

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7.034.3(450):7.046.1:73.027

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-3-5>

Марина РУСЯЄВА,

orcid.org/0000-0002-0498-0611

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

(Київ, Україна) *maryna.rusiaieva@naoma.edu.ua*

ОБРАЗ ГЕРКУЛЕСА В СКУЛЬПТУРНІЙ ДЕКОРАЦІЇ ПОРТА ДЕЛЛА МАНДОРЛА: ІКОНОГРАФІЯ ТА СИМВОЛІЗМ

У центрі цієї статті перебувають шість рельєфів з північного порталу флорентійського собору Санта Марія дель Фйоре, який відомий під назвою Порта делла Мандорла. Скульптурне оздоблення виконано в 1391–1405 рр. групою майстрів, імена яких зафіксовано у тогочасних документах *Опера дель Дуомо*. На всіх рельєфах зображено Геркулеса в обрамленні орнаменту з вусиків. На правому скосі порталу розташовано п'ять композицій, чотири з яких присвячено подвигам Геркулеса: вбивство Немейського лева, боротьба з Антеєм, вбивство Лернейської гідри, яблука Гесперид. Дві інші композиції, одна з яких на лівому архівольті, репрезентують фронтальну фігуру Геркулеса, що спирається на палицю.

На підставі збережених документів та стилістичного аналізу науковці намагалися встановити автора цих рельєфів. Попри багаторічні дослідження та тривалі дискусії в сучасній історіографії пропонується кілька варіантів атрибуції: 1) Джованні д'Амброджо, 2) Нікколо ді П'єро Ламберті, 3) Нікколо ді П'єро Ламберті та Нанні ді Банко, 4) Нанні ді Банко та П'єро ді Джованні Тедеско, 5) Нанні ді Банко тощо. Припускаю, що рельєфи з Геркулесом виконали два скульптори, імена яких остаточно не встановлено.

Один з майстрів вирізьбив чотири композиції з подвигами Геркулеса. Вважаю не випадковими вибір цих історій та їх конкатенацію на порталі, в якій вони утворили дві умовні пари. Перша – боротьба з чудовиськами, де згідно з традицією після перемоги над Немейським левом Геркулес вбиває Лернейську гідру (рельєфи № 1 і № 3). У цих композиціях є вплив середньовічної іконографії. У сцені вбивства гідри художник змінив традиційну для Геркулеса палицю на однолезвийний меч фальшион, а не меч східного типу чи сокиру як до того вважали різні дослідники. Другу пару (рельєфи № 2 і № 4) – об'єднує міфологічна оповідь про один подвиг – здобуття яблук Гесперид, а також опора на класичну іконографію, передусім у сцені двобою Геркулеса і Антея «груди до грудей». Починаючи з пізноархаїчного часу, таке положення тіл супротивників відоме у вазопису і рельєфах Давньої Еллади. В I ст. Лукан в епічній поемі «*De Bello Civili*» вперше детально описав цю міфологічну битву, приділивши увагу різним борцовським прийомам (Лукан. *Bell. civ.* 4.593–660). На зламі XIV–XV ст. Колюччо Салютаті у трактаті «*De Laboribus Herculis*» слідом за Боккаччо описав тридцять один подвиг Геркулеса і стисло процитував окремі рядки з Лукана, зокрема про те, що Геркулес зустрів свого ворога «*rectore pectus*».

Два рельєфи з фронтальною постаттю Геркулеса в стилістиці «*figura all'antica*» виконав інший скульптор. Вважаю, що в основу їх іконографії покладено наслідування поширеним античним іконографічним типам: Альбертіні – у нижній частині порталу, Копенгаген/Дрезден – на архівольті. Аналіз широкого кола класичних образотворчих і писемних джерел дав можливість стверджувати, що тут представлено шість різних іконографічних варіантів образу Геркулеса. В цих різних іпостасях він виступає як герой, що знищує ворогів, та як тріумфатор-переможець, що відпочиває після подвигів.

В інтерпретації цих рельєфів на сьогодні існує три головних напрямки: гуманістичний, християнський та історичний. Найбільш актуальним є історичний підхід до трактування образу Геркулеса у зв'язку з війнами, які вела у 1390-х рр. Флорентійська республіка проти Мілана на чолі з Джангалеаццо Вісконті. На нашу думку, саме видатний гуманіст, канцлер Республіки Колюччо Салютаті та його праця «*De laboribus Herculis*» мали можливість прямо або опосередковано сприяти неодноразовій появі цього античного героя в скульптурній декорації Порта делла Мандорла на північному фасаді собору Санта Марія дель Фйоре як політичного символу та сили Флоренції. Такий вибір вважаємо цілком закономірним, оскільки близько 1275 р. Брунетто Латіні – флорентійський поет, філософ, політик і державний діяч, захоплюючись Геркулесом як ідеальним лідером, вплинув на прийняття цього образу для державної печатки Республіки.

Ключові слова: скульптура, Геркулес, Порта делла Мандорла, Флоренція, фальшион, Проторенесанс, Колюччо Салютаті.

Maryna RUSIAIEVA,

orcid.org/0000-0002-0498-0611

PhD (Art History), Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Theory and History of Art

National Academy of Fine Arts and Architecture

(Kyiv, Ukraine) maryna.rusiaieva@naoma.edu.ua

THE IMAGE OF HERCULES IN PORTA DELLA MANDORLA SCULPTURAL DECORATION: ICONOGRAPHY AND SYMBOLISM

This article focus point concerns six reliefs in the northern portal of the of the Santa Maria del Fiore Cathedral in Florence, also known as the Porta della Mandorla. The portal sculptural decoration was made in 1391–1405 by a group of artists whose names are recorded in the documents of the Opera del Duomo dated of that time. All the reliefs represent Hercules framed with an Rankenornamentik. On the portal's right door-jambs there are five compositions, four of which are dedicated to the Hercules' labours, these are Hercules killing the Nemean lion, the combat with Antaeus, Hercules killing the Lernean hydra, and the Hesperides' golden apples. Two other compositions, one of which is placed on the left archivolt, represent the frontal figure of Hercules leaning on a club.

Based on the ancient documents and stylistic analysis, scientists tried to establish these reliefs author. Despite many years of research and long discussions, several attribution options are offered in modern historiography: 1) Giovanni d'Ambrogio, 2) Niccolo di Piero Lamberti, 3) Niccolo di Piero Lamberti and Nanni di Banco, 4) Nanni di Banco and Piero di Giovanni Tedesco, 5) Nanni di Banco, etc. I assume that the reliefs with Hercules were made by two sculptors, whose names have not been definitively established.

One of these artists carved four compositions with the exploits of Hercules. I consider these stories choice and their concatenation on the portal, where they formed two conditional pairs, not accidental. The first is a combat with monsters, where, according to tradition, after defeating the Nemean lion, Hercules kills the Lernean hydra (reliefs No. 1 and No. 3). These compositions are influenced by medieval iconography. In the scene of hydra slaying, the artist replaced the traditional stick of Hercules with a single-edged falchion sword, and not an oriental-type sword or an ax as previously believed by various researchers. The second pair (reliefs No. 2 and No. 4) is united by a mythological story about such feat as obtaining the Hesperides' apples, as well as a reliance on classical iconography, primarily in the «chest to chest» duel scene between Hercules and Antaeus. Starting from the late archaic time, this position of the opponents' bodies is widely known in vase painting and reliefs of Ancient Greece. In the 1st century Lucan in his epic poem «De Bello Civili» first described this mythological battle in detail, paying attention to various wrestling techniques (Lucan. Bell. civ. 4.593–660). At the turn of the XIV–XV centuries. Coliuccio Salutati, in the treatise «De Laboribus Herculis», and following Boccaccio, described the thirty-one feats of Hercules and succinctly quoted certain lines from Lucan, in particular, that Hercules met his enemy «pectore pectus».

Two reliefs representing the frontal figure of Hercules in the «figura all'antica» style were created by another sculptor. I believe that these two objects' iconography is based on imitation of common antique iconographic types: Albertini style in the portal's lower part, and Copenhagen/Dresden style on the archivolt. The analysis of a wide range of classical pictorial and written allows stating that really six different iconographic variants of Hercules' image are presented on the portal. In these different guises, he appears as a hero who destroys enemies, and as a victorious triumphant who rests after exploits.

There are currently three main directions in these reliefs interpretation: humanistic, Christian and historical. The most relevant is the historical approach to the interpretation of Hercules' image in connection with the wars waged by the Florentine Republic against Milan led by Giangaleazzo Visconti in the 1390s. In our opinion, just the outstanding humanist, Chancellor of the Republic Coliuccio Salutati and his work «De laboribus Herculis» had the opportunity to contribute immediately or indirectly to this ancient hero repeated appearance in the sculptural decoration of the Porta della Mandorla located on the northern facade of the Santa Maria del Fiore Cathedral as a political symbol embodying the power of Florence. We consider this choice to be quite natural, since about 1275 Brunetto Latini, a Florentine poet, philosopher, politician and statesman, admiring Hercules as an ideal leader, influenced and thus contributed to this image adoption for the state seal of the Republic.

Key words: sculpture, Hercules, Porta della Mandorla, Florence, falchion, Proto-Renaissance, Coliuccio Salutati.

Постановка проблеми. Гуманістична культура Флоренції кінця XIII–XIV ст. зумовила появу в її мистецтві образів з давньоримської міфології. Найпопулярнішим персонажем був Геркулес, добре відомий як за античною літературою, так і творами скульптури. До того ж один із подвигів Геркулеса пов'язано з територією Італії, з Римом

і Лациумом. Починаючи з пізньої античності цей міфологічний герой, завдяки його цілеспрямованості, доблесті, величчю подвигів, іншим фізичним і моральним якостям, часто переосмислювався в контексті християнської алегорії. За часів пізнього середньовіччя Геркулеса порівнювали з біблійним Самсоном, він навіть перетворюється

на христологічний символ. Зазвичай Геркулес уособлює героїчну, сильну особистість, що долає всілякі перешкоди на своєму шляху. Саме тому цей античний міфологічний герой стає улюбленим гуманістичного середовища Тоскани. Його образ надихає художників, поетів та письменників. В мистецтві Флоренції пізнього дученто і треченто він найчастіше є алегорією громадянської сили Республіки.

Першим флорентійським зображенням Геркулеса в цій іпостасі традиційно вважають міську печатку, перший відбиток якої датовано 6 липня 1277 р. У першій третині XIV ст. античного героя широко репрезентовано у різних видах мистецтва. Своєрідним імпульсом відновлення інтересу до образу Геркулеса у мистецтві Флоренції пізнього треченто стала Опера дель Дуомо, яка ініціювала інтенсивні роботи у зв'язку з перебудовою собору Санта Марія дель Фйоре.

Згідно з документами, скульптурний декор Порта делла Мандорла на північному боці собору вирізьбили Джованні д'Амброджо, П'єро ді Джованні Тедеско, Якопо ді П'єро Гвіді та Нікколо ді П'єро Ламберті близько 1391–1405 рр. Фігуративні барельєфи склалися з трьох основних категорій: 1) класичні фігури та двох фігурні композиції (у тому числі з подвигами бородатого Геркулеса) в квітучих паростках орнаменту з вусиків (т. зв. Rankenornamentik); 2) великі півфігури янголів з сувоями в руках у шестикутних рамах; 3) невеличкі класичні фронтальні фігури на повний зріст (у тому числі дві постаті молодого Геркулеса) у ліроподібних пишних завитках орнаменту з вусиків.

Геркулес – єдиний персонаж, якого зображено кілька разів: п'ять на двох колонках правого скосу та один – на лівому архівольті. Компактну групу з чотирьох рельєфів розташовано по вертикалі на центральній частині внутрішньої колонки правого скосу та об'єднано певним задумом – показом бородатого кремезного Геркулеса, що здійснює подвиги, три з яких легко впізнати: вбивство Немейського лева, боротьба з Антеем, вбивство Лернейської гідри. Кожну композицію вплетено у «вінок» із звивистих пагонів та квітів, що тягнуться вгору. Окрім бородатого Геркулеса на Порта делла Мандорла також вирізьблено дві фігури юного героя, що стоїть по центру ліроподібного квітучого куша, в обрамленні великих півфігур янголів з сувоями в руках. Один рельєф прикрашає нижню частину центральної колонки на правому скосі трохи нижче сцен з подвигами, другий – верхню частину по центру лівого архівольту.

Аналіз досліджень. Поєднання міфологічних та християнських персонажів у скульптурній декорації Порта делла Мандорла тривалий час привертає увагу науковців. Важливим джерелом, що спричинило інтерес до цієї теми стала публікація архівних документів щодо оздоблення собору і кампаніли (Poggi, 1909). На підставі стилістичного аналізу дослідники намагались розрізнити особисті стилі та виділити руки окремих майстрів. Найбільшою мірою їх цікавило авторство рельєфів з Геркулесом (Kauffmann, 1926a: 141ff.; Kauffmann, 1926b: 216ff.; Krautheimer, 1956: 52ff., 278ff.; Seymour, 1959: 1–5; Kreytensberg, 1972; Himmelmann, 1985: 64–65; Bayer, 2008: 166). Періодично їх розглядають у публікаціях, присвячених образу Геркулеса в культурі Флоренції доби Відродження (Ettlinger, 1972: 124–128; Hessert, 1991: 26–27, 39–42), в контексті маскулінності подвигів Геркулеса та гомоеротичності лібідо (Simons, 2008: 638–640) або феномену «figura all'antica» та її римських джерел у релігійному мистецтві Італії (Himmelmann, 1985: 62–64, 68–72). Важливою складовою досліджень є інтерпретації фігури Геркулеса в скульптурному оздобленні порталу в різних контекстах: гуманістичному (Krautheimer, 1956: 278ff.), християнському (Panofsky, 1972: 149ff., see note 4; Ettlinger, 1972: 125–128), історичному і політичному (Hessert, 1991: 39, 42ff.; Stafford, 2012: 218–219). Отже, з точки зору рівня вивченості цієї проблеми звернемо увагу на певну парадоксальність ситуації: при всій глибині та серйозності наявних публікацій, досі відсутнє комплексне дослідження з зазначеної теми.

Мета статті – висвітлити основні гіпотези щодо авторства рельєфів з Геркулесом на Порта делла Мандорла, розкрити та уточнити особливості іконографії та іконології цих образів в контексті широкого кола образотворчих та писемних джерел як античної, так і проторенесансної доби.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж звернутися до аналізу іконографії та алегоричних інтерпретацій цих рельєфів, розглянемо не менш важливе питання щодо їх авторства. Роботами над скульптурним оздобленням Порта делла Мандорла керувала будівельна комісія собору (Опера дель Дуомо), яку контролювали синьйорія, церква і ремісничі цехи, які її фінансували. Проте стосунки між комісією та художниками не залежали від регламентації останніх. Серед численних обов'язків комісії були: запрошення митців, затвердження кандидатів на посаду капомаестро¹,

¹ Капомаестро – найвища посада у середньовічній художній ієрархії.

координація по написанню іконографічної програми, у відповідності до якої портал планувався як єдина декорація. Згідно з тогочасними традиціями, виконання окремих елементів розподіляли між різними скульпторами, до того ж роботи проводили у кілька етапів, за виконання яких відповідали різні майстри.

У лаконічних та частково неповних записах *Deliberazioni* за 1391 р. зафіксовано імена скульпторів. На першому етапі (1391–1397) їх очолював капомаєстро Джованні д'Амброджо, який виступив автором композиційної ідеї, брав безпосередню участь у виконанні рельєфів, спостерігав за загальним перебігом робіт, призначаючи кожному члену обраної групи (Якопо ді П'єро Гвіді, П'єтро ді Джованні Тедеско та наймолодшому Нікколо ді П'єро Ламберті) окремі блоки або частини мармуру для різьблення за встановленим дизайном. У 1395 р. нижню частину порталу було завершено. Архітрав виконали Джованні д'Амброджо і П'єро ді Джованні Тедеско. В записах 1396 р. згадується ім'я ще одного молодого майстра – Лоренцо ді Джованні, сина Джованні д'Амброджо, який зробив статуї двох пророків у табернаклях порталу. Того ж року роботи призупинили, і в 1397 Лоренцо разом зі своїм батьком покинув Флоренцію, щоб, можливо, поїхати працювати до Рима. Він повернувся 1401 р., щоб знову продовжити різьблення рельєфів. 1406 р. до роботи залучено Антоніо ді Банко із сином Нанні. Нарешті, упродовж 1404–1408 рр. було завершено арку люнети (Poggi, 1909: LXVIII–LXXII, docs. 348–359; Seymour, 1959: 1–5).

Рельєфи капомаєстро розподілив між окремими майстрами, відмовившись від середньовічного «конвеєрного» методу. Це давало скульпторам певну свободу і незалежність, у межах якої вони мали змогу експериментувати. Згідно з документами, одиницею роботи була секція, за яку майстер, якому вона була доручена, відповідав у повному обсязі, не лише за фігури, але й за орнамент (Seymour, 1959). Роботу оцінювали за кількісним принципом. Зокрема, 1393 р. Джованні д'Амброджо оцінює «2,8 браччіо² мармурової плити, на якій вирізьблено листя та фігури, для скосу названого собору» (Poggi, 1909: docs. 351–352). Загалом флорентійська Опера дель Дуомо на зламі XIV–XV ст. створила більш вільні умови праці, що підготувало можливість індивідуалізації скульптури, яка відбудеться в період кватроченто. Завдяки цьому розрізняються

всі руки митців, що брали участь у роботі. У свою чергу це спричинило гарячі дискусії науковців, які прагнуть реконструювати особливості творчої манери кожного із них. Найбільшою мірою всіх цікавить автор або автори рельєфів з міфологічними фігурами і, насамперед, з Геркулесом.

Ймовірним розробником єдиного дизайну рами Порто делла Мандорла, на думку Г. Кауффманна, був Джованні д'Амброджо, який також вирізьбив фігури Геркулеса (Kauffmann, 1926a: 141ff.; Kauffmann, 1926b: 216ff.). В середині XX ст. висловлено припущення, що рельєфи з Геркулесом це робота юного Нанні ді Банко або молодого Якопо делла Кверча, які вони виконали в середині або на початку другої половини 1390-х рр. Певною мірою цьому сприяло те, що Дж. Вазаррі в своїх знаменитих «Життєписах» сплутав Нікколо Ламберті з Нікколо Спінеллі д'Ареццо, а Джованні д'Амброджо та його сина Лоренцо взагалі не згадав. Поступово почала складатися своєрідна «легенда» про існування т. зв. «Master Hercules» – анонімого скульптора з надзвичайно різноманітними здібностями, який працював над порталом між 1391 і 1397 рр. (див. з літ. Krautheimer, 1956: 52ff., 278ff.). Ці гіпотези піддав критиці Ч. Сеймур, який відштовхуючись від попередніх досліджень Г. Кауффманна, спробував визначити стилістику не тільки старших, але й молодших майстрів. Врешті решт, він погодився з Г. Кауффманном щодо авторства Джованні д'Амброджо у зображенні подвигів Геркулеса, але фігуру героя з палицею в нижній частині скосу порталу атрибутував як роботу Нікколо ді П'єро Ламберті (Seymour, 1959).

Пізніше Г. Крейтенберг припустив, що Джованні д'Амброджо розробив тільки схему аканту, а інші митці були вільними у виборі маленьких фігур у завитках (Kreytenberg, 1972). Л. Еттлінгер наполягав, що на підставі документів можна встановити лише імена скульпторів, але незрозуміло, хто з них відповідав за ту чи іншу частину оздоблення (Ettlinger, 1972: 124–125). У свою чергу Н. Хіммельманн, беручи до уваги аргументи Г. Кауффманна та Г. Крейтенберга, та на підставі відсутності симетричної відповідності між лівою і правою частинами декору вважав, що майстри не використовували єдину замкнену іконографічну програму, проте в окремих частинах з зображенням Геркулеса вона наявна. Рельєфи з цим героєм на правому скосі – роботи Джованні д'Амброджо (див. з літ. Himmelmann, 1985: 64–65).

Відмітимо, що на початку XXI ст. дискусії щодо імен скульпторів тривають. А. Байер вважає, що ліва половина акантового орнаменту

² Браччіо (іт. braccio) – одиниця довжини, що дорівнює 0,7 м.

є різьбленням Нікколо ді П'єро Ламберті, а права половина та замковий камінь – Нанні ді Банко (Bayer 2008: 166). У статті П. Сімонс Геркулеса з палицею і шкурою лева у нижній частині правого скосу датовано 1395 р. та атрибутовано як роботу Нанні ді Банко, а чотири подвиги Геркулеса в 1395–1400 рр. виконав П'єро ді Джованні Тедеско (Simons, 2008: 638–639, fig. 2–3). Інші дослідники також по-різному вирішують питання авторства рельєфів з Геркулесом. Наприклад: Джованні д'Амброджо (Tartuferi, 2011: 85) або Нанні ді Банко (Campbell, Cole: 2017: 78). Нарешті в останніх публікаціях називається група митців без розподілення між ними окремих рельєфів (зокрема, Sienkewicz, 2020: 260). Треба відзначити, що через брак достовірних і повних історичних, писемних та образотворчих джерел імена майстрів, які виконали рельєфи з Геркулесом, так і залишаються гіпотетичними. Враховуючи стиль їх виконання, припускаємо, що один майстер виконав сцени з подвигами, інший – два рельєфи з фронтальною фігурою Геркулеса.

Не менш важливим є аналіз образотворчих та писемних джерел, які могли сприяти вибору і створенню різних іконографічних типів Геркулеса на північному порталі собору Санта Марія дель Фйоре у Флоренції. У свою чергу вивчення як буквального, так і фігурального контексту дасть змогу визначити символічні інтерпретації цього образу.

Найцікавішими і найскладнішими в цій скульптурній декорації є чотири рельєфи з подвигами Геркулеса, вибір і поєднання яких, безумовно, були не випадковими. Оповідь починається з першого подвигу – вбивства Немейського лева. Геркулес, сидячи на спині хижака та обхопивши ногами його шию, люто роздирає пащу з високопленим язиком. Кремезна постать героя оголена, у нього пишна зачіска з довгими кучерями, що спадають на спину, та охайна борода. Його голову повернуто анфас. Лева показано в складному ракурсі. Розведені в боки задні лапи та піднятий хвіст утворюють додаткові елементи рослинної орнаментики.

Зображення вбивства Немейського лева всі науковці сприйняли як цілком логічне, адже цю міфологічну тему художники вже давно переосмислили як християнську алегорію. Можливо, саме тому Геркулес не душить, а роздирає щелепи хижака, як це робив Самсон, з яким він розділив дар надлюдської сили. Побудова композиції цього рельєфу, більшою мірою вказує на середньовічні, ніж на античні образотворчі джерела. Як влучно зазначив Л. Етлінгер, боротьба Геркулеса з Немей-

ським левом настільки схожа на подібний подвиг Самсона, що обидва герої та їхня інтерпретація в цьому конкретному вчинку стали взаємозамінними (Ettlinger, 1972: 127)³. Припускаємо, що Геркулес може бути персоніфікацією кардинальної християнської чесноти Fortitude (Сила духу, Стійкість). Лев – як символ хоробрості – є її звичайним атрибутом. Водночас ця чеснота могла боротися з левом, роздираючи його щелепи (Roberts, 1998: 909–910). Нарешті, наприкінці XIV – на початку XV ст. видатний гуманіст і канцлер Флоренції Колучо Салютаті у третій книзі незакінченого трактату «De Laboribus Herculis» («Про подвиги Геркулеса») писав, що боротьба Геркулеса з Немейським левом є алегорією боротьби християнина з «левом гніву» (Salutati, De Laboribus Herculis. 3.5: 3.8.9–10; Brumble, 1998: 156).

Під першим, сповненим напруги подвигом, розташовано наступний – не менш драматичний двобій Геркулеса та лівійського варвара Антея. У центрі композиції атлетична оголена півфігура бородатого Геркулеса виростає з акантового скрученого паростку вусикового орнаменту. Міцно обхопивши за талію свого також оголеного супротивника, який прагне його задушити, герой нібито ігнорує цю спробу і дивиться прямо перед собою. Антей, навпаки, наче щось шепоче на вухо Геркулесу. Його зачіска з довгим кучерявим волоссям нагадує геркулесову у сцені вбивства Немейського лева. Торси борців щільно притиснуті один до одного. Ноги Антея ледь торкаються листя вусиків і, здається, що через якусь мить перемога буде на боці Геркулеса.

На загальну думку, вибір теми цього рельєфу та його художнє втілення складно пояснити. У зв'язку з цим окремі науковці прийшли до висновку, що, по-перше, пози головних персонажів не характерні для класичної іконографії та не знаходять будь-яких аналогій в античному мистецтві. По-друге, автор рельєфу вперше розробив новий тип іконографії з зображенням Геркулеса і Антея «груди до грудей», який в подальшому буде превалювати у творчості флорентійських митців доби Відродження (Ettlinger, 1972: 134ff.; Himmelmann, 1985: 67).

³ Важливо, що в останні десятиліття XIII ст. на замовлення політичної партії гібеллінів у Флоренції виготовлено срібну печатку, рельєф на якій тривалий час ототожнювали з Геркулесом, що вбиває Немейського лева. Тільки нещодавно було доведено, що на ній репрезентовано Самсона (див. з літ. Capaccini, 2012). Можливо, що запекла конкуренція у пізньому дученто між двома політичними фракціями гвельфів і гібеллінів спричинила виникнення двох протилежних символів і емблем: гуманістичного Геркулеса, палиця якого підпорядковує розпусту Флоренції, на міській печатці Республіки та біблійного героя Самсона – на печатці опозиційної влади фракції гібеллінів.

Тільки нещодавно П. Сімонс, вивчаючи зображення Геркулеса в мистецтві Італії XIV–XVI ст. в контексті маскулінного подвигу та гомоеротичного лібідо, побіжно відмітила хибність вище зазначеного твердження Л. Еттлінгера. В якості аргументів вона навела коротку цитату з епічної поеми Лукана «*De Bello Civili*» («Громадянська війна») (I ст.), де в описі битви Геркулес зустрів свого ворога «*rectore rectus*» (Lucan. Bell. civ. 4.624). У свою чергу Коллючо Саллютаті у згаданому вище трактаті «*De Laboribus Herculis*» дослівно процитував кілька рядків з Лукана: «кінцівки міцно притиснуті до моїх грудей» («*pressis intra mea pectora membris*»), Lucan. Bell. civ. 4.648) та «тримаючи вмираючого Антея біля грудей» («*iam pectora pigro stricta gelu*»), Lucan. Bell. civ. 4.652–53) (Simons, 2008: 640, note 47). Пошук якихось інших аналогій в писемних і образотворчих джерелах не входив до завдань науковиці, тож надалі вона цього питання так і не торкнулася.

Вважаємо, це спостереження П. Сімонс є дуже влучним, а витоки іконографії битви Геркулеса і Антея на рельєфі Порта делла Мандорла потребують детальнішого вивчення. В античному мистецтві Антея зображували тільки в двобої з Геркулесом. Більшість художників надавала перевагу Геркулесу, який підіймав супротивника вгору, притиснувши його спину до своїх грудей. Однак в аттичному чорнофігурному вазопису наприкінці VI ст. до н. е. виникла інша іконографія, в якій вороги, стоячи обличчями один до одного, роблять той чи інший борцівський прийом (Olmos, Balmaseda, 1981: 800–802, cat. 1, 3, 13; LIMC, 1981, pl. 647: 1, 648: 3, 650: 13). В цей же час видатний піонер-вазописець Євфроній під впливом сучасних йому літературних та образотворчих джерел привніс свою інтерпретацію в цей варіант іконографії, розташувавши голови супротивників впритул одна до одної на червонофігурному кратері (нині в колекції Лувру) (Olmos, Balmaseda, 1981: 803, cat. 24; LIMC, 1981: pl. 651: 24). Такий образний тип будуть наслідувати і розвивати художники в мистецтві різних регіонів Еллади. Це спричинить виникнення в перших десятиліттях V ст. до н. е. нової іконографії: герой робить захват тулубу Антея, міцно притискаючи його груди до своїх грудей (Olmos, Balmaseda, 1981: 804, cat. 31–33; LIMC, 1981: pl. 653: 31–32). Описаний іконографічний варіант, хоча й не стане панівним, але буде мати розвиток як в еллінському, так і в римському мистецтві. Припускаємо, що скульптор наприкінці XIV ст. мав можливість бачити подібні композиції на роз-

писних або рельєфних вазах⁴, різьблених інталіях чи камеях. Це стало для нього одним із джерел для власної інтерпретації даного міфу. Непрямим підтвердженням знайомства художника з античними образотворчими джерелами є зображення зменшеної фігури Антея, а також кудлатої бороди і довгого, до середини спини волосся.

Важливе значення для встановлення джерел іконографії даного рельєфу мають писемні античні та сучасні флорентійському художнику джерела. Найраніші згадки про Антея містяться в поезії Піндара (V ст. до н. е.), де вперше протиставлено невеличкого на зріст еллінського героя величезному варвару Антею (Pind. I.4, 52–54) та відзначено, що у лівійського гіганта «прекрасне волосся» (Pind. I.19, 105–125). Так була започаткована традиція протиставлення цивілізованого елліна Геракла з короткою зачіскою атлета надмірному варвару Антею. В наступні століття це протиставлення буде постійним, так само як і образ Антея з пишним волоссям. У «Міфологічній бібліотеці» Аполлодора Геракл на шляху до Гесперид зустрічає Антея в Лівії (Apollod. Bibl. 11.5). Аполлодор, ймовірно, вперше пов'язав цей епізод з одинадцятим подвигом і докладно розповів про складні прийоми боротьби, які стануть дуже популярними у латинських авторів, зокрема Овідія (Ovid. Metamorphoses. 9.184) і Лукана (Lucan. Bell. civ. 4.593–660) (див. з літ. Olmos, Balmaseda, 1981: 801).

Саме у Лукана викладено найдетальнішу версію міфу про Геркулеса і Антея з дуже точним описом прийомів бою і положенням тіл (Lucan. Bell. civ. 4.581–660):

«Руки могутні їх сплелися в тісних обіймах;
Довго, але марно вони стискають один одному
шию, –

Не поверне голови і чолом жоден не поникне...
Шию втомлену гне і до грудей Алкід⁵ притискає
Груди – і підломилися тоді під косим ударом
правиці

Ноги ворога. Поперек живота, зі спини, пере-
можець

Обм'яклого стиснув борця, його стегна ногами
розсунув»

(Lucan. Bell. civ. 4. 617–19, 624–27).

При порівнянні рельєфу і цих рядків складається враження, що скульптор був ознайомлений з поемою Лукана. Звернення до текстів італійських

⁴ Значну кількість аттичних пізньоархаїчних ваз з подібними зображеннями знайдено в етрусських гробницях (Вульчі, К'юзі та ін.), окремі з них – неподалік Флоренції, в Археологічному музеї якої вони дотепер зберігаються.

⁵ Алкід – античний герой Геркулес

письменників і гуманістів треченто дає змогу проаналізувати це питання. На початку XIV ст. Данте Аліг'єрі (1265–1321) неодноразово робить покликання саме на четверту книгу «De Bello Civili» Лукана головне джерело своїх знань про двобій Геркулеса і Антея. Зокрема, у третій книзі трактату «Convivio» («Бенкет») (1304–1307) зазначено, що у розповідях про Геркулеса у видатного Овідія, у Лукана та інших поетів ми читаємо, що під час боротьби Геркулеса з гігантом Антеєм щоразу, коли велетень втомлювався під час битви і лягав на землю, або з власної волі, або коли його змушував Геркулес, сила та енергія повністю відроджувалися в ньому від землі, на якій і з якої він був створений. Щойно Геркулес зрозумів це, він, нарешті, схопив і підняв Антея, не дозволяючи йому торкнутися землі, переміг його і вбив (Convivio. III. III.7–8). Пізніше Данте у трактаті «De monarchia» («Монархія», 1313) двічі згадує цей епізод битви Геркулеса з Антеєм, посилаючись на ті ж самі джерела. Як влучно відмітив Д. Скафоліо, в одному з цих уривків Данте вжив слово *figuratus*, яке вже за часів пізньої античності і, зокрема, в християнській латині, починаючи з Тертуліана, належить до алегорії, тобто так званої «*figurata interpretatio*» («образної інтерпретації»), яку використовують до класичних міфів та текстів, щоб примирити їх із християнством (De monarchia. II.VII,9–10) (див. з літ. Scafoglio, 2020: 159). Крім того, Данте не тільки цитує Лукана як надійне морально-філософське джерело, але й сам виступає спадкоємцем античної епічної традиції в цілому (Facchini, 2020: 1–10).

У другому уривку в трактаті «Монархія» Данте зіставляє битву Геркулеса та Антея з біблійною казкою про Давида і Голіафа. Обидві історії згадуються, щоб продемонструвати, що у битві переможцем завжди буде натхненний Богом (De monarchia. II.IX.11): «І якщо є заперечення, як це буває, проти істини, яку я показав щодо нерівності сил, нехай це заперечення буде спростовано перемогою Давида над Голіафом; і якщо язичники хочуть іншого прикладу, нехай спростовують його перемогою Геркулеса над Антеєм. Бо справді нерозумно припускати, що сила, яку Бог підтримує, може бути слабшою. Вже достатньо ясно показано, те, що здобувається у поєдинку, здобувається по праву» (De monarchia. II.IX,11–12) (див. з літ. Scafoglio, 2020: 159).

Загалом, це одна з багатьох історій, у яких Геркулес сприймається як прообраз Христа. Гвідо да Піза в інтерпретації цієї битви у коментарях до творів Данте зазначив, що перемога Геркулеса – це перемога «духу» над «плоттю» (Super Comediam Dantis. 651). Алегорично під Геркуле-

сом він розумів Христа, під Антеєм – істинно діявола, з яким Христос бився на горі та на хресті і, нарешті, переміг його» (Super Comediam Dantis. 652) (див. з літ. Brumble, 1998: 26–27).

Геркулес посідає чільне місце у двох творах флорентійця Джованні Боккаччо: «De genealogia deorum gentilium» («Генеалогія язичницьких богів») та «De praeclaris mulieribus» («Про знаменитих жінок»). Зокрема, у першій праці наведено тридцять один епізод з подвигами Геркулеса, серед яких і битва з Антеєм (Tilliette, 2017: 184–185). Сучасник Боккаччо Франческо Петрарка у латиномовній збірці життєписів «De viris illustribus» («Про славетних чоловіків») залишив лише незакінчений портрет Геркулеса, який має вроджений інтелект. Серед подвигів, які, на думку Петрарки, здійснив історичний Геркулес – боротьба з Антеєм і Гідрою (Witt, 2012: 705–706).

Тільки у третій книзі трактату Салютаті «De laboribus Herculis» є цитати з «De Bello Civili» Лукана, а також інших латинських авторів, де описано двобій Геркулеса і Антея, в якому вони зішлись «груди до грудей» (Salutati, De Laboribus Herculis. 3.8.9–10, 325). Як і Боккаччо, Салютаті навів тридцять один епізод з життя Геркулеса, віддавши цим певну шану своєму видатному співвітчизнику, але їх послідовність різниться (Tilliette, 2017: 177). На думку дослідників, організація оповідань дає можливість слідувати певним політичним маршрутом. Спочатку герой винищує схожих на тварин чудовиськ, тим самим перемагаючи себе і свої злі нахили. Потім Геркулес перемагає тиранів, таких як Антей. Ці історії не належать до канонічних подвигів, але в них закладено основи уявлень про добре і справедливе правління. Для Салютаті Геркулес – це взірець земної чесноти, невпинних зусиль і моральної сили; алегорично, він – переможець пристрастей і пороків, політично – противник повстання або тиранії; це символ і захисник Флоренції, а також символ людини, яка сама створює свою долю (Salutati, De Laboribus Herculis; Craven, 1996; Tilliette, 2017).

Третій рельєф у циклі подвигів Геркулеса – вбивство Лернейської гідри з оголеною мускулистою півфігурою героя, що «проростає» з чашолистка квітки. Тричетвертний розворот його голови, спрямовує наш погляд до гідри, від якої зберіглися лише тулуб, задня лапа і верхня частина хвоста. В заведених за праве плече руках Геркулес тримає великий меч, готовий відрубати чергову голову монстра.

Н. Хіммельманн відзначив, що цей рельєф нагадує аналогічні сюжети на римських саркофагах (Himmelman, 1985: 67). Проте, з моєї точки зору,

автор рельєфу на Порта делла Мандорла додав окремі деталі, що не характерні для класичної іконографії цього подвигу Геркулеса. По-перше, флорентійський скульптор показав гідру, тулуб якої схожий на дракона. У той час як давньоеллінські та римські художники зображували гідру з завитим у кільця змісподібним тулубом і жіночим бюстом (див. Kokkorou-Alewras, 1990: 41–43; LIMC, 1990: pl. 17–19; 60: 2076, 2083, 2086, 2087). По-друге, майстер замінив традиційну палицю на меч з широким вигнутим клинком. А. Байєр визначив, що це меч східного типу (Bayer 2008: 172), Т. Сенкевич назвав його сокирою (Sienkewicz, 2020: 260). Вважаємо, що в руках Геркулеса фальшион – однолезвийний меч, який виник в Європі в XIII ст. і мав поширення до кінця доби Ренесансу. За існуючою класифікацією, це меч другого типу, який має розкльошене широке і вигнуте вперед вістря. Він використовувався як кінними, так і пішими лицарями для нанесення швидких рублячих ударів. Дотепер збереглося менше десяти подібних мечів (Clements, 1998: 43–44). У більшості батальних сцен на книжкових європейських мініатюрах, починаючи з середини XIII ст., превалює меч саме цього типу (наприклад, вершники з фальшионами на мініатюрі з «Бодліанського Апокаліпсису», 1250–1275 рр. або «Битва при Оттерберні» з «Хронік Жана Фруассара, 1388»). Фальшион також тримає в руці Геркулес, що перемагає Немейського лева, на мініатюрі з книги Рауля Лефевра «Зібрання оповідань про Трою», 1465 р.

Автор рельєфу з вбивством Лернейської гідри на Порта делла Мандорла зобразив Геркулеса, який тримає меч обома руками, що надає рублячому удару більшої сили. Важливо, що популярність фальшионів зменшилася в 1400-х роках унаслідок поступового поширення повних пластинчастих обладунків, які були вже добре відомі наприкінці XIII ст. (Clements, 1998: 44). Можна припустити, що скульптор знав про такий спосіб введення бою за допомогою фальшиона, оскільки на зламі XIV–XV ст. відбувалися запеклі війни між Флорентійською республікою та Міланом. В цей же час на сторінках флорентійських книжок часто згадується Геркулес. Зокрема, Грегоріо Даті в «Історії Флоренції 1380–1405», описуючи поразку правителя Мілана Джангалеаццо Вісконті, пише про Геркулеса, який знищував усіх тиранів і несправедливих, так само як це робить Флоренція, встановлюючи цим прямий зв'язок між Геркулесом і Республікою (Varon, 1966: 171)⁶.

⁶ Вже у Давньому Римі Геркулес був тісно пов'язаний з ідеалом правителя, який приносив перемогу та мир для Імперії (Tatham, 2020: 180).

Поет Франко Саккетті у «Il Libro delle Rime» прирівнює дванадцять подвигів Геркулеса до дванадцяти флорентійських битв (Sacchetti, 1990; Puccini, 2006). З цієї точки зору сцена боротьби Геркулеса з гідрою набуває нового сенсу. Герб Вісконті прикрашає змія, тому персоніфікація міста Флоренції тут перемагає персоніфікацію Вісконті.

Одночасно з таким гуманістичним трактуванням цього сюжету відзначимо й інший. Неоплатонік і поет Бернард Сільвестр на початку XII ст. у «Коментарях до перших шести книг “Енеїди” Вергілія» розумів Геркулеса як образ мудрості, а боротьбу героя з Гідрою – як боротьбу з «невіглавством» та його «великою кількістю двозначностей». Ці рядки наприкінці Проторенесансу процитує Салютаті (On Virgil's Aeneid. 6.287–288; Salutati, De Laboribus Herculis. 3.5). В наступні століття більшість ренесансних авторів інтерпретували боротьбу з Гідрою як образ перемоги над гріхом або пристрастями, як торжество християнських цінностей над усім земним злом (див. з літ. Brumble, 1998: 173).

Четвертий, останній рельєф у цьому своєрідному циклі подвигів, на відміну від попередніх, має численні втрати. Художник обрав позбавлений динаміки і руху сюжет. На центральній вісі показано фронтальну оголену півфігуру Геркулеса, що «проростає» з чашолистка квітки, як і в попередній сцені. У нього таке ж атлетично розвинуте тіло, правильні риси обличчя, охайно зачесане назад пишне волосся, вуса і борода. Його погляд спрямовано вперед. Руки зігнута в ліктях і повернута в правий бік. Ліва рука долонею притиснута до живота, ймовірно, в ній знаходились якісь предмети. В правій він тримає палицю, від якої залишилися лише фрагменти.

Цей рельєф до зображень Геркулеса вперше зарахував Г. Крейтенберг, який звернув увагу на спільне для всіх чотирьох композицій трактування торсу і голови, а також наявність основного атрибута – палиці, яка відсутня в трьох інших (Kreytenberg 1972: 27). Н. Хіммельманн зазначив, що цей сюжет складно атрибутувати через значні пошкодження деталей, але добре збережена півфігура, розташування рук і фрагмент верхньої частини палиці дають змогу припустити, що це здобуття Геркулесом яблука Гесперид (Himmelman 1985: 67). З цією гіпотезою цілком можна погодитись, оскільки в давньоримській статуарній пластиці та рельєфах бородатого Геркулеса найчастіше репрезентовано в статичній позі з трьома яблуками у зігнутій лівій руці (напр.: LIMC 1988, pl. 474: 436; 477: 482).

Цей подвиг Геркулеса в літературних джерелах отримав дві основні лінії інтерпретації, які

сходять до пізньоантичної та ранньохристиянської традиції. Першу започаткував давньоримський філософ-неоплатонік Макробій, який у «Сатурналіях» зіставив Геркулеса з силою сонця, яка надає людському роду доблесть, що подібна до доблесті богів (*Saturnalia*. 1.20.6). Подібне трактування здобуття Геркулесом яблука Гесперид превалювало і в наступні століття середньовіччя та Відродження. Чезаре Ріпа на зламі XVI–XVII ст., описуючи в «Іконології» бронзову статую Геркулеса на римському Капітолії, підводить певний підсумок інтерпретаціям цього подвигу та основним атрибутам героя. Шкуру лева він зіставив з помірністю гніву; палицю – з героїчною помірністю, яблука – з зневагою до хтивості й насолод світу (*Iconologie*. 1.168) (див. з літ. Brumble, 1998: 165, 169).

Другу лінію трактування пов'язано з працями Фульгенція Руспійського, який чотирьох Гесперид зіставив з навчанням, інтелектом, пам'яттю і красномовством, де «мужність охоплює золоту перлину ученості» (*On the Content of Virgil*. 20). Ці ідеї у другій чверті XIV ст. розвинув Гвідо да Піза, який порівняв Геркулеса з мудрецем, а яблука Гесперид з насолодою плодів мудрості (*Super Comediam Dantis*. 648). У той же час французький вчений і друг Петрарки П'єр Берсюїр, спираючись на Фульгенція, поєднав здобуття Геркулесом яблука Гесперид з астрономією і астрологією (*Ovidius Moralisatus*. 331), а сад Гесперид за часів Відродження почали асоціювати з земним Раєм (детальніше див. з літ.: Brumble, 1998: 169–170; Tilliette, 2017: 165–166).

Отже, образ Геркулеса з яблуками Гесперид на четвертому рельєфі Порта делла Мандорла можна гіпотетично зіставити з своєрідною алегорією мудрого і доблесного правителя. Такій інтерпретації сприяли традиції італійського республіканського мистецтва, в яких влада вдавалася до символіки та алегорій задля вираження ідентичності та ідеалів міста, а Флоренція символічно ототожнена з новим Геркулесом на зображеннях по всьому місту (Cassidy, 2007: 90–122; 2012: 96).

Окрім кремезного бородатого Геркулеса, що здійснює подвиги, на порталі також вирізьблено два рельєфи з фігурою юного героя, який стоїть по центру ліроподібного квітучого куща, в обрамленні великих півфігур янголів з сувоями в руках. Один рельєф прикрашає нижню частину центральної колонки на правому скосі трохи нижче сцен з подвигами, другий – верхню частину по центру лівого архівольту. Спільними у цих фігур є вік, трактування оголеного тіла і короткої зачіски атлета, поза контрапосту, опора правою рукою

на палицю (не збереглася на нижньому рельєфі скосу). Є і відмітні риси. Через ліве плече і руку Геркулеса в нижній частині portalу перекинута шкура лева зі скальпом на перепліччі. Геркулес на архівольті підпер лівою рукою бік, у нього шкура лева відсутня. Інші відмінності полягають у різниці між опорними ногами, тричетвертному та фронтальному розвороті голови.

Н. Хіммельманн висловив думку, що образ Геркулеса на нижній частині portalу іконографічно близький до типу Лансдаун (Himmelman, 1985: 72). Припускаємо, що за основу послужив тип Альбертіні, скульптурний прототип якого, можливо, знаходився в Південній Італії і мав поширення не тільки в монументальній скульптурі та рельєфах, але й на монетах та медальйонах римських імператорів (пор. Boardman at al., 1988: 745–746, cat. 271–303; LIMC, 1988: pl. 463: 271, pl. 464: 283–284, 294). Іконографія Геркулеса на архівольті, на нашу думку, наближена до типу Копенгаген/Дрезден, але в римських прототипах молодий герой спирався на довгу палицю, поставлену під пахву лівої руки, через яку було перекинута шкура лева (пор. Boardman at al., 1988: 762, cat. 668–678; LIMC, 1988: pl. 490: 668).

Рельєфи з Порта делла Мандорла породили наукову дискусію щодо трактування образу Геркулеса в скульптурній декорації культової споруди, яка не вщухає й дотепер. Р. Краутгаймер інтерпретував ці мотиви класичними як за формою, так і за змістом. На його думку, вони проливають світло на зв'язок між гуманізмом і мистецтвом у Флоренції наприкінці XIV ст., оскільки одночасне звернення флорентійських гуманістів (Салютаті) і скульпторів до Геркулеса не може бути простим збігом [Krautheimer, 1956: 52ff., 278ff.]. На відміну від Р. Краутгаймера, Е. Пановський стверджував, що фігури Геркулеса підкоряються християнській інтерпретації. Фактично, він пояснив окремі фігури як представників чотирьох кардинальних чеснот, серед яких Геркулес виступає не тільки як Fortitude (Сила, Стійкість), але й як «загальна» чеснота – *virtus generalis* або *virtus generaliter sumpta* [Panofsky, 1972: 149ff., see note 4]. Ці різні погляди самі по собі відображають дві окремі, але взаємопов'язані інтерпретації життя і діянь Геркулеса, що виникли в середні віки, та стали акцентувати увагу на різних аспектах його діяльності наприкінці треченто.

М. ван Хессерт включив в інтерпретацію рельєфів Порта делла Мандорла не лише гуманістичні та християнські, але й історичні аспекти. На його думку, одна з перемог Флоренції над Міланом, яка майже співпала з початком скульптурних

робіт над Порта делла Мандорла, спричинила замовників звернутися до образу Геркулеса. Його зображення на північних вратах перетворило цей образ на символ перемоги і сили республіканської Флоренції, оскільки не лише географічно, але й у середньовічному італійському уявленні зло приходить із Півночі (Hessert, 1991: 39, 42ff.).

В політичному контексті Геркулеса на Порта делла Мандорла інтерпретує також Е. Стаффорд (Stafford, 2012: 218–219). Певною мірою, цієї точки зору дотримуються С. Кемпбелл і М. Коул, які вважають, що флорентійська легенда зробила Геркулеса засновником Флоренції, а його присутність в оздобленні собору Санта Марія дель Фйоре сповіщала про важливість цієї споруди і в громадянському значенні. Довга пряма вулиця, що закінчувалася перед Порта делла Мандорла з півночі утворювала не лише важливий прохід між світським життям міста та священним інтер'єром собору; але також була самостійним церемоніальним місцем, де громадяни збиралися на свята, та місцем, яке єпископ мав змогу використати для громадських справ (Campbell, Cole, 2017: 77). Погляд Геркулеса декорації цього порталу спрямовано завжди на північ, у бік Мілана. Можна припустити, що замовники розраховували на певний апотропеїчний ефект цих зображень, які повинні були захищати місто.

Ймовірно, що Салютаті та його праця «De laboribus Herculis» вплинути не тільки на іконографію рельєфу з битвою Геркулеса і Антея, але й загалом сприяли неодноразовій появі цього античного героя в скульптурному оздобленні Порта делла Мандорла. Салютаті був ключовою фігурою в італійському гуманізмі і одним із найважливіших політичних і культурних діячів Флоренції доби пізнього треченто. Будучи канцлером Республіки і фактично постійним державним секретарем (1375–1406), він започаткував важливі перетворення, у тому числі на ниві освіти, літератури і мистецтва. Наприклад, для флорентійського університету він вербував видатних професорів, зокрема візантійського вигнанця Мануїла Хрісолора, який 1397 р. очолив першу в Західній Європі кафедру грецької мови. Також Салютаті зібрав свою власну бібліотеку з понад вісімсот томів. Нарешті, навколо нього полюбили збиратися молоді інтелектуали, які всотували нові форми гуманістичної культури у Флоренції, обговорювали різноманітні літературні, політичні, моральні чи духовні питання (Tilliette, 2017: 151–152). Цілком можливо, що до цього кола входив автор рельєфів з Геркулесом. Окрім того, вплив Салютаті гіпотетично можна пов'язати з

його посадою канцлера, оскільки роботу будівельної комісії собору (Опера дель Дуомо) контролювала синьйорія. Вибір Геркулеса як політичного символу Республіки завдяки державному канцлеру є цілком закономірним для Флоренції кінця XIV ст. Достатньо згадати Брунетто Латіні (бл. 1220–1294) – флорентійського поета, науковця, ритора і державного діяча (Sposato, 2015; Napolitano, 2016), який близько 1275 р., захоплюючись цим античним героєм як ідеальним лідером, скоріше за все, вплинув на прийняття образу Геркулеса для державної печатки Флоренції.

Висновки. Рельєфи з Геркулесом в скульптурній декорації Порта делла Мандорла в 1391–1405 рр. виконали два майстри, які, ймовірно, належали до групи з п'яти митців, імена яких збереглися в архівних документах флорентійської Опера дель Дуомо. Припускаємо, що вони входили до гуманістичного кола видатного флорентійського діяча Колуччо Салютаті, який вплинув на розроблення абсолютно нової програми, в якій гармонійно поєднано християнські та язичницькі образи. Популярності міфу про Геркулеса у цьому творі мистецтва сприяли гуманісти, яких він приваблював тим, що використовував не тільки мускули, але й мозок. Так, Салютаті у трактаті «De labour Herculis» змальовує героя як взірць земної чесноти, невпинних зусиль і моральної сили; алегорично він – переможець пристрастей і пороків, політично – противник повстання або тиранії. Завдяки цій та іншим працям гуманістів ототожнення Геркулеса з Флоренцією ґрунтувалося на алегоризації героя, а його роль в якості прикладу *virtu* виросла з поступового симбіозу гуманізму і громадянської традиції пізнього середньовіччя.

Добра обізнаність скульпторів з давньоримськими образотворчими джерелами сприяла тому, що Геркулеса було наділено не тільки його основними атрибутами, але й представлено шість різних іконографічних типів. Автор рельєфів з подвигами обрав чотири взаємопов'язані сюжети, де бородатий герой знищує чудовиськ і здобуває яблука Гесперид. Знання творів давньоеллінських митців і текстів гуманістів XIV ст., передусім трактату Салютаті, дозволило вперше з часів античності відродити сцену двобою Геркулеса з Антеєм «груди до грудей». У вбивстві Лернейської гідри скульптор замінив палицю в руках Геркулеса на середньовічний меч фальшион. Ці композиції достатньо декоративні, анатомія і пропорції персонажів мають багато хиб. Другий майстер – прибічник стилістики «*figura all'antica*». Його Геркулес з бездоганим тілом юного атлета, на нашу думку, наслідує дві різних іконографії: Альбертіні та Копенгаген/Дрезден.

В інтерпретації образу Геркулеса на Порта делла Мандорла важливу роль відіграють гуманістичні, релігійні та історичні аспекти, які показують, що античний герой був тісно пов'язаний з Флоренцією. В цей час Геркулес вже є символом Республіки завдяки його діям проти тиранів, з якими теж зіткнулися флорентійці, та його християнським чеснотам, які зробили його важливим орієнтиром. На зламі XIV–XV ст. відбувалися

війни між Флоренцією та Міланом, на чолі якого стояв Джангалеаццо Вісконті. Розташування на північному порталі Геркулеса, зі спрямованим у бік ворогів поглядом, можна також розглядати як своєрідну алегорію сили Республіки та її талісман. Подвійна інтерпретація, як правило, не впливала на іконографію Геркулеса, оскільки він одночасно існував як символ сили і в християнському, і в громадянському визначенні цього терміну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Apollod. Bibl.: Apollodor. *Bibliothèque. Götter- und Heldensagen* / Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von P. Dräger. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 2011. 904 S.
2. Baron H. *The Crisis of the Early Italian Renaissance Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966. 654 p.
3. Bayer A. *Herkules in den sakralen Kontexten der Renaissance*. Saarbrücken: [s.n.], 2008. 285 S.
4. Boardman J. at al. Herakles. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. IV.1: Eros – Herakles. Zürich, München: Artemis Verlag, 1988. P. 728–838.
5. Brumble H. D. *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: a dictionary of allegorical meanings*. London, Chicago, IL: Greenwood Press, 1998. 421 p.
6. Campbell S. J., Cole M. W. *Italian Renaissance Art in 2 vols*. Vol. 1: 1300–1510. London: Thames & Hudson, 2017. 710 p.
7. Canaccini F. Battaglie di immagini tra Guelfi e Ghibellini nella Toscana comunale. Sull'uso storico di fonti sfragistiche ed araldiche circa la lotta di fazione in Toscana. *Studi medievali*. 2012. S. III, 53. P. 635–666. URL: <http://www.rmoa.unina.it/id/eprint/258> (дата звернення: 22.10.2022)
8. Cassidy B. *Politics, Civic Ideals and Sculpture in Italy, c. 1240–1400*. London: Harvey Miller, 2007. 314 p.
9. Cassidy B. Artists and Diplomacy in Late Medieval Tuscany: The Case of Giotto, Simone Martini, Andrea Pisano, and Others. *Gesta*. 2012. Vol. 51, No. 2. P. 91–110.
10. Clements J. *Medieval Swordsmanship: Illustrated Methods and Techniques*. Colorado: Paladin Press, 1998. 346 p.
11. Craven W. G. Coluccio Salutati's defense of poetry. *Renaissance Studies*. 1996. Vol. 10, No 1. P. 1–30. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.1996.tb00001.x>
12. Ettliger L. D. Hercules Florentinus. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1972. Vol. 16, H. 2. P. 119–142. URL: <http://www.jstor.org/stable/27652292> (дата звернення: 17.08.2022)
13. Facchini B. Lucan and Virgil: From Dante to Petrarch (and Boccaccio). *International Journal of the Classical Tradition*. 2020. Vol. 27(1). P. 1–22. DOI: [https://doi.org/10.1007/s12138-018-0482-x\(0123456789\(0,-volV\)\(0123456789\(0,-volV](https://doi.org/10.1007/s12138-018-0482-x(0123456789(0,-volV)(0123456789(0,-volV)
14. Hessert M. von. *Zum Bedeutungswandel der Herkulesfigur in Florenz: von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I*. Cologne, Weimar, Vienna: Böhlau, 1991. 134 S.
15. Himmelman N. *Ideale Nacktheit*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985. 137 S., Taf.
16. Kauffmann H. Florentiner Domplastik: Zweiter teil. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. 1926a. H. XLVII. S. 141–167.
17. Kauffmann H. Florentiner Domplastik: Zweiter teil. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. 1926b. H. XLVII. S. 216–237.
18. Kokkorou-Alewrass G. Herakles and the Lernaean Hydra (Labour II). In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. V.1: Herakles – Kenchrias. Zürich, München: Artemis Verlag, 1990. P. 34–43.
19. Krautheimer R. *Lorenzo Ghiberti*. Princeton: Princeton University Press, 1956. 457 p.
20. Kreytenberg G. Giovanni D'Ambrogio. *Jahrbuch der Berliner Museen*. 1972. H. 14. S. 5–32. DOI: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T032489>
21. LIMC, 1981: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. I.1: Aara – Aphlad. Zürich, München: Artemis Verlag, 1981. 752 p.
22. LIMC, 1988: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. IV.2: Eros – Herakles. Zürich, München: Artemis Verlag, 1988. 716 p.
23. LIMC, 1990: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. V.2: Herakles – Kenchrias. Zürich, München: Artemis Verlag, 1990. 716 p.
24. Lucan. Bell. civ.: Lucan. *The Civil War. Books I–X (Pharsalia)* / with an english translation by J. D. Duff. London, Cambridge, Massachusetts: William Heinemann LTD, Harvard University Press, 1962. 638 p.
25. Napolitano D. Adjusting the Mirror: A Political Remake of Brunetto Latini's *Li Livres dou Tresor*. In: Frelick N. M. (ed.). *The Mirror in Medieval and Early Modern Culture: Specular Reflections*. Turnhout: Brepols, 2016. P. 89–111.
26. Olmos R., Balmaseda L. J. Antaios I. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. I.1: Aara – Aphlad. Zürich, München: Artemis Verlag, 1981. P. 800–811.
27. Panofsky E. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York: Westview Press, 1972. 242 p., pl.
28. Pind.: Pindar. *The Complete Odes* / translated by A. Verity. New York: Oxford University Press, 2007. 186 p.

29. Poggi G. (ed.). *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del Campanile tratti dall'archivio dell'Opera*. Berlino: Bruno Cassirer editore, 1909. URL: <https://ia802705.us.archive.org/16/items/ilduomodifirenz00pogggoog/ilduomodifirenz00pogggoog.pdf> (дата звернення: 09.09.2022).
30. Puccini D. Appunti sulla cultura di Franco Sacchetti. In: *Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi*. Roma: Moxedano, 2006. Vol. VII. P. 1–6. URL: <http://digital.casalini.it/10.1400/122422> (дата звернення: 07.10.2022).
31. Roberts H. E. (ed.). *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. 1096 p.
32. Sacchetti F. *Il Libro delle Rime* / ed. by Franca Brambilla Ageno. Firenze: Olschki and U of Western Australia P, 1990. 536 p.
33. Salutati C. *De laboribus Herculis* / ed. by B. L. Ullman. Zurich: Thesaurus Mundi, 1951. Vol. 1. 660 p.
34. Scafoglio G. Dante's Hercules. In: Allan A., Anagnostou-Laoutidesm E., Stafford E. (eds.). *Herakles Inside and Outside the Church. From the First Apologists to the End of the Quattrocento*. Leiden, Boston: Brill, 2020. P. 155–170. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004421530_009
35. Seymour Ch. Jr. The Younger Masters of the First Campaign of the Porta Della Mandorla, 1391–1397. *The Art Bulletin*. 1959. Vol. 41:1. P. 1–17. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/00043079.1959.11408575>
36. Sienkewicz T. J. Transformations of Herculean Fortitude in Florence. In: Allan A., Anagnostou-Laoutidesm E., Stafford E. (eds.). *Herakles Inside and Outside the Church. From the First Apologists to the End of the Quattrocento*. Leiden, Boston: Brill, 2020. P. 248–270. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004421530_013
37. Simons P. Hercules in Italian Renaissance Art: Masculine Labour and Homoerotic Libido. *Art History*. 2008. Vol. 31, no 5. P. 632–664. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2008.00635.x>
38. Sposato P. W. Reforming the chivalric elite in thirteenth-century Florence: the evidence of Brunetto Latini's *IL Tesoretto*. *Viator*. 2015. Vol. 46, No. 1. P. 203–228. DOI:10.1484/J.VIATOR.5.103507
39. Stafford E. *Herakles*. London, New York: Routledge, 2012. 302 p.
40. Tartuferi A. Ercole nell'arte fiorentina dei secoli XIV e XV: alcuni esempi e una proposta per il Maestro del 1441 a Signa. In: Bona Castellotti M., Giuliano A. (eds.). *Ercole, il fondatore dall'antichità al Rinascimento. Catalogo della mostra* (Brescia, Museo de Santa Giulia 11 febbraio – 12 giugno 2011). Milano: Electa, 2011. P. 84–95.
41. Tatham G. Hercules in the hypogeum at the Via Dino Compagni, Rome. In: Allan A., Anagnostou-Laoutidesm E., Stafford E. (eds.). *Herakles Inside and Outside the Church. From the First Apologists to the End of the Quattrocento*. Leiden, Boston: Brill, 2020. P. 173–197. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004421530_010
42. Tilliette J.-Y. Coluccio Salutati à la croisée des chemins. Structure, sources, méthodes et intentions du *De laboribus Herculis*. *Polymnia*. 2017. Vol. 3. P. 148–185. URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:101265> (дата звернення: 21.10.2022)
43. Witt R. Francesco Petrarca and the Parameters of Historical Research. *Religions*. 2012. Vol. 3. P. 699–709. DOI: <https://doi.org/10.3390/rel3030699>

REFERENCES

1. Apollod. Bibl.: Apollodor. *Bibliothèque. Götter- und Heldensagen* / Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von P. Dräger. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 2011. 904 S.
2. Baron H. *The Crisis of the Early Italian Renaissance Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966. 654 p.
3. Bayer A. *Herkules in den sakralen Kontexten der Renaissance*. Saarbrücken: [s.n.], 2008. 285 S.
4. Boardman J. et al. Herakles. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. IV.1: Eros – Herakles. Zürich, München: Artemis Verlag, 1988. P. 728–838.
5. Brumble H. D. *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: a dictionary of allegorical meanings*. London, Chicago, IL: Greenwood Press, 1998. 421 p.
6. Campbell S. J., Cole M. W. *Italian Renaissance Art in 2 vols*. Vol. 1: 1300–1510. London: Thames & Hudson, 2017. 710 p.
7. Canaccini F. Battaglie di immagini tra Guelfi e Ghibellini nella Toscana comunale. Sull'uso storico di fonti sfragistiche ed araldiche circa la lotta di fazione in Toscana. *Studi medievali*. 2012. S. III, 53. P. 635–666. URL: <http://www.rmoa.unina.it/id/eprint/258> (дата звернення: 22.10.2022)
8. Cassidy B. *Politics, Civic Ideals and Sculpture in Italy, c. 1240–1400*. London: Harvey Miller, 2007. 314 p.
9. Cassidy B. Artists and Diplomacy in Late Medieval Tuscany: The Case of Giotto, Simone Martini, Andrea Pisano, and Others. *Gesta*. 2012. Vol. 51, No. 2. P. 91–110.
10. Clements J. *Medieval Swordsmanship: Illustrated Methods and Techniques*. Colorado: Paladin Press, 1998. 346 p.
11. Craven W. G. Coluccio Salutati's defense of poetry. *Renaissance Studies*. 1996. Vol. 10, No 1. P. 1–30. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.1996.tb00001.x>
12. Ettlinger L. D. Hercules Florentinus. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1972. Vol. 16, H. 2. P. 119–142. URL: <http://www.jstor.org/stable/27652292> (дата звернення: 17.08.2022)
13. Facchini B. Lucan and Virgil: From Dante to Petrarch (and Boccaccio). *International Journal of the Classical Tradition*. 2020. Vol. 27(1). P. 1–22. DOI: [https://doi.org/10.1007/s12138-018-0482-x\(0123456789\(0\),-volV\)\(0123456789\(0\),-volV\)](https://doi.org/10.1007/s12138-018-0482-x(0123456789(0),-volV)(0123456789(0),-volV))
14. Hessert M. von. *Zum Bedeutungswandel der Herkulesfigur in Florenz: von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I*. Cologne, Weimar, Vienna: Böhlau, 1991. 134 S.

15. Himmelmann N. *Ideale Nacktheit*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985. 137 S., Taf.
16. Kauffmann H. Florentiner Domplastik: Zweiter teil. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. 1926a. H. XLVII. S. 141–167.
17. Kauffmann H. Florentiner Domplastik: Zweiter teil. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. 1926b. H. XLVII. S. 216–237.
18. Kokkorou-Alewrass G. Herakles and the Lernaean Hydra (Labour II). In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. V.1: Herakles – Kenchrias. Zürich, München: Artemis Verlag, 1990. P. 34–43.
19. Krautheimer R. *Lorenzo Ghiberti*. Princeton: Princeton University Press, 1956. 457 p.
20. Kreytenberg G. Giovanni D'Ambrogio. *Jahrbuch der Berliner Museen*. 1972. H. 14. S. 5–32. DOI: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T032489>
21. LIMC, 1981: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. I.1: Aara – Aphlad. Zürich, München : Artemis Verlag, 1981. 752 p.
22. LIMC, 1988: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. IV.2: Eros – Herakles. Zürich, München: Artemis Verlag, 1988. 716 p.
23. LIMC, 1990: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. V.2: Herakles – Kenchrias. Zürich, München: Artemis Verlag, 1990. 716 p.
24. Lucan. Bell. civ.: Lucan. *The Civil War. Books I–X (Pharsalia)* / with an english translation by J. D. Duff. London, Cambridge, Massachusetts: William Heinemann LTD, Harvard University Press, 1962. 638 p.
25. Napolitano D. Adjusting the Mirror: A Political Remake of Brunetto Latini's *Li Livres dou Tresor*. In: Frelick N. M. (ed.). *The Mirror in Medieval and Early Modern Culture: Specular Reflections*. Turnhout: Brepols, 2016. P. 89–111.
26. Olmos R., Balmaseda L. J. Antaios I. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. I.1: Aara – Aphlad. Zürich, München: Artemis Verlag, 1981. P. 800–811.
27. Panofsky E. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York: Westview Press, 1972. 242 p., pl.
28. Pind.: Pindar. *The Complete Odes* / translated by A. Verity. New York: Oxford University Press, 2007. 186 p.
29. Poggi G. (ed.). *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del Campanile tratti dall'archivio dell'Opera*. Berlino: Bruno Cassirereditore, 1909. URL: <https://ia802705.us.archive.org/16/items/ilduomodifirenz00pogggoo/ilduomodifirenz00pogggoo.pdf> (дата звернення: 09.09.2022).
30. Puccini D. Appunti sulla cultura di Franco Sacchetti. In: *Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi*. Roma: Moxedano, 2006. Vol. VII. P. 1–6. URL: <http://digital.casalini.it/10.1400/122422> (дата звернення: 07.10.2022).
31. Roberts H. E. (ed.). *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. 1096 p.
32. Sacchetti F. *Il Libro delle Rime* / ed. by Franca Brambilla Ageno. Firenze: Olschki and U of Western Australia P, 1990. 536 p.
33. Salutati C. *De laboribus Herculis* / ed. by B. L. Ullman. Zurich: Thesaurus Mundi, 1951. Vol. 1. 660 p.
34. Scafoglio G. Dante's Hercules. In: Allan A., Anagnostou-Laoutidesm E., Stafford E. (eds.). *Herakles Inside and Outside the Church. From the First Apologists to the End of the Quattrocento*. Leiden, Boston: Brill, 2020. P. 155–170. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004421530_009
35. Seymour Ch. Jr. The Younger Masters of the First Campaign of the Porta Della Mandorla, 1391–1397. *The Art Bulletin*. 1959. Vol. 41:1. P. 1–17. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/00043079.1959.11408575>
36. Sienkewicz T. J. Transformations of Herculean Fortitude in Florence. In: Allan A., Anagnostou-Laoutidesm E., Stafford E. (eds.). *Herakles Inside and Outside the Church. From the First Apologists to the End of the Quattrocento*. Leiden, Boston: Brill, 2020. P. 248–270. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004421530_013
37. Simons P. Hercules in Italian Renaissance Art: Masculine Labour and Homoerotic Libido. *Art History*. 2008. Vol. 31, no 5. P. 632–664. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2008.00635.x>
38. Sposato P. W. Reforming the chivalric elite in thirteenth-century Florence: the evidence of Brunetto Latini's *IL Tesoretto*. *Viator*. 2015. Vol. 46, No. 1. P. 203–228. DOI: [10.1484/J.VIATOR.5.103507](https://doi.org/10.1484/J.VIATOR.5.103507)
39. Stafford E. *Herakles*. London, New York: Routledge, 2012. 302 p.
40. Tartuferi A. Ercole nell'arte fiorentina dei secoli XIV e XV: alcuni esempi e una proposta per il Maestro del 1441 a Signa. In: Bona Castellotti M., Giuliano A. (eds.). *Ercole, il fondatore dall'antichità al Rinascimento. Catalogo della mostra* (Brescia, Museo de Santa Giulia 11 febbraio – 12 giugno 2011). Milano: Electa, 2011. P. 84–95.
41. Tatham G. Hercules in the hypogeum at the Via Dino Compagni, Rome. In: Allan A., Anagnostou-Laoutidesm E., Stafford E. (eds.). *Herakles Inside and Outside the Church. From the First Apologists to the End of the Quattrocento*. Leiden, Boston: Brill, 2020. P. 173–197. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004421530_010
42. Tilliette J.-Y. Coluccio Salutati à la croisée des chemins. Structure, sources, méthodes et intentions du *De laboribus Herculis*. *Polyminia*. 2017. Vol. 3. P. 148–185. URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:101265> (дата звернення: 21.10.2022)
43. Witt R. Francesco Petrarca and the Parameters of Historical Research. *Religions*. 2012. Vol. 3. P. 699–709. DOI: <https://doi.org/10.3390/rel3030699>