc ID 14586.
34. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 24, v. 643, Doc ID 25338.
35. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 60, v. 6377, Doc ID 23668.
36. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 89, v. 225, Doc ID 1240.
37. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 34, v. 630, Doc ID 26165.
38. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 34, v. 630, Doc ID 26166.
39. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 267, v. 617, Doc ID 22868.
40. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 238, v. 418, Doc ID 7695.
41. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 8, v. 630, Doc ID 24940.

42. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 395, v. 1172, Doc ID 20385.
43. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 129, v. 58, Doc ID 9526.
44. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 508 Recto, v. 5037, Doc ID 22796.
45. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 33, v. 630, Doc ID 26152.
46. Archivio di Stato di Venezia (ASV), reg. 38, c. 28v; filza 14.
47. Archivio di Stato di Venezia (ASV), reg. 46, c. 70v; filza 46.
48. BATTISTA, G., 2020, *Bernardo di Stoldo Rinieri e Cristoforo di Bernardo Rinieri. Ricordanze*. Firenze: Associazione di Studi Storici Elio Conti.
49. BIRINGUCCIO, V., 1559, *De la pirotechnia*. Veneto: Venturino Roffinello.
50. BRUCKER, G., 1971, *The Society of Renaissance Florence: A Documentary Study*. Toronto: University of Toronto Press.
51. CARNESECCHI, C., 1889, *Un fiorentino del secolo XV e le sue Ricordanze domestiche*. Firenze: N. D.
52. CASTELLANI, F., *Ricordanze A (1436–1459)*. [Online]. Available from: <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001633>. [Accessed: 1th November 2021].
53. *Catalogo degli oggetti d'arte e curiosita...formanti la collezione del Sig. Can. Filippo Pirri*, 1889. Roma: Tipografia A. Befani.
54. *Catalogue de la riche collection d'antiquites classiques...appurtenant a M. A. Alberici*, 1886. Rome: Imprimerie de l'academie royale des lincei.
55. *Catalogue des Objets d'art antique du Moyen-Âge et de la Renaissance composant la Collection de S.E.M. le comte Louis Paar*, 1889. Rome: Imprimerie A. Befani.

56. CONTI, C., 1893, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici nel palazzo già della Signoria di Firenze. Coll'appoggio d'un Inventario inedito del 1553 e coll'aggiunta di molti altri documenti.* Firenze: Giuseppe Pellas.
57. *Decorum puellarum*, 1471. Venice: Jenson Nikolas.
58. GARGIOLLI, G., 1868, *L'arte della seta in Firenze: trattato del secolo XV, pubblicato per la prima volta, e Dialoghi.* Firenze: G Barbera.
59. LOUKOMSKY, G., 1921, *Description du Musee Fonde par B. & W. Khanenko.* Paris: Edition di Jaques Povolozky.
60. MASI, B., 1906, *Ricordanze di Bartolomeo Masi: calderaio fiorentino, dal 1478 al 1526; per la prima volta pubblicate da Gius. Odoardo Corazzini.* Firenze: G. C. Sansoni.
61. PAGANO, M., 1554, *Ornamento delle belle & virtuose donne.* Venice: Matteo Pagano.
62. PAXI, B., 1503, *Tariffa de pexi e mesure.* Venice: per Albertin da lisona uercellese.
63. *Riforma attenente a l'arte della seta, & universita di porta S. Maria, della citta di Fiorenza. Fernata per li Mag. S.Luogotenente, & consiglieri di S. Ecc. Illustr. Il di 22. Di Maggio 1562, 1570.* Toscana: Edizioni del '500, Manifesti.
64. ROSETTI, G., 1969, *Plictho de l'arte de tentori che insegna tenger pani telle banbasi.* Australia: M.S.T. Press.
65. SANSOVINO, F., 1581, *Venetia citta nobilissima et singolare. Descritta in libri XIII.* Venezia: Iacopo Sansovino.
66. SANUTO, M., 1879, *I Diarii di Marino Sanuto.* Venezia: F. Visentini.
67. VECCELLIO, C., 1590, *De gli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo.* Venice: Presso damian Zenaro.

Література

68. АВЕР'ЯНОВА, Н. та ГУК, Л., 2021, Дизайнерська освіта в Україні: проблеми професійної підготовки, *Педагогічні науки*, 2 (90), 167–170.
69. БЕЛЬТИНГ, Х., 2002, *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*. Москва: Прогресс–Традиция.
70. БИЦИЛЛИ, П., 1996, *Место Ренессанса в истории культуры*. Санкт-Петербург: Мифрил.
71. БУТОВЧЕНКО, Ю., 2006, Тканевый декор итальянских празднеств XV века, *Материалы и исследования (XVIII)*, 272–280.
72. ВАРБУРГ, А., 2008, *Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии Возрождения античности*. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
73. *Виставка тканини*. Каталог, 1927. Київ: Київ-Друк.
74. ГОЦАЛО, К., 2020, «Рушники Перуджі» Пізнього Середньовіччя і ранньомодерного часу: проблеми атрибуції та практика використання, *Місто: історія, культура, суспільство*, 3 (10), 103–120.
75. КЛЕЙН, В., 1925, *Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII в., и их терминология*. Москва: Издание оружейной палаты.
76. КОГУТ, Г., 2007, Алоїз Ригль та дослідження українського килимарства, *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*, (7), 125–131.
77. МАЗУР, Н., 2018, Исследования визуальной культуры: история и предыстория, *Искусствознание*, (1), 10–51.
78. МАЗУР, Н., 2008, От редактора. В: Ф. Заксль, Константы и вариации в значении образов, *Искусствознание*, 52–85.

79. МИХАЙЛОВА-СМОЛЬНЯКОВА, Е., 2020, Майкл Баксандалл. Живопись и опыт в Италии XV века: введение, *Искусствознание*, (4), 282–291.
80. ПОЛИ, Д., 2005, Ремесла, имевшие отношение к моде в Венеции, *Ремесло и мода в Венеции в XIII–XVIII веках*, 23–45.
81. СЕНТ_КЛЕР, К., 2021, *Потаємне життя барв*. Київ: КМ-Букс.
82. СИАРТО, И., 2017, Бог в деталях. Четыре аргумента в пользу микроистории, *Казус: индивидуальное и уникальное в истории*, 301–308.
83. ЯКОВЛЕВА, О., 2010, Теория Ханса Бельтинга в его работе «Конец истории искусства?», *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика*, (3), 216–219.
84. ACKERMAN, J. & ROSENFELD, M., 1989, *Social stratification in Renaissance urban planning*. In: R. Weissman, ed. *Urban Life in the Renaissance*. Newark: University of Delaware Press, 21–49.
85. ADEL, T. at al., 2021, Sixteenth-century tomatoes in Europe: who saw them, what did they look like, and where did they come from?, *Research Square*, 1–26. DOI: <https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-715398/v1>.
86. ALLERSTON, P., 2006, Contrary to the truth and also to the semblance of reality? Entering a Venetian 'lying-in' chamber (1605), *Approaching the Italian Renaissance interior: Sources, Methodologies, Debates*, 20 (5), 629–639.
87. ALLERSTON, P., 2010, *Consuming Problems: worldly goods in Renaissance Venice*. In: M. O'Malley, ed. *The material renaissance*. Manchester: Manchester University Press, 11–46.
88. ANDERSON, G., 2009, Islamic Spaces and Diplomacy in Constantinople, *Medieval Encounters*, (15), 86–113.
89. ANQUETIL, J., 1996, *Silk*. New-York: Flammation.

90. ARIESE, C. & WROBLEWSKA, 2022, *Practicing decoloniality in Museums. A guide with global examples*. Amsterdam: Amsterdam university press.
91. ARNOLD, K., 2011, Fashion and Self-Fashioning: Clothing Regulation in Renaissance Europe, *Summer research*, 1–24.
92. ATASOY, N., 2002, *Ipek: The Crescent & The Rose: Imperial Ottoman Silks and Velvets*. London: Azimuth Editions.
93. BATIGNE, R. & BELLINGER, S., 1953, The Significance and Technical Analysis of Ancient Textiles as Historical Documents, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 97 (6), 670–680.
94. BAXANDALL, M., 1988, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press.
95. BELKOT, A. at al., 2014, *Cultural theory and history: the change and everyday life*. Poznan: Zaklad Graficzny UAM.
96. BENEDETTI, L., 2017, *Textile as art: Antonio Ratti entrepreneur and patron*. Gent: MER. Paper Kunsthalle.
97. BEYER, V., 2018, *Beyond the Museum Walls. Questioning the Cultural Delimitation of “Islamic Art” by Pointing to the Entanglement of Collections*. In: V. Beyer, I. Dolezalek & S. Vassilopoullou, ed. *Objects in transfer. A transcultural exhibition trail through the Museum fur Islamische kunst in Berlin*. Berlin: Edward Street, 13–24.
98. BINSTOCK, B., 2004, *Alois Riegl, monumental ruin. Why we still need to read Historical grammar of the visual arts*. In: B. Binstock, ed. *Historical grammar of the visual arts*. New-York: Zone books, 11–37.
99. BORGIOLI, C., 2011, *Tessuti e ricami. Progettualità ed esecuzione tra Medioevo e Rinascimento, in Chirurgia della creazione*. In: A. Ducci, ed. *Predella. Chirurgia della creazione, mano e arti visive*. Pisa: Felice, 59–73.

100. BORGIOLI, C., 2016, Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture, *Revista Diálogos Mediterrânicos*, (10), 113–146.
101. BORGIOLI, C., 2018, Wearing the Sacred: Images, Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th centuries), *La revista Espacio, Tiempo y Forma*, 169–195. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.21142>.
102. BORSOOK, E., 1975, Fra Fillippo Lippi and the murals for Prato Cathedral, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, (19), 1–148.
103. BOSI, G. at al., 2009 Luxury food and ornamental plants at the 15th century AD. Renaissance court of the Este family (Ferrara, Northern Italy), *Vegetation History and Archaeobotany*, 18, 389–402.
104. BRIDGEMAN, J., 2000, *Dress in Moroni's Portraits*. In: Giovanni Battista Moroni. Renaissance Portraits, 44–52.
105. BRIDGEMAN, J., 2000, *Pagare le Pompe: Why Quattrocento Sumptuary Laws did not work*. In: L. Panizza, ed. Women in Italian Renaissance Culture and Society, 209–226.
106. BRIDGEMAN, J., 2002, "*Troppo belli e troppo eccellenti*", *Observations on Dress in the Work of Piero della Francesca*. In: J. Wood, ed. The Cambridge companion to Piero della Francesca, 76–90.
107. BRIDGEMAN, J., 2014, *A Merchant...in Mottelee': the dress of some medieval and early modern merchants trading in Italy and Flanders*. In: C. Barron & A. Suttoan, ed. The Medieval Merchant. Lincolnshire: Paul Watkins Publishing, 378–391.
108. BRUNDIN, A., HOWARD, D. & LAVEN, M., 2018, *The Sacred Home in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press.
109. CAMPBELL, S., 2015, *Ornament & illusion. Carlo Crivelli of Venice*. London: Paul Holberton Publishing.

110. CAPATTI, A., 1999, *Pomi d'oro. Immagini del pomodoro nella storia del gusto*. Bologna: Silvia editrice.
111. CARBONI, S., 2007, *Venice and the Islamic World, 828–1797*. New Haven: Yale University Press.
112. CECCHINI, I., 2012, A World of Small Objects: Probate Inventories, Pawns, and Domestic Life in Early Modern Venice, *Renaissance and Reformation*, 39–61.
113. CHOWDHURY, A., 2014, Environmental impacts of the textile industry and its assessment through life cycle assessment, *Roadmap to sustainable textile and clothing*, 1–39. DOI:10.1007/978-981-287-110-7_1
114. CIATTI, M., 1994, *Drappi, velluti, taffeta et alter cose. Antichi tessuti a Siena a nel suo territorio*. Siena: Nuova imagine.
115. COHEN, E. & COHEN, T., 2001, *Daily life in Renaissance Italy*. London: Greenwood Publishing Group.
116. COHN, S., 2012, Renaissance attachment to things: material culture in last wills and testaments, *Economic History Review*, 1–2.
117. COLE, A., 1899, *Ornament in European Silks*. London: Macnutt Press.
118. CONTADINI, A. & NORTON, C., 2013, *The Renaissance and the Ottoman World*. Farnem: Ashgate.
119. CONTADINI, A., 2013, *Sharing a Taste? Material Culture and Intellectual Curiosity around the Mediterranean, from the Eleventh to the Sixteenth Century*. In: A. Contadini & C. Norton, ed. *The Renaissance and the Ottoman World*. Farnham: Ashgate, 23–68.
120. CONTADINI, A., 2016, *Threads of ornament in the style world of the fifteenth and sixteenth centuries*. In: G. Necipoglu & A. Payne, ed. *Histories of ornament. From global to local*. Princeton and Oxford: Princeton university press, 290–305.
121. CONTADINI, A., 2022, *Changing perceptions of Middle Eastern objects and cultures in Eighteenth-century Europe*. In: I. Dolezalek & M. Guidetti,

- ed. Rediscovering objects from Islamic lands in Enlightenment Europe. New York and London: Routledge, 23–55.
122. COTTRELL, P., 2022, “*Thence comes it that my name receives a brand*”: *Tintoretto’s nickname reconsidered*. In: M.-L. Lillywhite, T. Nichols & G. Tagliafero, ed. *Jacopo Tintoretto: Identity, practice, meaning*. Rome: Viella, 13–47.
123. COUTTS, H., 2008, An Early Italian Textile Drawing in the Victoria and Albert Museum, *The Burlington magazine*, 150 (1263), 389–392.
124. CUOGHI, M. & SILVESTRI L., 2010, *La Collezione Gandini Tessuti del Medioevo e del Rinascimento*. Bologna: Bononia University Press.
125. CURRIE, E., 2010, *Textile and clothing*. In: E. Miller, M. Ajmar-Wollheim & F. Dennis, ed. *At home in Renaissance Italy*. London: V&A Publishing, 343–349.
126. CURRIE, E., 2016, *Fashion and Masculinity in Renaissance Florence*. London: Bloomsbury Publishing.
127. CURRIE, E., 2017, *Introduction*. In: E. Currie, ed. *A cultural history of dress and fashion in the Renaissance*. London: Bloomsbury Publishing, 1–19.
128. DEGL’INNOCENTI, D., 2000, *I tessuti della Fede. Bordi figurati del XV e XVI secolo dalle collezioni del Museo del Tessuto*. Firenze: Edizioni della Meridiana.
129. DEMO, E., 2014, *Industry and production in the Venetian Terraferma*. In: E. Dursteler, ed. *A Companion to Venetian History, 1400–1797*. Leiden: Brill, 291–319.
130. DENTON, B., 2015, The Medieval Canon and the Renaissance Image of the Turk: A Brief Historiography of Pre-Modern European Conceptions of the Muslim World, *Madison Historical Review*, (12), 1–17.

131. DEVI, R., 2009, *Glass Bridges: Cross-Cultural Exchange between Florence and the Ottoman Empire* (Master's Thesis). Edinburg: University of Edinburg.
132. DEVOTI, D., 1974, *L'Arte del tessuto in Europa*. Milano: Bramante Editrice.
133. DIJK, S., 2015, *'Beauty adorns virtue'. Dress in portraits of women by Leonardo da Vinci*. Leiden: University of Leiden.
134. DOLEZALEK, I., BEYER, V. & VASSILOPOULOU, S., 2018, Introduction: transcultural relations, global biographies – Islamic art?, *Objects in transfer. A transcultural exhibition trail through the Museum für Islamische kunst in Berlin*, 8–7.
135. DUIJS, R., 1999, Figured riches: the value of gold brocades in fifteenth-century Florentine painting, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (62), 60–92.
136. EDELSTEIN, B., 2003, The Camera Verde. A public center for the duchess of Florence in the Palazzo Vecchio, *Mélanges de l'école française de Rome*, 115 (1), 51–87.
137. EDELSTEIN, S., 1966, Dyeing fabrics in Sixteenth-Century Venice, *Technology and culture*, 7 (3), 395–397.
138. EKHTIAR, M. & COHEN, J., 2015, *Tiraz: Inscribed Textile from the Early Islamic Period*. [Online]. Available from: https://www.metmuseum.org/toah/hd/tira/hd_tira.htm [Accessed 7th April 2020].
139. EVANS, M. & WEPPELMANN, S., 2016, *Botticelli reimaged*. London: V&A publishing.
140. FACELLE, F., 2009, *Down to the last stitch: sumptuary law and conspicuous in Renaissance Italy*. Bachelor thesis. Wesleyan University.
141. FALKE, O., 1922, *Decorative silks*. New York: William Helburn INC.

142. FANELLI, R., 1981, *Five centuries of italian textiles 1300–1800: A Selection from the Museo Del Tessuto Prato*. Prato: Cassa Di Risparmi e Depositi Di Prato.
143. FANELLI, R., 1994, The Pomegranate Pattern in Italian Renaissance Textiles: Origins and Influence, *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 193–204.
144. FERRARO, J., 2012, *Venice: History of the floating city*. Cambridge: Cambridge University Press.
145. FIORANI, E., 1989, *Il naturale perduto: una crisi ecologica nella modernita*. Bari: Edizioni Dedalo spa.
146. FONTANA, M., 2020, *Islam and the West. Arabic inscriptions and pseudo inscriptions*. Mantova: Universitat Studiorum.
147. FRANCHESSCHI, F., 1995, Florence and Silk in the fifteenth century: the origins of a long and felicitous union, *Italian history & culture*, 3–22.
148. FRANK, I., 2000, *The function of the decorative arts*. In: I. Frank, ed. *The theory of decorative art: an anthology of European and American writings, 1750–1940*. New Haven & London: Yale university press, 21–27.
149. FRICK, C., 2005, *Dressing Renaissance Florence: families, fortunes, & fine clothing*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
150. FULEMILE, A., 2018, The Odalisque. Changes in the Meaning and Reception of an Orientalising Fine Arts Theme in Europe and Hungary, *Ungarn–Jahrbuch. Zeitschrift für interdisziplinäre Hungarologie*, (3), 45–153.
151. GALDY, M. A., 2013, *Agnolo Bronzino: Medici court artist in context*. Cambridge: Cambridge scholars publishing.
152. GARETT, R. & REEVES, M., 2018, *Late Medieval and Renaissance textiles*. London: Sam Fogg.

153. GHASEMZADEH, B., FATHEBAGHALI, A., & TARVIRDINASSAB, A., 2013, Symbols and signs in Islamic Architecture, *European review of Artistic Studies*, 4 (2), 62–78.
154. GOLDTHWAITE, R., 1986, *The Empire of Things: Consumer demand in Renaissance Italy*. In: W. Kent, P. Simons & J. Eade, ed. *Patronage, art and society in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford university press, 153–175.
155. GOLDTHWAITE, R., 2009, *The Economy of Renaissance Florence*. Baltimore: JHU Press.
156. GRENDLER, P., 1969, Francesco Sansovino and Italian Popular History 1560-1600, *Studies in the Renaissance*, 16, 139–180.
157. GRUBB, J., 1994, Memory and identity: why Venetians didn't keep ricordanze, *Renaissance Studies*, 8 (4), 375–387.
158. HATT, M. & KLONK, C., 2006, *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University press.
159. HILARIO, F., 2006, Between the Fig and the Apple: Forbidden Fruit in Romanesque Iconography, *Revue de l'histoire des religions*, 223 (1), 1–29.
160. HILLS, P., 1999, *Venetian Colour: Marble, Mosaic, Painting and Glass, 1250–1550*. Yale: Yale university press.
161. HILLS, P., 2018, *Veiled Presence. Body and drapery from Giotto to Titian*. Yale: Yale University press.
162. HONOUR, H. & FLEMING, G. (ed.), 1970, *A selection of lectures by Fritz Saxl*. Harmondsworth: Pinguin books.
163. HONTI, P., 2017, *Dress, dissemination and innovation: artisan fashions in sixteenth- and early seventeenth-century Italy*. In: E. Welch, ed. *Fashioning the early modern. Dress, textiles, and innovation in Europe, 1500–1800*. Edinburg: Pasold research fund, 143–169.

164. HOTSALO, K., 2020, “Recognizable” textiles in daily practices of the 16th-century Florence, *Text and image: essential problems in art history*, 2(8), 2–35. DOI: <http://dx.doi.org/10.17721/2519-4801.2020.1.02>
165. HUGHES, D., 1983, *Sumptuary Law and Social Relations in Renaissance Italy*. In: J. Bossy, ed. *Disputes and Settlements: Law and Human Relations in the West*. Cambridge: Cambridge University Press, 124–150.
166. HUMFREY, P., 2021, *Giovanni Bellini*. Venice: Marsilio.
167. HUTTON, S., 2004, Damask: An Analysis of Definitions, *Pikes Peak Weavers Guild*, 1–6.
168. JACKS, P. & CAFERRO, W., 2001, *The Spinelli of Florence: Fortunes of a Renaissance Merchant Family*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
169. JACOBY, D., 2004, Silk Economics and Cross-Cultural Artistic Interaction: Byzantium, the Muslim World, and the Christian West, *Dumbarton Oaks Papers*, (58), 197–240.
170. JACOBY, D., 2010, *Oriental silks go west: a declining trade in the later Middle Ages*. In: C. Schmidt & G. Wolf, ed. *Islamic artefacts in the Mediterranean world. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*. Venice: Marsilio, 71–88.
171. JACOBY, D., 2015, Cross-Cultural Transfers of Industrial Technologies in the Later Middle Ages: Incentives, Promoters and Agents, Union in separation, *Diasporic groups and identities in the Eastern Mediterranean*, 487–504.
172. JARO, M., 1990, Gold embroidery and fabrics in Europe: XI–XIV centuries, *Gold Bull*, 23 (2), 40–57.
173. JONES, P., 1956, Florentine families and Florentine diaries in the fourteenth century, *Studies in Italian Medieval History*, (24), 183–205.
174. KAKHIA, T., 2012, *Dyes, colors & pigments* [Online]. Available from: <https://tarek.kakhia.org/>. [Accessed: 8th April 2020].

175. KAPUSTKA, M. & WOODFIN, W., 2015, *Clothing the Sacred: Medieval Textiles as Fabric, Form and Metaphor*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH.
176. KARATZANI, A., 2012, Metal threads: the historical development, *Textiles and Dress in Greece and the Roman East: A Technological and Social Approach*, 55–65.
177. KETELAAR, E., 2009, The genealogical gaze: family identities and family archives in the fourteenth to seventeenth centuries, *Information & culture a journal of history*, 44 (1), 9–298.
178. KILLERBY, C., 1994, *Practical problems in the enforcement of Italian sumptuary law, 1200–1500*. In: D. Trevor, ed. *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 99–120.
179. KING, D., 2004, *Collected textile studies*. London: The Pindar press.
180. KIRSHNER, J., 2002, *Li emergenri bisogni matrimoniali in Renaissance Florence*. In: W. Connell, ed. *Society and Individual in Renaissance Florence*. California: University of California Press, 79–110.
181. KIRSHNER, J., 2015, *Marriage, Dowry, and Citizenship in Late Medieval and Renaissance Italy*. Totonto: University of Toronto Press.
182. KROHN, D., 2014, Beyond terminology, or, the limits of ‘decorative arts’, *The Journal of Art Historiography*, 1–13.
183. LANDINI, O. & NICCOLI, B., 2018. *Images of a New Power: Fashion at the Florentine Court in the Mid Sixteenth Century* [Online]. Available from: https://www.academia.edu/23670761/Images_of_a_New_Power_Fashion_at_the_Florentine_Court_in_the_Mid_Sixteenth_Century ROBERTA ORSI LANDINI AND BRUNA NICCOLI A Spanish Sovereign in Florence?email_work_card=thumbnail [Accessed: 19th March 2020].
184. LANDINI, R., 1993, Il. Trionfo del velluto. *La produzione italiana rinascimente*. In: F. Marinis, ed., *Velluto. Fortine, tecniche, mode*. Milano: Idea books, 19–51.

185. LANDINI, R., 2017, *Velvets: In the Collection of the Costume Gallery*. Firenze: Bilingual edition, 2017.
186. LEMIRE, B. & RIELLO, G., 2008, East & West: Textiles and Fashion in Early Modern Europe, *Journal of Social History*, 41 (40), 887–916.
187. LEVINE, E., 2013, The other Weimar: the Warburg circle as Hamburg school, *Journal of the history of ideas*, 74 (2), 307–330.
188. LUTI, F., 2008, *Dizionario Biografico degli Italiani* [Online]. Available from [http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-masi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-masi_(Dizionario-Biografico)/) [Accessed: 16th June 2020].
189. MACK, R., 1997, *Lotto: A Carpet Connoisseur*. In: Brown D., ed. Lorenzo Lotto: Rediscovered Master of the Renaissance. Washington: National Gallery of Art , 59–67.
190. MACK, R., 2002, *Bazaar to piazza*. California: University of California Press.
191. MAQUET, J., 1993, *Objects as instruments, objects as signs*. In: S. Lubar & D. Kingery, ed. History of things. Essays on material culture. Washington: Smithsonian institution press, 30–41.
192. MARINIS, F., 1994, *Velvet: History, Techniques, Fashions*. Amsterdam: Idea Books.
193. MAYER, C., 1969, *Masterpieces of Western Textiles from The Art Institute of Chicago*. Chicago: The Art Institute of Chicago.
194. MCLEVER, K., 2017, *Women, Art, and Architecture in Northern Italy, 1520–1580: Negotiating Power*. London: Routledge.
195. MENEGHIN, A., 2015, The livery of a Florentine employee in the fifteenth century: the rewards of a lifetime of service, *History of Retailing and Consumption*, 1 (1), 47–62, DOI: 10.1080/2373518X.2015.1015820.
196. MICHIENZY, I., 2019, The Silk Market in Bursa around 1500 as it Appears in the Florentine Business Archives, *Turcica: revue d'études turques*, 53–89.

197. MILLER, D., 1998, Why some things matter. In: D. Miller, ed. *Material cultures. Why some things matter*. London: Routledge, 3–21.
198. MILLER, D., 1987, *Material culture and mass consumption*. New-York: Basil Blackwell.
199. MILLER, P., 2017, *History of objects. Antiquarianism and imperial culture since 1500*. London: Cornell university press.
200. MOLA, L., 2000, *The Silk Industry of Renaissance Venice*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
201. MONNAS, L., 2009, *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings. 1300–1550*. London: Yale University Press.
202. MONNAS, L., 2012, *Renaissance Velvets*. London: V&A publishing.
203. MORAN, M., 2018, *Young women negotiating fashion in early modern Florence*. In: Cohen S. E., Reeves M., ed. *The youth of early modern women*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 179–194.
204. MUIR, E., 1981, *Civic Ritual in Renaissance Venice*. New Jersey: Princeton University Press.
205. MUNRO, J., 2012, The Rise, Expansion, and Decline of the Italian Wool-Based Cloth Industries, 1100–1730: A Study in International Competition, Transaction Costs, and Comparative Advantage, *Studies in Medieval and Renaissance History*, 9 (3), 45–207.
206. MUSACCHIO, J., 1998, The Medici-Tornabuoni Desco da Parto in Context, *Metropolitan museum journal*, (33), 137–151.
207. NECIPOGLU, G., 2016, *Early modern floral: the agency of ornament in Ottoman and Safavid visual cultures*. In: G. Necipoglu & A. Payne, ed. *Histories of ornament. From global to local*. Princeton and Oxford: Princeton university press, 132–156.
208. OKIMURA, S., 2018, Silk Velvets Identified as Byzantine: Were warp-looped silk pile velvets woven under the Byzantine Empire?, *Textile*

- Society of America Symposium Proceedings*, 3–15. DOI: 10.32873/unl.dc.tsasp.0043.
209. OLSON, K., 2015, Uncovering the historical body of Florence: Dante, Forese Donati, and sumptuary legislation, *Italian culture*, 33 (1), 1–15.
210. OLSON, K., 2019, *The ethical and sartorial geography of the Far East: Tartar textiles in Boccaccio's Decameron and esposizioni*. In: F. Serra, ed. *Le tre corone*. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio. Pisa: Fabrizio Serra editore, 125–141.
211. PASTURO, M., 2001, *The Devil's Cloth: A History of Stripes*. Columbia: Columbia University Press.
212. PAYNE, A., 2016, *Wrapped in fabric: Florentine facades, Mediterranean textiles, and a-tectonic ornament in the Renaissance*. In: G. Necipoglu & A. Payne, ed. *Histories of ornament. From global to local*. Princeton and Oxford: Princeton university press, 274–289.
213. PECK, A., ed., 2013, *Interwoven globe. The worldwide textile trade, 1500–1800*. London: Thames & Hudson.
214. PETER, M., 2020, *Velvets of the fifteenth century*. Bern: Abegg-Stiftung.
215. PHIPPS, E. & SHIBAYAMA, N., 2010, Tracing Cochineal Through the Collection of the Metropolitan Museum [Online]. *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Available from: <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/44/> [Accessed: 17th June 2020].
216. PHIPPS, E., 2011, *Looking at Textiles: A Guide to Technical Terms*. Los Angeles: Getty Publications.
217. PHILLIPS, A., 2021, *Ottoman textiles between the Mediterranean and the Indian Ocean*. Oakland: University of California Press.
218. PINI, S., 2016, *In giardino in palazzo. Gli orti pensile della Reggia medicea* [Online]. Available from: <https://studylibit.com/doc/1087328/scarica-il-booklet>. [Accessed: 8th April 2020].

219. PIROVANO, C., 1983, *Tessuti serici Italiani. 1450–1530*. Firenze: Electa.
220. POLI, D., 1988, *The art and craft of weaving in Venice 1200–1700*. In: *The crafts of Venetian industry from the thirteenth to the eighteenth century*. Venezia: Mestieri della moda a Venezia, 295–338.
221. POLI, D., 2008, *Le collezioni della Fondazione di Venezia. I tessili Fortuny di Oriente e Occidente*. Torino: Tipo Stampa.
222. PONI, C. & BERVEGLIERI, R. 2000, *L'innovazione nel settore serico: I brevetti industriali della Repubblica di Venezia fra XVI e XVII secolo*. In: L. Mola, R. Mueller & C. Zanier, ed. *La seta in Italia dal medioevo al seicento*. Padua: Marsilio, 477–508.
223. POPOWICH, A., CLELAND, T. & SOLAZZO, C., 2018, Characterization of membrane metal threads by proteomics and analysis of a 14th c. thread from an Italian textile, *Journal of cultural heritage*, (33), 10–17.
224. POSTREL, V., 2020, *The fabric of civilization. How textiles made the world*. New York: Basic books.
225. *Prato textile museum. Thirty years of donations*, 2007. Prato: Museo del tessuto edizioni.
226. REATH, N., 1927, Weaves in hand-loom fabrics. Velvet weaves, *Bulletin of the Pennsylvania museum*, 22 (112), 358–366.
227. REINDL-KIEL, 2015, Ottoman diplomatic gifts to the Christian West, *The Ottoman orient in Renaissance culture*, 95–119.
228. REINEKE, A. at al., 2017, *Textile terms: a glossary*. Berlin: Edition Imorde.
229. RICCI, C., 1908, *L'arte Umbria alla mostra di Perugia*. Bergamo: Istituto italiano d'arti.
230. RIEGL, A., 1992, *Problems of style: foundations for a history of ornament*. Princeton, Princeton University Press.
231. RITTER, M., 2016, *Cloth of Gold from West Asia in a Late Medieval European Context: The Abū Sa'īd Textile in Vienna – Princely Funeral and*

- Cultural Transfer*. In: J. Fircks & R. Schorta, ed. *Oriental Silks in Medieval Europe*, 231–151.
232. ROCHE, S., 2015, Islamic Garden, Keeping it Green, *An Open Space Strategy for Fingal*, 1–2.
233. ROSATI, M., 2003, Panni tartarici: Fortune, Use, and the Cultural Reception of Oriental Silks in the Thirteenth and Fourteenth century European Mindset, *Seri-Technics. Historical silk technologies*, 73–94.
234. ROSENTHAL, M., 2009, Cultures of Clothing in Later Medieval and Early Modern Europe, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 39 (3), 459–481. DOI 10.1215/10829636-2009-001.
235. ROSENTHAL, M., 2014, *Clothing, Fashion and Costume in Venice*. In: E. Dursteler, ed. *A Companion to Venetian History, 1400–1797*. Leiden: Brill, 889–929.
236. Ruffino M., P., 2013, *Revelations of art: the textiles in Riccardo Gualino's collection*. In: M. Rosina, ed., *Collecting textiles. Patrons, collections, museums*. Turin: Umberto Allemandi & C., 76–85.
237. RUVOLD, M., 2006, Sacred to secular, east to west: the Renaissance study and strategies of display, *Renaissance Studies*, 20 (5), 640–65.
238. SANTANGELO, A., 1959, *Tessuti d'Arte Italiani dal XIIo al XVIII Secolo*. Milano: Electra Editrice.
239. SAXL, F., 1947, Continuity and variation in the meaning of images, *Lectures*, (1), 1–12.
240. SCARABELLO, G., 1988, *Some aspects of the social, economic and political functions of the Venetian guilds*. In: *The crafts of the Venetian fashion industry from the thirteenth to the eighteenth century*. Venezia: Mestieri della moda a Venezia.
241. SCHIECK, A., 2013, *Transformation processes of the Jakob Krauth textiles collection into a study collection and emergence of the Deutsches*

- textilmuseum Krefeld, Germany*. In: M. Rosina, ed., *Collecting textiles. Patrons, collections, museums*. Turin: Umberto Allemandi & C., 47–61.
242. SCHMITTER, M., “Virtuous riches”: the bricolage of cittadini identities in early-sixteenth-century Venice, *Renaissance Quarterly*, 57 (3), 908–969.
243. SCHULZ, V.-S., 2018, *Along the path of the pine, the parrot, and the Tortoise: Warburg’s Image Vehicles, fourteenth-century Italian painting and the textile arts*. In: I. Pavicic at al., ed. *Liminal spaces of art between Europe and the Middle East*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 142–160.
244. SCHULZ, V.-S., 2017, *Textilia facta, textilia picta: looking at figures and fabrics with a “period eye”*. In: L. Marin & A. Diaconu, ed. *Usage de la figure, regimes de figuration*. Bukharest: Editura universitatii din bucuresti, 218–233.
245. SECKELSON, L., 2008, *Decorative Arts: Laying the Groundwork*, *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 27 (1), 30–32.
246. SEMPER, G., 1960, *The textile art*. In: I. Frak, ed. *The theory of decorative art: an anthology of European and American writings, 1750–1940*. New Haven & London: Yale university press, 317–327.
247. SEMPLE, R., 2019, *Interpreting Otherness: Picturing the Turk in Tintoretto’s Venice. Candidate’s thesis*. Ottawa: Carleton University.
248. SHUBERT, 1993, *The decorative arts: a problem in classification*, *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 12 (2), 77–81.
249. SOLOMON, M., 2005, *Consumer Psychology*, *Encyclopedia of Applied Psychology*, (1), 483–492. DOI: 10.1016/B0-12-657410-3/00219-1.
250. SORIO, I., 1989, *L’arte della tessitura serica a Venezia*. Venice: Centro internazionale della grafica di Venezia.

251. SPEELBERG, F., 2016, *Virtue textile patterns and the print revolution 1520–1620*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
252. STAMOULOOU, E., 2011, *Candia and the venetian oltremare: identity and visual culture in the early modern eastern Mediterranean*. PhD Thesis. The University of Manchester.
253. STANILAND, K., 1991, *Embroiderers*. London: British Museum Press.
254. STROCCHIA, S., 2015, *Knoining hands: nuns and the needle arts in Renaissance Italy*. In: S. Barker, ed. *Memorie domenicane artiste nel chiostro*, 31–53.
255. SUMIYO, O., 2016, Velvet and Patronage: The Origin and Historical Background of Ottoman and Italian Velvets, *Textile Society of America Symposium Proceedings*, [Online]. Available from: <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/1008/> [Accessed 7th July 2020].
256. TACCONI, M., 2005, *Cathedral and civic ritual in Late Medieval and Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge University Press.
257. TEECE, D.-M., 2017, *Arabic Inscriptions in the Service of the Church: An Italian Textile Evoking an Early Christian Past?* In: C. Gottler, M. Mochizuki, ed. *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art*. Leiden: Brill, 74–99.
258. THOMAS, N., 2003, *The Medici Women: Gender and Power in Renaissance Florence*. London: Routledge.
259. THURMAN, M. & CHRISTA C., 2001, *The Robert Lehman Collection. European textiles*. Princeton: Princeton University Press.
260. TOMAS, N., 2003, *The Medici women: gender, power in Renaissance Florence*. Farnham: Ashgate.
261. TRILLING, J., 2001, *The language of ornament*. London: Thames & Hudson Ltd.

262. VINCENT, S., 2017, *Production and distribution*. In: E. Currie, ed. A cultural history of dress and fashion in the Renaissance. London: Bloomsbury Publishing, 37–55.
263. VOLKER, A., 2013, *The collecting policy of the textile collection in the Imperial and Royal Austrian Museum of art and industry (now the MAK): focusing on private donations and textile collections that have been acquired or taken over en bloc*. In: M. Rosina, ed., *Collecting textiles. Patrons, collections, museums*. Turin: Umberto Allemandi & C., 109–121.
264. WALTER, D. & SUMRU, B., 2012, *The sultan's garden: the blossoming of Ottoman art*. Washington: The Textile Museum.
265. WEBER, S., 2018, *Preface*. In: V. Beyer, I. Dolezalek & S. Vassilopoullou, ed. *Objects in transfer. A transcultural exhibition trail through the Museum für Islamische Kunst in Berlin*. Berlin: Edward Street, 5–7.
266. WELCH, E., 2005, *Shopping in the Renaissance. Consumer cultures in Italy 1400–1600*. New Heaven and London: Yale University Press.
267. WILSON, B., 2006, Venice, print, and the early modern icon, *Urban history*, 33 (1), 39–64.
268. WIND, E., 1968, *Pagan mysteries in the Renaissance*. London: Faber and Faber Limited.
269. WINSTON-ALLEN, A., 1998, Gardens of heavenly and earthly delight: Medieval Gardens of the Imagination, *Neuphilologische Mitteilungen*, 99 (1), 83–92.
270. WOLF, G., 2000, *The body and antiquity in Alberi's art theoretical writings*. In: A. Payne, A. Kuttner & R. Smick, ed. *Antiquity and its interpreters*. Cambridge: Cambridge university press, 174–290.
271. YAKMAN, G., 2008, STEAM Education: an overview of creating a model of integrative education, *STEAM Education*, 1–28.

272. ZANETTI, A., 1987, *Dizionario Tecnico della tessitura*. Udine: Villa Manin di Passariano.
273. ZELDIN, T., 1976, Social history and total history, *Journal of social history*, 10 (2), 237–245.

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А

Рис. 1

Інтер'єр дому Ханенків (сучасна «Велика вітальня»), кін. ХІХ ст.



Рис. 2

Опліччя, Нідерланди або Німеччина (?) (XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 3

Декоративна смуга, Флоренція (кін. XV – поч. XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)

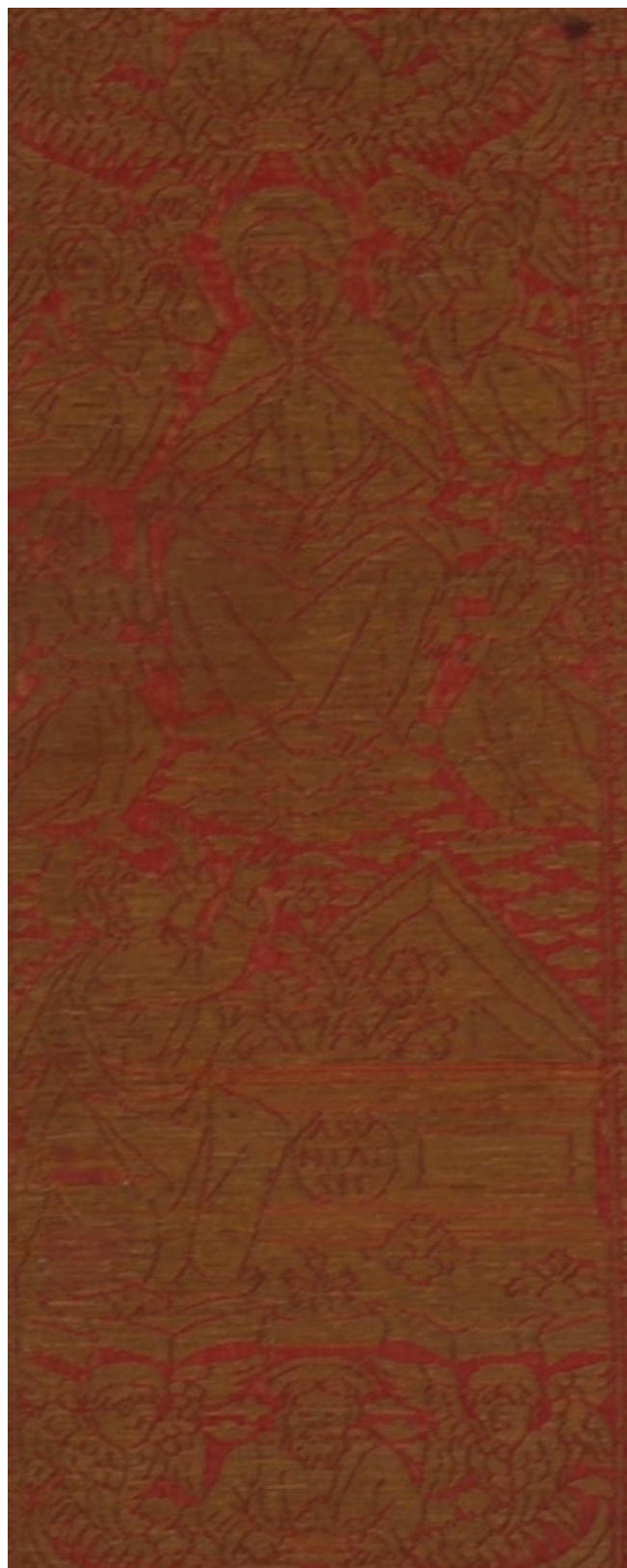


Рис. 4

Капюшон, Флоренція (кін. XV – поч. XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 5

Капюшон (макрозйомка), Флоренція (кін. XV – поч. XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)

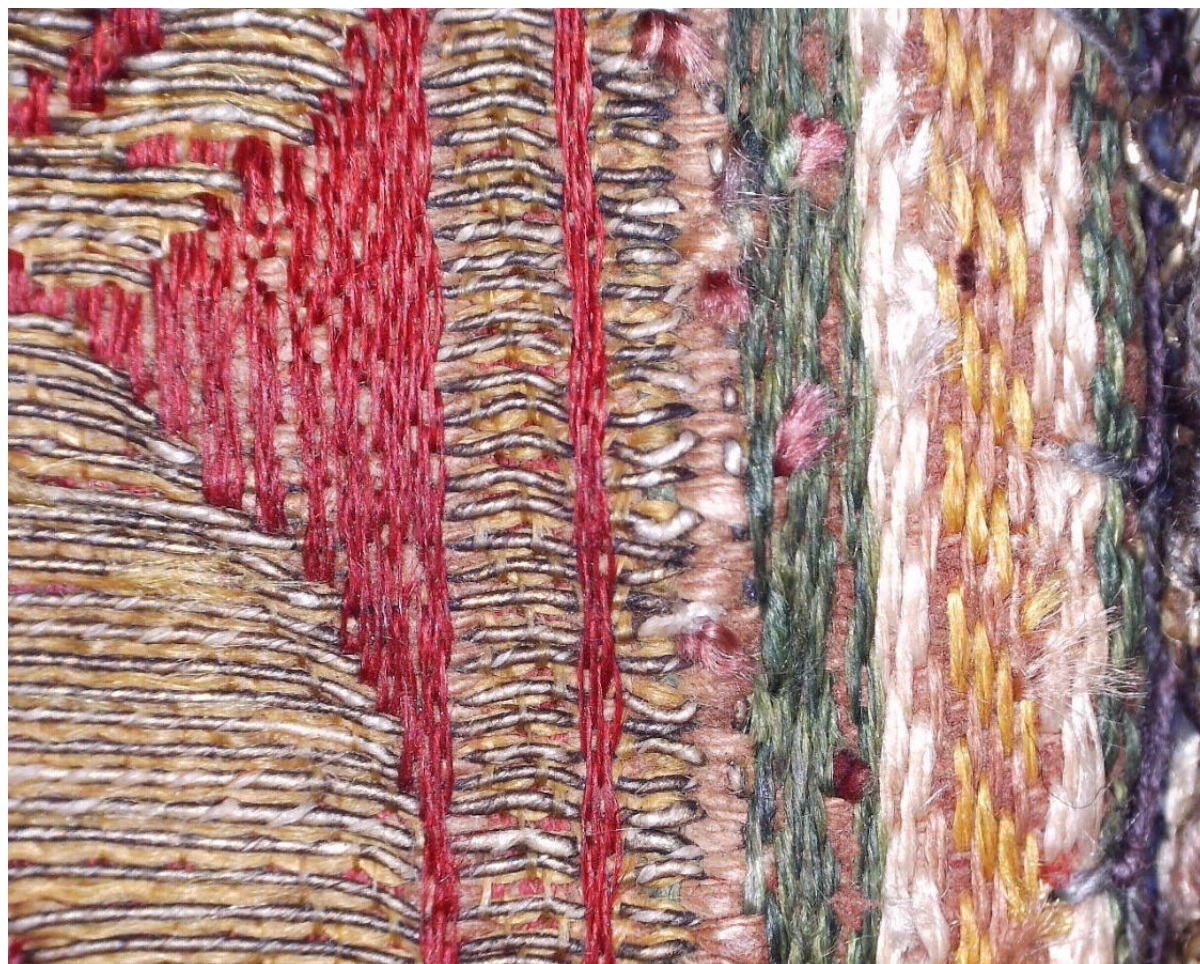


Рис. 6

Капюшон (макрозйомка), Флоренція (кін. XV – поч. XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)

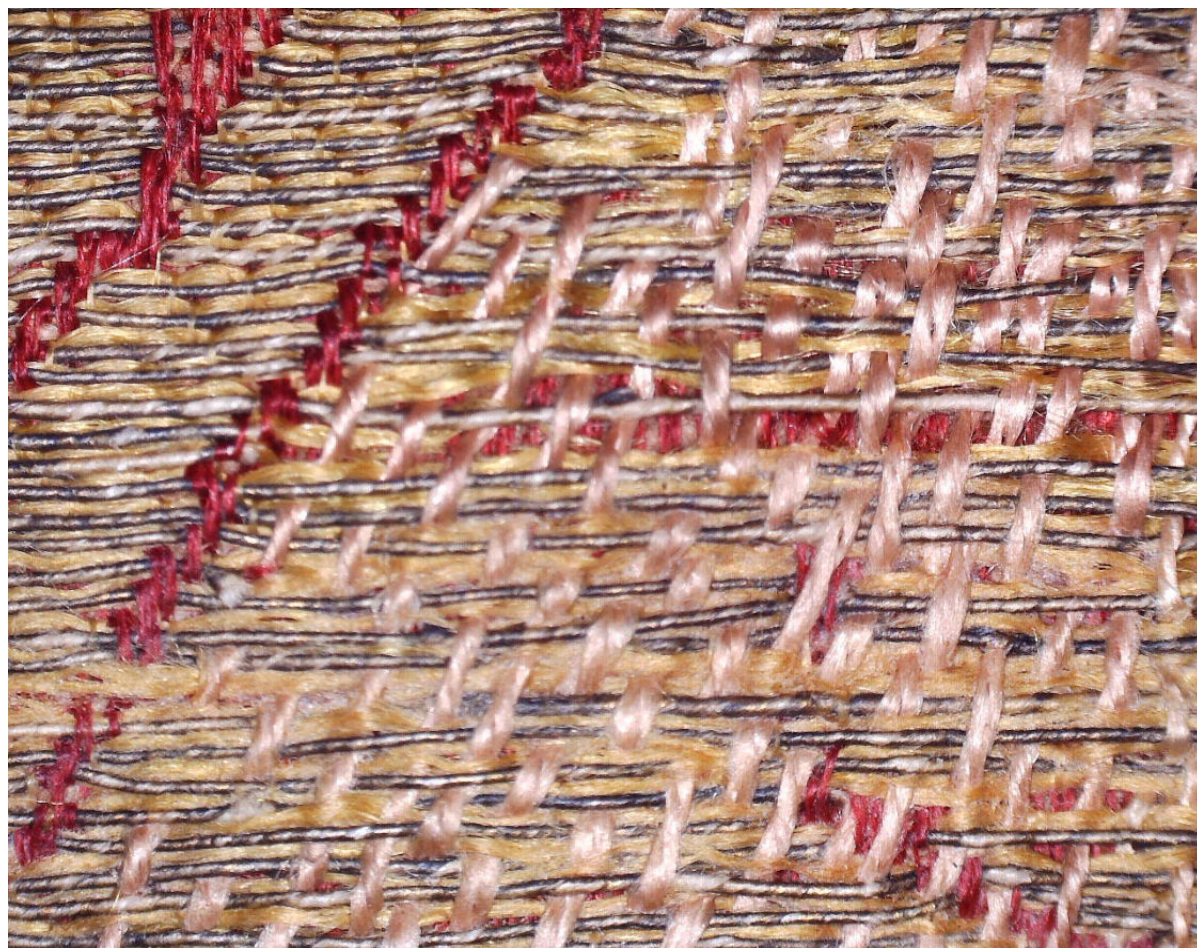


Рис. 7

Фото з аукціонної книги аукціону антиквара Альберіччі (1886)
Catalogue...1886, p. 108



Рис. 8

Фрагмент оксамиту, Венеція або Флоренція (друга пол. XV ст.)
Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків
(Київ, Україна)



Рис. 9

Фрагмент оксамиту (макрозйомка), Венеція або Флоренція (друга пол. XV ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 10

Фрагмент оксамиту (макрозйомка), Венеція або Флоренція (друга пол. XV ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 11

Вишивка, Італія (?) (XVI ст. ?) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 12

Казула, Італія (XVIII ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 13

Скатертина, Італія (XVII ст. ?) Національний музей мистецтв імені
Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)

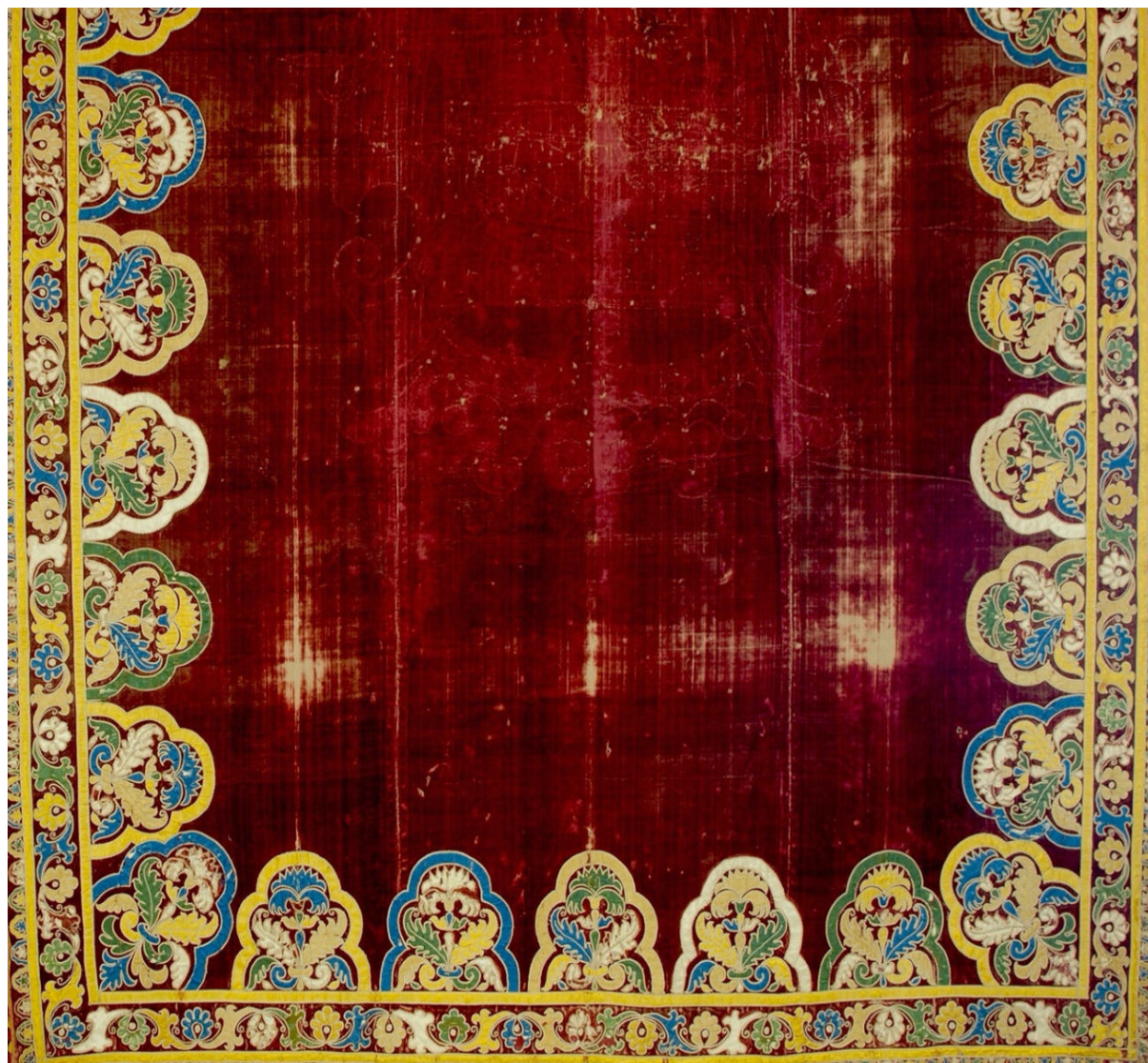


Рис. 14

Оксамитова короґва, Італія (?) (XVI–XVII ст. ?) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 15

Килимок, Венеція (?) (поч. XVIII ст. ?) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)

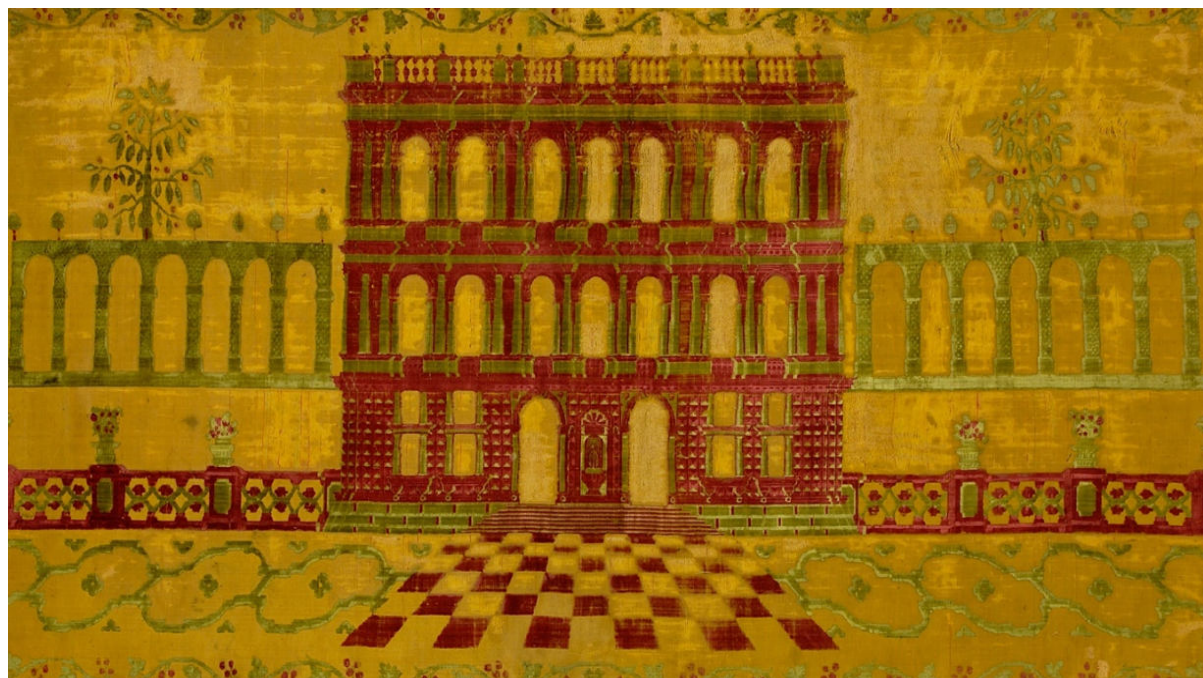


Рис. 16

Митра, Італія (?) (друга пол. XVIII ст. ?) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 17

Скатертина, Італія (XVIII–XIX ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 18

Інтер'єр дому Ханенків (сучасна «Червона вітальня»), поч. XX ст.



Рис. 19

Скатертина (фрагмент), Італія (?) (XVIII ст.?) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 20

Вишивка, Італія або Іспанія (XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 21

Вишивка із зображенням святого, Європа ? (XVI ст.?) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 22

Скатертина, Італія (XVI або XIX ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)

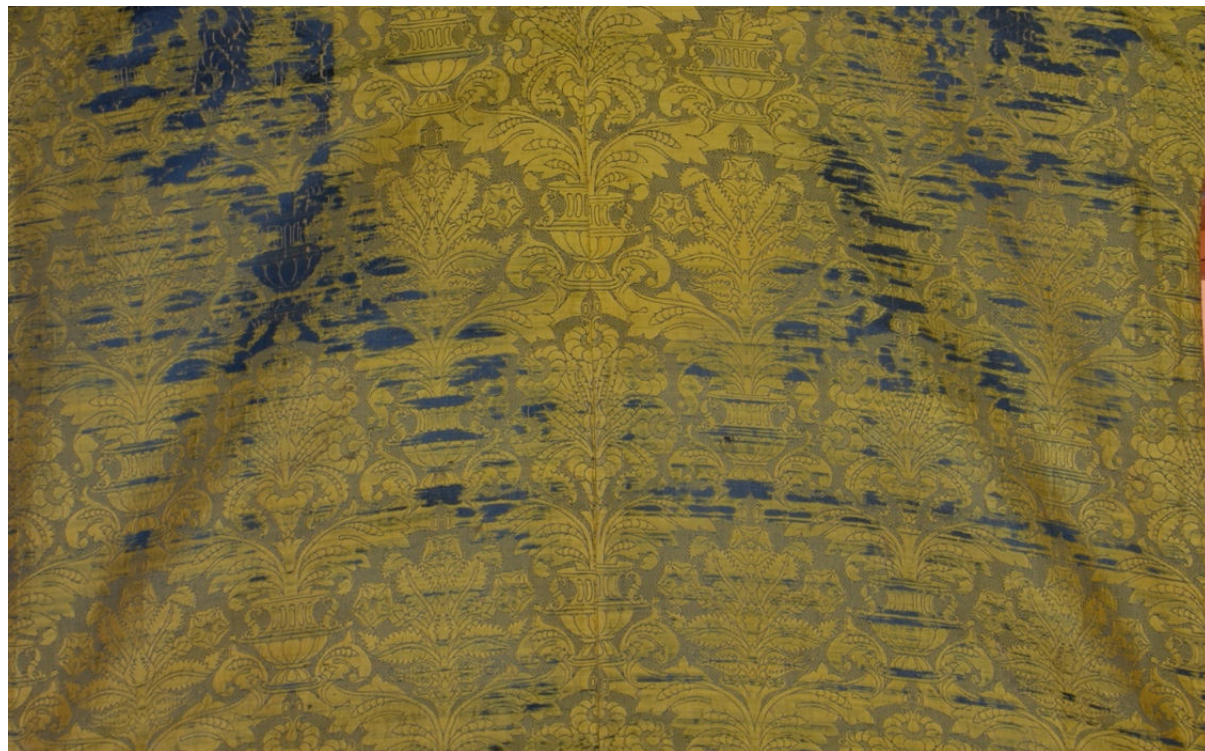


Рис. 23

Церковне облачення (фрагмент), Італія (XVIII–XIX ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 24

Скатертина, Італія (XVII ст.?) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 25

Фрагмент орнаментальної кайми, Італія або Іспанія (XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 26

Фрагмент орнаментальної кайми (макрозйомка), Італія або Іспанія (XVI ст.)
Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків
(Київ, Україна)



Рис. 27

Серветка, Італія або Іспанія (XVI ст.) Музей Вікторії та Альберта
(Лондон, Велика Британія)



Рис. 28

Шпалера, Франція (XVIII ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 29

Фрагмент тканини, Венеція або Лукка (кін. XIV – поч. XV ст.)
Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків
(Київ, Україна)



Рис. 30

Фрагмент тканини (макрозйомка), Венеція або Лукка (кін. XIV – поч. XV ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 31

Фрагмент тканини із залишками мембранних ниток (макрозйомка), Венеція або Лукка (кін. XIV – поч. XV ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 32

Герб, Італія (?) (XVI–XVII ст. ?) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 33

Фрагмент тканини, Італія (?) (XVI – поч. XVII ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 34

Фрагмент оксамиту, Османська імперія (?) (XVI – поч. XVII ст.)

Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

(Київ, Україна)



Рис. 35

Фрагмент оксамиту (макрозйомка), Османська імперія (?) (XVI – поч. XVII ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 36

Фрагмент оксамиту (макротримка), Османська імперія (?) (XVI – поч. XVII ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)

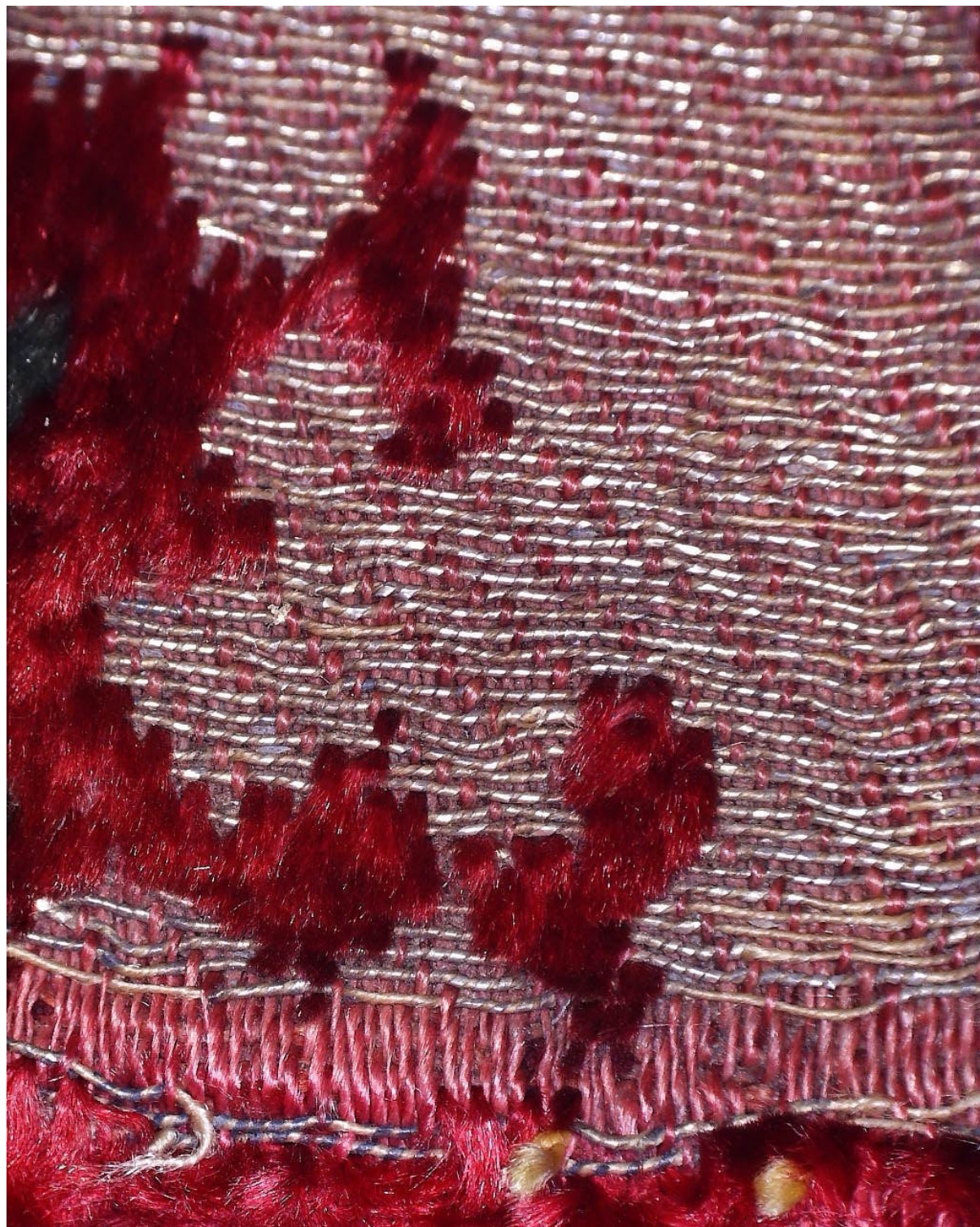


Рис. 37

Риза (фрагмент), тканина – Венеція (?) (XVII ст. ?) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 38

Фрагмент тканини, Тоскана (?) (XVI – поч. XVII ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 39

Фрагмент тканини (макрозйомка), Тоскана (?) (XVI – поч. XVII ст.)
Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків
(Київ, Україна)



Рис. 40

Фрагмент тканини, Італія (XVI – поч. XVII ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 41

Фрагмент тканини, Італія (друга пол. XIX ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 42

Фрагмент тканини (макрозйомка), Італія (друга пол. ХІХ ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 43

Церковне облачення (фрагмент), тканина – Італія (XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 44

Фрагмент тканини, Італія (XVI ст.?) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 45

Фрагмент тканини, Італія або Іспанія (XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 46

Оксамит, Італія (XVI–XIX ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 47

Оксамит (фрагмент), Італія (XVI–XIX ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 48

Оксамит з тисненням, Італія (сер. XVI – поч. XVII ст.) Художній музей Род-Айлендської школи дизайну (Род-Айленд, США)



Рис. 49

Шовкова тканина, Італія (кін. XVI – поч. XVII ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 50

Шовкова тканина (фрагмент), Італія (кін. XVI – поч. XVII ст.)
Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків
(Київ, Україна)

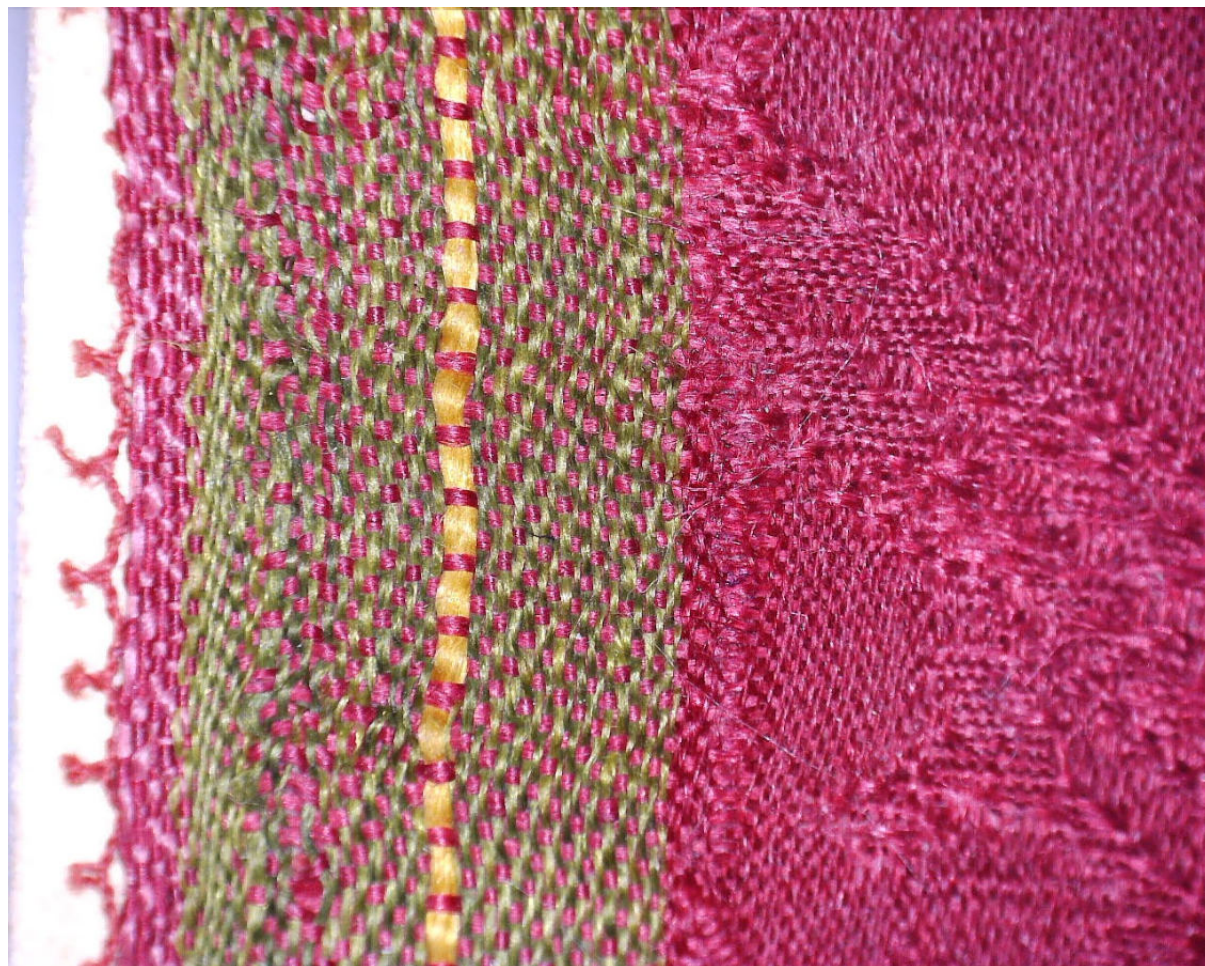


Рис. 51

Фрагмент оксамиту, Італія (ост. чверть XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)

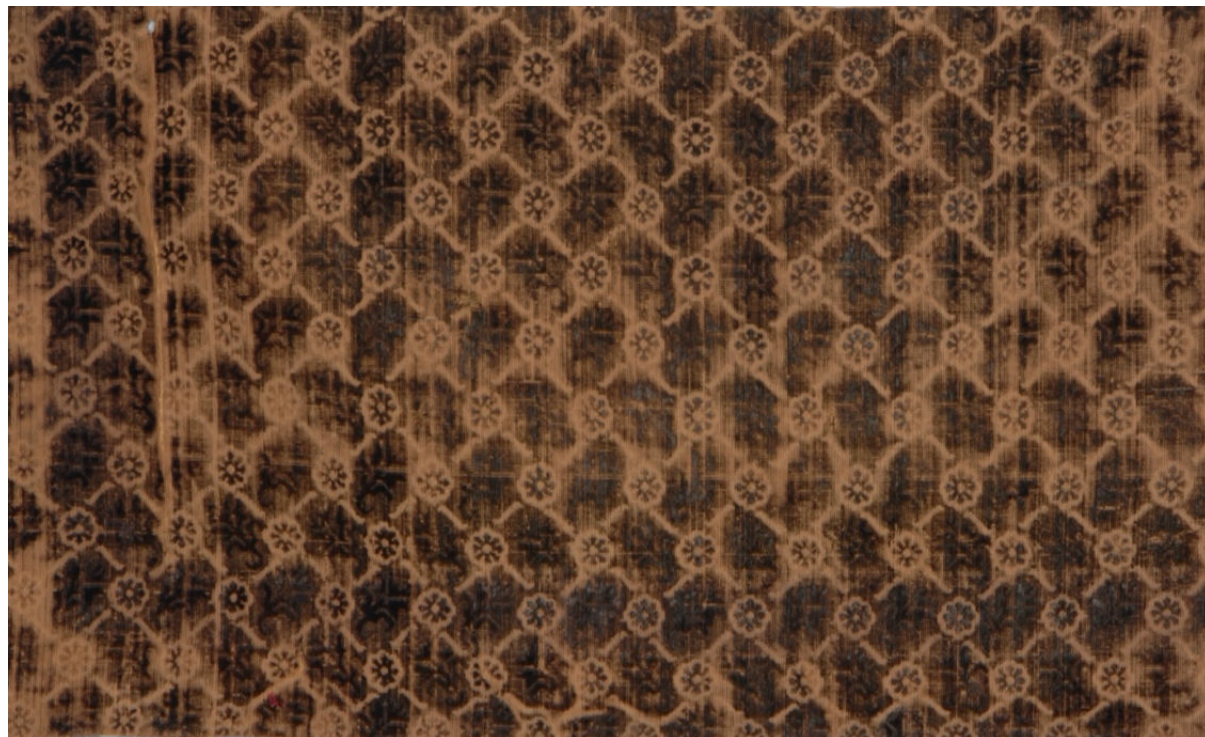


Рис. 52

Фрагмент, Італія (XVI ст.) Музей мистецтва Метрополітен
(Нью-Йорк, США)

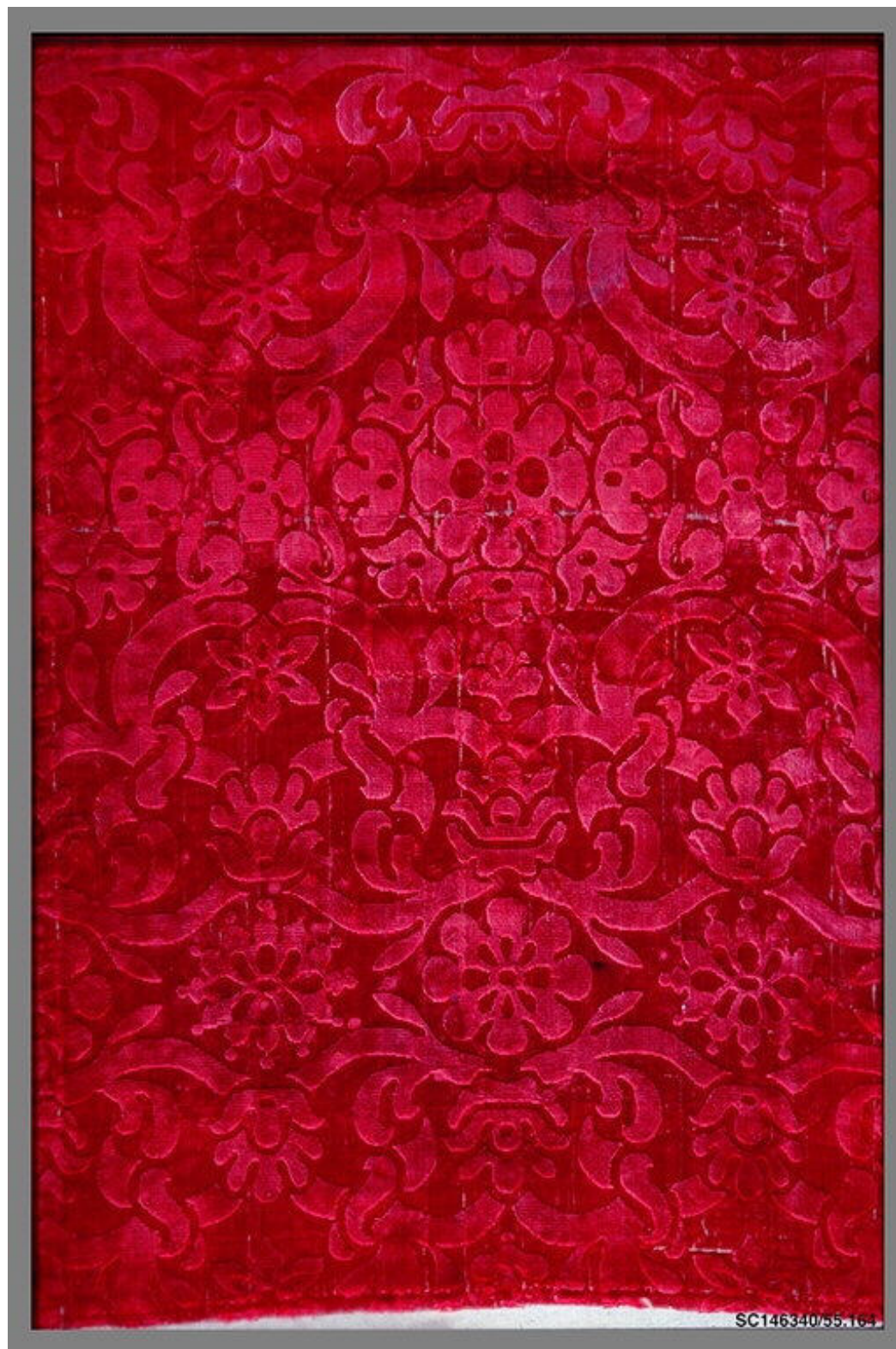


Рис. 53

Фрагмент шовку, Лукка (?) (кін. XIII – поч. XIV ст.) Музей Вікторії та Альберта (Лондон, Велика Британія)



Рис. 54

Панель, Італія (1872) Чиказький художній інститут (Чикаго, США)

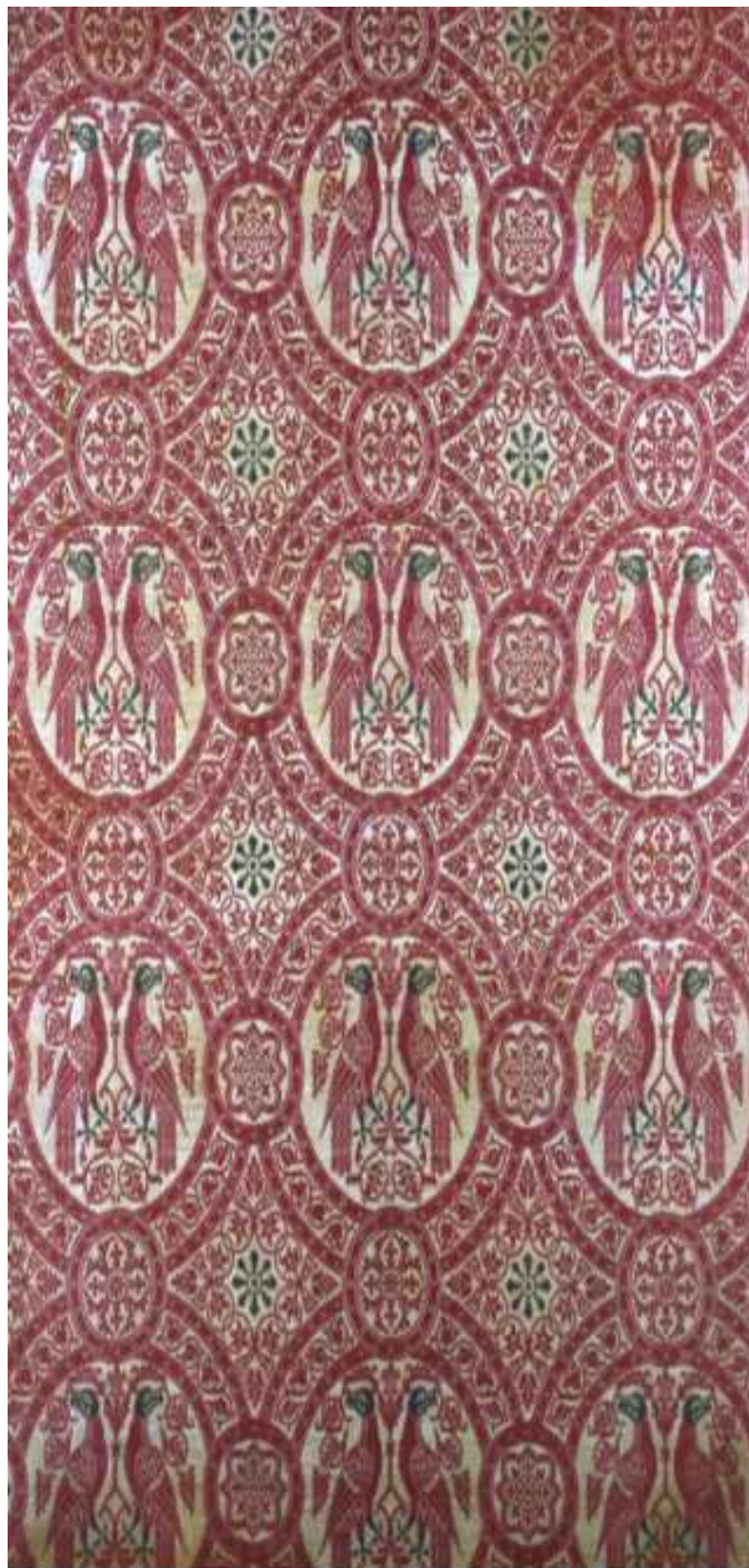


Рис. 55

Шовк, Італія (друга пол. XIV ст.) Художній музей (Клівленд, США)



Рис. 56

Фрагмент столи, Венеція (друга пол. XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 57

Фрагмент столи (задня частина), Венеція (друга пол. XVI ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 58

Тінторетто «Портрет венеційського сенатора» (бл. 1570) Музей Тиссена-Борнемісса (Мадрид, Іспанія)



Рис. 59

Тиціан «Мадонна Пезаро» (фрагмент) (1519–1526) Базилика Санта-Марія Глоріоза деі Фрарі (Венеція, Італія)



Рис. 60

Ескіз для вишивки (XVI ст.) Esemplario di lavori. Venedig, 1532



Рис. 61

Фрагмент тканини, Османська імперія (друга пол. XVI – перша пол. XVII ст.), Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 62

Фрагмент тканини (макротримка), Османська імперія (друга пол. XVI – перша пол. XVII ст.), Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)

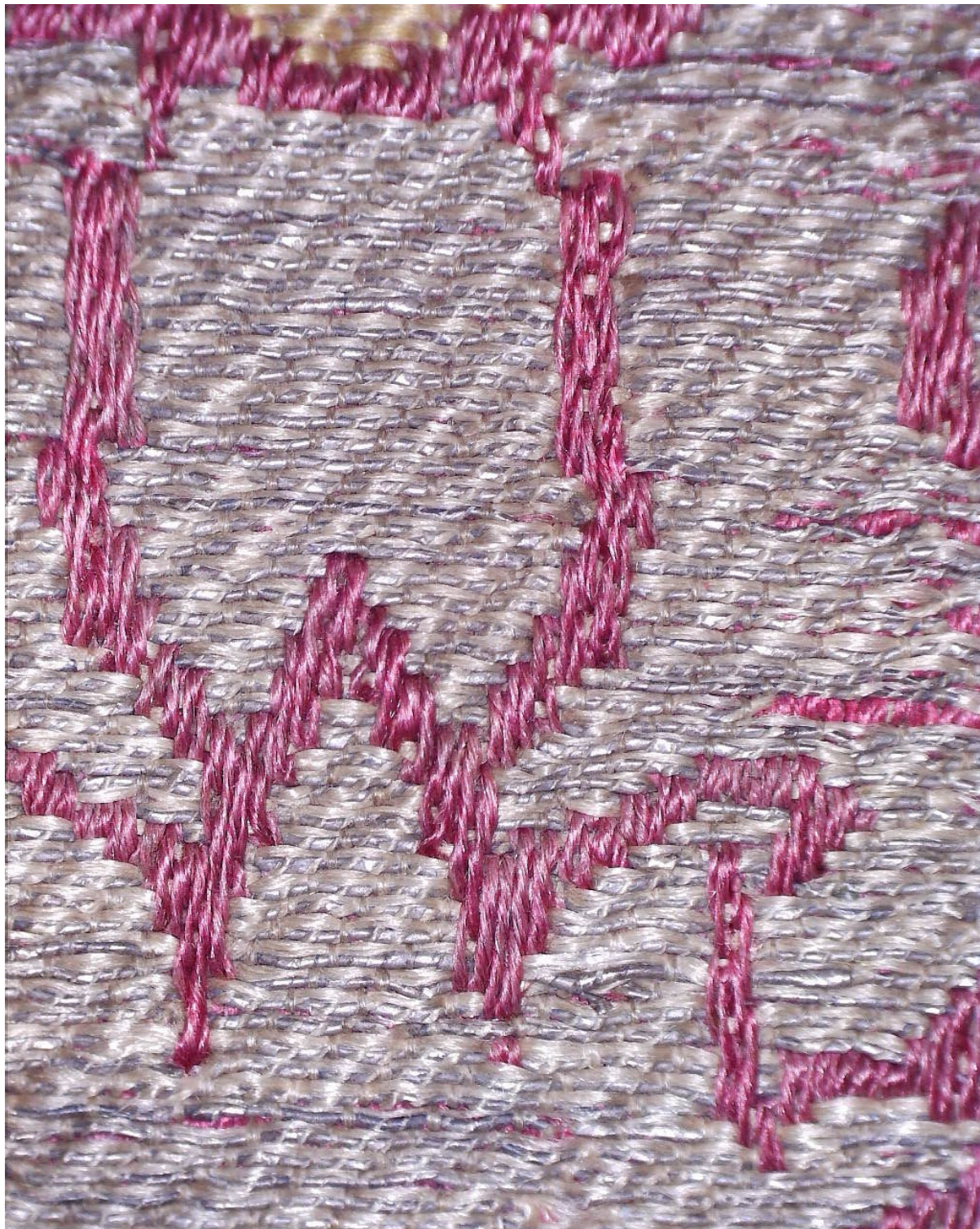


Рис. 63

Фрагмент тканини (макрозйомка), Османська імперія (друга пол. XVI – перша пол. XVII ст.), Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 64

Шовк, Близький Схід (XIII–XIV ст.) Музей Вікторії та Альберта
(Лондон, Велика Британія)



Рис. 65

Шовковий текстиль, Італія (ост. третина XIV ст.) Художній музей
(Клівленд, США)



Рис. 66

Схема нитки органзіно (*organzino*)*No doppio ritorto**doppio ritorto**triplo ritorto*

Рис. 67

Пізанелло «Рисунок з Кодексу Вілларді» (XV ст.) Музей Лувру
(Париж, Франція)



Рис. 68

Стефано Бонсіньорі «Топографія Флоренції» (фрагмент з красильними майстернями) (1594) Палаццо Веккйо (Флоренція, Італія)

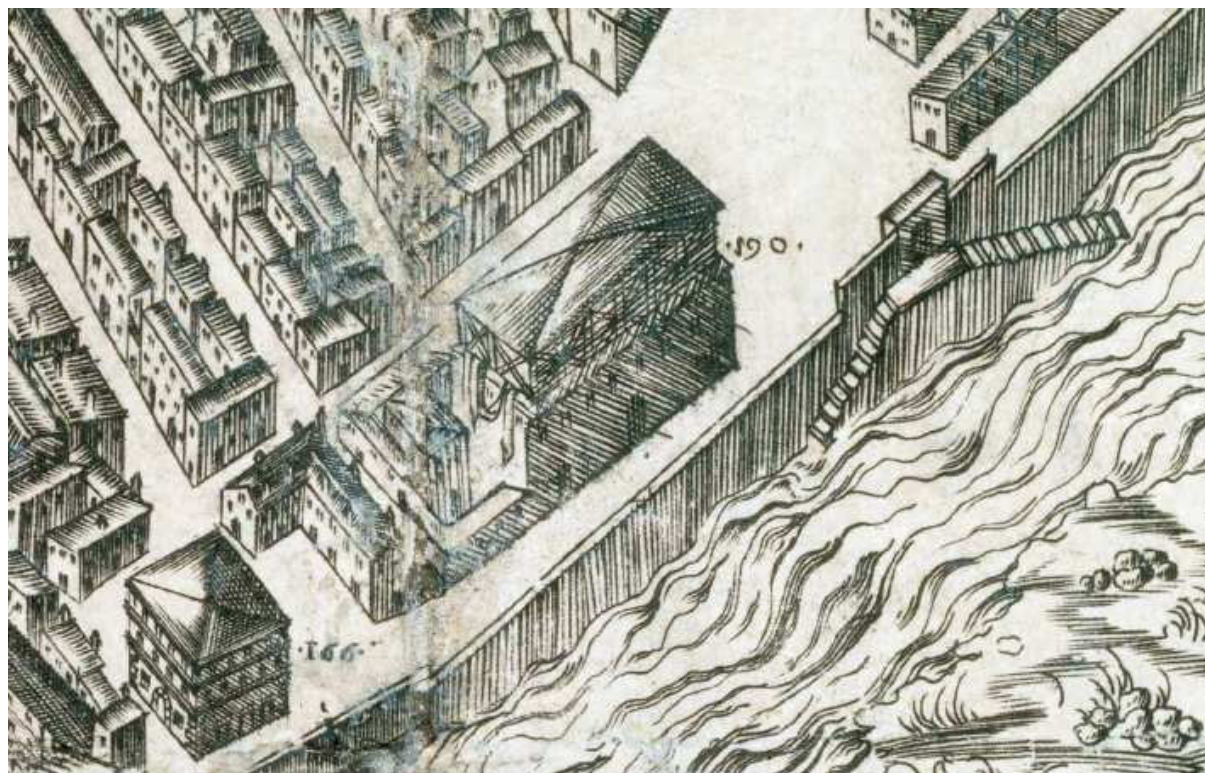


Рис. 69

Вишивка на оксамиті, Італія (XVII ст. ?) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Рис. 70

Фрагмент шовку, Китай (XIII–XIV ст.) Музей мистецтва Метрополітен (Нью-Йорк, США)



140365/46.133.8

46.133.8 / 140365

Рис. 71

Тасуіnum Sanitatis, Ломбардія (кін. XIV ст.) Бібліотека Касанатезе
(Рим, Італія)



Рис. 72

Якопо Белліні «Ескіз зі сценою полювання» (сер. XV ст.) Музей Лувру (Париж, Франція)

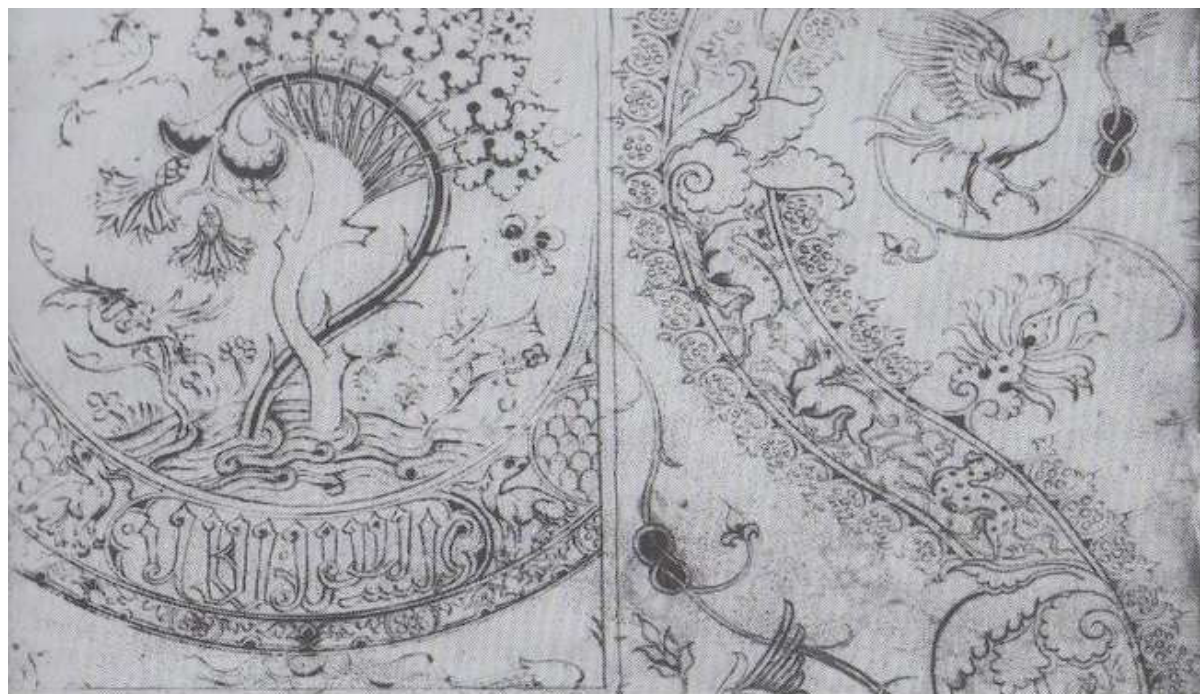


Рис. 73

Схема кручения ниток в S та Z напрямках



Рис. 74

Фрагмент оксамиту, Італія (ост. чверть XIV ст.) Художній музей
(Клівленд, США)



Рис. 75

Тканина з «гранатовим» візерунком, Венеція (бл. 1480) Музей мистецтв округу Лос-Анджелес (Лос-Анджелес, США)



Рис. 76

Вільям Морріс «Фрукт. Зразок шпалер» (бл. 1868–70) Музей Вікторії та Альберта (Лондон, Велика Британія)



Рис. 77

Дамаск, Китай (XIV ст.) Музей Мистецтва Метрополітен
(Нью-Йорк, США)



Рис. 78

Текстильний фрагмент з оживальним візерунком, Сирія або Єгипет
(XIV ст.) Музей мистецтва Метрополітен (Нью-Йорк, США)



Рис. 79

Тканина, Німеччина (XII–XIII ст.) Музей мистецтва Метрополітен
(Нью-Йорк, США)



Рис. 80

Фрагмент текстилю, Індія (XIII–XIV ст.) Музей мистецтва Метрополітен
(Нью-Йорк, США)



Рис. 81

Фрагмент тканини, Німеччина (XIII–XIV ст.) Музей мистецтва
Метрополітен (Нью-Йорк, США)



Рис. 82

Сенаторська стола, Венеція (бл. 1500) Музей мистецтв округу
Лос-Анджелес (Лос-Анджелес, США)

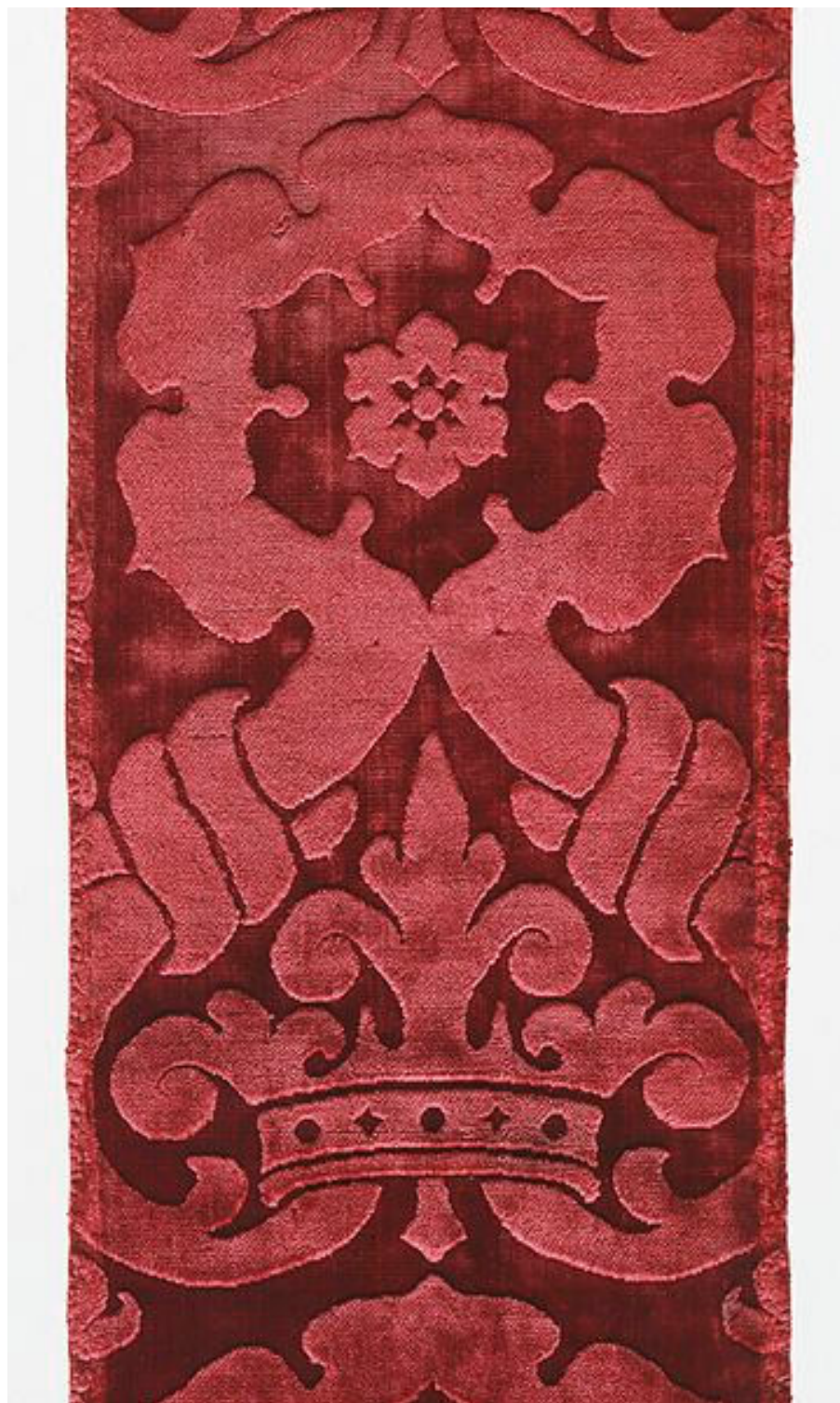


Рис. 83

Вітторе Карпаччіо «Зустріч заручених та виїзд на паломництво» (1495)

Галерея академії (Венеція, Італія)



Рис. 84

Андреа Мантенья «Двір Гонзага» (1465–1464) Палаццо Дукале
(Мантуя, Італія)



Рис. 85

П'єро Поллайоло «Портрет жінки» (рукав з «гранатовим» візерунком)
(бл. 1480) Музей мистецтва Метрополітен (Нью-Йорк, США)



Рис. 86

Далматика, Флоренція (XV ст.) Музей Опера-дель-Дуомо
(Флоренція, Італія)



Рис. 87

Андреа ді Братоло «Йоаким та жебраки» (1400/1405) Національна галерея мистецтв (Вашингтон, США)



Рис. 88

Вітторе Карпаччо «Видіння святого Августина» (бл. 1500) Скуола ді Сан-Джорджо дельї Ск'явоні (Венеція, Італія)



Рис. 89

Андреа ді Братоло «Народження Діви Марії» (бл. 1400) Національна галерея мистецтв (Вашингтон, США)



Рис. 90

Приклад рисунків візерунків (XVI ст.). Von Falke 1922, р. 255

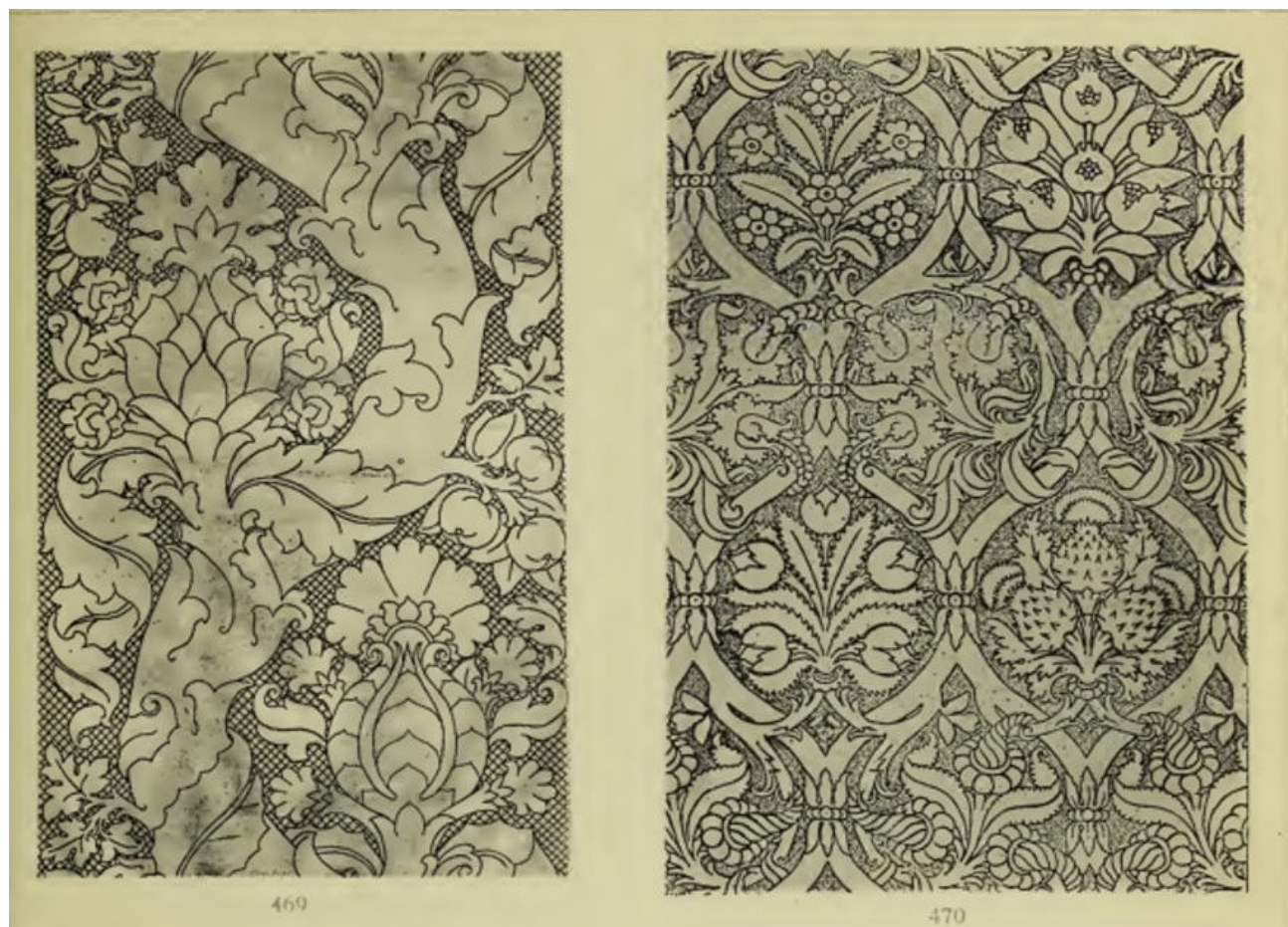


Рис. 91

Маттео ді Джованні «Мадонна з немовлям, святим Ієронімом, святою Катериною Олександрійською та янголами» (1465/1470) Національна галерея мистецтв (Вашингтон, США)



Рис. 92

Маттео ді Джованні «Мадонна делле граціє» (бл. 1470) Собор Гроссето
(Гроссето, Італія)



Рис. 93

Антонелло да Мессіна «Мадонна з немовлям» (бл. 1460) Національна галерея (Лондон, Велика Британія)



Рис. 94

Маттео ді Джованні «Містичне розп'яття» (бл. 1450) Художній музей
Прінстонського університету (Прінстон, США)

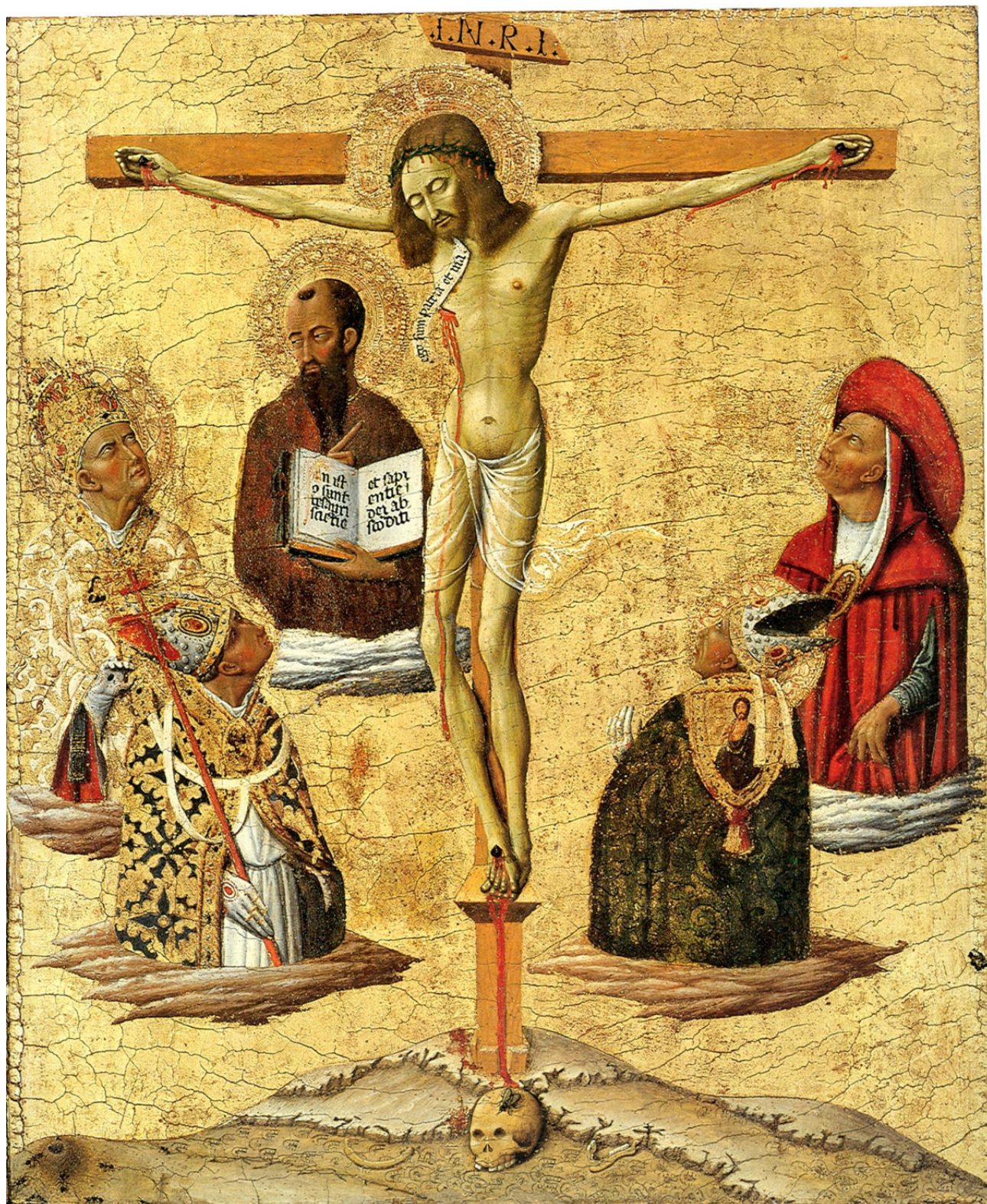


Рис. 95

Аньоло Бронзіно «Портрет Елеонори Толедської та її сина» (1549)
Національний музей королівського палацу (Піза, Італія)



Рис. 96

Приклад схем для вишивки (XVI ст.). Pagano 1554, р. 36



Рис. 97

Джованні Белліні «Пісня Симеона» (бл. 1505–1510) Музей Тиссена-Борнемісса (Мадрид, Іспанія)



Рис. 98

Рушник, Перуджа (XV ст.) Чиказький художній інститут (Чикаго, США)



Рис. 99

Майстер диптиху Польді-Пеццолі «Релікварій» (перша третина XIV ст.)
Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків
(Київ, Україна)



Рис. 100

Антоніо да Фабріано «Розп'яття» (1452) Музей Персанті (Мателіка, Італія)



Рис. 101

Фрагмент оксамиту, Італія (?) (XVI–XVII ст.) Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)

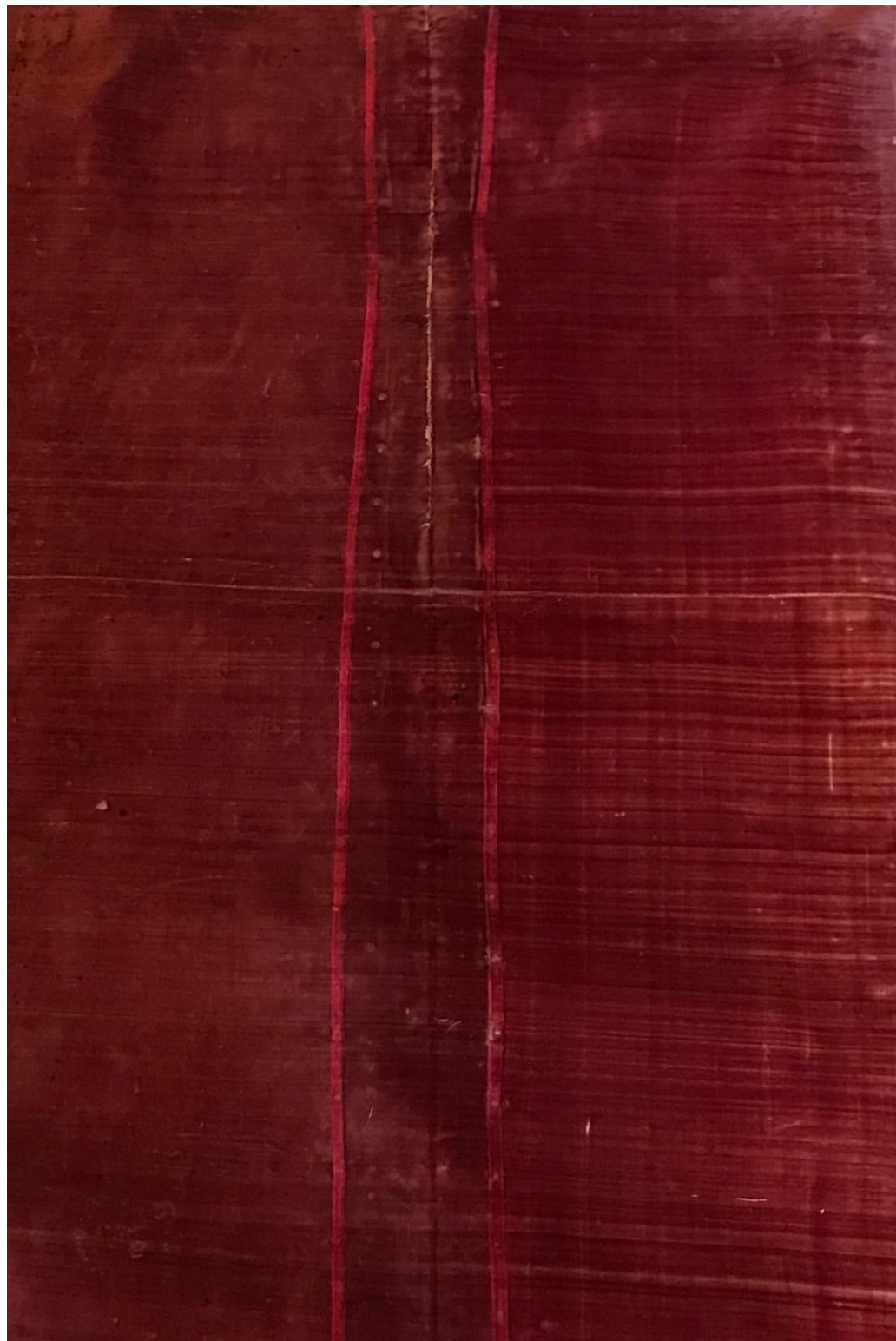


Рис. 102

Герб Папи Римського Лео ХІ з роду Медичі (Флоренція, Італія)



Рис. 103

Фрагмент тканини, Туреччина (друга пол. XVI ст.) Музей витончених мистецтв (Бостон, США)



Рис. 104

Чезаре Вечелліо «Про звички давні та сучасні різних частин світу» (1590).

Vecellio 1590, p. 295



Рис. 105

Чезаре Вечелліо «Про звички давні та сучасні різних частин світу» (1590).

Vecellio 1590, p. 305



Рис. 106

Чезаре Вечелліо «Про звички давні та сучасні різних частин світу» (1590).

Vesellio 1590, p. 61



Рис. 107

Джентіле Белліні «Сидячий писар» (1479–1481) Музей Ізабелли Стюарт
Гарднер (Бостон, США)



Рис. 108

Коло Джентіле Белліні (?) «Портрет Султана Мехмеда II з юнаком»

(бл. 1500) Приватна колекція



Рис. 109

Фрагмент вбрання, Єгипет (XIII–XIV ст.) Музей Вікторії та Альберта
(Лондон, Велика Британія)



Рис. 110

Джентіле да Фабріано «Поклоніння волхвів» (фрагмент) (1423) Галерея Уффіцці (Флоренція, Італія)



Рис. 111

Доменіко Гірландайо «Тасмна вечеря» (1486) Церква Сан Марко (Флоренція, Італія)



Рис. 112

Паоло Уччелло «Народження Марії» (бл. 1435) Кафедральний собор
(Прато, Італія)

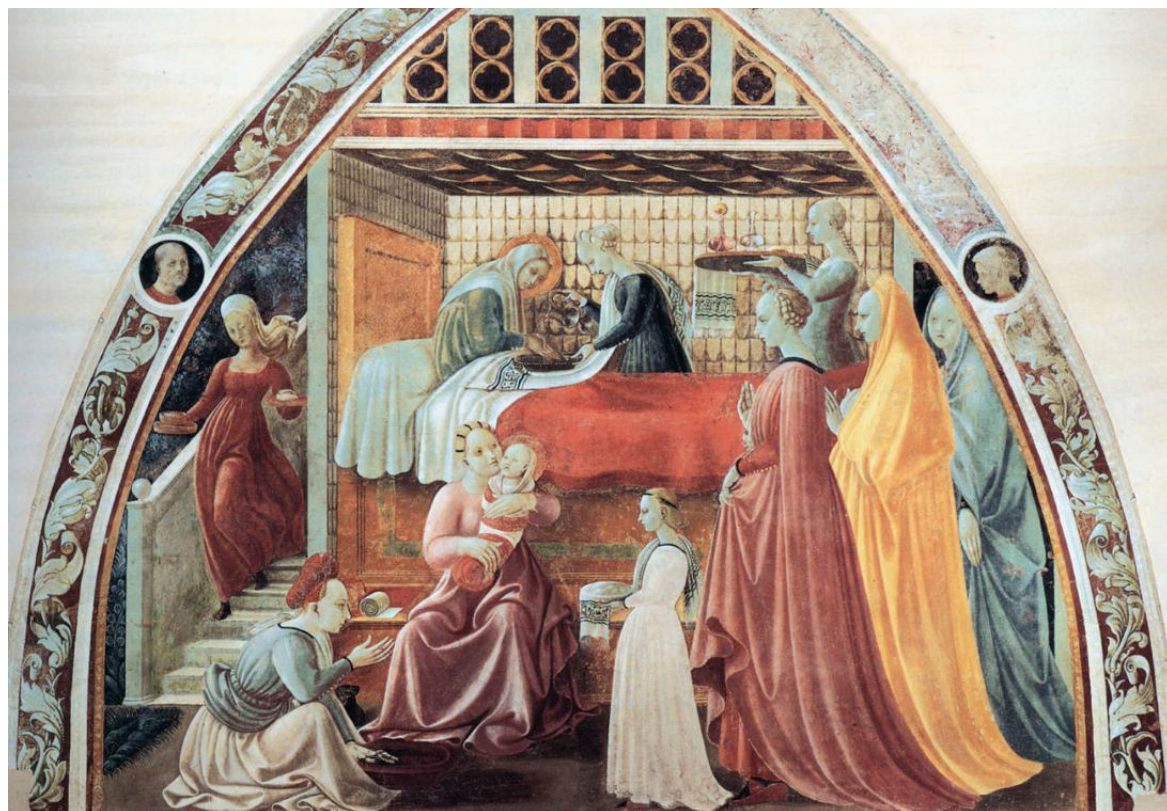
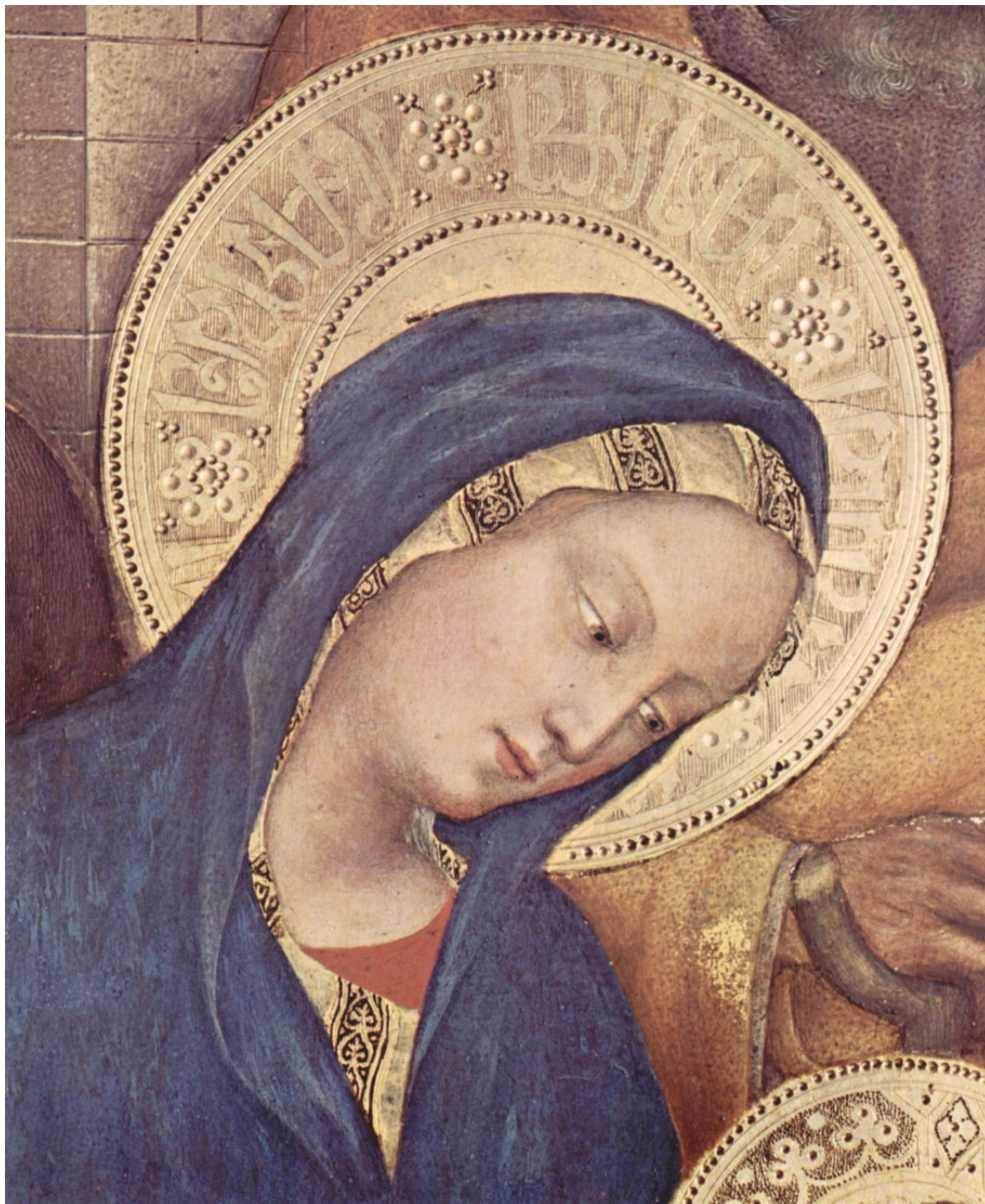


Рис. 113

Джентіле да Фабріано «Поклоніння волхвів» (фрагмент) (1423) Галерея Уффіцці (Флоренція, Італія)



ДОДАТОК Б

Уточнені атрибутивні данні. Тканини з колекції Музею Ханенків

Інв. № 33 ТК



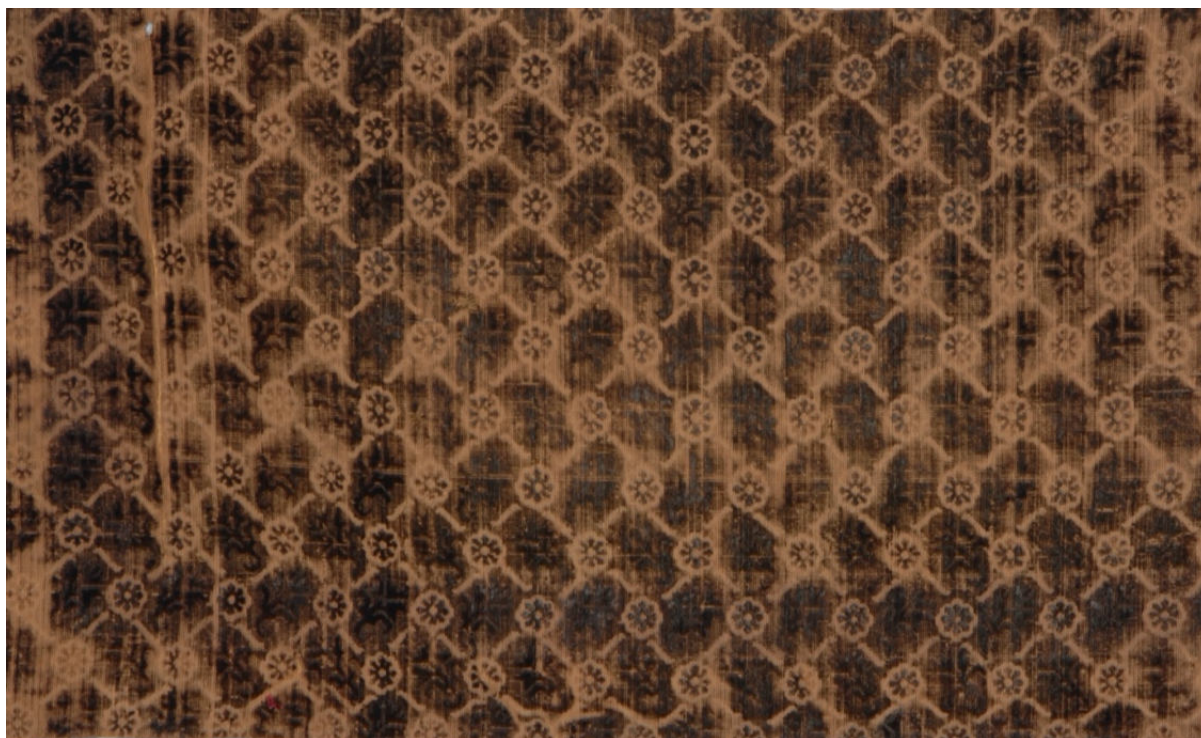
Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Італія XVII ст.	Італія Друга пол. XVI–XIX ст.

Інв. № 28 ТК



Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Італія XVI ст. (?)	Італія Кін. XVI – поч. XVII ст.

Інв. № 24 ТК



Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Італія XVII ст.	Італія Ост. чверть XVI ст.

Інв. № 23 ТК



Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Італія XVII ст.	Італія, Тоскана (?) Друга пол. XVI ст.

Інв. № 1 ТК



Чинна атрибуція	Атрибуція яку пропонуємо
Італія XVII ст.	Італія XVI ст.

Інв. № 46 ТК



Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Захід XVIII ст.	Італія або Іспанія XVI–XVII ст.

Інв. № 710 БВ



Чинна атрибуція	Атрибуція яку пропонуємо
Персія або Візантія XIII ст.	Італія Друга пол. XIX ст.

Інв. № 40 ТК



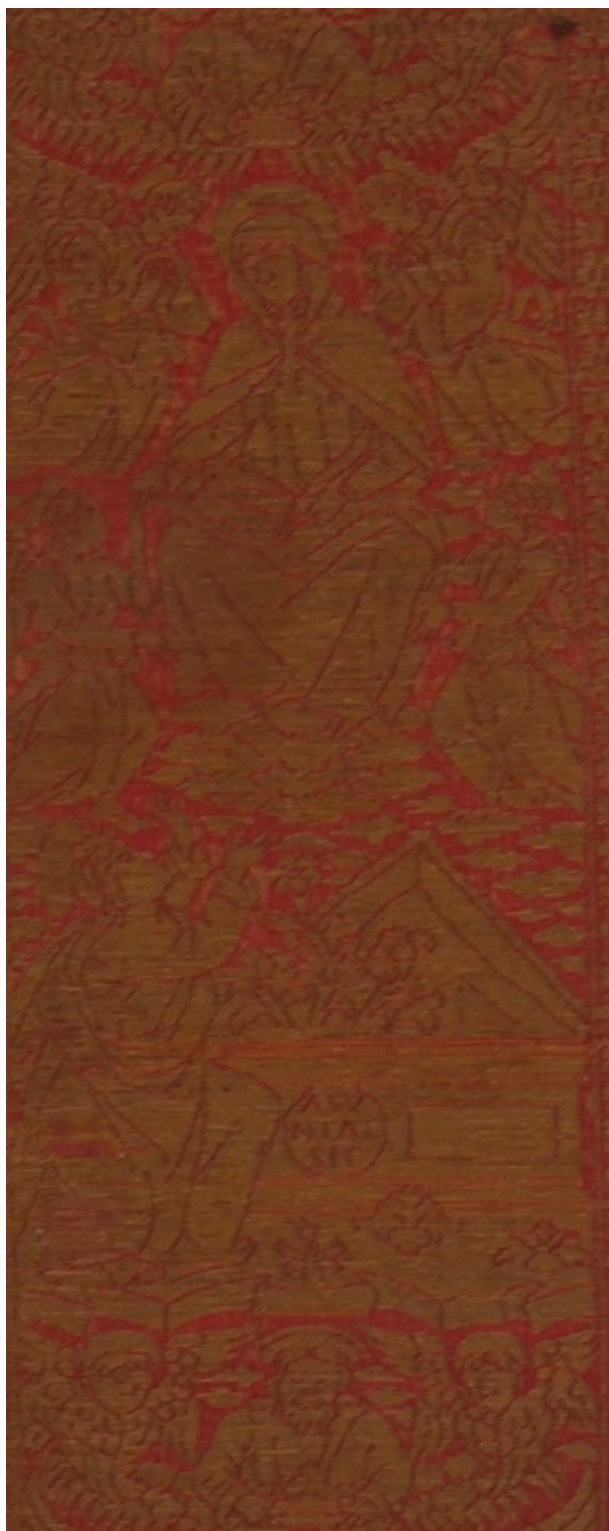
Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Італія XIV–XV ст.	Італія, Венеція або Лука Кін. XIV – поч. XV ст.

Інв. № 32 ТК



Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Італія, Венеція	Італія, Венеція або Флоренція
Кін. XV–XVI ст.	Друга пол. XV ст.

Інв. № 29, 30 ТК



Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Італія XVI ст.	Італія, Флоренція Кін. XV ст. – поч. XVI ст.

Інв. № 39 ТК



Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Італія, Венеція	Італія, Флоренція
Друга пол. XVI ст.	Кін. XV ст. – поч. XVI ст.

Інв. № 34 ТК



Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Італія XVII ст.	Італія, Венеція Друга пол. XVI ст.

Інв. № 95 ТК



Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Італія (?)	Італія або Іспанія XVI ст.

Інв. № 41 ТК



Чинна атрибуція	Запропонована атрибуція
Італія, Венеція XVIII ст.	Османська імперія (?) XV–XVII ст.

Інв. № 257 ТК



Чинна атрибуція	Атрибуція яку пропонуємо
Італія XVII–XVIII ст.	Османська імперія Друга пол. XVI – перша пол. XVII ст.