

Соловьева Л.В.

Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской Академии Художеств
E-mail: solovievalarissa@mail.ru

К ВОПРОСУ ИСТОРИОГРАФИИ ГОТИЧЕСКИХ ИТАЛЬЯНСКИХ ПРОЗРАЧНЫХ ЭМАЛЕЙ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВОВЗНАНИИ XIX–XX ВЕКОВ

В статье дается анализ западноевропейской искусствоведческой литературы XIX–XX веков, посвященной проблеме изучения средневековой прозрачной эмали по серебряному рельефу. Тема прозрачных эмалей долго находилась на периферии искусствоведческих исследований, только начиная с 70-х годов XX века, она удостоилась пристального внимания специалистов по прикладному искусству.

Ключевые слова: готика, прозрачная эмаль, рельеф, прикладное искусство, техника, итальянские ювелиры, европейское искусствознание.

Прозрачная или просвечивающая (*email en basse taille*) эмаль по серебряному, реже золотому, рельефу получила широкое распространение в западноевропейском ювелирном искусстве в эпоху поздней готики в XIV–XV веках. Она сменила выемчатую эмаль (*champleve*) на меди, расцвет которой пришелся на XII–XIII века. Самые ранние произведения, выполненные в технике прозрачной эмали, изготовленные сиенскими мастерами, датируются концом XIII века. Новый вид эмали, изобретенный мастерами Сиены, получил широкое распространение по всей Италии и в странах Западной Европы. Французские ювелиры новую технику эмали освоили уже в самом начале XIV века, а потом прозрачная эмаль стала применяться во Фландрии, Испании, Германии и Англии. Расцвет данной техники был непродолжителен, уже в конце XIV века её стала вытеснять новый вид эмали – эмаль по высокому рельефу или круглой скульптуре (*email de ronde-bosse*), тем не менее, прозрачная эмаль просуществовала до конца XVI века.

В европейском искусствознании интерес к памятникам прикладного искусства с прозрачными эмалями совпал с периодом всплеска частного коллекционирования предметов готической эпохи, который пришелся на вторую четверть XIX века. В этот период истории искусства были вынуждены поспевать за все возрастающими требованиями коллекционеров – заказчиков по каталогизации и структурированию частных собраний. Если в начале произведения с прозрачными эмалями попадали в общий перечень памятников прикладного искусства из какой-то коллекции, то,

начиная с 40-х годов XIX века, историки стали выделять прозрачные эмали в отдельную группу. В 1847 году в Париже выходит книга археолога Жюль Лабарта «Описание произведений искусства из коллекции Дебрюж-Дюмениля» [29], которая задавала определенный вектор в вопросе изучения прозрачной эмали в западном искусствознании. Лабарт не ограничился инвентарным описанием памятников из известного частного собрания, а дал в первой части своего труда развернутую характеристику различных видов художественной деятельности, подробно остановившись на разновидностях и техниках прикладного искусства. В части, касающейся изделий с эмалями, он обозначил три вида эмали: инкрустированную, прозрачную и живописную, которые, начиная с раннего средневековья до ренессанса, последовательно сменяли друг друга. Отметив, что техника прозрачной эмали по серебряному или золотому рельефу впервые появилась в Италии в конце XIII века, он, основываясь на свидетельстве Вазари, высказал мнение, что впервые новая техника эмали была применена Джованни Пизано в 1286 году. Ссылаясь на трактат Челлини о золотых делах мастерстве, Лабарт подробно остановился на описании техники изготовления прозрачной эмали и на разнообразии её колористической гаммы. Он отметил, что из Италии этот новый вид эмали быстро был заимствован и распространен во Франции, потом во Фландрии, указав, что в инвентарных описях королевского и герцогского имущества XIV–XV веков упоминаются предметы с прозрачной эмалью по серебру. В завершении Лабарт очертил период расцвета и

распространения прозрачной эмали от XIV века до конца XVI века, перечислив имена известных ювелиров, прославившихся в этой области, среди которых были Гиберти и Поллайоло. Вступительная часть каталога собрания Дебрюж-Дюмениля, где на 400 страницах был дан подробный обзор всех отраслей прикладных искусств, имел такой громкий успех среди специалистов и знатоков, что даже после распродажи коллекции в 1850 году, к Лабарту обращались с предложениями о переиздании его труда. Вся эта история закончилась тем, что в Лондоне в 1855 году вышел перевод его обширного предисловия в виде книги на английском языке [30]. Затем он выпустил исследование по эмалям с античных времен до эпохи средневековья, где ограничился только характеристикой перегородчатых и выемчатых эмалей [32]. Развернутое исследование о прозрачной эмали Лабарт поместил в своем капитальном сочинении «Истории ремёсел от Средних веков до эпохи Ренессанса», изданном в середине 1860-х годов в виде четырех томов текста и двух томов с великолепными по тому времени иллюстрациями [31]. В разделе, посвященном прозрачным эмалям по серебряному рельефу, Лабарт, большей частью, повторил основные положения своей предыдущей работы. Фундаментальный труд французского археолога имел большой успех, и через шесть лет его «История ремёсел от Средних веков до эпохи Ренессанса» была переиздана в трех томах. Капитальное сочинение Лабарта, несмотря на неточности и ошибки, долгое время оставалось основополагающим трудом, посвященным истории декоративно-прикладного искусства в эпоху средневековья и ренессанса.

В это же время появляется обширный труд в шести томах знаменитого реставратора и знатока средневековья Виолле-ле-Дюка, «Толковый словарь французской утвари от Каролингов до Ренессанса» [45], с подробным описанием самых разнообразных памятников материальной культуры. Работа именитого реставратора отвечала основным веяниям времени, когда историки и собиратели обратили внимание на предметы утилитарного характера, как на уникальные свидетельства определенной исторической эпохи. Среди памятников, описанных Виолле-ле-Дюком, оказались и предметы церковной утвари с прозрачными эмалями, но он не стал выделять их в отдельную группу, так как ставил перед собой иную задачу. Виолле-

ле-Дюк прежде всего стремился познакомить читателя с миром средневековой культуры.

Повышенный интерес к памятникам прикладного искусства это время наблюдают и в Германии. В 1875–1886 годах немецкий искусствовед Бухер выпускает двухтомную «Историю технических искусств» [7], где, по аналогии французским исследователем Лабартом, он выделяет в отдельную группу памятники с прозрачными эмалями и дает краткий обзор технологии их изготовления.

Во второй половине XIX века появляется большое количество работ по изучению и публикаций как государственных музейных, так и частных собраний. В 1874 году в Париже выходит каталог коллекции русского дипломата Александра Петровича Базилевского [19], собравшего уникальные памятники прикладного искусства эпохи Средневековья. Каталог был написан известным историком и искусствоведом Альфредом Дарселем вместе с владельцем собрания. Впоследствии в 1884 году вся коллекция Базилевского будет куплена российским императором Александром III для Эрмитажа. В этом обширном собрании памятников средневекового прикладного искусства оказались и произведения с прозрачными эмалями. В кратком описании истории возникновения и распространения данной техники эмали Дарсел указал, что наиболее ранней сохранившейся работой с прозрачной эмалью является серебряный потир из собрания базилики святого Франциска в Ассизи работы мастера Дуччо из Сиены, датируемый 1290 годом. В другом своем труде, каталоге собрания эмалей и ювелирных изделий музея Клоуни, изданном в 1880 году [18], Альфред Дарсел посвятил целую главу теме прозрачной эмали. Он подчеркнул, что техника прозрачной эмали возникла в Италии во времена Джотто, и вместе с путешествующими итальянскими мастерами попала во Францию и Германию, где была популярна течение XIV–XV веков. Среди выдающихся итальянских памятников с прозрачной эмалью Дарсел особо выделил реликварий работы Уголино ди Вьери из собора в Орвьето. Стоит отметить, что в отличие от Лабарта, Дарсел в своем исследовании опирался только на сохранившиеся памятники с прозрачной эмалью.

В конце XIX века появляются научные труды, посвященные отдельным техникам прикладного искусства. Так наиболее полное исследова-

ние по истории техники эмали выпустил видный французский историк Эмиль Молинье в 1891 году [38]. В его книге «Эмаль» прозрачной эмали отведена отдельная глава, где рассматривается происхождению этой техники и дается краткая характеристика наиболее известных произведений. Молинье высказал предположение, что истоки прозрачной эмали по серебряному рельефу лежат в византийской перегородчатой эмали, в которой греческие мастера применяли, как непрозрачные, так и прозрачные стекловидные массы. Среди итальянских памятников, упомянутых в его труде, даны описания произведений тосканских ювелиров Гуччо ди Маннайна, Уголино ди Вьери и Андреа Ардити. Одновременно Молинье выпустил словарь ювелиров-эмальеров от эпохи средневековья до конца XVIII века [36], где зафиксировал все известные в то время данные о мастерах эмальерного искусства. С 1896 он стал издавать «Всеобщую историю прикладных и промышленных искусств» [37], каждый том которой был посвящен одному виду художественного творчества.

Таким образом, к началу XX века готические памятники с прозрачными эмалями были вычленены из общего массива произведений прикладного искусства. Но более пристального внимания специалистов прозрачные эмали удостоились только в последней трети XX века.

В самом начале XX века итальянский историк и искусствовед Адольфо Вентури начинает издавать многотомную «Историю итальянского искусства» [44] от раннего христианства до конца XVI века. Он завершит своё издание уже к середине века – в 1940 году. Труд Вентури отличался тем, что был богато проиллюстрирован уже не гравюрами, а фотографиями. Изданный в 1904 году четвертый том, посвященный прикладному искусству XIV века, включил культовые предметы с прозрачными эмалями [44, с. 900–920]. Исходя из поставленной задачи каталогизации памятников итальянского искусства, автор ограничился только кратким обзором данных произведений, дав общие сведения об авторах, месте производства и особенностях декора.

Основная задача, которую ставили в то время итальянские искусствоведы в области мало изученного средневекового прикладного искусства – это выявлении памятников, их атрибуция, описание и решение проблемы сохранности. Следуя этой тенденции, в 1901 году появляется

исследование Кокки «Древние реликварии собора Санта Мария дель Фьоре и баптистерия Сан Джованни» [16] с подробным описанием памятников, хранящихся в сокровищницах флорентийского собора и баптистерия. Такой музейный подход будет преобладать среди историков искусства всю первую половину XX века.

Катализатором в области изучения итальянского средневекового прикладного искусства можно назвать выставки, где ученой и широкой публике представляли неизвестные до этого памятники, хранящиеся в закрытых церковных ризницах или в частных собраниях. Одним из таких эпохальных событий оказалась выставка 1904 года в Сиене [39], которая выявила до этого неизвестные памятники итальянского эмальерного искусства эпохи поздней готики. Каталог выставки на долгие годы служил справочным материалом для искусствоведов и музейных хранителей. В 1933 году во Флоренции была организована выставка «Сакральное искусство» [26], которая так же выявила большое количество неизвестных научному сообществу памятников прикладного искусства.

Наряду с выявлением новых памятников, итальянские исследователи начинают публиковать архивные данные о мастерах-ювелирах. Например, в 1904 году выходит статья Лизини «Сведения о ювелирах Сиены и памятниках ювелирного искусства» [33], а в 1929 году Ипполито Макетти выпускает подробное исследование о мастерах-ювелирах Сиены [34]. Работа Макетти на долгое время оставалась единственным серьезным научным изданием, посвященным деятельности этого важнейшего итальянского центра ювелирного производства.

Несмотря на определённые достижения искусствоведческой науки в области касающейся итальянского прикладного искусства, изучение памятников с прозрачными эмалями топталось на месте. Сказывался тот факт, что фотографии предметов в печатных изданиях первой половины XX века были черно-белые и, как правило, отсутствовала детальные фиксации эмалевых плакеток, что затрудняло их изучение. Прозрачные эмали требовали особого рода издания, для их серьезного научного анализа были необходимы цветные фотографии всех деталей произведения.

В 50-е годы XX века стали выходить отдельные работы по истории ювелирного искусства, которые включали и литургические памят-

ники с прозрачными эмальями. В 1956 году итальянский историк Филиппо Росси выпустил книгу «Шедевры итальянского ювелирного искусства с XI по XVIII века» [41] с цветными иллюстрациями, которая спустя год вышла в Лондоне на английском языке [42].

В середине XX века появляется ряд книг по технике эмалирования, адресованных в первую очередь ювелирам и реставраторам. Среди подобных технических пособий можно назвать работы Мариона «Кузнечное дело и эмалирование» [35] и Кларка «Техника эмалирования» [15].

В тот же период возникают первые обобщающие исследования по прозрачной эмали. В 1954 году в Базеле вышла работа Кати Гус-Дрейфус о прозрачных эмалях XIV века в районе Верхнего, Среднего и Нижнего Рейна, где автор впервые попытался определить основные западногерманские центры и местные школы прозрачной эмали [23]. Ценность работы Гус-Дрейфус заключалась и в том, что она атрибутировала и систематизировала большое количество до этого мало известных памятников.

Для 60-х годов характерно появление хорошо иллюстрированных изданий, посвященных отдельным памятникам. К ним можно отнести книгу итальянского искусствоведа Карли о Реликварии XIV века работы эмалиера Уголино ди Вьери из собора в Орвието [12]. Впервые самый крупный памятник эмальерного искусства Тосканы эпох Треченто был достойно издан с большим количеством цветных фотографий.

Поворотным пунктом в области изучения средневековых эмалей стала научная деятельность французской исследовательницы Мари-Мадлен Готье, специалиста по ранним лиможским эмалям. Издание её капитального труда «Средневековые европейские эмали» в 1972 году [22], вывело изучение этой области декоративного искусства на новый качественный уровень. В своей книге Готье отвела прозрачной эмали отдельную главу, где дала характеристику ведущих школ и описание основных памятников данного вида эмальерного искусства из Италии, Франции, Испании и Германии [22, С. 203–279]. В 1987 году она издала первый том десяти томного международного каталога «Южных эмалей», охвативший период X–XI веков [21]. Кипучая деятельность Готье по выявлению, собиранию и изданию сводного каталога южных эмалей (лиможских), к которому впоследствии

был привлечен и Государственный Эрмитаж, побудила итальянских специалистов задумать подобный проект касательно отечественных прозрачных эмалей.

Повышению интереса к изучению прикладного искусства Италии в эпоху Треченто поспособствовали выставки 70–80-х годов во Флоренции, Сиене, Венеции. В 1977 году во Флоренции прошла выставка «Ювелирное искусство Флоренции в эпоху Кватроченто» [27], где наряду с ренессансными ювелирными изделиями были выставлены и памятники предшествующего периода – эпохи Треченто. Выставка стала эпохальным событием в области изучения истории средневекового ювелирного дела. Именно тогда во многих университетах Италии стали особо востребованы отдельные лекционные циклы, посвященные истории итальянского ювелирного искусства. В 1982 году прошла с большим успехом выставка «Готика в Сиене» [24], а в 1983 году в музее Барджелло во Флоренции была организована выставка под названием «Итальянские потиры» [17], на которой экспонировались потиры XIV–XVI веков с прозрачными эмальями.

В декабре 1982 года по инициативе Института Истории Искусства Университета и Высшей школы Пизы был образован Центр по каталогизации и научному исследованию прозрачных итальянских эмалей (Centro di Documentazione e ricerca sugli smalti traslucidi italiani), в задачу которого было поставлено собирание библиографических сведений, документов и изображений, касательно данной темы, создание каталога произведений ювелирного искусства с прозрачными эмальями, определение ореола распространения данных памятников, изучение материалов и публикация результатов научных исследований. В мае 1983 года в Пизе состоялась первая тематическая конференция, посвященная средневековой итальянской прозрачной эмали (Giornata di studio sugli smalti traslucidi). С 1983 по 1996 годы в Университете Пизы (Scuola Normale Superiore di Pisa) было проведено пять международных конференций на тему «Итальянские прозрачные эмали», материалы которых были впоследствии напечатаны в научных сборнике «Анналы Университета Пизы» [2], [3], [4], [5], [6]. За этот период итальянские и европейские специалисты собрали, систематизировали и изучили обширный материал по средневековому ювелирному искусству

XIV–XV веков из разных регионов Италии, что было отражено не только в многочисленных статьях [40] и монографиях, но и в тематических выставках, посвященных искусству эпохи Дученто, Треченто и Кватроченто [8], [11], [28], [43].

Выставки, организованные во многих городах центральной Италии, сопровождались изданием подробных каталогов, где достаточно большое внимание уделялось описанию и атрибуции памятников прикладного искусства с эмалью [1], [25]. К этой работе были привлечены и зарубежные специалисты, которые выявили и опубликовали те шедевры итальянского ювелирного готического искусства, которые покинули пределы родины и оказались в европейских и американских музейных собраниях. В ходе масштабных исследований были обнаружены и опубликованы архивные документы, касающиеся мастеров ювелиров, был атрибутирован целый корпус памятников, определен круг мастеров и выявлены особенности местных локальных школ. Изменился и вид публикации произведений эмальерного искусства. Если раньше изображение памятника воспроизводилось в черно-белом виде и без деталей, то со временем подход к этому изменился, произведения прикладного искусства стали публиковать в цвете с увеличенными фрагментами отдельных деталей и плакеток с прозрачными эмалью.

Деятельность Центра по каталогизации и научному исследованию прозрачных итальянских эмалей косвенно поспособствовало изданию в Италии многотомной энциклопедии средневекового западного искусства в период от VI века до конца XIV века (*Enciclopedia dell'Arte Medievale*). Двенадцать томов её выходили с 1991 по 2002 годы [20]. К работе над энциклопедией были привлечены те же специалисты, что и к исследованию памятников с прозрачными эмалью. Например, Анна Роза Кальдерони Мазетти, организатор конференций в Пизе, приняла активное участие в подготовке статей энциклопедии по ювелирному искусству. На конференции, посвященной памяти итальянского историка средневекового искусства Джованни Превитали, в своем выступлении Кальдерони Мазетти подытожила деятельность Центра по исследованию прозрачных итальянских эмалей за последние пятнадцать лет [10].

Примечательно, что вслед за изучением прозрачных эмалей итальянские искусствоведы обратили свои интересы на памятники с эмалью по высокому рельефу (*ronde bosse*), а затем и на расписные венецианские эмали [9].

Несмотря на активную работу Центра по исследованию прозрачных итальянских эмалей, его деятельность не завершилась созданием сводного каталога всех выявленных памятников, но он, несомненно, способствовал публикации ряда фундаментальных работ по данной тематике. Например, в 1998 году вышел обширный труд итальянской исследовательницы Элизабетты Чьони «Скульптура и эмаль в ювелирном искусстве Сиены XIII–XIV веков» [14], который продемонстрировал тесную связь ювелирного дела в Сиене в данный период с искусством скульптуры. Каждая глава книги была посвящена определенному мастеру и произведениям его круга. Особая заслуга автора заключалась в том, что памятники эмальерного искусства Сиены были впервые детально проиллюстрированы. Публикация отличного качества цветных фотографий эмалевых плакеток, несомненно, облегчила специалистам задачу поиска аналогий. Спустя несколько лет Чьони выпустила ещё одно обширное исследование, где она подробно проанализировала выдающийся памятник ювелирного искусства Сиены XIV века – реликварий святого Гальгано [13]. С точки зрения особенностей его иконографии и применения новых технических достижений в ювелирном деле того периода.

Таким образом, мы можем констатировать, что, не смотря на то, что проблема изучения средневековых памятников с прозрачными эмалью была затронута еще западными историками искусства XIX века, но вплотную к этой теме искусствоведы обратились только в последней трети XX века. Начиная с 70-х годов прошлого века, инициативу по изучению средневековых прозрачных эмалей перехватили у французских специалистов итальянские историки искусства. Выявление, изучение и систематизация итальянскими специалистами своих памятников прикладного искусства с прозрачными эмалью стало, своего рода, делом престижа по утверждению первенства национального эмальерного искусства Италии.

24.12.2013

Список литературы:

1. Arnolfo alle origini del Rinascimento fiorentino. Catalogo della mostra. Firenze, 2005.
2. Atti del I Convegno sugli smalti traslucidi italiani. // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie III, vol. XIY, 1984, n.2.
3. Atti del II Convegno sugli smalti traslucidi italiani, « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », n. s. II, XYIII, I, Pisa, 1988.
4. Atti del III Convegno sugli smalti traslucidi italiani. // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, s. III, v. XXI, Pisa, 1991.
5. Atti del IV Convegno sugli smalti traslucidi italiani. // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. S. III, vol. XXIV, 2-3, Pisa, 1994.
6. Atti del V Convegno sugli smalti traslucidi italiani. // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. S. IV, Quaderni 2, Pisa, 1997.
7. Bucher B. Geschichte der technischen Kunste. Stuttgart, 1875-1886. 2 b.
8. Calderoni A.R. Oreficerie e smalti traslucidi nell'antica diocesi di Lucca. Firenze, 1987.
9. Calderoni Masetti A.R. Smalti en ronde-bosse alla corte di Ferrara. // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Serie Iv, 1997, Quaderni 2. P. 97.
10. Calderoni Masetti A.R. Smalti traslucidi italiani: ieri, oggi, domani. // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Pisa, 2000, N 9-10, P. 103-115.
11. Capitanio A. – Collareta M. Oreficeria sacra italiana, Firenze, 1987.
12. Carli E. Il Reliquario del Corporale ad Orvieto. Milano, 1964.
13. Cioni, Elisabetta. Il Reliquario di San Galgano. Contribuita alla storia dell'oreficeria e dell'iconografia. Firenze, 2005.
14. Cioni, Elisabetta. Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV. Firenze, 1998.
15. Clarke G. The technique of enamelling. London, 1967.
16. Cocchi A. Degli antichi reliquary di S. Maria del Fiore e di S. Giovanni a Firenze. Firenze, 1901.
17. Collareta M. Calici italiani. Firenze, 1983.
18. Darcel A. Notice des emaux ed de l'orfèvrerie. Paris, 1880. P. 67-73, 175-178.
19. Darsel A., Basilewsky A. Collection Basilewsky. Catalogue raisonne. Paris, 1874. P. 62-72, 238-239.
20. Enciclopedia dell'Arte Medievale Treccani. Roma, 1991-2002, 12 vol.
21. Gauthier M. Francois G. Emaux meridionaux: Catalogue international de l'oeuvre de Limoges. Vol. 1: L'Epoque romane. Paris, 1987.
22. Gauthier M. Les emaux du moyen age occidental. Friburg. 1972. P. 203-279.
23. Guth-Dreyfus K. Transluzides Email in der Ersten Hafte des 14. Jahrhunderts am Ober – Mittel – und Niderrhein. Basel, 1954.
24. Il Gotico a Siena, miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte. Catalogo della mostra. Firenze 1982.
25. L'arte a Firenze nella eta' di Dante, Firenze – Milano, 2004, pp.164-165.
26. L'Arte sacra. Firenze, 1933.
27. L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento. Catalogo della mostra (Firenze 1977), A cura di M.G. Ciardi Dupre "Dal Poggetto, Firenze, 1977.
28. La grande stagione degli smalti. L'oreficeria senese dal duecento al quattrocento. Siena, 1995.
29. Labarte J. Description des objets d'art que composent la collection Debruge-Dumenil, precede d'une introduction historique. Paris, 1847. P. 154-166.
30. Labarte J. Handbook of the arts of the Middle Ages and Renaissance as Applied to the Decoration of Forniture, Arms, Jewels. London, 1855. P. 148-158.
31. Labarte J. Histoire des Arts Industriels au Moyen-age a l'epoque de la Renaissance, Paris 1864-1866., 4 vol. de texte, 2 vol. de pl. 2 ed., Paris, 1872-75. 3 vol., Vol. 3. P.159-176.
32. Labarte J. Recherches sur la peinture en email dans l'antiquite et en moyen-age. Paris, 1856.
33. Lisini A. Notizie di orafi e di oggetti di oreficeria senesi. // Bulletino senese di storia patria. 11, 1904, pp.645-678.
34. Machetti I. Orafi senesi. // La Diana 4, 1929, pp. 5-110.
35. Marion H. Metalwork and enamelling. N.Y., 1954.
36. Molinier E. Dictionnaire des Emailleurs depuis le Moyen Age jusqu'a la fin du XVIII sicle, Paris, 1891.
37. Molinier E. Historie generale des arts appliques a l'industrie du V a la fin XVIII sicle, Paris, 1902 (1). V. 4. P. 238-239.
38. Molinier E. L'emaillerie, Paris, 1891. P.201-236.
39. Mostra d'arte senese. Siena, 1904.
40. Oreficeria e smalti traslucidi nei secoli XIV e XV. // Bulletino d'arte. Supplemento al n. 43, 1987:
41. Rossi F. Capolavori d'oreficeria italiana dall XI al XVIII secolo. Milano, 1956.
42. Rossi F. Italian jeweled arts. London, 1957.
43. Steingraber, E. Emalkunst um 1400: Zwei Munchner Ausstellungen und ihre Kataloge, In: Kunstchronik 1995, 586-602.
44. Venturi A. Storia dell'arte italiana. Milano, 1901-1940, 11 vol. Venturi A. Storia dell'arte italiana. Milano, 1904, V. 4, P.900-920.
45. Viollet-le-Duc E. Dictionnaire raisonne du mobilier francais de l'epoque Carolingienne a la Renaissance. Paris, 1858-1875, 6 vol.

Сведения об авторе:

Соловьева Лариса Валентиновна, аспирант Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств,
сотрудник Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль»
103073, Москва, Кремль, ФГБУК ГИКМЗ «Московский Кремль»,
e-mail: metodist@kremlin.museum.ru, e-mail: solovievalarissa@mail.ru