



Научная статья  
УДК 7.033.5...4:745/749  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.009

## Мастерская Эмбриаки как исторический конструкт

Савченкова Анна Андреевна



Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация  
*Anna.ptasha@gmail.com*, <https://orcid.org/0009-0004-3689-0671>, SPIN-код (Science Index): 9992-3552

**Аннотация.** На протяжении многих десятилетий большая часть итальянской костяной продукции XIV–XV веков приписывалась мастерской Эмбриаки. Неразрывная связь предметов и имени фактически стала удобным и привычным шаблоном для музейных каталогов и аукционных продаж. Тем не менее при ближайшем рассмотрении оказывается, что «мастерская Эмбриаки» — это историографический фантом, не имеющий под собой твердого основания. Имя «Эмбриаки» в действительности следует расшифровывать как Убриаки или Обриаки, а стоит за ним вовсе не ремесленник и создатель костяных ларцов и триптихов, а Бальдассаре Убриаки — итальянский купец и банкир, патрон церкви Санта Мария Новелла, доверенное лицо Карла IV, Ричарда II Бордоского, Мартина I Арагонского и Джан Галеаццо Висконти, владелец разветвленной сети ремесленных мастерских, функционировавших во Флоренции, Венеции и Париже. Сведения о владельце недостаточны, чтобы судить об организации боттеги, стиле ее продукции и даже о точных годах ее работы. Личность главного мастера Эмбриаки — Джованни ди Якопо — дает еще меньше сведений. И потому самым продуктивным путем изучения резных предметов из кости и развенчания мифа о вездесущих и «всеохватных» Эмбриаки представляется разделение корпуса памятников по разнообразным параметрам: сюжетам, качеству исполнения, стилю, дополнительным архитектурным и орнаментальным элементам, сочетанию костяных плакеток с интарсией. Этот подход, разработанный Эленой Мерлини, предложившей четыре дополнительных группы мастеров, может быть расширен и на памятники-пастиши, некоторые из которых находятся в российских музейных коллекциях, и на отдельные фрагменты, утратившие свои основания. Подробное знакомство со всеми аспектами бытования и изучения «мастерской Эмбриаки» дает основание считать этот термин если не устаревшим и совершенно неактуальным, то хотя бы требующим большой осторожности исследователей и ясного разделения роскошной продукции, вышедшей из рук ремесленников, которые состояли на службе у Бальдассаре Убриаки примерно в 1370–1410-е годы, и итальянской костяной резьбы XIV–XV веков в целом. Последняя, как и любое большое явление, была чрезвычайно разнообразна, и за неимением более конкретных источников о создателях и заказчиках именно костяные произведения Позднего Средневековья и Раннего Возрождения могут стать главными источниками информации об отдельном направлении художественного ремесла.

**Ключевые слова:** боттега Эмбриаки, Бальдассаре Убриаки, резная кость, декоративно-прикладное искусство, искусство западного Средневековья, искусство эпохи Возрождения, организация мастерской, Флоренция, Вен

**Для цитирования:** Савченкова А.А. Мастерская Эмбриаки как исторический конструкт // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 162–179.  
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.009>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1271>.

Original article

## Embriachi workshop as a historical construct

Anna A. Savchenkova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation*

*Anna.ptasha@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-3689-0671>, SPIN-code (Science Index): 9992-3552*

**Abstract.** For many decades, the majority of Italian ivory production from the 14th and 15th centuries was attributed to the Embriachi workshop. The inextricable link between the object and the name effectively became a convenient and familiar rubber stamp for museum catalogues and auction sales. However, upon closer examination, it becomes clear that the “Embriachi workshop” is a historiographical phantom with no solid foundation. The name “Embriachi” should actually be deciphered as Ubriachi or Obriachi; it stands not for an artisan of ivory caskets and triptychs, but for Baldassare Ubriachi — an Italian merchant and banker, patron of the church of Santa Maria Novella, confidant of Charles IV, Richard II of Bordeaux, Martin I of Aragon, and Gian Galeazzo Visconti, and owner of an extensive network of artisan workshops operating in Florence, Venice, and Paris. Information about the owner is insufficient to determine the organisation of the bottega, the style of its production, or even the precise years of its operation. The identity of the Embriachi’s head craftsman, Giovanni di Jacopo, provides even less information. Therefore, the most productive way to study carved bone objects and demolish the myth of the ubiquitous and “all-encompassing” Embriachi seems to be to divide the corpus of pieces according to various parameters: subject matter, quality of execution, style, additional architectural and ornamental elements, and the combination of bone plaques with inlay. This approach, developed by Elena Merlini, who proposed four additional groups of craftsmen, can be expanded to include pastiches, some of which are in Russian museum collections, and individual fragments that have lost their mounts. A detailed examination of all aspects of the existence and study of the “Embriachi workshop” suggests that this term is, if not outdated and completely irrelevant, then at least one that requires great caution from researchers and a clear distinction between the luxury products produced by the artisans who served Baldassare Ubriachi from approximately the 1370s to the 1410s and Italian bone carving in general from the 14th and 15th centuries. The latter, like any major phenomenon, was extremely diverse, and in the absence of more specific sources on the creators and patrons, it is the bone works of the Late Middle Ages and Early Renaissance that may become the primary sources of information on a distinct artistic movement.

**Keywords:** Embriachi workshop, Baldassare Ubriachi, ivory carving, bone carving, applied arts, Medieval art, Renaissance art, workshop setup, Florence, Venice, lordly commissions, history of art history, artistic succession

**For citation:** Savchenkova, A.A. (2026) ‘Embriachi workshop as a historical construct’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 162–179. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.009.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1271>. (In Russ.)

### Введение

Увидев в залах итальянского музея хотя бы небольшую витрину с предметами из резной кости, можно не сомневаться, что среди этикеток обнаружится подпись «мастерская Эмбриаки» (ит. *Bottega degli Embriachi*). Эта атрибуция, в изучении декоративно-прикладного искусства

Позднего Средневековья и Раннего Возрождения в Италии превратившаяся в общее место, распространяется на предметы разных периодов, функций, размеров, стилей, тщательности исполнения, регионов и даже материалов, и потому возникают вполне обоснованные вопросы о том, кем были те Эмбриаки и как им удавалось

создавать продукцию, столь неровную по качеству и впечатляющую по количеству. Однако ответ на, как могло бы показаться, нетрудный вопрос превращается в самостоятельное исследование, затрагивающее как историю самой боттеги в конце XIV – начале XV века, так и историю ее изучения в XIX–XXI столетиях.

Изучение «мастерской Эмбриаки», получившей свое устоявшееся наименование благодаря Луке Бельтрами [1, р. 104–109], началось в конце XIX века: отправной точкой следует считать фундаментальную работу Юлиуса фон Шлоссера, посвященную светской продукции Эмбриаки, которая была создана в Венеции [2]. После этой первопроходческой работы в науке установилась странная тишина, в которой имя Эмбриаки не звучало вплоть до 1978 года — тогда Ричард Трекслер опубликовал основополагающее архивное исследование «Волхвы въезжают во Флоренцию. Убриаки во Флоренции и Венеции» [3], где изложил обнаруженное завещание Убриаки и представил в первую очередь флорентийскую, а вовсе не венецианскую, как у Юлиуса фон Шлоссера, интерпретацию его торговой, художественной и политической деятельности. Затем последовал целый ряд публикаций с краткими упоминаниями о продукции «мастерской Эмбриаки» в коллекциях музеев: в 1980–1990-е годы вышли каталоги резной кости музеев Кампани, музея Равенны, музея замка Буонконсильо в Тренто и музея Барджелло, в которых имя Эмбриаки служило скорее маркером качества продукции, нежели поистине доказанной атрибуцией. В 1988 году было издано революционное исследование Элены Мерлини [4], впервые предложившей отказаться от гегемонии Эмбриаки и рассмотреть весь корпус итальянской резной кости как продукцию разных мастерских или даже отдельных мастеров, обладавших неповторимыми техническими и стилистическими характеристиками. Подобный аккуратный подход к обращению с именем Эмбриаки был подхвачен Лучаной Мартини, которая выступила куратором масштабной выставки светских костяных ларцов с интарсией в Бреше [5]: в 2001 году Лучана Мартини предложила, не отказываясь от параметров, введенных Эленой Мерлини, при атрибуции и датировке резьбы опираться также на орнаменты и стиль деревянной интарсии, обрамляющей костяные сюжетные композиции.

В последние годы самые взвешенные и внимательные исследования были изданы Микеле Томази: отметим статью 2003 года «Древние мифы и свадебные обряды...» [6], посвященную

иконографии и функциям свадебных костяных ларцов, и масштабный труд «Памятники из кости: доссалы Эмбриаки и их заказчики» 2010 года [7], в котором автор сосредоточил свое внимание на трех самых крупных религиозных заказах, исполненных мастерской Эмбриаки. В отечественной историографии Эмбриаки были названы в популярной книге «В мире замков и соборов» М.Я. Крыжановской [8] и в каталоге западноевропейской резной кости из коллекции Государственного Эрмитажа [9], однако в этих публикациях мастерская удостоилась лишь краткого упоминания.

Следовательно, целью нашего исследования станет не только изучение феномена Эмбриаки и предложение некоторых параметров для доказательной атрибуции, но и знакомство русскоязычных исследователей с современным взглядом на состояние проблемы. Как кажется, возможность разобраться, что скрывается за устоявшимся термином «мастерская Эмбриаки», особенно важна теперь, когда в экспозициях и на выставках Государственного Эрмитажа, Государственного исторического музея и Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина всё чаще фигурируют отдельные плакетки и цельные произведения из резной кости, исторически также ассоциировавшиеся с мастерской Эмбриаки. Для выявления характеристик «мастерской Эмбриаки» будут использованы формально-стилистический, иконографический, историко-описательный, биографический и сравнительный методы.

Важно подчеркнуть, что человека или семейства с именем «Эмбриаки» никогда не существовало. Общепринятое фамильное обозначение оказывается результатом не совсем корректной транскрипции конца XIX века, придуманной исследователем Лукой Бельтрами [1, р. 104–109] и тремя годами позже подхваченной Юлиусом фон Шлоссером [2]. В оригинальных документах Павийской Чертозы близ Милана, изучением и каталогизацией которых занимался Лука Бельтрами, мы встречаем человека по имени Бальдассаре Убриаки (*Ubrichis*), Убриаги (*Ubrighis*), Обриаки (*Obriachi*) или Имбриаки (*Ymbriachis*): согласно акту оплаты от 20 февраля 1400 года, к Пасхе 1401 года приор Чертозы обязывался передать 1000 флоринов некому «Франциску»<sup>1</sup> (лат. *Franciscus de Masiis*) в качестве остатка платежа за одну “*tavola*”<sup>2</sup> и два костяных ларца, приобретенных у Бальдассаре [1, р. 104–105]; в платежном документе Чертозы от 1409 года Бальдассаре также был упомянут как адресат платежа. Благодаря этим документам удалось установить, что боттега Бальдассаре

<sup>1</sup> Этого персонажа принято связывать с флорентийским нотариусом Франческо ди Мазо де Мазо [3, р. 119].

<sup>2</sup> Вероятно, словом “*tavola*” был назван самый известный триптих из Павийской Чертозы. В более поздних источниках тот же дорогостоящий объект был упомянут как “*majestas*”: этим термином было принято обозначать высокие завершения алтарей, и именно там костяной триптих Эмбриаки изначально и находился [3, р. 119].

Убриаки, создававшая костяные предметы блестящего качества, которое могло удовлетворить даже Джан Галеаццо Висконти, была активна в 1400-е годы<sup>3</sup>. Позднее два венецианских акта 1431 и 1433 годов сообщали, что наследники Джироламо, Лоренцо и Доменико ди Антонио Убриаки делили имущество Бальдассаре и продавали резные костяные предметы и отдельные куски кости [4, р. 268], что дало основания продлевать сроки работы мастерской вплоть до 1430-х годов.

Следовательно, сам привычный термин «Эмбриаки», много лет фигурировавший в каталогах музеев и выставок, в атрибуциях и архивных исследованиях, в действительности встречается только в литературе, посвященной производству костяных предметов. Видоизменение имени владельца послужило причиной, по которой на протяжении долгого времени состоятельная и известная во Флоренции семья Убриаки не связывалась с ларцами и триптихами. Однако теперь маска «Эмбриаки» постепенно обретает очертания, сотканые из разрозненных упоминаний, финансовых выплат, изображений фамильных гербов и судебной документации.

### Бальдассаре Убриаки

Под этой маской мы обнаруживаем Бальдассаре Убриаки — дипломата, купца, владельца мастерской или даже мастерских, донатора церкви Санта Мария Новелла, одного из самых влиятельных и богатых людей Флоренции второй половины XIV века.

О генеалогическом древе семейства известно немного: Бальдассаре был сыном Симоне и внуком Алиотто Убриаки, братом Алиотто и Аньоло, которые в 1360-е годы входили в Гильдию менял (ит. *Arte del Cambio*) [3, р. 81]. О биографии Бальдассаре мы узнаем из его собственного письма 1394 года его другу Франческо Датини из Прато [3, р. 82]: Бальдассаре описывал, что юношей приехал в Авиньон, папский город, где входил в итальянское братство и вместе с партнерами Якопо ди Герардо де Джуоки и Джованни д'Андреа Сеньини Бальдези владел постоянным двором, а затем основал коммерческое товарищество с флорентийцем Филиппо д'Арриго Бонайути. Уже в 1370-е годы Бальдассаре расширял свои коммерческие связи за пределами Авиньона и торговал с Пизой, Мессиной, Венецией. В 1369 году, предварительно продав императрице Елизавете жемчуг на сумму в 1200 флоринов, он получил звание графа Палатина от самого императора Священной римской империи Карла IV [3, р. 84], и с тех пор страсть к путешествиям и прелестям придворной жизни не покидала Бальдассаре. В 1360–1370-е годы

он вместе с Якопо ди Герардо де Джуоки и Джованни д'Андреа ди Сеньино Бальдези, своими торговыми партнерами, стал патроном храма Санта Мария Новелла [3, р. 85], выстроил и отделал капеллу Убриаки, посвященную святым волхвам, которых считал своими покровителями как из-за имени Бальдассаре, так и из-за постоянных странствий. До сих пор на капителях колонн Большого двора (ит. *Chiostro Grande*) и на восточной стене капеллы пребывают геральдические символы семейства Убриаки — утки (ил. 1). На каждой изображенной птице можно рассмотреть красные кресты, нанесенные уже после заговора Чомпи 1378 года. Именно тогда Бальдассаре по решению приоров, капитанов гильдий и лидеров партии гвельфов был официально «переведен» в пополаны и гвельфы, хотя происходил он из старинной семьи гибеллинов [3, р. 90]. Как предполагал Ричард Трекслер, коммерческие операции Убриаки были основополагающими для функционирования экономики Флоренции, и потому его политические и торговые права не должны были быть ограничены новыми постановлениями, касавшимися гибеллинов [3, р. 90]. В 1380-е годы Бальдассаре Убриаки поменял своего царственного покровителя и избрал новыми благодетелями Ричарда II Английского [3, р. 96] и его супругу Анну Богемскую, дочь уже знакомых нам Карла IV и императрицы Елизаветы. Благодаря письму другу Бальдассаре Симоне д'Андреа Белланди [3, р. 96] удалось установить, что Убриаки планировал поездку в Ирландию для встречи с королем, а также готовил для него большую карту морских просторов. Этой встрече не было суждено состояться: в 1399 году Ричард II был свергнут Генрихом Болингброком и заключен в замок Понтефракт, где вскоре скончался. В 1390-е годы Бальдассаре неоднократно встречался с королем Мартином I Арагонским и выполнил для него ряд почетных заказов, в том числе и навигационные карты [3, р. 116–125].

Уже с конца 1380-х годов Бальдассаре Убриаки постепенно захватывал рычаги влияния во Флоренции: вместе с Гуччо ди Чино Бартолини де Нобили он основал банковскую компанию, приобрел земли внутри города и за его пределами и в 1389 году легитимизировал своих сыновей Бенедетто и Алессандро как законных наследников [3, р. 99–109]. Однако в период с 1395 по 1401 год разбогатевшего и остепенившегося Бальдассаре ожидал целый ряд испытаний, которые привели к кризису его положения в городе и вынудили не только покинуть Флоренцию, но и оставить всякие надежды передать сыновьям земли и накопления, а самому быть упокоенным в капелле Убриаки в церкви Санта Мария Новелла. Финансовый

<sup>3</sup> В середине XX века кругу Эмбриаки приписывали костяные произведения, созданные с 1360-х по 1490-е годы, то есть более чем за 100 лет [10, р. 245].



1. Неизвестный мастер.  
Восточная стена  
капеллы Убриаки,  
церковь Санта Мария  
Новелла.

1370-е.

Флоренция.

Изображение из открытых  
источников

и репутационный крах Убриаки исследователи объясняют несколькими причинами [3, р. 109–110]: во-первых, судебные иски против Бальдассаре с требованиями компенсации в виде денежных средств и имущества подавали его зятя Рекко Каппони (муж дочери Бальдассаре Неры) и Пьеро Даванцати (муж Лизабетты Убриаки), которые не были удовлетворены невыплатой обещанного им приданого. Во-вторых, Бальдассаре избрал неудачную стратегию банковских выплат и политической поддержки во время войны коммуны с Джан Галеаццо Висконти, буквально выступив кредитором и распорядителем главного врага Флоренции.

В период между концом 1395 и 1398 годом Бальдассаре выдал замуж свою третью дочь Джиневру [3, р. 111]. В отличие от старших сестер, Джиневра стала женой не знатного флорентийца, а своего венецианского родственника — Антонио ди Томмазо дельи Убриаки, и именно с венецианской линией семейства Убриаки Бальдассаре, вполне в духе Короля Лира, с тех пор связал свою

жизнь и торговые предприятия. Венецианская ветвь рода берет начало от мессера Манфредо дельи Убриаки, который был гражданином Вероны, но уже его наследники — сыновья Марко и Мазо и внуки Джованни, Антонио и Манфредо — были полноправными гражданами венецианской республики [3, р. 111]. Согласно завещанию Бальдассаре Убриаки, написанному в 1395 году, в случае его смерти именно Джованни должен был стать наследником и исполнителем воли, то есть связь флорентийского и венецианского кланов была тесной и до брака Джиневры и Антонио [3, р. 112–113]. Что важнее для нас в контексте изучения боттеги Эмбриаки, в завещании 1395 года Бальдассаре ясно обозначил, что ведение хозяйства и воспитание детей в случае своей кончины он поручает некому Джованни ди Якопо, «мастеру работ с костью» [3, р. 113]. Принято считать, что именно этот Джованни ди Якопо и был фактическим руководителем мастерской резьбы по кости, а также учителем сына Бальдассаре Бенедетто, который стал художником и мастером работы со стеклом.

**2. Мастерская  
во владении  
Бальдассаре Убриаки.  
Триптих со сценами  
жизни Христа,  
Мадонны, волхвов  
и прорицателя Валаама  
для Чертозы в Павии.**

1396–1400.

Дерево, кость, маркетри.

254 × 242.

Павия, Чертоза,

сакристия.

Изображение из открытых

источников



Однако после переезда в Венецию политические авантюры и путешествия Бальдассаре не прекратились: покинув Флоренцию, он получил полное моральное право [3, р. 119] вести торговые дела миланского герцога Джан Галеаццо Висконти, для которого — точнее, для Чертозы в Павии — в 1396 году выполнил костяной триптих с сюжетами из жизни Христа, Девы Марии, прорицателя Валаама и трех волхвов (ил. 2). Отметим, что Бальдассаре был посвящен в планы герцога по захвату Генуи, Пизы и Венеции и, несмотря на свои личные связи с Флоренцией и Венецией, всё равно выступал банкиром и доверенным лицом политического противника родных городов [3, р. 123]. За долги перед зятьями и службу миланскому герцогу в 1401 году все товары и владения Бальдассаре во Флоренции были арестованы и в дальнейшем переданы кредиторам или распроданы [3, р. 126].

Потеряв флорентийскую собственность и, стоит предполагать, мастерскую, Бальдассаре продолжал владеть какой-то частью боттеги,

существовавшей в Венеции в контраде Санта Лючия, а также, вероятно, лавкой в Париже, где Бальдассаре вместе с Джованни Убриаки жил в 1401–1402 годах и руководил исполнением крупного заказа Жана, герцога Беррийского, на монументальный костяной триптих для монастыря Пуасси (ил. 3). Уже в 1406 году Джованни, утративший доверие Бальдассаре из-за финансовых махинаций, переехал в Рим, а Антонио, отвечавший за руководство костяной мастерской, унаследовал венецианские и парижские дела [3, р. 132]. В 1411 году Антонио скончался, оставив Джиневру и маленьких детей на попечение брата Джованни, однако тот, очевидно, храня обиду на Бальдассаре, не выделял семье покойного брата причитавшиеся им средства [3, р. 137]. Не существует никаких доказательств, кроме позднего упоминания во флорентийском катастро 1469–1470 годов [3, р. 131], где потомок Бальдассаре Лоренцо, ни разу не встречавший Бальдассаре, обозначил своего давно почившего родственника как



**3. Мастерская  
во владении  
Бальдассаре Убриаки.  
Триптих со сценами  
жизни Христа, Иоанна  
Крестителя и Иоанна  
Евангелиста  
для монастыря Пуасси.**

Ок. 1397.

Дерево, кость, маркетри.  
276,5 × 236.

Париж, Лувр, Inv. MR 379.

Источник:

[collections.louvre.fr](http://collections.louvre.fr)

“sculptor”, что Бальдассаре сам был скульптором, художником или резчиком и имел к костяной продукции, выпускаемой боттегой в его владении, отношение более непосредственное, чем любой предприниматель и торговец имеет к своей *impresa*. Сын Бальдассаре, Бенедетто, напротив, обучился ремеслу росписи стекла и украшения стеклянных сосудов нитями-налепами в Венеции у Джованни ди Якопо, а впоследствии совершенствовал свою технику в Арагоне и на Майорке, где славился как талантливый мастер [3, p. 133].

В 1431 году три сына Антонио Убриаки — Лоренцо, Джироламо и Доменико — разделили имущество, имевшееся в доме, и на этом история боттеги Эмбриаки прекратилась [3, p. 140]. Однако не прервалась память о семье: в 1434 году во Флоренцию с официальным визитом прибыл папа Евгений IV и, по сообщению Бартоломео дель Коратца, остановился «в доме аббата, в том месте, что некогда принадлежало Бальдассаре Убриаки, где волхвы, за городскими воротами, у подножия Монте Оливето, по дороге от ворот Сан Фреддиано» [3, p. 145]. Вероятно, этот дом Бальдассаре потерял вследствие изъятия имущества в 1401 году, затем владение выкупил его зять Рекко Каппони, заявлявший о своих правах на капитал Убриаки в том размере, в котором он не был выплачен ему по свадебному соглашению перед бракосочетанием с Нерой Убриаки [3, p. 129].

Очевидно, Бальдассаре Убриаки прекрасно понимал вкусы и ожидания своих покупателей, так как сам происходил из их среды: он был образованным и начитанным купцом, придворным мужем и интеллектуалом, чьи связи простирались на обширные территории далеко за пределами Флоренции и Венеции. О литературных увлечениях Бальдассаре мы можем судить по косвенным сведениям: в 1370 году он приобрел «Новую Хронику» Джованни Виллани, а затем даже удостоился посвящения сонета авторства Альберто дельи Альбицци, который в 1380-е годы покинул двор Карла IV Богемского, вернулся во Флоренцию и вел активную переписку с самыми властными и просвещенными людьми города — Антонио дельи Альберти, Джованни Никколи, Роберто де Росси, Джино ли Нери Каппони и Ванни Кастеллани [6, p. 140].

Итак, биография Бальдассаре Убриаки и его наследников доказывает, что, несмотря на все перипетии истории и очень сложные дипломатические, политические и экономические связи, сам Убриаки был только владельцем мастерской по изготовлению костяных предметов, а вовсе не ремесленником, который мог дать свое имя триптихам, ларцам или зеркалам. Постоянные путешествия Бальдассаре усложняют локализацию предметов: исследователи так и не пришли

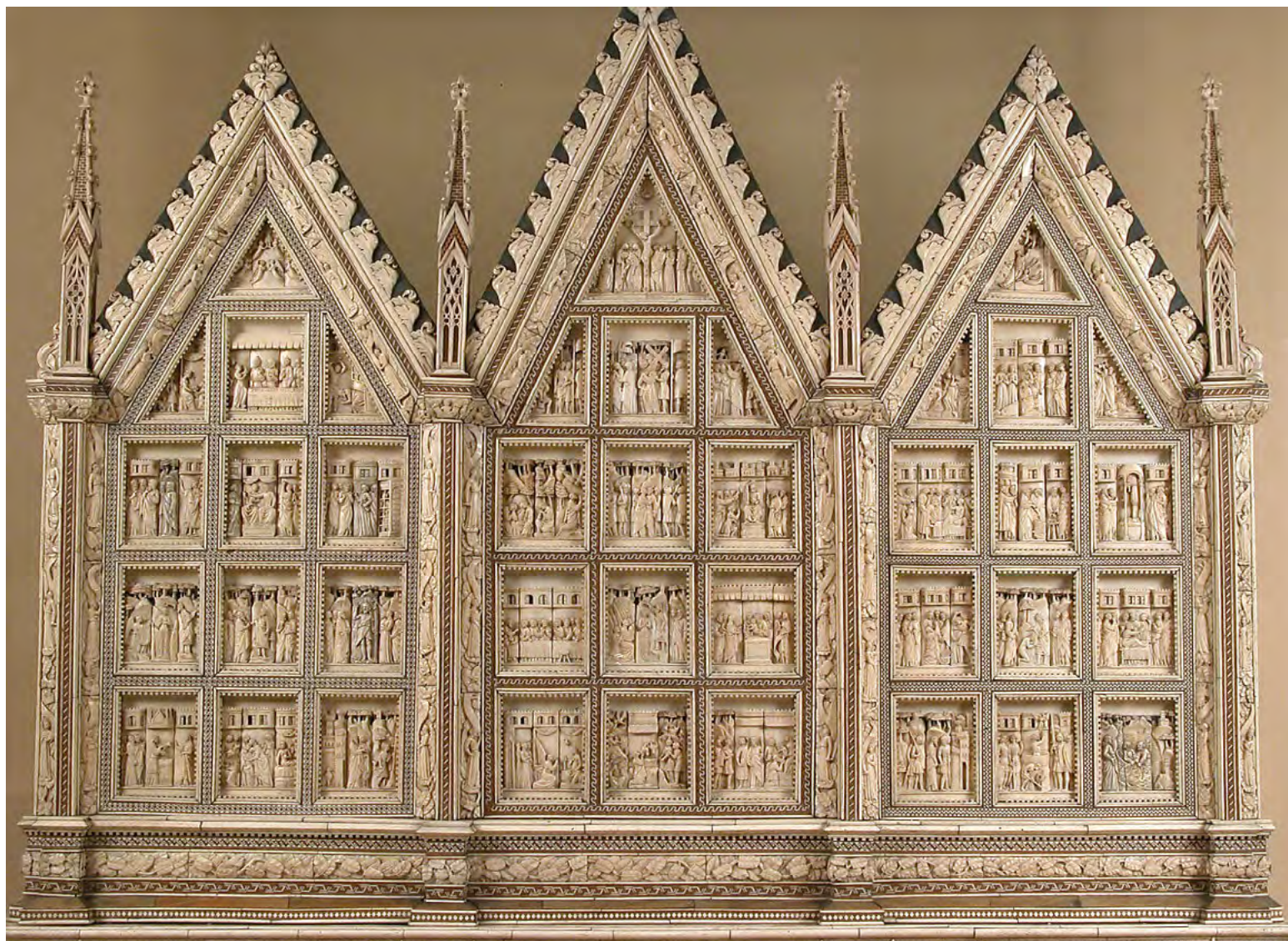
к консенсусу, переехала ли боттега Эмбриаки из Флоренции в Венецию или продолжала свою работу одновременно в двух городах. Неизвестно, когда боттега была окончательно закрыта — со смертью Джованни ди Якопо, самого Бальдассаре или при разделе имущества его наследниками. Кроме того, неясно, существовала ли в Париже отдельная мастерская или лавка, отвечавшая за изготовление или реализацию товаров Эмбриаки для французских аристократов, аббатства Клюни и монастыря в Пуасси. Несмотря на переезды боттеги и сотрудничество с венценосными заказчиками из разных земель, характер мастерской Эмбриаки всегда оставался исключительно флорентийским: это проявлялось и в выборе классических сюжетов, и во внимании к перспективной иллюзионистической интарсии, далекой от ориентализирующего вкуса венецианских мастеров деревянной мозаики [5, p. 15]. Вероятно, этот флорентийский дух был связан с личными предпочтениями Джованни ди Якопо как главного мастера боттеги. Хронология жизни Бальдассаре, восстановленная по его политическим выступлениям, письмам и гражданским актам, лишь подтверждает датировку самых крупных и известных сакральных заказов и никак не помогает разобраться в огромном массиве светской продукции, выпускавшейся его боттегой. Сложная и запутанная судьба Бальдассаре Убриаки оказывается увлекательным историческим сюжетом, требующим отдельного изучения, однако она крайне мало помогает понять «мастерскую Эмбриаки» как цельный феномен.

### **Джованни ди Якопо**

Еще меньше секретов раскрыла фигура Джованни ди Якопо, «главного мастера» Эмбриаки. Известно, что Джованни был флорентийцем по происхождению, что его стиль сформировался во Флоренции в 1360–1370-е годы, что в 1401 году он был близок к дому Бальдассаре и в случае смерти последнего должен был заменить подраставшим детям отца, а также что к 1406 году он уже умер или утратил свое влияние в боттеге [5, p. 17]. Очевидно, этих сведений недостаточно, чтобы судить об эволюции или художественных предпочтениях самого мастера, а также об организации боттеги под его началом.

### **Продукция**

Продукция боттеги, принадлежавшей Бальдассаре, чрезвычайно разнообразна и неоднородна. Среди произведений мастерской можно выделить две основные группы предметов: продукцию светского характера — шкатулки, рамы зеркал, рукояти кинжалов, а также религиозные заказы, среди которых назовем миниатюрные предметы



**4. Мастерская  
во владении  
Бальдассаре Убриаки.  
Триптих со сценами  
жизни Христа, Иоанна  
Крестителя и Иоанна  
Евангелиста  
для аббатства  
Клюни.**

Конец XIV в.

Дерево, кость,

интарсия, рог.

128,3 × 153,7.

Нью-Йорк,

Музей Метрополитен,

Inv. 17.190.489.

Источник: metmuseum.org

частного благочестия (например, маленькие складные триптихи и плакетки для целования мира) и монументальные алтарные триптихи, подобные тем, что были заказаны аббатством Клюни (ил. 4), Жаном I Великолепным, герцогом Беррийским, Филиппом II Смелым, герцогом Бургундским, или Джан Галеаццо Висконти, герцогом Милана [7, р. 13]. Столь роскошные заказные произведения для боттеги Эмбриаки были скорее исключением, чем правилом, тогда как большая часть продукции была типизированной и шла на открытый рынок итальянских городов [6, р. 126]. Это означает, что сюжеты, отобранные для ларцов, рукояток ножей и гравюров, должны были быть знакомы и понятны обеспеченным покупателям и соответствовали литературным предпочтениям эпохи.

Даже материал, на протяжении многих лет служивший фактическим синонимом имени Эмбриаки, — слоновая кость — не может выступать неизменной характеристикой боттеги: только отдельные части самых роскошных триптихов (например, триптиха Чертозы в Павии) были

выполнены из подлинной слоновой кости, тогда как большая часть декоративных плакеток вырезалась из значительно более дешевой цевки — костей лошадей, коров и другого крупного рогатого скота [8, с. 51]. Порой в относительно современных каталогах и исследованиях встречаются указания, будто большой триптих Чертозы был выполнен в боттеге Эмбриаки из клыков моржа [10, р. 244] или гиппопотама [3, р. 118; 4, р. 276; 5, р. 14], однако в изысканиях последних лет такая информация не фигурирует [7, р. 233], и, как кажется, это неподтверждаемое замечание следует объяснять, во-первых, труднодоступностью памятника для научного анализа вследствие его расположения в Старой Сакристии Чертозы, во-вторых, переменчивостью цвета цевки и слоновой кости, оттенки которых в триптихе Волхвов варьируются от серо-голубоватого до кремново-бежевого и, наконец, историческим анекдотом, который мигрировал между заметками путешественников XVIII века. Так, в 1729 году Йоханн Георг Кейсслер восхищался тонкой резьбой по кости бегемота в сакристии Чертозы, в 1791 ему вторил испанец Хуан Андрес,

**5. Мастерская  
во владении  
Бальдассаре Убриаки.  
Ларец со сценами  
истории Пирама  
и Фисбы.**

Ок. 1390–1410.

Дерево, кость,  
интарсия, рог.

30,5 × 28.

Музей Виктории  
и Альберта, Лондон,  
Inv. 5624&2-1859.

Источник:  
collections.vam.ac.uk



считавший резные зубы гиппопотама имитацией драгоценной слоновой кости [7, р. 7–8].

Долгое время именно мастерская Эмбриаки как единственно достоверно существовавшая и одаренная фамилией владельца давала свое имя всем костяным работам Северной и Центральной Италии, созданным в 1370–1430-е годы [11, р. 751].

Первая попытка разделить руки мастеров и уловить неповторимые черты мастерской Эмбриаки была предпринята Эленой Мерлини в 1988 году. В своей статье Мерлини строго

ограничивала датировку предметов «боттеги во владении Эмбриаки» первым десятилетием XV века, то есть годами исчезновения из источников главного мастера Джованни ди Якопо, и не считала возможным изготовление предметов высочайшего качества наследниками и следующими поколениями учеников [4, р. 269]. Рассматривая ларцы мастерской Эмбриаки, Мерлини отмечала, что почти все они имеют сложную шести- или восьмигранную форму (ил. 5), а редкие прямоугольные образцы намного крупнее и весомее более поздних миниатюрных шкатулок



6. **Мастерская во владении Бальдассаре Убриаки или ранние подражатели. Ларец с парами.**

Конец XIV в.

Дерево, кость, интарсия, позолота.

18 × 24 × 14.

Музей Коррер,

Венеция,

Inv. Cl. XVIII n. 0001.

Изображение из открытых источников

мастеров-подражателей [4, p. 273]. По качеству исполнения ларцы Эмбриаки близки триптиху из Павии и разрозненным фрагментам павийских ларцов из Музея Метрополитен (Нью-Йорк, Inv. 17.190.490a, b). Круг сюжетов на светских ларцах Эмбриаки органичен: здесь мы встретим легенду о рыцаре Элиасе, мифы о Парисе и Елене, Пираме и Фисбе, Ясоне и Медее, историю о Золотом орле (*Il Pecorone*) Джованни Фьорентино и новеллу о Гризельде из «Декамерона» Боккаччо [5, p. 15]. Подчеркнем, что ремесленники Эмбриаки, в отличие от французских резчиков, самостоятельно разрабатывали иконографические схемы, не опираясь на художественные решения, принятые в иллюминированных манускриптах [6, p. 137]. Нарратив всегда выстроен ясно и последовательно, с большим вниманием к деталям — в том числе и к пейзажу, который всегда присутствует на заднем плане плакеток, хоть и представлен весьма условным и обобщенным. Замечание об изображении

обжитой среды чрезвычайно важно и подчеркивает почти ювелирную технику мастеров Эмбриаки: дело в том, что для работы в боттеге выбирали тонкие пластины кости, поэтому бережно прорезать толщю цевки в несколько слоев и визуально разделить передний план с персонажами и задний план с деревьями и строениями было отнюдь не простой задачей. Ремесленники Эмбриаки не только справлялись с несколькими пластами рельефа, но и вырезали тонкие ажурные завершения крон деревьев и зданий, которые в самой шкатулке закрепляли на раскрашенных лазурных подложках, символизовавших небо. Таким образом, завершение пластин не было прямым — они подобно тонкому кружеву вились по синему фону, что, с одной стороны, делало сцены более живописными и разнообразными, с другой — истончало цевку и увеличивало риски сломов и трещин как во время работы, так и в дальнейшем, при использовании шкатулок. Фигуры на ларцах грациозны,

**7. Мастерская истории Сусанны I. Ларец с историей Сусанны.**

Первая половина XV века.  
Дерево, кость, интарсия.  
Галерея герцогов Эсте,  
Модена.  
Изображение из открытых источников



но из-за низкого рельефа довольно статичны: их связь с основой никогда не нарушается, и персонажи остаются погруженными в свой замкнутый мир оживающего мифа. Контраст пейзажа и героев подчеркнут цветными акцентами красной, зеленой и золотой краски, которыми художники покрывали костяные фигурки. На крышках ларцов Эмбриаки мы обнаруживаем образы добродетелей или обнаженные мужские фигуры крылатых гениев, поддерживающих щиты с гербами семейств или флоральные венки. Деревянные поверхности всех произведений Эмбриаки украшены интарсией высочайшего качества: в ней кусочки дерева разных оттенков сочетаются с фрагментами цевки, перламутра и рога, образуя сложные перспективные построения, напоминающие ренессансные геометрические штудии и постепенно отходящие от плоскостности и орнаментальности чертозианской мозаики [5, р. 9]. В начале XV века, вероятно, после смерти Джованни ди Якопо, ларцы Эмбриаки постепенно уменьшались в размере и упрощались в качестве исполнения и в сюжетах [4, р. 275]: всё чаще мифологические нарративы заменяли на ряды пар дам и господ (ил. 6), запечатленных в немом диалоге, однако огромный интерес к витиеватой иллюзионистической интарсии, качественная полировка плакеток и внимание к лицам персонажей и деталям пейзажа (особенно привычным Эмбриаки пиниям с высокими кронами и башенкам городов) оставались отличительными

чертами боттеги вплоть до начала второго десятилетия XV века.

Следующая группа мастеров, которую выделила Елена Мерлини, получила условное название «Мастерской истории Сусанны» благодаря своему неизменному морализаторскому сюжету [4, р. 276]. Юлиус фон Шлоссер видел в этих работах первой половины XV века позднюю стадию мастерской Эмбриаки [2, S. 272], однако никаких связующих звеньев обнаружить не удалось. Между тем все различия в подходе убеждали исследователей в том, что эта мастерская была совершенно независимой группой резчиков: был утерян природный натурализм Эмбриаки, позы персонажей стали неуклюжими и неестественными, рельеф стал намного выше, плакетки — толще, архитектурные мотивы были сокращены до одного тонкого карниза, к которому прибавились тяжелые пилястры с коринфскими капителями на углах шкатулок (ил. 7). Изменения коснулись и интарсии: на место перспективных построений пришли звезды с металлическими вставками из свинца и олова.

Вслед за «Мастерской историей Сусанны», очевидно, еще менее квалифицированные мастера середины и второй половины XV века начали работу над ларцами «Второй мастерской истории Сусанны» [4, р. 276]. Сохраняя верность сюжету, полюбившемуся их предшественникам, они уже не справлялись с гармоничными пропорциями и тонко прорезанными лицами героев,



**8. Мастерская истории Сусанны II. Ларец с историей Сусанны.**

Третья четверть XV века.  
Дерево, кость, интарсия.  
Национальный музей,  
Равенна, Inv. 1005.  
Фото: А.А. Савченкова

а их шкатулки уменьшились в размерах (ил. 8): можно предполагать, что покупателями выступали обеспеченные горожане, которые не могли позволить себе приобрести масштабные ларцы с костяными плакетками. Всё развитие сюжетов таких ларцов устроено линейно, без стремления играть с пространством и разными ракурсами, невысокие фигуры лишены готической грации изгибов и поз, а солдаты на углах шкатулок показаны в антикизированных доспехах [5, р. 19]. Можно было бы усматривать в произведениях «Второй мастерской Сусанны» окончательный упадок традиции, однако сейчас это изменение вкуса все чаще связывают с общим увлечением

Античностью и сухим выверенным языком Андреа Мантеньи [5, р. 19].

Совершенно особый стиль для себя избрали ремесленники «Мастерской штриховки» (ит. *Bottega a tratteggi*): поверхности плакеток они покрывали полосочками штриховки<sup>4</sup>, чтобы передать графический эффект наброска, в фигурах отказывались от мягкости и пластичности мастерской Эмбриаки, а в архитектурных деталях отдавали предпочтение фризу с дентикулами (ил. 9). Этой мастерской не были чужды трогательные народные детали: отдавая дань своим известным «праотцам» в выборе нарратива о детстве и юности Париса, они сосредоточивали внимание на обуви

<sup>4</sup> Похожий прием штриховки использовался в венецианской и феррарской керамике XV века, откуда, возможно, был позаимствован резчиками как необычный способ сделать кость матовой и более тактильной [5, р. 19].

## 9. Мастерская

## штриховки.

## Ларец с парами.

1400–1425.

Дерево, кость.

17,9 × 22,4 × 12,8.

Музей Виктории  
и Альберта, Лондон.

Источник:

collections.vam.ac.uk



и costume крестьян, на пастушеских занятиях и на младенчестве главного героя [5, р. 18]. Аморины, поддерживающие гербы объединившихся семейств, в этой мастерской получали целомудренные юбочки, будто составленные из чешуйчатых складок, или широкие женские платья с круглым вырезом.

Может показаться, что все ремесленники так или иначе были последователями и, пусть и не прямыми, преемниками мастерской во владении Эмбриаки. Однако эту идейную монополию Эмбриаки нарушает группа ранних памятников так называемой «Мастерской фигур на гвоздях» (ит. *Bottega a figure inchiodate*) [4, р. 277–278]. Готицизирующая архитектура ларцов с зубчатыми завершениями башен и витыми колоннами, бессюжетные куртуазные и охотничьи сцены, а также модные костюмы позволили утверждать, что эта мастерская была активна с середины XIV вплоть до последней

четверти XIV века (ил. 10). Косвенным подтверждением является и любопытная техника крепления костяных плакеток, подарившая «мастерской» ее необычное название: очевидно, еще не слишком разобравшись со способами фиксации фрагментов цевки на деревянной основе, но уже получив заказы на итальянские ларцы во французском вкусе, ремесленники монтировали пластинки на каркас при помощи маленьких гвоздей с широкими круглыми выступающими шляпками. Как ни странно, мастера не только не пытались замаскировать необычные крепления, но, напротив, вбивали гвозди в центральные части композиции и даже в ноги и плечи самих персонажей, тогда как их шляпки золотили, чтобы функциональные детали подходили к позолоченным элементам костюмов, волос и лиц кавалеров и дам. «Мастерская фигур на гвоздях» не стремилась к полихромии и, в отличие от ремесленников Эмбриаки, не включала



10. Мастерская фигур на гвоздях.  
Ларец с куртуазными сценами.  
Ок. 1370.  
Дерево, кость, медь.  
19 × 29,5 × 15,5.  
Палаццо Босси Бокки,  
Парма.  
Изображение из открытых источников

в палитру ни зеленый, ни лазурный цвета, сохраняя верность сочетанию алого, черного и золотого — триаде цветов, полюбившейся венецианским мастерам росписи кости в XIII–XIV веках [9, с. 213]. Строгое сочетание оттенков, отобранное «Мастерской фигур на гвоздях», было выдержано и в изысканной интарсии, которую выкладывали исключительно из черных и белых элементов, формирующих пересекающиеся круги. В противоположность более поздним мастерским, ремесленники «фигур на гвоздях» не задумывали сложных пространственных построений и не вырезали детали пейзажа: иллюзорная глубина в данном случае может быть прочитана только по наслаивающимся друг на друга силуэтам персонажей, которые изображают группы придворных. В сравнительно небольших шкатулках «Мастерской фигур на гвоздях» нет сложных повествований: все сцены здесь связаны с радостями аристократической жизни, часы которой отведены любви, охоте с соколами и псами, беседам у фонтана. На крышках ларцов изображены аллегории добродетелей, которые в дальнейшем перешли в репертуар мастерской

Эмбриаки. «Мастерская фигур на гвоздях», в целом не чуждая готическому духу рыцарства, не отказывала себе в комментировании художественного произведения прямыми внедрениями текста: до сих пор под фигурами на основаниях плакеток и на развернутых свитках-картушах можно разглядеть фрагменты стершихся позолоченных букв, когда-то составлявших девизы знатных родов, подписи персонажей или цитаты из литературных произведений. Отметим, что в мастерской Эмбриаки подобные текстовые вставки никогда не использовали, а значит, сюжеты на ларцах легко считывались образованной аудиторией и без дополнительных пояснений.

Сама Елена Мерлини признавала, что многие памятники в итальянских и зарубежных коллекциях не подчинялись ее классификации: как правило, в группы не удавалось вписать совсем простые и не обладавшие никакими отличительными чертами стиля и эпохи произведения, которые могли быть исполнены почти в любой мастерской, или же отдельные разрозненные плакетки, маленький размер которых не позволял со всей уверенностью

приписывать их указанным группам ремесленников [4, p. 279]. Кроме того, до сих пор одним из любимых «паззлов» исследователей являются шкатулки-пастиши, собранные из нескольких наборов костяных плакеток на одном деревянном основании: встречаются как единичные замены отдельных плакеток, которые могли трескаться, выпасть или биться, так и сложные системы, собранные из нескольких комплектов. Разумеется, плакетки, изначально созданные для разных ларцов, приходилось подпиливать или надставлять, чтобы они подходили по размеру и форме. Подобные вмешательства не были прерогативой коллекционеров-дилетантов XIX и начала XX века: уже в XVI–XVII столетиях, когда шкатулки с костяными плакетками постепенно переходили из сферы бытовых функциональных предметов в разряд ценных артефактов старины [7, p. 15], их деревянные и костяные фрагменты надставляли и «реставрировали», чтобы ларец казался цельным [7, p. 15].

#### **Заключение. О феномене «мастерской Эмбриаки» и перспективах изучения**

Современные исследования доказывают, что помимо мастерской Эмбриаки существовало как минимум семь разных «групп рук», работавших над созданием миниатюрных предметов частного благочестия и свадебных шкатулок [5, p. 10]. И, разумеется, не стоит забывать о том, что объединение мастеров в некие «мастерские», за исключением боттеги Эмбриаки, — это выдумка исследователей и большое упрощение, впрочем, необходимое для хотя бы частичной классификации памятников по сюжетам, материалам, техникам исполнения, регионам и периодам. Учитывая отсутствие сведений об организации работы, мы не можем утверждать, что у ремесленников в принципе были некие школы, регламентировавшие изменчивые вкусы и моды. Также неизвестно, сливались ли в ремесленниках роли резчиков и художников или для росписи и золочения деталей и фонов скульпторы обращались к миниатюристам, как это было принято во Франции в XIV веке [12, p. 57]. Пожалуй, единственное, что мы можем достоверно утверждать о «мастерских» — это то, что между ними существовала незримая и не очень понятная связь, которая могла проявляться в подглядывании и наследовании моделей и образцов<sup>5</sup>, по которым работали ремесленники, в переходе самих мастеров между группами, обмене обработанными заготовками и незавершенными произведениями

[5, p. 11]. Возможно, своеобразным «плавильным котлом» сюжетов и художественных решений, где резчики могли видеть образцы работы своих предшественников и современников, были боттеги мастеров интарсии, которые работали отдельно от резчиков по кости и создавали декорированные деревянные основы ларцов как для Эмбриаки, так и для безымянных ремесленников [5, p. 21].

Следовательно, изучение продукции, традиционно приписывавшейся мастерской Эмбриаки, в действительности приводит нас к выводу о том, что доля реального участия ремесленников, состоявших на службе у Бальдассаре Убриаки, крайне мала, а большая часть памятников нуждается в тщательном изучении и дальнейших атрибуции и датировке. Впрочем, и сама система организации мастерских, распределения заказов, обучения подмастерьев, обмена художественными образцами и техническими инновациями остается довольно загадочной. Хотя боттега Эмбриаки и предоставляет нам отправную точку в исследованиях продукции из резной кости в конце XIV и начале XV века, этого имени и биографии владельца, весьма далекого от реальных процессов обработки и украшения предметов, явно недостаточно для полномасштабных заключений о характере ремесла, региональных школах и эволюции стиля.

Не стоит забывать о том, что «мастерская Эмбриаки» — это искусственно созданный исторический конструкт, который на самом деле даже в двух коротких словах настраивает ученых на очень опасную отправную точку рассуждений, которая может привести к заведомо ошибочным выводам. В этом исходном термине содержится ложное представление о том, что из себя в данном случае представляет мастерская, ремесленная боттега, тогда как в действительности мы практически ничего не знаем о ее бытовании и организации. Более того, установившаяся связь между итальянскими костяными изделиями и именем Эмбриаки приучает исследователей мысленно возвращаться к небольшому набору сведений о Бальдассаре Убриаки и Джованни ди Якопо, сверять все свои предположения с этим единственным образцом, хотя пример одного семейства — это очевидно недостаточная основа для построения системы, особенно если мы будем учитывать объемы костяной продукции, созданной без покровительства Убриаки. Разумеется, во второй половине XIX века, когда итальянская резная кость боролась за свое право быть

<sup>5</sup> В Италии не было обнаружено никаких вариантов «вторичных образцов» для резьбы по кости — ни рисунков, ни терракотовых слепков, о бытовании которых в других регионах мы знаем по сохранным отпечаткам из Музея изящных искусств в Бостоне, повторяющим силуэты костяных оригиналов из Льежа и Утрехта. Такие терракотовые рельефы не могли стать прямыми матрицами для резчиков: их только разглядывали и изучали для дальнейшего воспроизведения «на глаз». Вероятно, делали модели только с особенно выдающихся примеров европейской резьбы на евангельские и библейские сюжеты [13, p. 82].

сюжетом исторических и искусствоведческих исследований и старалась вырваться из разряда ремесленных диковин [7, р. 8–9], обнаруженное имя «Бальдассаре дельи Эмбриаки» стало для нее даром: возможность иметь в своем собрании атрибутированное произведение конца XIV века прельщала многих коллекционеров, да и в музейных каталогах соблазн заменить строку «неизвестный мастер» на конкретную персоналию был велик. Однако огромный корпус памятников,

разделенный между музеями, частными коллекциями и храмами по всей Европе, в настоящее время нуждается в кропотливом и аккуратном исследовании, которое не будет иметь целью возвращать химеру Эмбриаки, но будет понемногу определять характерные черты стиля, разнообразные приемы, технические детали, сюжетные коллизии, которые в дальнейшем, как сумма параметров, позволят выявить руки мастеров и ограничить хронологические рамки их работы.

#### Список источников

1. Beltrami L. Storia documentata della Certosa di Pavia: I, La Fondazione e i lavori sino alla morte di G. Galeazzo Visconti (1389–1402). Milan: Edizione Ulrico Hoepli, 1896. 230 p.
2. Von Schlosser J. Die Werkstatt der Embriachi in Venedig // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1899. Bd. 20. S. 220–282.
3. Trexler R.C. The Magi enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice // Church and community, 1200–1600: Studies in the history of Florence and New Spain. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1987. P. 75–167.
4. Merlini E. La “Bottega degli Embriachi” e i cofanetti eburnei fra Trecento e Quattrocento: una proposta di classificazione // Arte Cristiana. 1988. Vol. 76. № 727. P. 267–282.
5. Bottega degli Embriachi: cofanetti e cassetine tra Gotico e Rinascimento / a cura di L. Martini. Brescia: Grafica Sette, 2001. 109 p.
6. Tomasi M. Miti antichi e riti nuziali: sull'iconografia e la funzione dei cofanetti degli Embriachi // Iconographica. 2003. Vol. 2. P. 126–145.
7. Tomasi M. Monumenti d'avorio: i dossali degli Embriachi e i loro committenti. Pisa: Edizioni della Normale, 2010. 386 p.
8. Крыжановская М.Я. В мире замков и соборов: прикладное искусство западного средневековья. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 158 с.
9. Западноевропейская резная кость Средних веков : каталог коллекции / сост. М.Я. Крыжановская. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. 312 с.
10. Mallé L. Smalti, avori del Museo d'Arte Antica. Torino: Museo Civico di Torino, 1969. 354 p.
11. Williamson P., Davies G. Medieval ivory carvings: 1200–1550. London: V&A Publishing, 2014. 928 p.
12. Gothic ivory sculpture: content and context / ed. by C. Yvard. London: The Courtauld Institute of Art, 2017. 159 p.
13. Images in ivory: precious objects of the Gothic Age / ed. by P. Barnet. Detroit: The Detroit Institute of Arts Founders Society, 1997. 332 p.

**References**

1. Beltrami, L. (1896) *Storia documentata della Certosa di Pavia: I, La Fondazione e i lavori sino alla morte di G. Galeazzo Visconti (1389–1402)*. Milan: Edizione Ulrico Hoepli. (In Ital.)
2. Von Schlosser, J. (1899) 'Die Werkstatt der Embriachi in Venedig', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 20, pp. 220–282. (In Germ.)
3. Trexler, R.C. (1987) 'The Magi enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice', in Trexler, R.C. *Church and community, 1200–1600: Studies in the history of Florence and New Spain*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 75–167.
4. Merlini, E. (1988) 'La "Bottega degli Embriachi" e i cofanetti eburnei fra Trecento e Quattrocento: una proposta di classificazione', *Arte Cristiana*, 76(727), pp. 267–282. (In Ital.)
5. Martini, L. (ed.) (2001) *Bottega degli Embriachi: cofanetti e cassettoni tra Gotico e Rinascimento*. Brescia: Grafica Sette. (In Ital.)
6. Tomasi, M. (2003) 'Miti antichi e riti nuziali: sull'iconografia e la funzione dei cofanetti degli Embriachi', *Iconographica*, 2, pp. 126–145. (In Ital.)
7. Tomasi, M. (2010) *Monumenti d'avorio: i dossali degli Embriachi e i loro committenti*. Pisa: Edizioni della Normale. (In Ital.)
8. Kryzhanovskaya, M.Ya. (2007) *In the world of castles and cathedrals: applied arts of the Western Medieval Age*. Saint Petersburg: State Hermitage Publ. (In Russ.)
9. Kryzhanovskaya, M.Ya. (comp.) (2014) *Western European medieval ivories*. Saint Petersburg: State Hermitage Publ. (In Russ.)
10. Malle, L. (1969) *Smalti, avori del Museo d'Arte Antica*. Torino: Museo Civico di Torino. (In Ital.)
11. Williamson, P. and Davies, G. (2014) *Medieval ivory carvings: 1200–1550*. London: V&A Publishing.
12. Yvard, C. (ed.) (2017) *Gothic ivory sculpture: content and context*. London: The Courtauld Institute of Art.
13. Barnet, P. (ed.) (1997) *Images in ivory: precious objects of the Gothic Age*. Detroit: The Detroit Institute of Arts Founders Society.

**Информация об авторе**

Савченкова Анна Андреевна, главный специалист отдела дополнительного образования, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация, [Anna.ptasha@gmail.com](mailto:Anna.ptasha@gmail.com), <https://orcid.org/0009-0004-3689-0671>, SPIN-код (Science Index): 9992-3552.

**Information about the author**

Anna Andreevna Savchenkova, Head Specialist, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, [Anna.ptasha@gmail.com](mailto:Anna.ptasha@gmail.com), <https://orcid.org/0009-0004-3689-0671>, SPIN-code (Science Index): 9992-3552.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 02.12.2025; одобрена после рецензирования 10.02.2026; принята к публикации 12.02.2026.

The article was received by the editorial board on 02 December 2025; approved after reviewing on 10 February 2026; accepted for publication on 12 February 2026.