

УДК 7.046.1:7.034.7(450)"15"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-33>

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

ДІАНА ЕФЕСІЯ ЯК АЛЕГОРІЯ ПРИРОДИ В ІТАЛІЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ЧІНКВЕЧЕНТО

Статтю присвячено аналізу образу Діани Ефесії як алегорії Природи в мистецтві Італії доби Відродження і маньєризму. Основну увагу приділено характеристиці творів живопису, графіки, скульптури XVI ст. італійських і нідерландських митців. Визначено, що образ ренесансної Діани Ефесії виник під впливом елліністичних і римських творів мистецтва як пізніших і не завжди точних відтворень архаїчної грецької храмової статуї Артеміді VII ст. до н. е., яка стояла в Артемісіоні в Ефесі. На основі аналізу наукової літератури встановлено, що найбільша дискусія пов'язана з інтерпретацією великої кількості своєрідних витягнутих «утворень» на бюсті Артеміді. Найпоширенішою і помилковою є думка, що це груди богині, що спричинило епітет Багатогруда і ототожнення зі східною Великою Матір'ю, богинею плодючості. Серед інших поширених версій: припущення Р. Фляйшера (1973; 1984) про поступове збагачення і видозміни у гардеробі культової статуї Артеміді, на який вплинули астральні ідеї елліністично-римського періоду. Г. Зайтерле (1979) інтерпретував «утворення» на торсі як зображення численних яєчок або мошонок бика. Цю гіпотезу згодом підтримали В. Буркерт (1999), М. Нільсен (2004), Р. Фляйшер (2008), Н. Хай і М. Стескал (2010), К. Ауффарт (2017) та інші науковці.

Встановлено, що в мистецтві Відродження зображення Діани Ефесії вперше виникло в 1470-х рр. у творчості мініатюриста Гаспаре Романо як ілюстратора «Природничої історії» Плінія Старшого, яку готував до видання в Неаполі гуманіст Лучано Фосфоро. На початку XVI ст. нині втрачений твір Гаспаре Романо, а також давньоримські копії статуї цієї богині з приватних колекцій Рима, Флоренції та інших міст, вплинули на численні алегоричні зображення Діани Ефесії на гравюрах, книжкових ілюстраціях, картинах, фресках і у садово-парковій скульптурі, зокрема фонтанах. Тогочасні наукові трактати і міфологічні керівництва сприяли виникненню у мистецтві нової гуманістичної інтерпретації цього образу як алегорії Природи з численними жіночими грудьми, поширеною у період чінквеченто.

Ключові слова: Артеміда Ефесія, Діана Ефесія, Dea natura, живопис, скульптура, іконографія, XVI ст.

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

DIANA OF EPHEBUS AS AN ALLEGORY OF NATURE IN THE ITALIAN ART OF THE CINQUECENTO

The article is dedicated to analyzing the image of Diana of Ephesus as an allegory of Nature in the art of the Italian Renaissance and Mannerism. The main attention is paid to the characteristics of works of painting, graphics and sculpture of the XVIth century of the Italian and Netherlandish artists. It was determined that the image of the Renaissance Diana of Ephesus emerged under the influence of Hellenistic and Roman artworks as the later and not always accurate reproductions of the archaic Greek temple statue of Artemis of the VIIth century B.C., standing in the Artemision in Ephesus. Based on the analysis of scientific literature, it has been established that the biggest debate is related to the interpretation of a large number of peculiar elongated "formations" on the bust of Artemis. The most common and erroneous opinion is that these are the breasts of the goddess, leading to the emergence of the «Polymastes» («Multimammia») epithet and identification with the eastern Magna Mater, the goddess of fertility. The other popular versions include: R. Fleischer's assumption (1973; 1984) about the gradual enrichment and changes in the wardrobe of the cult statue of Artemis, which was influenced by the astral ideas of the Hellenistic-Roman period. G. Seiterle (1979) interpreted the «formations» on the torso as the images of numerous testicles or scrotums of a bull. This hypothesis was later supported by W. Burkert (1999), M. Nielsen (2004), Fleischer R. (2008), N. M. High, M. Steskal (2010), C. Auffarth (2017) and other scientists.

It has been established that the image of Diana of Ephesus first appeared in the Renaissance art in the 1470s in the

work of the miniaturist Gaspare Romano as an illustrator of Pliny's Natural History, which was preparing for publication in Naples by the humanist Luciano Fosforo. At the beginning of the XVIth century, the now-lost work of Gaspare Romano, as well as the ancient Roman copies of statues of this goddess from private collections in Rome, Florence and other cities, influenced the numerous allegorical images of Diana of Ephesus in engravings, book illustrations, paintings, frescoes and garden-park sculpture, including fountains. The scientific treatises and mythographical manuals of that time contributed to the emergence of a new humanistic interpretation of this image in the art as an allegory of Nature with numerous female breasts, which became widespread in the Cinquecento.

Key words: *Artemis Ephesia, Diana Ephesia, Dea natura, painting, sculpture, iconography, XVIth century.*

Постановка проблеми¹. Італійське мистецтво XVI ст. насичено образами античних богів і героїв, зображеннями різноманітних міфологічних сцен. Митці, дотримуючись класичної іконографії, відтворювали олімпійських богів оголеними, наділяли їх відповідними атрибутами. У своїй творчості вони спирались як на класичні зразки (монументальну і дрібну пластику, саркофаги, коштовні різьблені камені, монети тощо), так і на власну уяву, а також тексти, передусім античних авторів та італійських гуманістів. Широке коло візуальних і наративних джерел сприяло не тільки наслідуванню класичних зразків, але й їх новій інтерпретації.

В Італії XVI ст. відбулася десакаралізація античності. На відміну від попереднього періоду кватроченто, коли антична література і мистецтво майже не виходили за межі гуртків гуманістів, майстерень інтелектуалів-художників і будинків освічених меценатів, у художній культурі чінквеченто античні боги і герої оточували ренесансну людину на рівні повсякденності. Міфологічні сцени заповнили культурний простір. Втративши свій первісний смисл і сакральне значення, образи античних богів і богинь прилаштовуються до нових потреб суспільства. Виключені з історичного та культового контексту античності, вони використовуються в різних сферах політичної риторики, моральної проповіді, науковому трактаті. Їх нові трансформації дозволяють пояснювати як природні явища, так і моральні категорії. Інколи художники чінквеченто навмисно позбавляли давніх богів їх величі, гуманізуючи риси їх облич, деталі одягу і фігур (Kliemann, Rohlmann, 2004). Ця мистецька традиція, зокрема притаманна для образу Діани Ефесії, який у цьому столітті набув нових властивостей і символіки, але не втратив тих своєрідних рис, які роблять його впізнаваним як в античному культовому, так і в ренесансному алегоричному контекстах.

Аналіз досліджень. Образ Діани Ефесії як алегорії Природи в італійському мистецтві доби Відродження і маньєризму тривалий час при-

вертає увагу західних науковців. Проте на тепер існує лише дві узагальнюючі праці. Це фундаментальна докторська дисертація Андреа Геш «Diana Ephesia: Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert», опублікована 1996 р., в якій аналізується еволюція образу багатогрудої Діани Ефесії як алегорії Природи. Авторка простежує цю еволюцію крізь призму багатогранних контекстів: науки і філософії, соціального життя, образотворчого і садово-паркового мистецтва, тощо. Підкреслюється роль Діани Ефесії як ключового інструменту осмислення природи в мистецтві від Високого Відродження до романтизму (Goesch, 1996).

Мар'ятта Нільсен у статті «Diana Efesia Multimammia: The Metamorphoses of a Pagan Goddess from the Renaissance to the Age of Neo-Classicism» аналізує шлях трансформації античної богині в західноєвропейському мистецтві і філософії XVI–XIX ст. (Nielsen, 2009). Науковиця розглядає цей образ в кількох аспектах: як алегорію всеживильної Природи, яку трактували як символ родючості і невичерпних ресурсів Землі; як візуальну еволюцію іконографії до більш стилізованих і адаптованих форм. Звернення до наукового й ідеологічного контекстів дозволило продемонструвати як зміна ставлення до античності вплинула на інтерпретацію богині від символу життєвої сили за доби Відродження до об'єкту археологічного і міфологічного аналізу часів Просвітництва і неокласицизму. Також наголошено на культурній адаптації та метаморфозах цього образу від об'єкта поклоніння в давньогрецькому Ефесі і Давньому Римі до кабінетного символу і декоративного елементу в європейських палацах (Nielsen, 2009).

На думку Кетрін Парк, Діана Ефесія є відродженням древнього фігуративного типу, який було переосмислено з урахуванням інших концепцій Природи доби Середньовіччя і Відродження. XVI ст. стало періодом переходу від епістемі, в якій домінували топоси подібності, аналогій та сприйманого зв'язку між знаками і речами, до епохи, в якій перемогли емпіричні дані, природні причини й визначення несумісного розриву між словами і явищами (Park, 2004). Поза тим, у

¹ Стаття є розширеним і виправленим варіантом раніше опублікованих тез (Русяєва, 2024).

працях багатьох науковців також приділено увагу різним аспектам еволюції алегорії Природи і творам мистецтва XVI ст. з її зображеннями (зокрема: Lazzaro, 1990; Lazzaro, 1998; Garrard, 2010; Christian, 2002; Bentz, 2015; Guest, 2016; Morgan, 2016; Schmitter, 2021; Smithers, 2021; 2023 тощо).

Мета статті полягає у розгляді трансформації образу Діани Ефесії від античних культових статуй-реплік як уособлення родючості, життєдайної сили природи і заступництва всьому живому до різних форм алегоричної інтерпретації Природи в італійському мистецтві XVI ст.

Виклад основного матеріалу. Давньогрецькі боги й богині надихали митців і меценатів доби Відродження. Вони запозичували їх для створення уявлень про власну реальність. Саме тому для глибшого розуміння ренесансної трансформації античного культу Діани Ефесії на алегорію Природи й переосмислення її іконографії спочатку звернемося до розгляду її давньої культової статуї та її інтерпретацій.

Антична Артеміда Ефесія. Зображення ренесансної Діани Ефесії сходять до давньогрецького ксоана – храмової статуї Артеміди VII ст. до н. е. майстра Ендоя, учня Дедала, яка стояла в Артемісіоні в Ефесі. Відповідно до оповіді Плінія Старшого, Артемісіон пережив сім реконструкцій, однак його культова статуя залишалась незмінною (Plin. HN. XXXVI.213-216). Цю статую заввишки менше натурального зросту було виготовлено із дерева, породу якого не знали точно навіть за давніх часів. За винятком обличчя, задньої частини і пальців ніг, статую прикрашав знімний одяг і прикраси. Оголені елементи давнього ксоана почорніли від постійного нанесення масел, що за імператорського Риму спричинило створення статуй-реплік, де ці частини тіла виготовлені з бронзи або темного каменю, а одяг і прикраси зі світлого мармуру або алебастру (LIMC II.1, 1984: 759, 760, 762; LIMC II.2, 1984: Taf. 567: 49; 568: 60, 62; 569: 67, 68). Кілька статуй такого типу були відомі в XVI ст. Серед них найкраще збереженою є Діана Ефесія II ст. н. е. з колекції Капітолійського музею в Римі (інв. №385/S) (Fleischer, 1973: 10–11, E 31; LIMC II.1, 1984: 759, Kat. 58; LIMC II.2, 1984: Taf. 568: 58; Bober, Rubinstein, 2010: 95–97, cat. 48). Відзначимо, що у давньому Римі існував храм Діани Ефесії (Schreiter, 2000: 11), з руїн якого походили мармурові статуетки цієї богині доби Адріана (113–138), добре знані за римськими колекціями старожитностей XVI ст. (Bober, Rubinstein, 2010: 95; Genovese, 2016).

Зовнішній вигляд статуй-реплік підкреслює дотримання певних традицій, відповідно з

якими одягнена богиня. Це завжди строго вертикальне і фронтальне зображення, що нагадує ксоан. Циліндричноподібне тіло звужується донизу, довгий одяг-футляр (*epiblema*) приховує щільно стулені ноги, залишаючи оголеними лише ступні. На голові – циліндричний полос, часто у формі баштової корони (*corona muralis*). Руки зігнуті і, на відміну від зображень на монетах, трохи виставлені вперед. Долоні розгорнуті так, ніби символізують її силу й готовність прийняти всіх, хто до неї приходить. Костюм доповнюють інші важливі елементи. Навколо голови трапляється коло з протомами грифонів, що є втіленням німбу її слави й блиску. На шиї і грудях – низки намист із жолудів, квітковий вінок, зображення крилатих жіночих фігур Ніке і зодіаку на лунниці, яка інколи поєднується з диском, що символізує сонце. Нижче на тулубі розташовуються у кілька рядів своєрідні витягнуті нарости, які помилково називають «груди». Нижня частина тіла та ноги Артеміди Ефесії вкриті схожим на футляр фартухом (*ependytes*), який тягнеться від талії до верху кісточок, та прикрашений численними зображеннями тварин, бджіл, розетками, тощо. На монетах Ефеса в руках богині часто зображено святкові вовняні стрічки, які не трапляються на статуях-репліках. Також Артеміді можуть супроводжувати двоє левенят, два олені. Статуї мають просту або складну і декоровану базу.

Виявлення кількох добре збережених статуй Артеміди Ефесії під час археологічних розкопок Пританея Ефеса в 1956 р. спричинили відродження дискусії щодо реконструкції та інтерпретації культової статуї в Артемісіоні та пов'язаного з нею культу (High, Steskal, 2010: 197–198, Kat. SK 1–SK 4). Ключовим дослідженням стала праця Роберта Фляйшера, в якій систематизовано всі зображення Артеміди в Ефесі, зроблено припущення, що оригінальну культову статую Артеміди виготовлено з дерева і прикрашено справжнім одягом й прикрасами, згідно з суворим каноном. Варіації у зображеннях засвідчують обмін культовим одягом, а різниця у його компонентах – вплив інших культур і різночасових доповнень (Fleischer, 1973: 1–137, Taf. 1–58).

Найпалкшу дискусію у науковій літературі викликало питання походження і призначення великої кількості своєрідних витягнутих «утворень» на бюсті Артеміди. Тривалий час доволі поширеною і помилковою була думка, що це груди богині. Унаслідок цього за нею закріпилася назва Багатогруда (*Polymastes* або *Multimammiam*), та ототожнення зі східною Великою Матір'ю – богинею плодючості. При цьому науковці не брали до

уваги те, що подібне визначення вперше побіжно згадано в III–IV ст. н. е. у двох ранньохристиянських авторів (Min. Fel., Oct. 22, 5; Hier. Comm. in ep. Pauli ad Ephes. Praef. Pl 26 col. 441; Fleischer, 1973: 75).

На думку Роберта Фляйшера, численні варіації у зовнішності Артеміді Ефесії, пов'язано не з самою статуєю, а лише з її гардеробом, який поступово збагатився і видозмінився. Цей науковець наголошував, що на деяких статуях Артеміді Ефесії тілесні тони були відтворені різними кольорами, однак «груди» жодного разу не мали тілесного забарвлення і, можливо, не є характерними виключно для жіночих божеств. «Груди» не мають нічого спільного ні зі справжніми жіночими грудьми, ні з символікою родючості, а є частиною знімного гардеробу, значення якого втрачено, що властиве також для інших богинь і богів (наприклад, Артеміда Сардіана або Зевс Лабрандос). Окрім того, на цей складний гардероб Артеміді Ефесії пізньоелліністичної і римської доби вплинули тогочасні астральні ідеї (Fleischer, 1973: 74–88; LIMC II.1, 1984: 762–763).

Пізніше Герард Зайтерле, відмовившись від присвоєння Артеміді Ефесії образу богині плодючості, яка виявляла свою материнську живильну силу через безліч грудей, довів, що на бюсті Артеміді зображено яєчка або мошонки биків, яких принесли в жертву богині (Seiterle, 1979: 3–16). Наголошуючи, що биків розводили лише з культовою метою, згодом цей науковець, відзначив, що вовняні стрічки в руках культової статуї – це прикраси биків, яких вели на закляття (Seiterle, 1999: 251–254, Taf. 45–46).

Серед інших інтерпретацій «грудей» Артеміді Ефесії надзвичайно популярний у наукових дослідженнях анатолійський підхід, історіографія якого нещодавно проаналізована Ніколь Хай і Мартіном Стескалом (High, Steskal, 2010: 198–200).

Натепер інтерпретація Герарда Зайтерле широко прийнята, її вважають переконливою багато науковців, зокрема, Вальтер Буркерт (Burkert, 1999, 70), Мар'ятта Нільсен (Nielsen, 2004: 455), Роберт Фляйшер (Fleischer, 2008: 25–41), Ніколь Хай і Мартін Стескал (High, Steskal, 2010: 199–200, Kat. SK 1–SK 4, Taf. 9–10), Анна Ліза Дженевезе (Genovese, 2016: 34), Крістоф Ауффарт (Auffarth, 2017: 83–85, Abb. 3) та інші.

Загалом відтворення культової статуї з Ефеса відоме за численними репліками в монументальній скульптурі, дрібній пластиці, зображеннями на рельєфах, мозаїках, монетах, різьблених каменях, тощо. Ймовірно, найраніші з них датуються пізньоелліністичним періодом і карбовані

на монетах Ефеса середини II ст. до н. е., коли копіювання в скульптурі набуває поширення. Статуї-репліки Артеміді (Діани) Ефесії виникають в пізніший час, переважно в період імператорського Риму II ст. н. е. (Fleischer, 1973: 1–137, Taf. 1–58; LIMC II.1, 1984: 755–763; LIMC II.2, 1984: Taf. 564–573).

Жодна з відомих реплік не схожа у всіх деталях, оскільки прототип являв собою одягнену культову статую, «образ благодаті», а не кам'яну скульптуру, яку можна було точно скопіювати. За припущеннями науковців, богиня мала складний і різноманітний гардероб, яким, згідно з епіграфічними джерелами з Ефеса, опікувався храмовий персонал, прикрашаючи і одягаючи культову статую Артеміді Ефесії за допомогою знімних деталей. Зважаючи на численні відтворення культової статуї на монетах Ефеса упродовж пізньоелліністичного та римського періодів, можна побачити як між I і II ст. н. е. додано двох оленів в якості супутників богині. Окрім того, прослідковується різниця у місці розташування так званих «грудей»: спочатку їх нижні ряди були нижче стегон; за часів правління імператора Клавдія (41–54) – ближче до талії; за часів Траяна (98–117) ці опуклості повністю піднято вище талії, тощо. Однак, попри ці та інші зміни в гардеробі та атрибутах культової статуї, вона зберегла свою значущість. Своєю чергою це підкреслює динамічну взаємодію між наступністю та змінами у сакральних практиках, пов'язаних з Артемідією Ефесією, де культові статуї допомагали виражати ідентичність, зберігати основні розповіді та забезпечувати символічну легітимність для колективного саморозуміння в часі та просторі (див. з літ. Turcsan-Toth, 2025).

Культовий образ Артеміді Ефесії за імператорських часів, де вона була відома під іменем Діани, об'єднує безліч аспектів. Проте серед них є й ті, що згодом відіграють важливу роль у подальших трансформаціях богині. Поміж них: захисниця міста (полос, схожий на баштову корону Тіхе); володарка природи, особливо тваринного світу, захисниця й втілення родючої природи, її джерело, мати всього суцього (зображення тварин в «ependytes», два олені); вплив культу Кібелі (левенята); вплив культу Ісіді, єгипетської богині родючості в елліністичній і римській періоди (сонячне проміння, диск й лунниця), а також як правителька космосу (знаки зодіака), тощо.

Трансформація Діани Ефесії в алегорію Природи та її репрезентація у мистецтві італійського чинквеченто. Культ Артеміді Ефесії, якому поклонялися в Малій Азії та інших місцевостях античної ойкумени упродовж тривалого

часу, почав занепадати в III ст. й остаточно зник на початку V ст. Проте до кінця Середньовіччя постать Діани Ефесії відродилась у новій формі. У цій трансформації на основі творів мистецтва і текстів античних авторів за доби Відродження відбулось не тільки переосмислення давньогрецької богині як уособлення та алегорії Природи (*Natura*) у всій її родючості та достатку, але й подальше наділення її образу атрибутами й функціями таких богинь як Ісіда та Кібела.

На античних зв'язках Діани Ефесії з іншими божествами плодючості, зокрема Ісідою та фрігійською Кібелою, добре розумілись міфografi доби Відродження. Так, за переконанням Андреа Геш й інших науковців, італійські гуманісти XVI ст., встановивши асоціацію між Природою і стародавніми богинями Теллус та Опс, створили підвалини для візуальної традиції, в якій Природу зображували як жіночу фігуру з багатьма грудьми. Коріння цієї конкретної персоніфікації сягає тексту з «Сатурналій» Макробія, в якому йдеться про поклоніння Ісіді з тілом повністю вкритим грудьми, оскільки вона підтримує «своєю живильною вологою всю землю та природу речей» (*Macrobius, Saturnalia* 1.20.18–20). На підставі цього пасажу письменники та художники доби Відродження почали зображувати Ісиду, Терру і Природу за зразком багатогрудої Діани Ефесії, статуї якої вперше виявлено на початку XVI ст. в Римі. Описи цих статуй потрапляють до численних тогочасних топографічних довідників і переліків античної скульптури (детальніше дивись: *Goesch, 1996: 13–168; Park, 2004: 58–59*). Діана Ефесія й Ісіда іноді взаємозамінні за доби Відродження, їхні статуї та ілюстрації мають ім'я то однієї, то іншої. Зокрема, це стосується бюсту Ісиди на віллі Адріана, який в інвентарі 1561 р. згадано під іменем Діани (*Luschi, 2016: 8, 10*). П'єр Адо аналізуючи стосунки між Ісідою та Діаною на основі вислову давньогрецького філософа Геракліта «Природа любить ховатися» («*phusis kruptesthai philei*»), вважає, що Природу ідентифіковано як жіночу богиню, чий таємниці утворюють органічний зв'язок з мистецтвом, що черпає з неї натхнення. Своєю чергою, це мистецтво може розкривати таємниці Природи, адаптуючи та змінюючи їх до контексту (*Nadot, 2004: 19–21*).

Як зауважує Кетрін Парк, із посиланням на Вольфганга Кемпа, драматичні зрушення у візуальних репрезентаціях Природи: від середньовічного образу гідної, але часто непоказно одягненої жінки, без чітко визначених атрибутів, до ренесансної фігури оголеної жінки з гіперболічними грудьми або жінки, що годує, є частиною значних

змін у художніх засобах персоніфікації, що розпочалися в мистецтві Італії наприкінці XV ст. Серед головних названо відмову від численних підписів, написів і бандеролей, оскільки персоніфікації все частіше є відокремленими від літературних текстів. Окрім того, використання персоніфікацій у публічних видовищах, як-от процесії й театральні постановки, вимагало розроблення їх візуально чітких рис. Своєю чергою це було також пов'язано з стрімким розвитком літератури емблем, в якій оригінальні зображення поєднували з лаконічними й алюзійними текстами (див. з літ. *Park, 2004: 59–60*).

Художники пізнього кватроченто мали потребу у створенні нових оригінальних й запам'ятовуваних образів, які б вражали ерудованих замовників. Це зумовило звернення митців не тільки до вивчення давніх мов й античних текстів, але й їх плідну співпрацю з гуманістами. Внаслідок цього в репертуарі художників виникла нова фігура Природи, як жінки частково або повністю оголеної, наділеної багатьма грудьми, що увібрала в себе риси культової статуї Артеміді Ефесії. Можливо, це вперше відбулось в Неаполі в 1470-х рр. завдяки колаборації римського гуманіста Лучано Фосфоро та мініатюриста Гаспаре Романо під час їх роботи над рукописним примірником «Природничої історії» Плінія Старшого для кардинала Іоанна Арагонського. Згідно з листом іншого гуманіста П'єтро Сумонте до Маркантоніо Міхієля, Лучано Фосфоро доручив Гаспаре Романо зобразити Природу як «жінку чудової краси, що сидить, одягнена в античному стилі, й тримає перед грудьми світ [*mondo*] і розливає на нього молоко зі своїх грудей» (*Nicolini, ed., 1925: 165*). На думку Кетрін Парк, цей образ, імовірно, походить від опису Фізиди як «великої годувальниці», оспіваної Марсіліо Фічіно в десятиму орфічному гімні на початку 1460-х рр. (див. з літ. *Park, 2004: 50–51*). На початку XVI ст. втрачений на тепер винахід Лучано Фосфоро і Гаспаре Романо, античні статуї Діани Ефесії з приватних колекцій, а також інші джерела надихнули на створення низки зображень.

А втім, першим до образу Діани Ефесії в мистецтві XVI ст. звернувся Рафаель Санті. У розписах Станці делла Сеньятура у Ватиканському палаці (1508–1511) він представив чотири сфери науки і пізнання. Над кожною зі стін на стелі у медальйонах-тондо зображено персоніфікації наук (Теологію, Філософію, Поезію та Справедливість), репрезентованих на фресках. Над східною стіною з «Афінською школою» знаходиться персоніфікація Філософії в яскравому одязі чоти-

рьох кольорів стихій Природи (жовто-земляного, зелено-водного, червоно-вогняного і блакитно-повітряного). Велична постать сидить на вигаданому мармуровому єпископському троні, ніжки якого утворені двома статуями Діани Ефесії, про які Джорджо Вазарі зазначив, що це цитата зі знаменитої античної скульптури Кібели. Рафаель наділяє її синкретичними рисами, пов'язаними з багатогрудою Матір'ю-Природою, її тіло вкрито символами родючості й космологічними знаками. Проте вирази облич Діани майже комічні: вона косить очима, а на вустах таємнича посмішка, що контрастує з пафосними і серйозними сюжетами на стінах Станці. У неї на голові тривидна корона, символіка якої має проілюструвати три аспекти божества: Гекату, Діану і Місяць, тобто пекельний, земний і небесний світи.

Згідно з написом, основною сферою діяльності Філософії є пізнання першопричин і Природи. У руках ця молода жінка тримає дві книги: філософію моралі та натурфілософію, у той час як два генія поруч з її тронем підтримують твори *Causarum* і *Cognitio*, які надають уможливлення значення ефеському символу. Рафаель проникнув у зміст цього язичницького символу, перетворивши його на алегорію мудрості (Kliemann, Rohlmann, 2004; Nielsen, 2009: 457–459; Genovese, 2016: 35–36; La Malfa, 2020: 148).

Особливу роль у цій справі відіграла римська колекція «статуй й інших старожитностей» Габріеле де Россі, перлиною якої була статуя Діани Ефесії з біло-чорного мармуру, яку добре знав Рафаель і художники його боттеги (Christian, 2002: 150–151, App. II. 1–2, fig. 14, 15; Vober, Rubinstein, 2010: 95–97, cat. 48). Вона мала особливе філософське і художнє значення як багатогруда Природа, таємничий культовий образ, який, можливо, служив для пробудження природної частини Філософії у Станці делла Сеньятура. До того ж як уособлення Природи, ця статуя могла символізувати Природу як верховного суперника художників (Christian, 2002: 158, fig. 9). Згодом саме ця її символіка буде використовуватися для позначення геніальної здібності Рафаеля як художника перевершити Природу своїми творчими талантами (Smithers, 2023: 34). Всі ці та інші асоціації зробили зображення Діани Ефесії як алегорії Природи об'єктами особливого інтересу та предметом палких художніх і філософських дискусій у середовищі римських колекціонерів – родин де Кавальєрі, Гарімберто, Піо да Карпі, Фарнезе, Барберіні, Вінченцо Джустиніані та маркіза Сципіоне Ланчеллотті (Christian, 2002: 168, App. II.1). Ця остання колекція маркіза включала статую Діани Ефесії, яку скопіював Рафаель у Ватиканській

Лоджії (Genovese, 2016: 36–37). Окрім того, статуя Діани з колекції де Россі, швидше за все, надихнула Рафаеля на ескіз богині Природи для циклу фресок у Лоджії Лева X, що підтверджує особисте захоплення папою і Рафаелем цією скульптурою (Christian, 2002: 158). На думку науковців, яка ґрунтується на писемних джерелах XVI ст., ймовірно, папа Лев X замовив копію статуї Діани Ефесії з колекції де Россі для своєї приватної збірки античних старожитностей раніше 1520 р. До Лоджії, де зберігалась ця колекція, копія статуї потрапила після *Festa di Agone*, під час якої її урочисто пронесли площею Навона (див. з літ. Christian, 2002: 154).

Гіпотетично в 1518 р., коли велика колекція Габріеле де Россі буде розпорошена, статуя за наказом папи Лева X перейде у власність Рафаеля (Christian, 2002: 174; La Malfa, 2020: 148). Упродовж життя у Римі Рафаель буде постійно займатися класичним мистецтвом, мати доступ до різних збірок старожитностей. Це ж саме стосується і художників з його боттеги.

Образ Діани Ефесії як алегорії Природи здобув популярність ще в одному жанрі стінопису у Ватикані – гротеску, який Джорджо Вазарі у середині XVI ст. назвав вільним і комічним видом живопису, а Ломаццо в 1584 р. вважав, що його суть не знає навіть сама Правда. З цієї точки зору важливими є розписи Ватиканських Лоджій, над якими упродовж 1517–1519 рр. працював Рафаель разом зі своїми учнями Періно дель Вага, Джуліо Романо, Джованні да Удіно і Франческо Пенні, перебуваючи під впливом «гротескного» декору «*Domus Aurea*» Нерона, який був перед тим відкритий у Римі (Goesch, 1996: 44–46, fig. 40, 41). Судячи з усього, в колекції Габріеле де Россі було кілька статуй Діани Ефесії. Одна з них, яка давно втрачена, ймовірно, надихнула Рафаеля на створення складної композиції, яку згодом Джованні да Удіно намалює у Ватиканській Лоджії (Christian, 2002: 142, App. II.1–II.2, fig. 14–16, 19; Genovese, 2016: 35–36, fig. 4). Під їх пензлями гротеск перетворився на всеосяжну галерею античного мистецтва, у тому числі на пілястрах VI і X, де відтворено давньоримську статую Діани Ефесії з колекції папи Лева X як символічну персоніфікацію *Dea natura*. Як зауважує Клер Гест, поява *Dea natura* у гротесках Лоджії є різновидом гексамерального оздоблення з зображенням сходження від Природи до Логосу (див. з літ. Guest, 2016: 541, 543, fig. 12.3).

До того ж, Рафаель для цієї Лоджії написав ще одну *Dea natura*, яку створив за зразком античної картини, нібито знайденої в Римі (Christian, 2002: 168). Цей та інші втрачені твори Рафаеля надихнули інших митців на відтворення

образу Діани Ефесії у стінопису різних Палаццо (Christian, 2002: 174).

Значна частина художників при створенні фресок у XVI ст. разом з тим спиралась на тексти античних авторів, частково перекладених на італійську мову і рясно ілюстрованих (праці Овідія, Вергілія, Тита Лівія, Плутарха, Валерія Максима та інші), а також на міфологічні довідники. У деяких із цих циклів наведено міфи, що пояснюють виникнення знаків Зодіака. До них належать фрески в залі Зодіака в палаццо ді Баньо (тепер на території Палаццо д'Арко в Мантуї), які придумав і написав Джан Марія Фальконетто (1520) для синьора Луїджі Гонзага. Він особливо цікавився вивченням античних пам'яток і саме тому провів дванадцять років у Римі. При створенні дванадцяти алегоричних композицій зодіакального циклу Фальконетто прагнув розробити інтер'єр в античному стилі, з археологічною точністю дотримуючись деталей у зображенні давніх архітектурних споруд, портретів римських імператорів, рельєфів, скульптур і фризу з гротесками. Найбільш вражаючою є так звана «Чорна Діана» або «Діана Ефесія» зображена в зодіакальному знаку Лева. Вона має чорний колір обличчя, однак білі груди, руки і ноги. Деталі її фігури і одягу засвідчують знайомство Фальконетто з алебастрово-бронзовою статуєю Діани Ефесії II ст. н. е. (Tanner, 1974: 540, fig. 9; Schweikhart, 1985; Kliemann, Rohlmann, 2004: 16–17, 30; Guest, 2016, 498, fig. 11.4).

З надзвичайною послідовністю члени майстерні Рафаеля (Полідоро да Караваджо, Джуліо Романо, Джованні да Удіне, Рафаелліно дель Колле) розпорошили схожі зображення Діани Ефесії як богині Природи в різноманітних художніх контекстах. Це певною мірою проливає світло на робочу практику боттеги Рафаеля. Художники робили рисунки у приватних римських колекціях античних старожитностей, згодом їх неодноразово копіювали ті митці, які прагнули до цитування античних творів, зображуючи їх у фресках або ліплених рельєфах, задля створення ерудованого та «автентичного» античного декору (Christian, 2002: 150–151, App. II. 1–2, fig. 14, 15). Цьому сприяли подальші знахідки скульптур серед давніх руїн міста, які стали частиною антикварних колекцій. Зокрема, якщо в 1514 р. Клод Бельєвр відзначив наявність Діани Ефесії лише у колекції Габріеле де Россі, то Уліссе Альдобраванді в 1556 р. наголосив, що подібні статуї є також у римських зібраннях у Палаццо Фарнезе, а також у будинках Франческо Рігаттьєро, Томмазо Кавальєрі та кардинала Карпі (Genovese, 2016: 34–35).

Захоплення образом Діани Ефесії мало поширення не лише у Римі, але й в інших італійських

державках і містах. Зокрема, це засвідчує портрет венеціанського колекціонера старожитностей Андреа Одоні, який написав 1527 р. Лоренцо Лотто. Одягнений в об'ємний халат на хутряній підкладці, витончений поціновувач мистецтва повертається до глядача. У його правій руці маленька статуетка Діани Ефесії, в лівій – маленьке золоте Розп'яття на ланцюжку біля грудей. Він стоїть в оточенні різноманітних античних мармурових статуй та їх фрагментів, бронзових статуеток, книги, монет. За переконанням Моніки Шміттер, у цьому портреті Одоні пропонує свою «*Iddea della Natura*» не як антитезу «Мистецтву» чи Христу, а як «унікальну і головну служницю Бога» – канал, за допомогою якого ми могли б, як Одоні і як сам Лотто, пізнати божественне. Андреа Одоні тримає статуетку у протягнутій до глядача руці. Вона перетворюється на алегорію Природи як вмістище таємниць і потенційно знань. З поміж інших антиків на портреті вона єдина ясно представлена як «образ образу: статуї, ідола, а не живої богині» (Schmitter, 2021: 213, 215, fig. 104).

Зелене полотно, на якому і навколо якого розкидані антики, створює тло для колекції Одоні. За виразом флорентійського гуманіста-філософа Марсіліо Фічіно у другій книзі «Про життя» (1489), зелений колір збуджує погляд. Це у свою чергу перетворює кімнату на одомашнений скульптурний сад, потужний простір для споглядання, алюзію до садів віл витончених сучасників Одоні (Oettinger, 2015: 234–237, fig. 7.3; Schmitter, 2021: 183–184, 211–215, fig. 104). Згодом Лоренцо Лотто зобразив статуетку, яку Одоні тримає в руці, у двох інших творах: «Смерті Авесалома і Давида» та «Оплакування Авесалома» для хори в Бергамо (Schmitter, 2021: 213, fig. 110–112).

Ближче до середини XVI ст. в Італії започатковано нову традицію в стінопису – розпис художниками власних будинків. У контексті Діани Ефесії як алегорії Природи важливою є інтерпретація цієї теми Джорджо Вазарі й Федеріко Цуккарі. Першим до неї звернувся Джорджо Вазарі у фресках свого будинку в Арєццо в 1542–1548 рр. Цей будинок, розташований у Борго-Сан-Віто, зберігся до наших днів. Для почуття власної гідності художнику було важливо прикрасити свій будинок у відповідності до власних уявлень про художню й інтелектуальну розкіш. Окрім того у розписах заторкується роль художника, покликання якого полягає у тяглоті традицій майстрів античності (Kliemann, Rohlmann, 2004).

Програма Вазарі щодо планування свого будинку не була системною з філософської, теологічної чи міфологічної точки зору. Він був її єдиним

винахідником. У чотирьох декорованих кімнатах за допомогою алегоричних тем і персоніфікацій він втілює власні ідеї на різні теми – Мистецтво, Слава, Доля, Історія та Релігія. Алегоричні теми містять як біблійні, так і античні мотиви. Головною метою Вазарі було створення художнього пам'ятника власним досягненням. У Залі Фортуни розташовувалась майстерня або бібліотека Вазарі. У ній представлено найскладнішу програму, окрім того вона є прикладом *Camera Picta* (Розписної кімнати) доби Відродження.

Декоративна та тематична схема Вазарі розділена між стелею та стінами (Cheney, 2007: 28–29). Схема настінного оздоблення поділена на дві частини: вгорі – два типи символічних персоніфікацій благ, внизу – зображення з класичної історії. Перший з двох рівнів персоніфікацій представлений чотирма живописними фігурами у вигляді скульптур, що уособлюють дари планетарних богів, такі як природне багатство землі в персоніфікації Достатку, духовне багатство в персоніфікації Милосердя, фізичний достаток у персоніфікації Природи та в особі Діани Ефесії, художнє процвітання в персоніфікації Мистецтва в особі Афродіти. Статуя Афродіти розташована навпроти Діани Ефесії. На думку Вазарі, живопис, може перевершити природу краще ніж скульптура, оскільки він містить більшу кількість варіацій, вражень та історій з природи. Розписи цієї кімнати засвідчують, що Вазарі здобув успіх і багатство завдяки своїм досягненням як художник, подібно до давніх майстрів, наслідуючи і перевершуючи Природу (Cheney, 1985; 1989; 2007).

На початку 1560-х рр. Джорджо Вазарі звернувся з закликом до художників створити проєкт печатки для флорентійської Академії рисунку. На це звернення відгукнувся Бенвенуто Челліні, зосередивши увагу на стосунках художника з Природою в чотирьох із п'яти своїх ескізів. На рисунку з колекції Британського музею (1563–1569, інв. №1860, 0616.18) зображено натхненну класикою крилату культову статую Діани *Polymastes* у ромбі вгорі, з левом – емблемою Флоренції та змією, емблемою герцога Козімо Медічі. З-під пахв Природи виходять дві труби – символи її Слави. Рисунок супроводжує власноручний підпис Бенвенуто Челліні: *La Tromba della nostra Fama viene dalle Braccia* (Труби, що символізують славу, походять від Природи як її зброя). Цей девіз, за словами художника означає, що митці, завдяки спритності своїх рук, приносять собі славу, тобто інтелектуальний творчий процес у галузі рисунка порівняно з родючістю Природи. Попри те, що ескізи Бенвенуто Челліні не були прийняті в якості

емблеми, вони згодом стали асоціюватися з генієм Рафаеля (Smithers, 2021: 51, fig. 2.5).

Близько 1558–1563 рр. у Ватикані за двором Бельведер у році на схилі пагорбу побудували казино Пія IV, яке має три окремих рівні, що відповідають «*alto e profondo musico*». Вони представлені божествами-близнюками Аполлоном і Діаною Ефесією в іпостасі *Dea natura*, а також священними алегоріями вбудованими в розкішний грот всередині палаццини. Зовнішній бік казино пов'язано з природою й античними божествами, а внутрішній має завуальовану християнську символіку. Іконографічна програма Ватиканського казино для Пія IV, яку розробив Пірро Лігоріо, була заснована на боротьбі між дикістю й цивілізацією (див. з літ. Loffredo, 2019: 334–335).

Фасад палаццини у казино є продовженням алегорії земної й небесної музики. У прикрашених Федеріко Бароччі й Федеріко Цуккарі разом із помічниками інтер'єрах палаццини і лоджії з'являється релігійна іконографія, що оспівує щастя папського правління, хрещенські води та їх старозавітні прообрази. Ця сакральна іконографія тісно переплетена з *Dea natura* як у портику палаццини, на стіні якого домінує вишукана мозаїка з мушель із зображенням Діани Ефесії, так і в розписах склепіння Зали Священної розмови в палаццині (1561–1563), де починається християнська іконографія. Федеріко Бароччі прикрасив його кути білосніжними папськими тронами, над якими височіють позолочені фігури *Dea natura*, що спираються на великий картуш з написом «*PIUS III PONTIFEX OPTIMUS MAXIMO*». Обабіч кожного з цих чотирьох зображень бавиться пара путі та сидять парні персоніфікації християнських добродієностей (див. з літ. Guest, 2016: 555–567, fig. 2.8–2.12).

У декорації казино Пія IV Пірро Лігоріо використовує гротеск, поєднуючи в ньому античну символіку й християнську алегорію, його енциклопедизм і можливості багаторівневого смислу. Він бачив в його метафоричному розмаїтті образний античний аналог універсальності творення. Головним джерелом натхнення для цього видатного майстра були Ватиканські лоджії Рафаеля, де гротеск прикрашав архітектурні елементи склепінь, декорованих біблейським циклом, оздоблював віконні рами, що виходили на реальні та намальовані сади. Гротеск у казино Пія IV перетворюється в енциклопедичне дослідження античного мистецтва, що підкріплюється стійкими аналогіями з твірними силами Природи в зображеннях *Dea natura*, в якій головний акцент зроблено на її достатку і плодючості (Christian, 2002: 142–143,

154–158; 2019: 182–183; Kliemann, Rohlmann, 2004). Дещо пізніше Федеріко Цуккарі у гротеску на склепінні зали шляхти на Віллі д'Есте в Тіволі також звернеться до образу *Dea natura*, що відтворює риси античної Діани Ефесії.

На думку гуманістів доби Відродження, Природа мала жіночу стать. Її сприймали як локус репродуктивної енергії, плідотворного родючого достатку і потужної плодючості. У творах образотворчого мистецтва й наративних джерелах трапляється використання жіночих репродуктивних здібностей та жіночої сексуальності як аналогії для вираження породжувальної сили та щедрості Природи (Lazzaro, 1998: 246–73; Park, 2004; Garrard, 2010: 275–313; Bentz, 2015: 436–437). Найчастіше подібні аналогії траплялися в садовій скульптурі XVI ст., з її постійними натяками на сексуальність й репродуктивні здібності жінок. Найяскравіший приклад цієї концепції знайшов вияв у «Фонтані Природи» фламандського художника Гілліса ван ден Вліте, створеному 1568 р. для саду вілли д'Есте у римському курортному місті Тіволі. Ця вілла була побудована для знаного мецената Іпполіто II д'Есте, кардинала Феррарського. Важливою складовою цього типу вілли був великий сад, створений задля того, щоб тішити око і душу. Цей простір став середовищем, в якому практикувалась як політика, так і культура (Bellavitis, 2017: 321–335).

Найвідомішою з кількох зображень Діани на цій віллі є статуя Діани Ефесії, яка колись прикрашала великий гідравлічний орган, як алюзія на видіння богині Природи і звуки чудової музики органного фонтану. Цей великий орган як центральний елемент фонтану сконструював Люк Леклерк, а завершив роботи над ним його племінник Клод Вернан (1569–1572). Пірро Лігоріо як головний художник цієї вілли та її декору спочатку мав намір прикрасити фонтан фігурами Аполлона і Орфея. Однак цю ідею так і не втілили в життя, а статую Діани Ефесії згодом зняли з органу і перенесли в інший, більш відокремлений куточок саду, в якому богиня Природи втілює, окрім цнотливості, одночасно дику і вільну Природу, що контрольована її творцем – людиною (Coffin, 1960: p. 18–19; Morgan, 2016: p. 83–93, fig. 23).

Алегоричний образ засновано на культових зображеннях Діани Ефесії, яку в ті часи сприймали як символ родючості й надлишку. «Фонтан природи» став відображенням антикварних інтересів дизайнера садів д'Есте Пірро Лігоріо (Nielsen, 2009: 466), який, ймовірно, був автором його проекту (Morgan, 2016: 84, n. 20).

На відміну від античних статуй фігура Діани у «Фонтані природи» має численні груди з сосками,

що підтверджує думку науковців про ідентифікацію зімкнених рядів опуклостей на тулубі Артеміди Ефесії з жіночими грудьми виключно за доби Відродження, коли цей культовий образ адаптували до дизайну фонтанів, що певною мірою підтверджується тогочасним міфологічним посібником Вінченцо Картарі, в якому описано богиню з різьбленими грудьми (Lazzaro, 1998: 251).

Поживні і родючі властивості Природи представлено водою, що тече через численні груди богині, стікає по її тілу, а також підкреслено рядами диких тварин, що оперізують її талію та ноги. Заснована на давній класичній фігурі Артеміди Ефесії, ця ренесансна Діана є втіленням ідеї надлишку, нескінченного достатку та розкутої жіночої сексуальності (Lazzaro, 1998: 250–253; Park, 2004: 57–64; Bentz, 2015: 436–437, fig. 12.5).

Фонтан стоїть у ніші, що подібна до неглибокого гроту, структуру якого підкреслює течія води. Текстура і обриси цієї ніші акцентують увагу на фігурі Діани Ефесії, зокрема, за допомогою масивних каменів у нижній половині зображення, які разом із водою, що падає на них, утворюють каскад і велику відбівну зону серед заростей рослин і мулу. Вода, що стікає, перемішується з водяними струменями, які виходять з самої статуї, підкреслюючи родючість навколишнього простору. Клаудія Лаццаро, спираючись на описи Пірро Лігоріо, інтерпретувала численні груди Діани зі струменями води як символ зародження річок і струмків у недрах землі (Lazzaro, 1990: 144–145). З іншого боку, «Фонтан Природи» зокрема, і Вілла д'Есте загалом, є відображенням важливої давньої язичницької культури в художньому житті та естетиці доби Відродження. Художники черпали натхнення з природи, прагнучи показати у ній богиню. Фігури Діани Ефесії посідали центральне місце й в інших італійських садах, як-от сад вілли кардинала Кристофоро Мадруццо в Соріано нель Чіміно (див. з літ. Loffredo, 2019: 334–335).

Близько 1600 р. Федеріко Цуккарі нарисував Рафаеля в подобі Ісайї, який тримає в руках розгорнутий сувій – ескіз з зображенням Діани Ефесії, римської богині Природи з безліччю грудей як Діани *Polymastes*. Цей твір є складовою серії портретів визначних художників, які Федеріко Цуккарі, обіймаючи з 1593 р. посаду першого директора Академії Сан-Лука, планував, подібно до будинку Джорджо Вазарі в Ареццо, розмістити у своєму будинку в Римі на пагорбі Пінчіан. Відзначимо, що в його оздобленні він повторив цю тему у портреті свого брата Таддео, в руках якого сувій з зображенням Діани Ефесії (Garrard, 2010: 15; Smithers, 2023: 92).

Рисунок Федеріко Цуккарі вважають першим візуальним мотивом, який відсилає до епітафії на гробниці Рафаеля, і пов'язують з одним із аспектів культового увічнення пам'яті про видатного урбінця. Цуккарі взяв за основу образ пророка з фрески Рафаеля в Сант-Агостіно в Римі, в якій ця фігура буквально «запозичена» з розписів Мікеланджело на плафоні Сікстинської капелли (Goesch, 1996: 139; Smithers, 2021: 54, fig. 2.7; 2023: 16, fig. 17). У такий спосіб створено ідеальний приклад того як на початку XVI ст. один славетний митець вчився в іншого. Найголовніше, наприкінці чінквеченто це невелике зображення Діани Ефесії в руках Рафаеля остаточно перетворилося на символ його генія.

Висновки. Отже, в XVI ст. в італійській художній культурі і мистецтві відбулось відродження й переосмислення образу Діани Ефесії, що є відзеркаленням відновлення інтересу до античних міфів і культів «Великої Матері». Художники, відроджуючи давній фігуративний тип цієї давньогрецької богині, переосмислюють його, спираючись на нову гуманістичну концепцію При-

роди, яка приходить на зміну середньовічним уявленням. Це спричинило нову інтерпретацію Діани Ефесії, в якій вона стає символом і алегорією Природи (Natura), яка годує все живе. Доволі часто її тлумачать і як символічну персоніфікацію Dea natura, в якій відбувається сходження від Природи до Логосу. Всеживильні, родючі, невичерпні ресурси персоніфікації Природи за доби чінквеченто пов'язують з жіночими грудьми, які кількома рядами вперше оперізують її торс, а подекуди і проливають «тілесні соки». За самою персоніфікацією закріплюється назва Багатогруда (*Polymastes* або *Multimammiam*). Зображення Діани Ефесії як алегорії Природи у творах монументального живопису, гротесках, в садово-парковому мистецтві засвідчують антикварні інтереси як замовників – кардиналів і пап, правителів італійських держав і членів їх родин, так і митців, які не тільки вивчали античні старожитності, замальовували їх у приватних колекціях, але й подекуди мали власні збірки. З археологічної дивини Діана Ефесія перетворюється у символ невичерпної родючості, засіб вираження гуманістичних ідей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Русяєва М. В. Діана Ефесія як алегорія природи у мистецтві Високого Ренесансу і маньєризму. *International scientific conference Current trends in art and culture: Conference Proceedings (April 3–4, 2024. Wloclawek, Republic of Poland)*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2024. С. 75–78. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-427-6-16>.
2. Auffarth C. «Groß ist die Artemis von Ephesos!» Der Artemiskult im kaiserzeitlichen Ephesos. In: Georges T. (Hrsg.). *Ephesos. Die antike Metropole im Spannungsfeld von Religion und Bildung*. Tübingen: Mohr Siebeck. 2017. S. 77–100.
3. Bellavitis M. The Dukes of Este and the garden as scenery and representation of the magnificence of a dynasty. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*. 2017. Vol. 37(4). P. 321–335. <https://doi.org/10.1080/14601176.2017.1290400>.
4. Bentz K. M. Ancient Idols, Lascivious Statues, and Sixteenth-Century Viewers in Roman Gardens. In: Rose M., Poe A. C. (eds.). *Receptions of Antiquity, Constructions of Gender in European Art, 1300–1600*. Leiden, Boston: Brill, 2015. P. 418–449.
5. Bober Ph. P., Rubinstein R. *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London: Harvey Miller Ltd, 2010. 582 p.
6. Burkert W. Die Artemis der Epheser: Wirkungsmacht und Gestalt einer grossen Göttin. In: Friesinger H., Krinzinger F. (Hrsg.). *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos: Akten des Symposions Wien 1995*. Archäologische Forschungen 1, DÖAW 260. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999. S. 59–70.
7. Cheney L. De G. The Paintings of the Casa Vasari in Arezzo. *Explorations in Renaissance Culture*. 1985. Vol. 11 (1). P. 53–73.
8. Cheney L. De G. Vasari's Depiction of Pliny's Histories. *Explorations in Renaissance Culture*. *Memphis*. 1989. Vol. 15. P. 97–120.
9. Cheney L. De G. *Giorgio Vasari's teachers: sacred and profane art*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2007. 392 p.
10. Christian K. W. The De' Rossi Collection of Ancient Sculptures, Leo X, and Raphael. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2002. Vol. 65. P. 132–200.
11. Coffin D. *The Villa d'Este at Tivoli*. Princeton: Princeton University Press, 1960. 186 p.
12. Fleischer R. *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*. Leiden: Brill, 1973. 449 S., 171 Taf.
13. Fleischer R. Die Kultstatue der Artemis von Ephesos und verwandte Götterbilder. In: Seipel W. (Hrsg.). *Das Artemision von Ephesos : heiliger Platz einer Göttin: Archäologisches Museum Istanbul, 22. Mai bis 22. September 2008*. Wien: Phoibos, 2008. S. 25–41.
14. Garrard M. D. *Brunelleschi's Egg: Nature, Art, and Gender in Renaissance Italy*. Berkeley: University of California Press, 2010. 429 p.
15. Genovese A. L. Il simbolismo della Diana Efesina in un'antica medaglia dedicata a Raffaello. *Accademia Raffaello: Atti e Studi*. 2016. Vol. XV(1–2). P. 33–45.

16. Goesch A. Diana Ephesia: Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1996. 366 S.
17. Guest C. L. The understanding of ornament in the Italian Renaissance. Leiden, Boston: Brill, 2016. 694 p.
18. Hadot P. Le voile d'Isis: essai sur l'histoire de l'idée de nature. Paris: Gallimard, 2004. 394 p.
19. High N. M., Steskal M. Skulpturenausstattung. In: Steskal M. *Das Prytaneion in Ephesos. Forschungen in Ephesos* 9, 4. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010. S. 197–209.
20. Kliemann J.-M., Rohlmann M. Italian Frescoes: High Renaissance and Mannerism. New York: Abbeville Press, 2004. 496 p.
21. La Malfa C. Raphael and the Antique. London: Reaktion Books Ltd, 2020. 256 p.
22. Lazzaro C. The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy. New Haven; London: Yale University Press, 1990. 342 p.
23. Lazzaro C. Gendered Nature and Its Representation in Sixteenth-Century Garden Sculpture. In: McHam S. (ed.). *Looking at Italian Renaissance Sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 246–273.
24. LIMC II.1, 1984: Fleischer R. Artemis Ephesia. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). Vol. II.1: Aphrodisias – Athena*. Zürich, München: Artemis Verlag, 1984. S. 755–763.
25. LIMC II.2, 1984: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). Vol. II.2: Aphrodisias – Athena. Zürich, München: Artemis Verlag, 1984. 904 S. Taf. 564–573.
26. Loffredo F. Pirro Ligorio and Sculpture, or, on the Reproducibility of Antiquity. In: Loffredo F., Vagenheim G. (eds.). *Pirro Ligorio's Worlds. Antiquarianism, Classical Erudition and the Visual Arts in the Late Renaissance*. Leiden; Boston: Brill, 2019. P. 324–359.
27. Luschi L. «Aegyptiaca ligoriana»: Iside e il «gran bubo» da Villa Adriana al giardino del Quirinale. *Prospettiva*. 2016. Vol. 163–164. P. 2–27.
28. Morgan L. The Monster in the Garden. The Grotesque and the Gigantic in renaissance Landscape design. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016. 246 p.
29. Nicolini F. (ed.). L'arte napoletana del rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel. Naples: R. Ricciardi, 1925. 286 p.
30. Nielsen M. Diana Efesia Multimamma: The Metamorphoses of a Pagan Goddess from the Renaissance to the Age of Neo-Classicism. In: Fischer-Hansen T., Poulsen B. (eds.). *From Artemis to Diana: The Goddess of Man and Beast, Danish Studies in Archaeology: Acta Hyperborea* 12. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2009. P. 455–496.
31. Oettinger A. Vision, Voluptas, and the Poetics of Water in Lorenzo Lotto's Venus and Cupid. In: Rose M., Poe A. C. (eds.). *Receptions of Antiquity, Constructions of Gender in European Art, 1300–1600*. Leiden; Boston: Brill, 2015. P. 230–263.
32. Park K. Nature in Person: Medieval and Renaissance Allegories and Emblems. In: Daston L., Vidal F. (eds.). *The moral authority of nature*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2004. P. 50–73.
33. Schmitter M. A. The art collector in early modern Italy: Andrea Odoni and his Venetian palace. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2021. 328 p.
34. Schreiter Ch. Giovannantonio Dosio und der Diana – tempel des Cornificius auf dem Aventin. *Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*. 2000. Heft 2. S. 9–38.
35. Schweikhart G. Un artista veronese di fronte all'antico: gli affreschi zodiacali del Falconetto a Mantova. In: Fagiolo M. (ed.). *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1985. P. 461–488.
36. Seiterle G. Artemis – die Große Göttin von Ephesos. Eine neue Deutung der Vielbrüstigkeit eröffnet einen Zugang zum bisher unbekanntem Kult der Göttin. *Antike Zeit. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte*. Zürich, 1979. Bd. 10(3). S. 3–16.
37. Seiterle G. Ephesische Wollbinden. Attribut der Göttin, Zeichen des Stieropfers. In: Friesinger H., Krinzinger F. (Hrsg.). *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos: Akten des Symposions Wien 1995*. Archäologische Forschungen I, DÖAW 260. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999. S. 251–254, Taf. 45–46.
38. Smithers T. Surpassing Nature: Raphael's Artistic Apotheosis. In: DiFuria A. J., Versteegen I. (eds.). *Space, Image, and Reform in Early Modern Art. The Influence of Marcia Hall*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2021. P. 33–77. <https://doi.org/10.1515/9781501513480-003>
39. Smithers T. The Cults of Raphael and Michelangelo Artistic Sainthood and Memorials as a Second Life. New York, London: Routledge, Taylor & Francis, 2023. 317 p.
40. Tanner M. Chance and Coincidence in Titian's Diana and Actaeon. *Art Bulletin*. 1974. Vol. 56. P. 535–550. 10.1080/00043079.1974.10789937
41. Turcsan-Toth Zs. Is a cult statue more than the sum of its parts? *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2025. Vol. 65(3–4). S. 483–496. <https://doi.org/10.1556/068.2025.00221>

REFERENCES

1. Rusiaieva M. V. (2024). Diana Efesiia yak alehoriia pryrody u mystetstvi Vysokoho Renesansu i manieryzmu. [Diana of Ephesus as allegory of Nature in the High Renaissance and Mannerism Art]. *International scientific conference Current trends in art and culture: Conference Proceedings (April 3–4, 2024. Wloclawek, Republic of Poland)*. Riga: Baltija Publishing. 75–78. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-427-6-16> [in Ukrainian].
2. Auffarth C. (2017). «Groß ist die Artemis von Ephesos!» Der Artemiskult im kaiserzeitlichen Ephesos. [«Great is Artemis of Ephesus!» The Cult of Artemis in Imperial Ephesus]. In: Georges T. (Hrsg.). *Ephesos. Die antike Metropole im Spannungsfeld von Religion und Bildung*. Tübingen: Mohr Siebeck. 77–100. [in German].

3. Bellavitis M. (2017). The Dukes of Este and the garden as scenery and representation of the magnificence of a dynasty. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 37(4). 321–335. <https://doi.org/10.1080/14601176.2017.1290400>
4. Bentz K. M. (2015). Ancient Idols, Lascivious Statues, and Sixteenth-Century Viewers in Roman Gardens. In: Rose M. & Poe A. C. (eds.). *Receptions of Antiquity, Constructions of Gender in European Art, 1300–1600*. Leiden, Boston: Brill. 418–449.
5. Bober Ph. P. & Rubinstein R. (2010). *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London: Harvey Miller Ltd. 582 p.
6. Burkert W. (1999). Die Artemis der Epheser: Wirkungsmacht und Gestalt einer grossen Göttin. [Artemis of the Ephesians: Impact, Power, and Form of a Great Goddess]. In: Friesinger H. & Krinzinger F. (Hrsg.). *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos: Akten des Symposions Wien 1995*. Archäologische Forschungen 1, DÖAW 260. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 59–70. [in German].
7. Cheney L. De G. (1985). The Paintings of the Casa Vasari in Arezzo. *Explorations in Renaissance Culture*, 11 (1). 53–73.
8. Cheney L. De G. (1989). Vasari's Depiction of Pliny's Histories. *Explorations in Renaissance Culture. Memphis*, 15. 97–120.
9. Cheney L. De G. (2007). *Giorgio Vasari's teachers: sacred and profane art*. New York: Peter Lang Publishing, Inc. 392 p.
10. Christian K. W. (2002). The De' Rossi Collection of Ancient Sculptures, Leo X, and Raphael. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65. 132–200.
11. Coffin D. (1960). *The Villa d'Este at Tivoli*. Princeton: Princeton University Press. 186 p.
12. Fleischer R. (1973). *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien. [Artemis of Ephesus and Related Cult Statues from Anatolia and Syria]*. Leiden: Brill. 449 S., 171 Taf. [in German].
13. Fleischer R. (2008). Die Kultstatue der Artemis von Ephesos und verwandte Götterbilder. [The Cult Statue of Artemis of Ephesus and Related Divine Images]. In: Seipel W. (Hrsg.). *Das Artemision von Ephesos : heiliger Platz einer Göttin : Archäologisches Museum Istanbul, 22. Mai bis 22. September 2008*. Wien: Phoibos. 25–41. [in German].
14. Garrard M. D. (2010). *Brunelleschi's Egg: Nature, Art, and Gender in Renaissance Italy*. Berkeley: University of California Press. 429 p.
15. Genovese A. L. (2016). Il simbolismo della Diana Efesina in un'antica medaglia dedicata a Raffaello. [Symbolism of Diana of Ephesus on an Antique Medal Dedicated to Raphael]. *Accademia Raffaello: Atti e Studi*, XV(1–2). 33–45. [in Italian].
16. Goesch A. (1996). *Diana Ephesia: Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert. [Diana Ephesia: Iconographic Studies on the Allegory of Nature in Art from the 16th to the 19th Century]*. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften. 366 S. [in German].
17. Guest C. L. (2016). *The understanding of ornament in the Italian Renaissance*. Leiden, Boston: Brill. 694 p.
18. Hadot P. (2004). *Le voile d'Isis: essai sur l'histoire de l'idée de nature. [The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature]*. Paris: Gallimard. 394 p. [in French].
19. High N. M. & Steskal M. (2010). Skulpturenausstattung. [Sculptural decoration]. In: Steskal M. *Das Prytaneion in Ephesos. Forschungen in Ephesos 9, 4*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 197–209. [in German].
20. Kliemann J.-M. & Rohlmann M. (2004). *Italian Frescoes: High Renaissance and Mannerism*. New York: Abbeville Press. 496 p.
21. La Malfa C. (2020). *Raphael and the Antique*. London: Reaktion Books Ltd. 256 p.
22. Lazzaro C. (1990). *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*. New Haven; London: Yale University Press. 342 p.
23. Lazzaro C. (1998). Gendered Nature and Its Representation in Sixteenth-Century Garden Sculpture. In: McHam S. (ed.). *Looking at Italian Renaissance Sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press. 246–273.
24. LIMC II.1, 1984; Fleischer R. (1984). Artemis Ephesia. [Artemis Ephesia]. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). Vol. II.1: Aphrodisias – Athena*. Zürich, München: Artemis Verlag. 755–763. [in German].
25. LIMC II.2, 1984; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). (1984). Vol. II.2: Aphrodisias – Athena*. Zürich & München: Artemis Verlag. 904 S.
26. Loffredo F. (2019). Pirro Ligorio and Sculpture, or, on the Reproducibility of Antiquity. In: Loffredo F. & Vagenheim G. (eds.). *Pirro Ligorio's Worlds. Antiquarianism, Classical Erudition and the Visual Arts in the Late Renaissance*. Leiden; Boston: Brill. 324–359.
27. Luschi L. (2016). «Aegyptiaca ligoriana»: Iside e il «gran bubo» da Villa Adriana al giardino del Quirinale. [«Aegyptiaca ligoriana»: Isis and the «Great Owl» from Villa Adriana to the Quirinal Garden]. *Prospettiva*, 163–164. 2–27. [in Italian].
28. Morgan L. (2016). *The Monster in the Garden. The Grotesque and the Gigantic in Renaissance Landscape design*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 246 p.
29. Nicolini F. (ed.). (1925). *L'arte napoletana del rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel. [Neapolitan Renaissance Art and Pietro Summonte's Letter to Marcantonio Michiel]*. Naples: R. Ricciardi. 286 p. [in Italian].
30. Nielsen M. (2009). Diana Efesia Multimamma: The Metamorphoses of a Pagan Goddess from the Renaissance to the Age of Neo-Classicism. In: Fischer-Hansen T. & Poulsen B. (eds.). *From Artemis to Diana: The Goddess of Man and Beast, Danish Studies in Archaeology: Acta Hyperborea 12*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen. 455–496.
31. Oettinger A. (2015). Vision, Voluptas, and the Poetics of Water in Lorenzo Lotto's Venus and Cupid. In: Rose M. & Poe A. C. (eds.). *Receptions of Antiquity, Constructions of Gender in European Art, 1300–1600*. Leiden; Boston: Brill. 230–263.

32. Park K. (2004). Nature in Person: Medieval and Renaissance Allegories and Emblems. In: Daston L. & Vidal F. (eds.). *The moral authority of nature*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 50–73.
33. Schmitter M. A. (2021). *The art collector in early modern Italy: Andrea Odoni and his Venetian palace*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. 328 p.
34. Schreiter Ch. (2000). Giovannantonio Dosio und der Diana – tempel des Cornificius auf dem Aventin. [Giovannantonio Dosio and the Temple of Diana of Cornificius on the Aventine Hill]. *Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 2. 9–38. [in German].
35. Schweikhart G. (1985). Un artista veronese di fronte all'antico: gli affreschi zodiacali del Falconetto a Mantova. [A Veronese Artist Facing Antiquity: The Zodiacal Frescoes of Falconetto in Mantua]. In: Fagiolo M. (ed.). *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. 461–488 [in Italian].
36. Seiterle G. (1979). Artemis – die Große Göttin von Ephesos. Eine neue Deutung der Vielbrüstigkeit eröffnet einen Zugang zum bisher unbekanntem Kult der Göttin. [Artemis – the Great Goddess of Ephesus: A New Interpretation of the Multi-Breastedness Opens Access to the Previously Unknown Cult of the Goddess]. *Antike Zeit. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte*. Zürich, 10(3). 3–16. [in German].
37. Seiterle G. (1999). Ephesische Wollbinden. Attribut der Göttin, Zeichen des Stieropfers. [Ephesian wool bands: attribute of the goddess, sign of the bull sacrifice]. In: Friesinger H. & Krinzinger F. (Hrsg.). *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos: Akten des Symposions Wien 1995*. Archäologische Forschungen 1, DÖAW 260. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 251–254, Taf. 45–46. [in German].
38. Smithers T. (2021). Surpassing Nature: Raphael's Artistic Apotheosis. In: DiFuria A. J. & Versteegen I. (eds.). *Space, Image, and Reform in Early Modern Art. The Influence of Marcia Hall*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH. 33–77. <https://doi.org/10.1515/9781501513480-003>
39. Smithers T. (2023). *The Cults of Raphael and Michelangelo Artistic Sainthood and Memorials as a Second Life*. New York, London: Routledge, Taylor & Francis. 317 p.
40. Tanner M. (1974). Chance and Coincidence in Titian's Diana and Actaeon. *Art Bulletin*, 56. 535–550. [10.1080/00043079.1974.10789937](https://doi.org/10.1080/00043079.1974.10789937)
41. Turcsan-Toth, Zs. (2025). Is a cult statue more than the sum of its parts? *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 65(3–4). 483–496. <https://doi.org/10.1556/068.2025.00221>

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

