

УДК 7.034, 75
ББК 85.03, 85.14
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-4-98-123

Ульяна Дроздова

Деревянные рельефы хора церкви Санта Джустина в Падуе: программа и иконографические источники

В 1558–1566 годах в падуанской базилике Санта Джустина был создан первый на территории Венето хор, где традиционная итальянская интарсия уступила место фигуративной деревянной резьбе. Ее сложносочиненная программа разворачивается в трех ярусах: сцены Нового и Ветхого Завета соседствуют с «иероглифами», суммирующими содержание нарративных композиций. Несмотря на то что «иконология» хора уже в начале XVII века была подробно описана монахом Джироламо да Потенца, вопрос о ее иконографических прототипах до сих пор не разрешен. Между тем в том же аббатстве существует более ранний монументально-декоративный ансамбль, фрески Кьостро Маджоре (1490-е годы; 1540-е годы), где сцены из жития св. Бенедикта дополнены такими же элементами декорации. В статье впервые предлагается сопоставить скульптурный и живописный ансамбли и установить преемственность между ними.

Ключевые слова:

«иероглифика», иконография, аббатство Санта Джустина, Джироламо да Потенца, Бернардино Паренцано, Джироламо даль Санто, Риккардо Таурино.

Эпоха Чинквеченто стала для падуанской базилики Санта Джустина временем кардинального обновления, растянувшегося практически на все столетие. На рубеже XV–XVI веков монахи бенедиктинской обители решили перестроить обветшавшую средневековую базилику [4, р. 466], расширить и украсить ее в современном вкусе. Новый комплекс должен был не только удовлетворять потребностям монашеской общины, но и соответствовать статусу обители: уже почти сто лет она стояла во главе Монтекассинской конгрегации, образованной в 1419 году по инициативе падуанского настоятеля, Лодовико Барбо [7, р. 17]. Следовательно, проект реконструкции Санта Джустина приобретал не локальное, а орденское (фактически общепатерностерское) значение и превращался в лабораторию по созданию образцовой монтекассинской базилики.

Заказчики уделили особое внимание не только архитектуре храма, но и его декорации: завершающим аккордом стало создание нового деревянного хора. Предыдущий был исполнен незадолго до перестройки: в 1470-е годы Доменико да Пьяченца и Франческо да Парма украсили интарсиями 84 сиденья [4, р. 463], которые располагались в главной капелле перед нефом¹ и отделялись от него трамееццо [4, р. 464]. Новый хор практически полностью повторял расположение и размеры (88 сидений против прежних 84) [16, р. 1] своего предшественника², однако вместо традиционных итальянских интарсий три яруса кресел были украшены фигуративной резьбой. (Ил. 1.) Заказ на скульптурное убранство был отдан руанскому мастеру Риккардо Таурино, который уже подвизался в венецианском монастыре Сан Сальвадор и считался одним из лучших резчиков того времени [11, f. 45v]. Над рельефами хора Таурино и его

1 Такое расположение хора в пространстве было обусловлено перепадом высоты между вознесенным над криптой алтарем и остальной частью церкви [4, р. 475].

2 Свое нынешнее место, в полукружии апсиды за алтарем, сиденья заняли только в 1627 г. по правилам посттридентинской конфигурации хоров *alla romana*, которая открывала верующим доступ к алтарю [4, р. 487].



1. Риккардо Таурино. Скульптурная декорация хора. 1558–1566
Дерево
Базилика Санта Джустина, Падуа
Фото автора

помощники — зять Баттиста да Виченца, а также два сына — работали 8 лет: с 1558 по 1566 год [17, р. 374]. Программу сочинил происходивший из Фландрии аббат Евтихий Кордес [11, f. IIr], который причудливо сплел в трех ярусах сюжеты евангельской истории (от «Обручения Марии и Иосифа» и «Благовещения» до «Страшного суда»), сцены Ветхого Завета и, наконец, загадочные «иероглифы», как в начале XVII века в нескольких своих работах называл изображения в нижнем ряду монахи обители Джироламо да Потенца. Автором подготовительных рисунков к хитроумной скульптурной программе выступил мастер Доменико Кампаньола [17, р. 376].

Падуанский ансамбль уникален для итальянской традиции украшения хоров по двум причинам. Во-первых, фигуративная деревянная резьба кресел в таком масштабе прежде не встречалась. В Италии есть

несколько примеров более ранних хоров такого типа — в основном на приальпийских территориях (например, в Дуомо и церкви Сант’Орсо в Аосте), однако они решены еще в готическом вкусе: скульптурная декорация сводится либо к полуфигурам отдельных святых на спинках, либо к «маргинальным» частям хора — подлокотникам, боковым панелям крайних в ряду сидений и мизерикордиям. Утверждать, что хор Санта Джустина ориентирован на заальпийские ансамбли XVI века (что заманчиво, учитывая фламандское происхождение Кордеса), также не приходится: в ходе иконоборческих бунтов большинство хоров в храмах Германии и Фландрии было уничтожено. Резьба сохранившихся сидений в Гроуте Керк в Дордрехте и в Синт-Геертруикерк в Левене полна итальянских влияний [14, р. 198], а потому не поможет составить представление о характерно фламандском подходе к декорации деревянных хоров. Пока мы можем лишь предположить, что монахи отдали предпочтение нетрадиционному для Италии скульптурному убранству, так как стремились подчеркнуть особый статус базилики среди других орденских храмов.

Вторая особенность ансамбля — это его трехуровневая иконографическая программа. Крупные вертикальные панели верхнего яруса отведены событиям Нового Завета; в среднем ряду размещены сюжеты Ветхого Завета; а в нижнем — «сумма» двух Заветов в форме так называемых иероглифов. (Ил. 2.) Аналогов такой программе практически нет не только в более поздних ансамблях хоров со скульптурным убранством (Сан Витторе аль Корпо и Дуомо в Милане, Сан Джорджо Маджоре в Венеции), но и в более ранних и современных хорах с интарсиями³.

Следовательно, в поисках иконографической программы, выстроенной по схожему принципу, стоит обратиться к другим видам искусства. Возможная — и самая близкая в географическом отношении параллель обнаруживается на территории самого падуанского

3 Важным известным нам исключением является хор Санта Мария Маджоре в Бергамо, интарсии для которого создал Джован Франческо Капофери по рисункам Лоренцо Лотто в 1522–1555 годах. Для сидений со сценами из Ветхого Завета монахи заказали защитные панели (*coperti*), которые Лотто украсил так называемыми *imprese* (термин использовал сам художник) [5, р. 129]. Как и в Санта Джустина, программа работала по принципу соподчинения: образный строй *imprese* зависел от «спрятанных» под ними сюжетов. Отличие заключалось в способе организации декорации: в Бергамо одновременное сопоставление *imprese* и скрытого под ней сюжета было невозможно; это действие переносилось из реального храмового пространства — в умозрительное; в Падуе же изображения в трех уровнях сразу предьявлены зрителю.



2. Риккардо Таурино. Скульптурная декорация хора. Фрагмент, правая сторона
Фото автора

аббатства Санта Джустина. Это Кьостро Маджоре, стены которого были украшены росписями по мотивам жития св. Бенедикта, основателя ордена. Работа над фресками велась в два этапа: 11 из 49 арок успел заполнить в 1490-е годы художник далматского происхождения Бернардино Паренцано [12, р. 91]; после его смерти декорация несколько десятилетий оставалась незаконченной, пока в 1540-е годы ее не завершил падуанский мастер Джироламо даль Санто (иль Тессари) [3, р. 245]. Составителем программы, которой придерживались и на втором этапе, считается аббат Гаспаро Джордани да Павия [3, р. 221].

До нашего времени росписи дошли в полуразрушенном состоянии: оставшиеся в клуатре композиции сохранились фрагментарно; часть фресок была снята со стен и перенесена во внутренние помещения монастыря в 1950-е годы [3, р. 198]; еще часть — полностью утрачена. Возможность реконструировать ансамбль предоставляют два источника: описания Джироламо да Потенца⁴ и серия гравюр Ф. Менгарди, заказанная монахами в конце XVIII столетия [3, р. 200]. Художник зафиксировал только облик пилястр, обильно декорированных композициями *all'antica*, большая часть которых была впоследствии разрушена и сегодня известна благодаря этим графическим копиям.

Росписи целиком заполняли стены клуатра и подчинялись единой схеме. (Ил. 3.) В центре каждой фрески помещалась нарративная композиция, посвященная определенному эпизоду из жизни святого. Выше, в середине люнета, располагалось изображение папы римского или прославленного бенедиктинца, причем в их образе мог предстать какой-нибудь современник (например, Пьетро Бембо) [9, f. 2r]. Этот «портрет» фланкировали сцены Ветхого и Нового Завета, выполненные в технике гризайля, которые соотносились со смыслом главного эпизода. Параллели ему были подобраны и в античной истории: изображения подлинных и легендарных событий древности украшали руины триумфальных арок и храмов, которые появлялись в пейзажных фонах «картин»⁵ со св. Бенедиктом. Настоящим же средоточием антикизирующих образов были упомянутые выше пилястры, разделявшие арки: сфинги, тритоны и путти поддерживали многоярусные канделябры, а в гибкие орнаменты вплетались фигуры и целые

4 Монах Санта Джустина в нескольких рукописных трудах подробно изложил историю создания декораций в Кьостро Маджоре и в хоре базилики (подробнее см. ниже).

5 Термин *quadro* использует Джироламо да Потенца.



3. Бернардино Паренцано, Джироламо Тессари. *История св. Бенедикта* 1490-е, 1540-е. Фреска Кьостро Маджоре, аббатство Санта Джустина, Падуя
Фото автора

композиции, которые Джироламо да Потенца уже в начале XVII столетия называл «иероглифами» и считал ключом к толкованию декорации клуатра⁶. Значение некоторых из них до сих пор не получило исчерпывающего объяснения. Вероятно, они тоже соотносились с центральными евангельскими эпизодами и служили переходами от одной истории к другой. Наконец, смысл изображений в каждом компарimente резюмировался двустилием в нижней части фрески.

⁶ Этот элемент декорации напоминает о «наполненном гротеске», который с конца XV века стал часто появляться в ренессансных монументальных ансамблях. Подробнее см: [2, с. 572].

Соломон и царица Савская	Агафон, папа римский	Поклонение волхвов
Фриз с жертвоприношениями древних римлян		
Мужчина и женщина по сторонам от горящего алтаря	Обучение св. Бенедикта в школе. Св. Бенедикт покидает школу.	Нет описания
Канделябр с маскаронами		
Мужчины приносят в жертву быка		
Канделябр с маскаронами		
Бык, приближающийся к дереву		
Ангел с вазой с цветами	Когда Бенедикт видит пороки и пагубность искусств, Он оставляет Рим, свою родину и богатства. (<i>Ut vitia e nocuas Benedictus conspicit Artes, Et Romam, e Patrias deserit acer opes.</i>) (<i>Орфография и пунктуация автора сохранены – У.Д.</i>)	Ангел с вазой с цветами

4. Схема к ил. 3

Приводится в опоре на описания Джироламо да Потенца в рукописи *Elucidario* (Городская библиотека, Падуя, Ms. B.P. 4898, 1609, f. 6r.)

При беглом сопоставлении двух иконографических схем — более раннего живописного ансамбля клуатра и хронологически следующего за ним хора — прослеживается несколько важных совпадений. Во-первых, в них дополняют друг друга сюжеты Ветхого и Нового Завета и символы («иероглифы»). Во-вторых, расположение элементов подчиняется жесткой единообразной структуре, которая побуждает зрителя сопоставлять ряд образов по горизонтали или по вертикали в попытке разгадать смысл послания. В-третьих, изображения в каждой тематической группе варьируются от наглядных, рассказывающих историю (жизни св. Бенедикта, ветхозаветную, евангельскую), до символических, выражающих абстрактные понятия с помощью иносказательных иероглифических композиций.

Эти совпадения кажутся нам достаточным основанием для более подробного сравнения двух ансамблей. На их родство мимоходом намекал Джироламо да Потенца в одном из своих сочинений [10, ff. 98r–v], а при описании убранства аббатства использовал схожую терминологию⁷ и повествовательную структуру, вольно или невольно уподобляя их друг другу.

Наибольшее количество сочинений монах посвятил фрескам Кьостро Маджоре. Самой объемной и полной из рукописей является *Elucidario* [9]; заметки о росписях входят в состав двух манускриптов о хоре (*Iconologia*, Университетская библиотека, Падуя, Ms. 77;

7 Прежде всего, это понятие «иероглиф», которое встречается в трактатах об обоих ансамблях. Применение термина по отношению к антикизирующим «языческим» изображениям на пилястрах соответствует его пониманию в ученой ренессансной среде XV–XVI веков, когда на основе открытой гуманистами в 1419 году «Иероглифики» Гореполлона многие интеллектуалы стремились разработать собственную символическую систему. Пожалуй, наиболее ярким экспериментом в этой области стала «Гипнэротомохия Полифила» [1, с. 19]. Заимствования из нее обнаруживаются и во фресковых росписях Кьостро 1540-х годов, так что «иероглиф» в употреблении Джироламо да Потенца как будто отсылает не только к «древним» символам, но и к ренессансному сочинению. Между тем, таким же термином монах обозначает и изображения в хоре, которые носят очевидно религиозный характер. Из этого следует, что «иероглиф» Джироламо да Потенца понимает не в «археологическом» смысле раннего Чинквеченто, а в его более широкой трактовке зрелого XVI века, начало которой положила «Иероглифика» Пьеро Валериано. По наблюдению Ф. К. Боско, термин был теперь приложен к символическим изображениям, восходящим и к трактату Гореполлона, и к Библии, сочинениям Отцов Церкви, средневековым энциклопедиям [5, p. 129]. Такое понимание термина подтверждается словами самого Джироламо да Потенца, который зачастую использует «иероглиф» в качестве понятия, синонимичного «символической вещи» вообще (*cose simboliche*): «Под иероглифом имеется в виду не что иное, как загадочная неясная вещь (изображение? — У. Д.)» [11, f. 3v].

Esposizione..., Университетская библиотека, Падуя, Ms. 302) [10; 11], а также об истории обители [8]. Между тем важно помнить, что монах не застал лично даже второй период оформления клуатра (1540-е годы), не говоря уже о создателях одиннадцати композиций XV века, поэтому нередко он передает не столько достоверные сведения, сколько почерпнутые из устной традиции воспоминания о художниках и обстоятельствах появления фресок. Кроме того, уже к времени составления *Elucidario* росписи начали постепенно разрушаться, так что Джироламо да Потенца не всегда мог разобрать детали (например, он дает два варианта прочтения года в одном из датированных изображений: 1489, на полях — 1498) [9, f. 59v]. С другой стороны, свидетельства Джироламо да Потенца хронологически наиболее близки к дате завершения живописного ансамбля, а с учетом постепенного неумолимого его разрушения — еще и наиболее исчерпывающими.

К этой части наследия монаха исследователи относятся с большим вниманием и используют его как основу для монографических исследований. Первая историографическая линия связана с изучением деятельности каждого из двух мастеров, расписывавших Кьостро Маджоре: Бернардино Паренцано [12] и Джироламо да Санто [6]. Вторая — с античной образностью и эпиграфикой: наиболее детальный анализ зафиксированных монахом надписей, иероглифических мотивов и их источников провела в своей статье М. Билланович [3]. Впрочем, для целей нашей статьи требуется не столько подробное изучение живописной декорации, сколько понимание общей структуры ансамбля и включенных в него сюжетов. Для этого нам достаточно обратиться напрямую к *Elucidario* Джироламо да Потенца.

Программу декорации сидений монах изложил в двух работах: *Iconologia del choro di S. Giustina* [11] и *Esposizione delle cose simboliche* [10]. Описания фигуративных изображений встречаются и в его общем труде об истории падуанского аббатства [8]. В этом случае Джироламо да Потенца не только тщательно изучил хроники обители, но и сам был свидетелем создания хора: его послушничество в Санта Джустина началось в 1561 году [16, p. 11], когда работа над фигуративной резьбой была в самом разгаре. Более того, он был учеником создателя ее иконографической программы, аббата Кордеса, от которого и получил некоторые ее разъяснения [11, f. IIr]. Во вступлении к «Иконологии» монах отмечает сложность иероглифов и заявляет, что главная его цель — это внести некоторую ясность для любопытствующих (*d'haver qualche chiarezza*

e lume di quelli) [11, f. 11r]. Как и в случае с трудами о фресках, рукописи Джироламо да Потенца представляются исследователям ценными свидетельствами современника, а приводимые в них упоминания об источниках и расшифровка иконографии («иконологии») повторяются во всех публикациях о падуанском хоре.

Наиболее широко по позднейшей литературе разошлось замечание хрониста о зависимости скульптурной декорации от трактата Пьеро Валериано «Иероглифика»⁸. Утверждение о формо- и смыслообразующем значении труда Валериано для скульптурного убранства хора впоследствии цитировали многие исследователи (например, П. Франческон в неопубликованной диссертации [13]), порой даже не подвергая эти сведения сомнению.

Между тем список названных монахом источников на самом деле гораздо шире: это «сочинения древних и современных авторов, Климент Александрийский в своих “Строматах”, Пьеро Валериано, Полифил, из современных Риккардо, Рипа и многие другие» [11, f. 3v]. При этом использование всех заявленных сочинений в работе над скульптурным убранством хора едва ли было возможно: так, «Иконология» Чезаре Рипа вышла почти через 20 лет после его завершения. Это несоответствие дало Н. Иваноффу повод назвать труд Джироламо да Потенца «тщетным проявлением эрудиции» [15, p. 231].

Помимо анахронических упущений неверным кажется само прочтение декорации, предлагаемое монахом. Если при описании первого компартимента хора да Потенца прослеживает сквозную идею в трех его ярусах, то в дальнейшем хронист все больше отходит от целостного восприятия ансамбля. Все еще перечисляя более многочисленные сиденья двух верхних рядов в левом крыле хора, он переходит к расшифровке иероглифов второй части кресел, описывая изображения вразнойбой. Наконец, он прямо заявляет об отсутствии связи между сценами Нового

8 На первый взгляд, это заявление подтверждается прямыми иконографическими заимствованиями из иллюстрированного издания, напечатанного в Базилее в 1556 году. Пожалуй, самым известным примером воспроизведения печатного прототипа в резьбе является последний из иероглифов, который «собран» из иллюстраций к разным главам трактата: 1) обелиска с головами людей и животных – *Humanae vitae conditio* [18, f. 219v]; 2) пирамиды с десятью десятками и расположенной рядом буквой F – *Finis* [18, f. 291r]; 3) и головы быка с буквой O – *Opera* [18, f. 27v]. (Ил. 12.) Согласно трактату самого Джироламо да Потенца, эти обозначения складываются в ясное послание – конец и совершенство завершённой работы, *finis opera* [11, f. VIIv], что соответствует заключающему работу в хоре рельефу.

и Ветхого Завета и иероглифами⁹. Ложность этого утверждения очевидна даже при первом приближении к изучению ансамбля. Во-первых, одновременная и даже нарочитая предъявленность нескольких уровней декорации уже побуждает зрителя к сопоставлению. Во-вторых, эпизоды Ветхого Завета расположены не по хронологии, что прямо указывает на их *комментирующую* роль в декорации. Уже эти наблюдения доказывают, что три яруса рельефов не просто сосуществуют и не заменяют, а дополняют друг друга, образуя выверенную визуальную-семантическую систему. В трактовке Джироламо да Потенца она оказалась разрушена и, возможно, искажена из-за прочтения иероглифов как зашифрованных изображений кардинальных и теологических добродетелей, противоположных им пороков, а также символов святых таинств [10, f. 6r]. По предположению исследователей, такой ракурс мог быть выбран хронистом начала XVII века, чтобы примирить загадочную иероглифическую программу с идеалами Контрреформации [16, p. 12]. Как бы то ни было, постепенная переоценка свидетельств Джироламо да Потенца заставила ученых относиться к ним скептически. Начиная с Н. Иваноффа, исследователи стали предлагать собственные версии происхождения иероглифов хора, либо незначительно расширяя круг иконографических источников (например, А. Патанноро отмечает трактат *Imprese di diversi principi* с гравюрами Питтони, Венеция, 1562) [17, p. 376], либо существенно меняя трактовку изображений. Так, развивая идею Н. Иваноффа об их связи не с ренессансными иероглифическими трактатами, а с более ранними источниками – бестиариями [15, p. 231], – Ф. Марчеллан находит иероглифам соответствия в библейских текстах, пророчествах и псалмах [16, p. 12].

При этом никто из исследователей не пытался принять в качестве возможного источника фресковую декорацию клуатра. В монографических работах о хоре или клуатре упоминания о «родственных» ансамблях появляются лишь в назывном порядке. Например, К. Брагалья считает именно эти два проекта предметом особой гордости падуанских монахов [6, p. 173], выделяя их в комплексе Санта Джустина. Ф. Марчеллан отмечает важность «вертикального прочтения» в обоих ансамблях, но проблема их возможного взаимовлияния остается за пределами ее исследования [16, p. 12]. Между тем, на наш взгляд, предположительная

9 *Nella sedia da basso quale non pare niuna Corrispondenza con quelle d[i] sopra...* [10, f. 6r].

связь двух проектов заслуживает особого рассмотрения. Во-первых, она позволит понять, где стоит искать истоки «богословия в скульптуре» — в самой обители или за ее пределами: этот вопрос еще не получил однозначного ответа в историографии. Во-вторых, при совпадении иконографии изображений и принципов их соотношения в обоих проектах возможно будет уточнить круг текстовых источников, важных для обеих программ.

Подготовить дальнейшие исследования в этих направлениях должна настоящая статья, которая преследует единственную практическую задачу: произвести сравнительный анализ росписей Кьюстро Маджоре и рельефов деревянного хора. Сопоставлять ансамбли мы будем по двум критериям: 1) иконография сцен Ветхого и Нового Завета, а также иероглифов; 2) логика их взаимного расположения и соотношения в декорации.

Первое сходство между ансамблями обнаруживается уже при анализе их композиционной логики и структуры. Зрителю напоминают, что перед ним не документация давних событий, но *истории* о жизни св. Бенедикта и Христа соответственно: «ссылки» на записавших их авторов предваряют и замыкают каждое из повествований. Так, в первой арке клуатра изображен Петр Диакон — собеседник рассказчика (Григория Великого) в «Диалогах», в том числе в книге о св. Бенедикте. Сам папа римский представлен сочиняющим в окружении учеников отшельника во второй арке. В последней фреске, посвященной чуду «о безумной женщине, исцеленной в его (св. Бенедикта. — У. Д.) пещере», вновь возникает образ св. Петра Диакона¹⁰. Композиция оказывается рамочной: чудеса св. Бенедикта воспроизводятся в ходе беседы двух ученых мужей, за которыми остается первое и последнее слово. Эта беседа является одновременно завершенной и вечно длящейся в замкнутом пространстве клуатра, а «активирует» ее обходящий двор зритель.

По схожему принципу устроена декорация в хоре (ил. 5–6): в первом рельефе основного яруса предстают четверо евангелистов, которые

10 Судя по описаниям Джироламо да Потенца, это не одно и то же изображение. В первом случае образ св. Петра Диакона сопровождался аллегорией триумфирующей церкви; в последней арке роспись посвящена посмертному чуду св. Бенедикта.

повествовали о жизни Христа. К одному из них, Иоанну, создателю «Апокалипсиса», иносказательно отсылает последняя сцена убранства — Страшный суд; фигура автора вновь появляется в начале и в конце повествования. Впрочем, его присутствие в программе хора проявлено менее отчетливо, чем в клуатре. Главным действующим лицом должен был являться Христос, а его история — зеркалом христианского благочестия для верующих; эффект дистанцированности зрителя от изображаемых событий из-за незримо присутствующего посредника, рассказчика, был здесь значительно ослаблен. Все же, несомненно, этот прием прослеживается в двух ансамблях и заслуживает внимания: кажется, что живописная, а затем — скульптурная декорация разворачиваются в соответствии с книжной структурой, где фронтиспис или вступление от автора предваряют собственно текст.

Обратимся к анализу элементов двух таких визуальных «текстов». При сравнении 99 групп изображений (49 аркад клуатра и 50 вертикальных сегментов хора, по три яруса в каждом) мы смогли обнаружить 6 точных совпадений в сопоставлениях сюжетов Ветхого и Нового Завета. Это 1) «Соломон и царица Савская» и «Поклонение волхвов»; 2) «Суд Соломона» и «Христос среди учителей»; 3) «Исцеление Неемана» и «Исцеление прокаженных»; 4) «Давид, играющий на арфе перед Саулом» и «Исцеление бесноватого»; 5) «Елисей, воскрешающий сына вдовы» и «Воскрешение сына вдовы наинской»; 6) «Сон фараона» и «Сон Иосифа»¹¹. Кроме того, некоторые сюжеты присутствуют в обоих ансамблях и связаны с одним действующим лицом (например, Моисеем), однако сгруппированы по-разному. Например, это: 1) «Моисей источает воду из камня» (клуатр)/«Моисей обращает воду в кровь» (хор) и «Брак в Кане Галилейской»; 2) «Елисей воскрешает сына вдовы»/«Посмертное чудо Елисея» и «Воскрешение Лазаря»; 3) «Самсон уносит ворота Газы»/«Жертвоприношение Исаака» (в обоих случаях Джироламо да Потенца подчеркивает важность ноши на плечах) и «Несение креста»; 4) «Встреча Авраама и Мельхиседека»/«Встреча Иосифа с братьями»

11 В *Elucidario* Джироламо да Потенца пишет о снах двух Иосифов; такое обозначение он использует и при описании сиденья хора, где в качестве ветхозаветного прообраза появляется сон фараона о семи коровах и колосьях — его и толкует Иосиф. Об этом же сне хронист упоминает и в *Elucidario*, рассуждая о пророческих снах (Иосифа — перед тем, как его продали в рабство братья; фараона; Навуходоносора) [9, f. 60v]. Предположим, что, как и в хоре, пару к видению новозаветного Иосифа составлял именно сон фараона.

Иероглифы*	Ветхий Завет	Новый Завет
1) Ковчег Завета	1) Моисей и Илия	1) Видение пророка Иезекииля
2) Св. Троица	2) Сотворение мира	2) Родословие Христа
3) Провиденция	3) Ребекка (?)	3) Обручение Марии
4) Св. Церковь	4) Гостеприимство Авраама	4) Благовещение
5) Св. Писание	5) Обетование рождения Самсона ⁱⁱ (?)	5) Встреча Марии и Елизаветы
6) Крест	6) Сны фараона (Быт. 41:1-7)	6) Сон св. Иосифа
7) Вера	7) Сотворение Евы	7) Рождество
8) Крещение	8) Обрезание сына Моисея	8) Обрезание Господне
9) Конфирмация	9) Соломон и царица Савская	9) Поклонение волхвов
10) Евхаристия	10) Иосиф представляет отца с братьями фараону	10) Бегство в Египет фараону
-	11) Нахождение Моисея	11) Избиение младенцев
11) Контриция (Покаяние)	12) Суд Соломона	12) Христос среди учителей
12) Соборование	13) Переход Иисуса Навина через Иордан	13) Крещение
13) Священство	14) Грехопадение	14) Испытание Христа
14) Брак	15) Первая из десяти казней египетских (Исх. 7:14-21)	15) Брак в Кане Галилейской
15) Любовь (Charità)	16) Руфь и Вооз	16) Христос и самарянка
-	17) Поклонение золотому тельцу	17) Преображение
16) Телесные дела милосердия	18) Исцеление Неемана (4Цар. 5:15)	18) Исцеление прокаженного
-	19) Пророк исцеляет руку Иеровоама (3Цар. 13:4-6)	19) Христос и хананейка
-	20) Илия воскрешает сына вдовы сарептской ⁱⁱⁱ	20) Воскрешение дочери Иаира
-	21) Елим (Исх. 15:27)	21) Призвание апостолов
-	22) Елисей воскрешает сына сонмитянки	22) Воскрешение сына Наинской вдовы
17) Духовные дела милосердия	23) Иона во чреве кита	23) Укрощение бури
18) Пост	24) Давид перед Саулом	24) Исцеление бесноватого в стране Гадаринской
19) Молитва	25) насыщение ста человек двадцатью хлебами	25) Чудо пяти хлебов и двух рыб

5. Схема декорации хора. Левая сторона

Иероглифы	Ветхий Завет	Новый Завет
20) Послушание	26) Елисей спасает топор из воды	26) Хождение Иисуса Христа по водам
21) Целомудрие	27) Чудо Елисея об умножении масла	27) Чудо со статуиrom
22) Бедность	28) Судилище над Сусанной	28) Христос и грешница
-	29) Чудо Елисея об ослеплении сирийского войска	29) Исцеление слепорожденного
-	30) Чудо Елисея после смерти о воскрешении человека (4Цар. 13:21)	30) Воскрешение Лазаря
-	31) Осия берет в жены блудницу ^v (Ос. 1:1-3)	31) Помазание Христа миром
-	32) Возвращение Давида в Иерусалим	32) Вход в Иерусалим
23) Добродетели	33) Гнев Моисея	33) Изгнание торгующих из храма
-	34) Хлебы предложения	34) Тайная вечеря
24) Благоразумие	35) Помазание Давида на царство ^{vi}	35) Омывание ног
25) Справедливость	36) Ходатайство Моисея за идолопоклонников (Исх. 32:31-32)	36) Моление о чаше
26) Умеренность	37) Пленение Самсона	37) Взятие Христа под стражу
27) Мужество	38) Михей перед Ахавом и Иосафатом	38) Христос перед Пилатом ^{vii}
28) Семь даров Святого Духа	39) Пленение Михея ^{viii}	39) Бичевание Христа
-	40) Сотворение Евы из ребра Адама	40) Коронавание терновым венцом
29) Бдительность	41) Жертвоприношение Авраама	41) Несение креста
30) Грех	42) Медный змий	42) Распятие
31) Мир	43) Иона во чреве кита	43) Положение во гроб
32) Тщеславие	44) Енох на колеснице (?) ^{ix}	44) Сошествие во ад
33) Похоть	45) Иаков узнает об Иосифе от его братьев	45) Воскрешение
34) Уныние/Зависть	46) Братья в гостях у Иосифа	46) Ужин в Эммаусе
35) Жадность	47) Иаков, Рахиль и Лия у колодца	47) Неверие апостола Фомы
36) Воздержание	48) Вознесение пророка Илии	48) Вознесение
37) Адская пропасть	49) Избрание семидесяти старейшин Моисеем	49) Сошествие Св. Духа
38) Совершенство законченной работы	50) Небесный Иерусалим	50) Страшный суд

6. Схема декорации хора. Правая сторона

и «Ужин в Эммаусе»¹²; 5) «Давид оплакивает Саула»/«Возвращение Давида в Иерусалим» и «Въезд в Иерусалим». Стоит рассмотреть несколько примеров подробнее, чтобы понять, действительно ли сюжеты совпали не случайно, а были подчинены общей идее в живописной и скульптурной декорациях.

Первая пара сюжетов, «Давид, играющий на арфе перед Саулом» и «Исцеление бесноватого», напоминает о победе над бесами, духовном исцелении одержимых. Соответствующий им «иероглиф» хора оказывается достаточно ясен: в рельефе нижнего яруса кресел изображен бич. Этот атрибут неизменно появляется в руках Иисуса, прогоняющего торгующих из храма; следовательно, в сознании зрителя он стойко ассоциируется с мотивом изгнания и выступает в качестве емкого комментария к нашим сюжетам¹³.

Примечания к схемам декорации хора (ил. 5–6):

- * Обозначения сюжетов и «иероглифов» в таблице приводятся в опоре на рукописи Джироламо да Потенца *Iconologia* [11] и *Esposizione delle cose simboliche* [10].
- i Сюжет назван в рукописи *Esposizione delle cose simboliche* [10, f. 10r]; в «Иконологии» Джироламо да Потенца о нем не пишет. На наш взгляд, в иконографии рельефа ничто не указывает именно на историю Ребекки.
- ii Упоминания о композициях в двух верхних ярусах присутствуют только в рукописи *Esposizione delle cose simboliche* [10, f. 17r–v].
- iii Джироламо да Потенца, вероятно, ошибочно указывает имя Елисея [11, f. 18r], хотя согласно тексту Ветхого Завета это чудо совершил Илия (3 Цар. 17:17–24).
- iv У Джироламо да Потенца — «Христос перед Анной и Каиафой» [11, f. 29v]. В иконографической традиции Анна и Каиафа могут представлять вдвоем; в рельефе же появляется третий персонаж, который восседает на троне и держит в руках жезл. По нашему мнению, это Понтий Пилат, жезл которого служит символом власти вместо встречавшейся в более ранней иконографической традиции короны. Кроме того, на следующем рельефе представлено «Бичевание Христа», которое в евангельском рассказе следует за «Судом Пилата».
- v Джироламо да Потенца вместо Осии указывает имя Михея [11, f. 25r].
- vi Джироламо да Потенца не называет представленный в рельефе ветхозаветный сюжет. Вероятно, это может быть сцена помазания Давида на царство. Во-первых, в библейском тексте не раз упоминается рог для елея (1 Цар. 16:13), который появляется и в нашем изображении. Во-вторых, Давида уже представляли в воинском облачении в 32-м рельефе, так что оно может считаться «атрибутом» царя в декорации хора. Хотя Джироламо да Потенца предлагает такую трактовку сюжета в обеих рукописях [10, f. 80v; 11, f. 31r], его версия кажется нам неверной. У персонажа на переднем плане в руках изображен посох, которым он дотрагивается до лица собеседника. По нашему мнению, эта деталь должна указывать на другой сюжет, однако определить его нам пока не удалось.
- viii Об этом сюжете Джироламо да Потенца пишет только в рукописи *Esposizione delle cose simboliche* [10, f. 84v]. Иконография изображения близка 48 рельефу «Вознесение пророка Илии», однако в нашем случае нет языков пламени вокруг колесницы. Других деталей, которые бы подтверждали или опровергали трактовку монаха, нам не удалось обнаружить.

В росписях клуатра истории о Давиде и об исцелении бесноватого дополняют эпизод из жития св. Бенедикта, который с помощью крестного знамения изгнал беса из тяжелого камня. Однако изображения на соответствующей этой композиции пилястре, кажется, не вполне подчиняются той же теме. В ее верхней части размещен один из «иероглифов», украшавший обелиск в «Гипнэротомехии Полифила». Это тондо, центр которого занимает военный трофей; у его изножья попарно переплетаются пальмовые ветви и рога изобилия; справа от трофея изображен глаз, слева — звезда. Внизу расположена подпись, которая служит ключом к расшифровке тондо¹⁴. Как и большинство других заимствований из трактата Колонны (они встречаются практически в каждой пилястре клуатра), воспроизведение гравюрного образа кажется механистическим: «иероглиф» не создает смысловой отсылки к ученому тексту и не вполне соотносится с нарративными композициями. Общей в нашем случае может являться только идея триумфа — будь то римского императора или победившей демонов святости.

Впрочем, по мнению Джироламо да Потенца, главным «иероглифом» в этой фреске является образ человека с стремя лицами — аллегория времени [9, f. 36v], Нерушимой гармонии¹⁵ [1, с. 282] или Благоразумия (*Prudentia*)¹⁶. Пожалуй, наиболее подходящими в контексте библейских сюжетов кажутся аллегории времени и/или благоразумия: изгнание бесов освобождало страдавших от *безумия*, которое теперь оставалось в прошлом, и направляло к осмотрительному *благоразумному* пути

- 12 «Встреча Иосифа с братьями» изображена в хоре как трапеца, подобно «Ужину в Эммаусе». При упоминании последнего в фресковой декорации [9, f. 29v] Джироламо да Потенца не называет сюжет, а приводит цитату: «и как Он был узан ими в преломлении хлеба» [Лк 24:35]. Так он делает еще в ряде случаев; можем предположить, что в росписях некоторые изображения заменяли надписями.
- 13 Джироламо да Потенца видит здесь аллегория самоограничения (*diguno*), что кажется нам не вполне верным. К этому моменту хронограф начинает описывать сиденья вразнобой, так как не учитывает в тексте отсутствие изображений в нескольких спинках нижнего ряда. Интересующий нас иероглиф он приводит вместе с сюжетами «Исцеление прокаженного» и «Исцеление Неемана», что не позволяет ему установить связь между тремя образами [11, f. 16v].
- 14 *Divi Iulii victoriarum et spoliarum copiosissimum trophaeum seu insignia*.
- 15 В таком качестве образ возникает в «Книге эмблем» Альчато, выпущенной в 1546 году, как раз во время завершения фресковой декорации в Кьостро Маджоре. Впрочем, такая трактовка могла уже использоваться в ренессансной среде на основе более ранних трактатов [1, с. 283].
- 16 До «Иероглифики» Пьеро Валериано или «Книги эмблем» Альчато образ появлялся в трактате «Гипнэротомехии Полифила» [1, с. 282], откуда при декорации клуатра было заимствовано много изображений.

в будущем. Это объяснение не кажется нам достаточно исчерпывающим, однако оно позволяет хотя бы наметить связь между главной и комментирующими частями живописной композиции. К сожалению, в большинстве фресок эта связь кажется еще менее очевидной; однако мы уверены, что исследователями еще не найден правильный подход к комплексному пониманию убранства.

Взаимообусловленность изображений внутри одной тематической группы не вызывает сомнений при правильной расшифровке всех ее элементов. Например, рассмотрим еще одну пару сюжетов — «Соломон и царица Савская» и «Поклонение волхвов», которые в живописном ансамбле «комментируют» эпизод с обучением св. Бенедикта в школе. Общей оказывается тема мудрости или приношения даров, а значит, она и должна быть зашифрована в «символических вещах», «иероглифах». В «языческих» антикизирующих деталях фрески многократно возникает именно мотив (жертво)приношения: в фризе — тавроболлий; в боковой пилястре — горящий алтарь, к которому с двух сторон подходят мужчина и женщина соответственно; ниже — двое мужчин, убивающих быка; в самом низу — бык, приближающийся к сухому дереву. (Ил. 7.) В предложенной Джироламо да Потенца трактовке этот мотив жертвенности предвосхищает дальнейшую историю св. Бенедикта, который оставит не только родную Норчу, но и школу в Риме, чтобы принести себя в жертву Богу и стать отшельником [9, f. 6r].

В хоре же «иероглифом» оказывается парящий над землей голубь Св. Духа, от которого расходятся 12 языков пламени — по числу апостолов. (Ил. 8.) Джироламо да Потенца видит в этом изображении символ таинства конфирмации, однако это толкование мы считаем излишне усложненным. Голубь Св. Духа с языками пламени является, скорее, отсылкой к Пятидесятнице и соединяет обе темы, намеченные в библейских сюжетах: снизошедшей на апостолов *мудрости*, а также — вновь — жертвенного служения Богу. Таким образом, эти группы изображений в Кьостро Маджоре и в хоре, действительно, подчинены единой теме.

Помимо семантических между ансамблями прослеживаются и иконографические связи. К сожалению, большинство фресок с библейскими сценами не сохранилось, однако среди дошедших до нас фрагментов мы обнаружили ряд изображений, близких рельефам хора¹⁷. Во-первых, это «Бегство в Египет»: в левой части композиции, под пальмой, изображена Мадонна с Младенцем на ослике, причем важной особенностью иконографии кажется поза Младенца Христа: он



7. Франческо Менгарди. *Пилястра Кьостро Маджоре, аббатство Санта Джустина, Падуа. Конец XVIII в.*
Гравюра. Фрагмент
Городская библиотека, Падуа
Фото Ф. Марчеллан



8. Риккардо Таурино. *Голубь Св. Духа*
Скульптурная декорация хора
Фрагмент
Фото Ф. Марчеллан

поворачивается к матери и изгибается всем телом, прильнув к ее щеке; справа представлен оборачивающийся Иосиф¹⁸.

Еще больше сходств заметно в изображениях сцены «Христос среди учителей»: в обоих случаях Христос восседает по центру композиции на вознесенном троне, оформленном в ренессансном вкусе: это фланкированная колоннами ниша, увенчанная полукруглым люнетом с волютами (фреска) или раковиной (рельеф). По Его левую руку находятся три старца: крайний справа в восточной чалме стоит, опершись одной ногой на ступеньку и наклонившись к сидящему внизу собеседнику; тот вступает с ним в разговор; третий мудрец сидит, повернувшись ко Христу. Группы персонажей по правую руку от Спасителя мы не можем сопоставить, так как от этого фрагмента фрески сохранилась лишь одна фигура бородатого мужа, который внимательно слушает мудрого юношу, подперев щеку рукой. В рельефе соответствующий

17 Отличия, связанные с индивидуальной манерой мастеров, мы выносим за скобки нашего анализа.

18 Хотя общая схема изображений кажется практически идентичной, между композициями в росписях и в хоре есть и отличия: например, в фреске рядом со сценой «Бегства в Египет» симультанно представлено предшествовавшее событие, «Сон Иосифа». В рельефе тоже объединены два эпизода: среди ветвей дерева появляются три ангела, что служит отсылкой к чуду с финиковой пальмой.

ему персонаж у самого края композиции полностью обращен спиной к зрителю — в сторону Христа.

Наконец, особенно похожей нам кажется иконография сюжета «Соломон и царица Савская»; хотя правая часть живописной композиции утрачена, родство двух изображений несомненно. (Ил. 9–10.) В центре представлена царица Савская в зубчатой короне, которая припадает на одно колено и протягивает Соломону сосуд — вероятно, с благовониями. За нею спешат несколько служанок, каждая из которых тоже несет в руках по сосуду. На втором плане вышагивают верблюды, которых ведет погонщик. Царь Соломон приветствует приближающееся шествие, восседая на троне в окружении советников, среди которых — старец в восточной чалме (только его образ сохранился в фреске).

К сожалению, Джироламо да Потенца не привел подробных описаний библейских сцен в своих рукописях, однако некоторые его замечания заставляют предположить, что иконографически схожих композиций в двух ансамблях было больше. Например, при пересказе истории об обрезании сына Моисея монах говорит об «ангеле, который хотел ее (Сепфору, а не Моисея, как в библейском тексте (Исх. 4:24–26). — У. Д.) убить обнаженным мечом заслушание при обрезании и ему (Моисею. — У. Д.) сказала ты жених крови у меня» [9, f. 10r]¹⁹. Отметим две детали: во-первых, появление ангела с мечом (упоминаний о таком явлении Господа Моисею нет в Исходе), а во-вторых, мгновенный переход от одного эпизода к другому, что как будто подразумевает их simultaneity. В изобразительном искусстве она может быть передана с помощью изображения двух сюжетов в одной композиции. Именно так они и представлены в рельефной декорации: на втором плане убегающий от ангела с мечом Моисей, на переднем — обрезание сына с помощью острого камня. (Ил. 11.) Фреска не сохранилась, но ее описание позволяет предположить схожую иконографию.

Нам кажется, что даже приведенных примеров достаточно, чтобы подтвердить факт использования единой иконографии в двух ансамблях (по крайней мере, в некоторых композициях). Однако это заключение справедливо только для фигуративных изображений.

Иконография «иероглифов» в фресках и в рельефах оказывается совершенно разной, что обусловлено использованными при ее сочи-

19 Пунктуация автора сохранена.



9. Бернардино Паренцано, Джироламо Тессари. *Соломон и царица Савская* 1490-е, 1540-е. Фреска. Фрагмент Кьюстро Маджоре, аббатство Санта Джустина, Падуя
Фото автора



10. Риккардо Таурино. *Соломон и царица Савская* Скульптурная декорация хора Фрагмент Фото Ф. Марчеллан

нении источниками. При декорации клуатра иероглифы понимались именно в качестве древних языческих знаков, их образность была основана на античных прототипах. При этом на первом этапе работ в Кьюстро Бернардино Паренцано ориентировался на подлинные римские памятники (например, рельеф из Сан Лоренцо фуори ле Мура) [3, p. 265], а в XVI веке свободная компоновка их мотивов сменилась почти механистическим воспроизведением инвенций современных ренессансных художников²⁰. Ни один из этих «иероглифов» не был перенесен в декорацию хора, что, несомненно, связано со сменой задач и иконографической программы.

В скульптурном убранстве 1550–1560-х годов христианская риторика полностью вытеснила языческую: античной образности больше не было места в «зеркале благочестия». Благодаря труду Пьеро Валериано, который собрал под одной обложкой символику языческого и христианского мира, «иероглиф» теперь понимался более широко и мог отсылать и к библейским мудростям. При этом принцип его функционирования оставался прежним. Вернемся хотя бы к уже

20 Помимо иллюстраций из «Гипнэротомехии Полифила» и *Ingegnoze Sorti* Франческо Марколини (1540) [6, p. 190], это отдельные гравюры Тициана, Раймонди, а также скульптурная декорация Одеона Корнаро [6, pp. 185–187].

упомянутому нами (см. выше примеч. 8) рельефу *finis opera* (Ил. 12.): за каждым знаком скрыто определенное понятие, а при их комбинации получается логическое завершённое послание. При этом «иероглифы» напрямую воспроизводят графический прототип — иллюстрации в трактате Валериано — и используются как готовый алфавит; так же десятью годами ранее в фресковой декорации оперировали формулами из «Гипнэротомехии». Следовательно, остальные «иероглифы» хора так же не были сочинены мастером, а опирались на еще какой-то источник, пока не установленный²¹.

Таким образом, гипотеза о преемственности монументальной декорации хора (1550–1560-е годы) росписям Кьостро Маджоре (1490-е годы; 1540-е годы) в падуанском комплексе Санта Джустина кажется нам подтвержденной. За внешним сходством общей композиционной структуры (дополняющие друг друга сюжеты Ветхого и Нового Завета и «иероглифы») скрываются глубинные семантические и иконографические связи²². При этом, как ни парадоксально, об интеллектуальном родстве проектов ярче всего свидетельствуют «иероглифы»: различия в иконографии указывают не на разрыв с предшествующей традицией, но на продолжавшиеся в гуманистической североитальянской среде эксперименты по созданию собственного зашифрованного языка, начинателем которых выступил Франческо Колонна. Изменение содержания — с языческого на христианское — повлекло за собой и изменение формы; синхронность этих процессов говорит о гибкости разработанной к середине XVI столетия системы, которую можно было с легкостью приспособить к любой цели. Этой «многоликости» иероглифики противостояла неизменность библейских истин: они исключали новое наполнение, а значит, существенную трансформацию формы; возможно, поэтому иконография нарративных композиций хора (или части из них) следовала уже найденным в клуатре формулам.

21 Например, Ф. Марчеллан указывает на существование трактата *Dictionarium biblicum, sive Lexicon sacrae Scripturae*, автором которого был составитель программы хора Евтихий Кордес, о чем упоминает Джироламо да Потенца [8, f. 141v]. К сожалению, у нас нет более подробных сведений о содержании труда (в том числе, наличии иллюстраций), так как он был утерян [16, p. 13].

22 В общей сложности мы обнаружили 15 пар близких сюжетов, которые подчинены одной и той же идее в обоих ансамблях. При этом из 8 хорошо сохранившихся фресок 7 оказываются иконографически близки рельефам на ту же тему.



11. Риккардо Таурино. *Обрезание сына Моисея*
Скульптурная декорация хора
Фрагмент
Фото Ф. Марчеллан



12. Риккардо Таурино. *Finis opera*
Скульптурная декорация хора
Фрагмент
Фото Ф. Марчеллан

Между тем монументальная деревянная декорация не повторяла, а совершенствовала находки авторов фрескового убранства. Если изображения в Кьостро соотносились друг с другом в нескольких ярусах по горизонтали и вертикали, то в хоре эта система была приведена к триадам, выстроенным по строгой вертикальной иерархии. Полифония вынесенных на поля групп «иероглифов» уступила красноречию единственного символа, получившего собственное место в декоративной системе. Вместо нескольких переплетающихся фабул осталась одна главная для человечества история — жизни Христа, а также ее «предисловие» — Ветхий Завет. Декорация хора оказывалась концентрированной версией фрескового убранства, доведенной до универсального звучания. Возможно, два ансамбля и вправду задумывались как взаимодополняющие. Хор, пусть первоначально и спрятанный от глаз прихожан, располагался в базилике, открытой всем верующим, миру внешнему; клуатр принадлежал исключительно братии, миру внутреннему. Их незримая связь становилась явственной благодаря воспроизведению схожих и сочинению новых образов, каждый из которых отсылал зрителя к некоему зашифрованному посланию. Поиски этих загаданных бенедиктинскими гуманистами текстов мы оставляем для будущих исследований.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Демидова М. А. Скрытые смыслы. Становление символических систем Ренессанса и западноевропейское искусство XV–XVII веков. М.: Лингва-Ф, 2023.
2. Лопухова М. А. Гротесковый орнамент в итальянском искусстве рубежа XV–XVI веков: историография и история // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 11. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2021. С. 572–585.
3. Billanovich M. P. Una miniera di epigrafi e di antichità. Il Chiostro Maggiore di S. Giustina a Padova // Italia medioevale e umanistica. XII. Padova: Editrice Antenore, 1969. Pp. 197–295.
4. Bisson M. Controriforma e spazio liturgico: i cori della basilica di Santa Giustina di Padova // Atti dell'istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di Scienze Morali, Lettere e Arti. 2013–2014. T. CLXXII. Pp. 441–518.
5. Bosco F. C. Il coro intarsiato di Lotto e Capoferrri per Santa Maria Maggiore in Bergamo. Bergamo: Credito Bergamasco, 1987.
6. Bragaglia C. Girolamo del Santo e gli affreschi del chiostro maggiore di Santa Giustina a Padova: fonti iconografiche // Bollettino del Museo Civico di Padova. 1993. T. LXXXII. Pp. 171–195.
7. Cooper T. E. The History and Decoration of the Church of San Giorgio Maggiore in Venice. PhD Thesis. Princeton University, 1990.
8. Da Potenza G. Cronica Giustiniana. 1598–1604. Biblioteca Universitaria di Padova, Ms. 320.
9. Da Potenza G. Elucidario et vero ritratto della pittura del Chiostro del Monasterio di Santa Giustina di Padova fatto da Eccellentissimi Pittori, con la dichiarazione delle Figure e Figurati, Favole de Poeti, Historie, Lettere Egiptiache, Simboliche, Et altre cose ingeniose. 1609. Biblioteca Civica di Padova, Ms. B. P. 4898.
10. Da Potenza G. Esposizione delle cose simboliche, figure ecc. del nuovo coro del monastero di S. Giustina. 1612. Biblioteca Universitaria di Padova, Ms. 302.
11. Da Potenza G. Iconologia del choro di S. Giustina con sua breve esposizione. 1612. Biblioteca Universitaria di Padova, Ms. 77.
12. De Nicolò Salmazo A. Bernardino Parenzano e le storie di S. Benedetto nel Chiostro Maggiore di S. Giustina // I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli / A cura di A. De Nicolò Salmazo, F. G. Trolese. Treviso, 1980. Pp. 89–121.

13. Francescon P. Riccardo Taurino e il coro ligneo della Basilica di Santa Giustina a Padova. Tesi di laurea. Milano, 2004.
14. Glover A. D. Keeping Body and Soul Together. Sixteenth-Century Choir Stalls in the Low Countries // Netherlandish sculpture of the 16th century: Zestiende-eeuwse beeldhouwkunst uit de Nederlanden / Ed. by M. E. Kavalier, F. Scholten, J. Woodall. Leiden: Brill, 2017.
15. Ivanoff N. Sculture e pitture dal Quattrocento al Settecento // La Basilica di S. Giustina. Arte e storia. Castelfranco Veneto: Edizioni del Grifone, 1970. Pp. 167–345.
16. Marcellan F. I misteriosi geroglifici del coro grande di Santa Giustina // Padova e il suo territorio. 2025. T. XL. Fasc. 237. Settembre-ottobre (in print).
17. Pattanaro A., Pietrobelli G. Il coro ligneo di Riccardo Taurino e di Battista Marchesi // Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina / A cura di F. G. B. Trolese. Roma, 2020. Pp. 373–378.
18. Valeriano P. Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptiorvm literis commentarii. Basilea: Michael Isengrin, 1556.