



«Львиный тип» в «Физиогномике» псевдо-Аристотеля и царский монетный портрет эпохи эллинизма: проблемы интерпретации¹

С.В. Смирнов

SmirnovSV3@yandex.ru
Институт всеобщей истории РАН

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы идентификации и атрибуции эллинистического монетного портрета. В качестве главного подхода для идентификации монетного портрета предполагается рассматривать изображение в контексте раннеэллинистической эстетики и физиогномики. В эпоху раннего эллинизма физиогномический канон базировался на учении Аристотеля и перипатетиков и был сформулирован в трактате неизвестного продолжателя Аристотеля «Физиогномика». Для художников того времени, в том числе и для резчиков монетных штемпелей, он стал образцом портретного жанра. Одним из наиболее ярких физиогномических типов, представленных в этом труде, является так называемый «львиный тип», обладающий, как и все остальные, определенным набором портретных характеристик. Сопоставление «львиного типа» «Физиогномики» с описаниями внешности Александра Македонского указывает на использование портретных черт, относимых ко «львиному типу», при создании художественного образа Александра, в том числе и на монетах. Ввиду специфики жанра монетного портрета, а также самого носителя изображения, художник-резчик использовал уникальные средства художественного нарратива, дополняя портрет различными атрибутами.

Ключевые слова: эллинизм, нумизматика, иконография, «Физиогномика», псевдо-Аристотель, портрет

¹ Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 19-78-00043.

Для цитирования: Смирнов С.В. «Львиный тип» в «Физиогномике» псевдо-Аристотеля и царский монетный портрет эпохи эллинизма: проблемы интерпретации. *Аристотей XXII* (2020): 40–58.

The 'Lion Type' of Pseudo-Aristotle's *Physiognomonica* and the Early Hellenistic Royal Coin Portraiture: Problems of Interpretation

S.V. Smirnov

SmirnovSV3@yandex.ru

Institute of World History of Russian Academy of Sciences

Abstract: The study discusses problems of identification and attribution of Hellenistic coin portraits. The author proposes to put these portraits into the context of early Hellenistic aesthetics and physiognomics. Early Hellenistic physiognomics rooted in the teaching of Aristotle and peripatetic school was outlined in the text of *Physiognomonica* written by an unknown follower of Aristotle. For the Hellenistic painters and artists this physiognomic guide became an important standard of portraiture. One of the most significant physiognomic types presented by *Physiognomonica* was the so-called 'lion type' with a number of distinctive features. Comparing of the 'lion type' with descriptions of Alexander's appearance in classical tradition the author demonstrates that physiognomic nuances of the 'lion type' were used in constructing Alexander's image, including coin portraits. Taking into account the peculiarity of coin portrait and the coin itself as an image medium, the die-crafter had to use special means and tools of artistic narrative, sometimes adding optional attributes to the portrait.

Keywords: Hellenism, numismatics, iconography, 'Physiognomics', pseudo-Aristotle, portraiture

To cite this article: Smirnov S.V. The 'Lion Type' of Pseudo-Aristotle's *Physiognomonica* and the Early Hellenistic Royal Coin Portraiture: Problems of Interpretation. *Aristeas XXII* (2020): 40–58.

Комплекс вопросов, связанных с атрибуцией, идентификацией и интерпретацией античных портретов, а также с определением портрета как особого художественного феномена является одной из наиболее дискуссионных проблем в истории античного искусства. Несмотря на то что данная тема имеет, казалось бы, богатую исследовательскую историю, в которой свой след оставили виднейшие исследователи античного искусства, тем не менее, она остается во многом открытой, главным образом, из-за продолжающегося процесса концептуального осмысления самого портрета не только как отдельного художественного жанра, но и как формы особого мировосприятия, отражающего сложную

систему самоопределения личности, связанной с ее социальной и психологической природой². Античный портрет (как и портретный жанр в целом), безо всяких сомнений, обладает особым языком художественного нарратива, несет важнейшую повествовательную функцию. Именно это обстоятельство делает изучение античного портрета, и прежде всего портрета, выполненного с санкции государства, чрезвычайно важной и актуальной темой в контексте исследования проблем эллинистической государственной власти и способов ее саморепрезентации.

Одной из ключевых проблем в вопросах идентификации, атрибуции и интерпретации портрета является проблема «реализма», «натурализма» и «сходства» изображения. Весьма важно обратить внимание на тот факт, что для человека античности все эти художественные категории, несомненно, имели принципиально иное понимание, отличное от современного, базирующегося на иных эстетических и культурных критериях³. Уместно вспомнить слова Ю.М. Лотмана о том, что проблему идентификации портрета рождает признание сходства в определенном социокультурном контексте⁴. Безо всяких сомнений можно утверждать, что едва ли «сходство» и «реализм» в античности соотносятся с современными представлениями, сформировавшимися под влиянием искусства эпохи реализма. В античности жанр портрета не представлял собой «реальный» образ и не был своего рода копией реального индивида, хотя и имел определенные индивидуальные черты⁵. Как в свое время заметил Р. Смит, портретное искусство античности было основано на типизации конкретных «визуальных стереотипов», сформированных по определенным художественным канонам и отражавших не реальный объект, а тот образ, в котором он был запечатлен⁶.

В контексте обозначенного круга вопросов особую проблему представляют собой портреты, помещенные на монетах, которые в отличие от других изобразительных источников (пластика, глиптика, мозаика, живопись) получили куда меньше исследовательского внимания и оказались в подчиненном, отчасти инфраструктурном положении⁷. Внимание к монетным портретам

² Trofimova 2017: 39–50.

³ Подробнее об этих проблемах в контексте культурно-эстетических трансформаций, характерных для периода раннего эллинизма, см. обобщающую работу: von den Hoff 2007: 49–62.

⁴ Lotman 2005: 501.

⁵ Trofimova 2017: 40. Ср. Onians 1979: 40–46; Dorofeev, Savchuk, Svetlov 2017: 11–12, 14.

⁶ Smith 1987: 33.

⁷ Smirnov 2020. В качестве примера можно привести как обзорную работу Г. Хафнера, где автор уже в предисловии открыто заявляет о сопоставлении монетного портрета со статуями как о наиболее надежном способе идентификации последних (Hafner 1984: 26), так и весьма специальную работу Р. Смита (Smith 1987: 1), где также в предисловии автор признается в использовании такого подхода при атрибуции эллинистических портретов. В качестве обратного примера

как отдельному художественному жанру не велико и ограничивается только теми случаями, когда требуется атрибуция портретов, помещенных на других изобразительных носителях⁸. Данная атрибуция, несмотря на ее традиционность в исследовательской среде, имеет ряд концептуальных недостатков, которые сводятся к смешиванию художественных образов и жанровых нюансов. Между тем монетный портрет, будучи самостоятельной разновидностью античного портретного искусства, обладает особыми средствами художественного нарратива, свойственными только для него. Монетный портрет отличается не только санкция государства, которое выступает заказчиком монеты, и даже не столько строгий канон изображения, сколько сам характер носителя, так сказать, семиотическое пространство монеты, подразумевающее наличие двух сторон и двух неразрывно связанных между собой с точки зрения визуального нарратива изображений. Отличается и набор художественных приемов, находящихся в распоряжении резчика монетного штемпеля. Свое изображение он помещает в двухмерном пространстве, ограниченном линией рисунка, идущей по окружности монетного кружка. Это пространство двухмерно, но имеет рельеф, что создает особый эффект трехмерности изображения. Детальный анализ художественных средств, которыми располагал монетный резчик, а также модусов нарративности царского монетного портрета не является основной темой данного исследования, однако все же стоит обратить внимание на одну, казалось бы очевидную и крайне важную для интерпретации портретного изображения на монете деталь. Монетный портрет, как и любое изображение, обладает так называемой имплицитной (внутренней) вербальностью, внутренним концептуальным нарративом, выраженным в форме особого символизма, языка изображения и т. д. Данная внутренняя повествовательность является неотъемлемым свойством портрета как части визуальной культуры. Однако, помимо этой имплицитной вербальности, большинство монетных портретов обладают и эксплицитной, выраженной в форме монетной легенды. Текст легенды и монетный портрет не всегда идентичны, что рождает проблему конфликта двух видов нарратива: текста и изображения.

Как кажется, любые попытки интерпретации столь сложного культурного и антропологического феномена как античный портрет, в том числе и его частного случая – портрета на монете, будут малопродуктивны или вовсе тщетны,

стоит вспомнить работы Р. Фляйшера, посвященные портретам (и часто именно монетным) правителей династии Селевкидов. См.: Fleischer 1990.

⁸ Одной из первых работ, переосмысливших искусство портрета на античных монетах, является работа Ж. Бабелона (Babelon 1942: 28–30), в которой, при общей широте поставленной задачи, концептуальные вопросы жанра монетного портрета, впрочем, затрагиваются лишь косвенно.

если не обратиться к вопросам философии искусства и эстетики и, прежде всего, эстетики личности, под влиянием которой и формировался в середине IV в. до н. э. жанр индивидуализированного портрета. Стоит отметить, что само появление портрета как жанра является отражением глубоких перемен в древнегреческом обществе, связанных с кризисом мировоззрения и идентичности. Оно совпадает с кризисом классической полисной системы, разрушением полисных институтов, а также полисного мировоззрения. На место коллективного полисного сознания приходит индивидуальное, воплощенное в фигурах монархов эллинистических государств⁹. Такие перемены нашли свое отражение и в портретном жанре. Портрет эпохи классики, даже снабженный набором индивидуальных черт, представляет собой своего рода социальный облик человека, его полисный статус. Портрет эпохи эллинизма имеет беспрецедентный уровень индивидуальности. Этот же процесс запечатлен и в работах по эстетике у авторов поздней классики и раннего эллинизма, где индивидуальное играет ключевую роль в понимании личности.

Одной из наиболее значимых работ, позволяющих если не дать ключ к пониманию жанра античного портрета, то, как минимум, задать вектор интерпретации портретного изображения, является работа неизвестного последователя Аристотеля «Физиогномика» (точнее, «Физиогномоника»). Как считается, данная работа представляет собой компиляцию двух самостоятельных трудов по физиогномике, объединенных общей концепцией, написанных на рубеже IV и III вв. до н. э. Авторство этого труда остается неизвестным, что, в целом, не отменяет того факта, что автор (или авторы) были идейно близки кругу перипатетиков¹⁰. Структурное построение «Физиогномики» традиционно для работ Аристотеля и представляет собой рассуждения о методах исследования, а также конкретных физиогномических категориях, скомпонованных по типам животных и группам внешних телесных признаков.

Важно заметить, что философское наследие Аристотеля имело большое влияние как на раннеэллинистическое общество в целом, так и на изобразительное искусство в частности. Будучи учителем Александра, Аристотель, без сомнений, был важнейшим авторитетом и своего рода ориентиром для первых эллинистических монархов, а его учение, продолженное школой перипатетиков, получило широкое распространение среди придворных философов. Разумеется, нельзя говорить буквально о воплощении идей Аристотеля эллинистическими монархами, однако примеры влияния идей Аристотеля на первых царей эллинистических государств все же встречаются. Одним из них является трактат псевдо-Аристотеля «Экономика», описывающий идеальную экономи-

⁹ Pollit 1986: 7–10; Kroll 2007: 113–122. Ср. Fleischer 1996: 28–29.

¹⁰ Vogt 1999: 192–197.

ческую модель, опирающуюся на конкретный пример восточноэллинистической монархии Селевкидов¹¹.

Пример популярности физиогномического учения Аристотеля при царских дворах раннего эллинизма демонстрирует случай с Эрасистратом – врачом Селевка I, который был учеником и родственником Аристотеля. Аппиан (Суг. 59–61) пересказывает знаменитую историю о любви Антиоха, сына Селевка, и Стратоники, жены царя. На общем фоне этой любовной истории, ставшей основой романного сюжета об Антиохе и Стратонике, словно теряется концептуальное осмысление того явления, которое наблюдает сам Эрасистрат. Влюбленный в свою мачеху Антиох испытывает физическую боль от неразделенной любви и находится на грани жизни и смерти. Эта связь тела и души, продемонстрированная Эрасистратом в ходе эксперимента, повторяет главную идею «Физиогномики»: «тело и душа слиты друг с другом таким образом, что становятся друг для друга причиной большинства состояний» ([*Arist.*] *Physgn.* 805a 1)¹². Не вызывает сомнений, что в целом идеи Аристотеля были восприняты художниками того времени (и в первую очередь придворными), воплощавшими эту связь души и тела в своих произведениях¹³.

Несмотря на то что учение о физиогномике было известно еще до Аристотеля, трактат «Физиогномика» является самой первой из дошедших до нас работ данного жанра. Стоит отметить, что античная физиогномика, как особая область знания, никак не соотносится с современной лженаучной теорией определения черт характера человека по особенностям его внешности. Античная физиогномика представляется более многогранным учением, связанным как с медициной, так и с эстетикой личности¹⁴. «Физиогномика» псевдо-Аристотеля посвящена типизации индивидуальных особенностей человеческого тела, а также сопоставлению портретных черт человека и животного¹⁵. Человеком античности, с его художественно-эстетическим познанием мира, человеческое тело воспринималось как законченная семиотическая система, а проявление внутренних качеств во внешних формах было привычным и естественным¹⁶. Отдельные физиогномические рассуждения встречаются в различных сочинениях Аристотеля, но общая концепция его физиогномического учения сформулирована в тексте «Первой Аналитики» (II. 27. 70b 7–38), где Аристотель определяет четкую связь между телом и душой. Подобное определение мы встре-

¹¹ Smirnov 2013: 110–12

¹² Ср. Losev 1975: 390.

¹³ См. Kiilerich 1988: 51–66.

¹⁴ Nahov 1987: 70–72; Ilyushechkin 1998: 441–443; Dorofeev, Savchuk, Svetlov 2017: 13–14.

¹⁵ Ilyushechkin 1998: 447.

¹⁶ И.М. Нахов называл физиогномический принцип важным средством типизации в античном искусстве и литературе. Nakhov 1987: 77.

чаем и в других работах Аристотеля, его же декларирует в начале «Физиогномики» и псевдо-Аристотель. В заключении всего трактата автор определяет три зоны человеческого тела в порядке их значимости для физиогномического исследования: во-первых, голова и лицо, во-вторых, грудь и плечи, в-третьих, бедра и ноги ([*Arist.*] *Physgn.* 814b 4–7). Это замечание хорошо показывает значимость «Физиогномики» для исследования раннеэллинистического портрета.

Общая концепция «Физиогномики» подразумевает выделение определенных зависимостей внешних признаков и поведенческих стереотипов у животных и сопоставление их с индивидуальными чертами строения тела человека. Такие зависимости псевдо-Аристотель группирует по типам, каждый из которых соотносится с определенным животным: львом, быком, собакой, обезьяной, ослом, орлом и т. д. Все представленные типы имеют большое значение для интерпретации портретного жанра раннего эллинизма. Как отмечал в свое время А.Ф. Лосев, автор единственного на сегодняшний день русского перевода «Физиогномики», среди всех типов, выделенных псевдо-Аристотелем, «львиный тип» является наиболее ярким и заметным¹⁷. С этим утверждением трудно не согласиться: «львиный тип» в «Физиогномике» упоминается чаще остальных. Само отношение автора к данному типу отчетливо симпатизирующее. Псевдо-Аристотель ставит данный тип выше всех остальных, приводя его в пример даже там, где речь идет о теории и методах физиогномики как исследования. Важно отметить, что упоминание «львиного типа» можно обнаружить не только в «Физиогномике». Так, образ льва, сам «львиный тип» и связанные с ним поведенческие стереотипы мы находим в биологических трактатах Аристотеля: «История животных», «О частях животных», «О движении животных». Приведенные в этих работах упоминания «львиного типа» формируют наиболее полный и законченный физиогномический образ, представленный в «Физиогномике».

Для псевдо-Аристотеля «львиный тип» прежде всего ассоциируется с мужественностью и характеризуется как своего рода образец мужского типа. В «Физиогномике» это сопоставление приводится дважды. Первый раз автор указывает на мужское соответствие «львиного типа» в контексте описания жесткости волос как признака мужественности: ἀνδρείοτατον δὲ λέων, ὃς ἄγριος, καὶ τρίχα σκληροτάτην φέρει ([*Arist.*] *Physgn.* 806b 9). Второй раз «львиный тип» приводится в качестве примера мужского в рассуждениях о мужском и женском: τοῦτων οὕτως ἔχόντων, φαίνεται τῶν ζώων πάντων λέων τελεώτατα μετεिल्φέναι τῆς τοῦ ἄρρενος ιδέας ([*Arist.*] *Physgn.* 809b 14). В данном случае автор противопоставляет физиогномические особенности льва как типа, кото-

¹⁷ Losev 1975: 381.

рый олицетворяет мужское, типу пантеры, которая олицетворяет женское. То, что в «Физиогномике» именно «львиный тип» изначально представляет собой наиболее положительный образ, очевидно из тех эпитетов, которыми псевдо-Аристотель его характеризует: великодушный (μεγαλόψυχος), решительный (εὐψυχος), благородный (ἐλευθέριος), мужественный (μεγαλόφρων)¹⁸.

Набор сравнительных характеристик или физиогномических доминант, которые использует псевдо-Аристотель, включает: талию, форму и размер головы, шею, губы, нос, размер, положение и цвет глаз, брови, различные особенности волос, включая их жесткость, форму и цвет. Несмотря на довольно обширный список типов животных, выделенных автором, упомянутые характеристики рассматриваются на примере далеко не каждого типа. Однако среди всех именно львиный остается наиболее показательным для псевдо-Аристотеля и упоминается в контексте рассуждений о большинстве характеристик. Не стоит упускать из вида, что, в отличие от остальных типов, физиогномический портрет «львиного типа» приводится автором в тексте дважды: сначала по ходу рассуждений автора и сравнительных экскурсов по каждой из физиогномических черт с перечислением каких-то конкретных особенностей характера, а затем обобщенный, итоговый вариант, представляющий собой отдельный экскурс при описании мужского типа. Весьма любопытно, что эти два варианта имеют некоторые расхождения.

Если обобщить все характеристики «львиного типа», собранные в «Физиогномике», то этот тип определится следующим набором физиогномических особенностей: узкая талия, массивная, но не полная, шея, верхняя губа слегка нависает над нижней, кончик носа шарообразный, глаза блестящие или светло-голубые, посажены не слишком глубоко, брови выступающие и нависающие, волосы темно-бурые, завиваются на концах, а также завиваются наверх, задняя часть шеи покрыта волосами. В рассуждениях о мужском и женском физиогномических типах псевдо-Аристотель дает более целостное и пространное определение «львиному типу»: «Из всех животных наиболее причастен мужскому типу лев. У него большая пасть, лицо квадратное, не слишком костистое, верхняя челюсть не выдается, но равномерна с нижней, ноздри скорее толстые, чем тонкие, глаз блестяще-желтый, глубоко сидящий, не слишком круглый, но и не вполне продолговатый, умеренной величины; брови густые, лоб квадратный, в середине с небольшим углублением, в нижней части лба в области бровей и носа как бы нахмуренность. В верхней части лба напротив носа у него приглаженный назад хохолок, голова соразмерная, шея достаточно длинная, соразмерной толщины; волосы желтые, не топорщатся, но и не вполне гладкие.

¹⁸ Неоднозначность этих определений, затрудняющих их перевод, отмечал А.Ф. Лосев. См. Losev 1975: 381.

У ключиц тело скорее дряблое, чем компактное, с сильным хребтом» ([Arist.] Physgn. 809b 14–36)¹⁹. Все представленные физиогномические характеристики представляют собой законченный телесный образ «львиного типа».

Нет сомнений в том, что трактат «Физиогномика», как и все физиогномическое учение Аристотеля в целом, имел конкретную художественную интерпретацию, воплощенную в работах художников – современников самого Аристотеля и перипатетиков. Одним из классических примеров является творчество скульптора Лисиппа, жившего и работавшего при дворе македонских царей одновременно с Аристотелем²⁰. Свидетельств их знакомства не сохранилось, однако, как предполагают многие исследователи, и Лисипп, и Аристотель если и не были знакомы лично, то в любом случае были знакомы с творчеством друг друга. Не исключением, по всей видимости, был и монетный портрет, во всяком случае художник-резчик был таким же художником, как и скульптор, и живописец, с одним лишь характерным нюансом – его работа была строго идеологически канонична и во многом зависела от волеизъявления монарха.

И все же, несмотря на то, что аристотелевская физиогномика была знакома многим художникам эпохи раннего эллинизма, которые гипотетически могли ориентироваться на нее в процессе своего творчества, для нас интерпретация отдельных постулатов «Физиогномики» применительно к конкретным произведениям портретного искусства, особенно когда речь идет о монетном портрете, остается делом интуитивным и слабо субстантивированным. Даже если взять в качестве примера наиболее распространенный монетный портрет эллинистической эпохи – знаменитый портрет, помещенный на тетрадрамах Александра Великого и диадохов, – условно назовем его «портрет в львиной шкуре» (рис. 1) – и попытаться сопоставить его с тем набором физиогномических признаков, которые приводятся у псевдо-Аристотеля, процесс сравнения и интерпретации неизбежно окажется субъективным, не привязанным к четким критериям и в определенном смысле зайдет в тупик²¹.

Выходом из этой ситуации могут стать сохранившиеся в сочинениях древних авторов описания внешности эллинистических правителей. К сожалению, такие описания довольно редки, но все же в нашем распоряжении имеется определенный материал. Одним из наиболее ярких примеров таких описаний является описание внешности Александра. Из всего комплекса произведений, где так или иначе описывается внешность Александра, наиболее значимы для нашего исследования замечания, оставленные Плутархом. Такое особое зна-

¹⁹ Перевод А.Ф. Лосева.

²⁰ Kiilerich 1988: 60.

²¹ Такого рода сравнение кратко попытались провести С. Фогт (Vogt 1999: 183-185) и Б. Килерих (Kiilerich 1988), впрочем, взяв за пример только некоторые статуи Александра.



Рис. 1

Александр в образе молодого Геракла.
Лицевая сторона тетрадрахмы времени
Александра

чение определяется, прежде всего, тем, что Плутарх описывает внешний вид Александра в контексте творчества двух художников: Лисиппа и Апеллеса, что делает это сообщение Плутарха не просто перечислением портретных признаков, но, скорее, особой художественной интерпретацией.

В своих работах Плутарх несколько раз приводит описание внешности Александра. Все описания гармоничны и непротиворечивы, что свидетельствует об определенной сложившейся традиции представлений о внешности Александра. Однако наиболее примечательной особенностью описания внешности Александра у Плутарха яв-

ляется очевидное влияние «Физиогномики» псевдо-Аристотеля, в частности использование Плутархом физиогномики «львиного типа». Так, Плутарх, как и многие древние авторы, приписывает образу Александра своего рода «львинность» (*Plut. De fort. Alex.* 335 b7– c2), выражавшуюся, с точки зрения античной физиогномики, как в нюансах внешности царя, так и в особенностях его характера.

Весьма целесообразно провести анализ каждой физиогномической характеристики, указанной в «Физиогномике» псевдо-Аристотеля и характеризующей «львиный тип», а также соотнести эти физиогномические описания с описанием внешности Александра, приведенным в сочинениях древних авторов и, прежде всего, Плутарха. Однако для полноты и содержательности исследования в качестве наглядного художественного воплощения физиогномических идей раннего эллинизма в нумизматике важно провести сопоставительный анализ портретных черт «львиного типа» с изображением Александра в образе юного Геракла, представленным на монетах самого Александра и диадохов.

Итак, прежде всего стоит выделить две наиболее значимые портретные детали, которые представлены в «Физиогномике», – это глаза и волосы. Одной из наиболее важных физиогномических доминант «львиного типа» псевдо-Аристотель называет глаза. Характеризуя эту часть лица, автор рассматривает положение глаз и их цвет. По мнению псевдо-Аристотеля, те, кто имеет слегка впалые глаза, великодушны, поскольку это соотносится со львами (ὄσοις ὀφθαλμοὶ μικρὸν ἐγκοιλότεροι, μεγάλωψυχοι ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς λέοντας [*Arist.*] *Physgn.* 811b 27). Слишком впалые и слишком выпученные глаза автор считает

признаками глупости и злости и соотносит их с глазами ослов и обезьян. Однако давая общую характеристику «львиному типу», автор «Физиогномики» указывает на более глубокую посадку глаз как отличительную особенность львов (ὀφθαλμοὶ ἔγκοιλοι [Arist.] Physgn. 809b 19). Такое противоречие вызвано, по всей вероятности, тем, что текст трактата является компиляцией двух отдельных физиогномических трудов.

Цвет глаз также имеет важное значение. Монетные изображения не предполагали как-то передавать цвет глаз, однако есть обстоятельство, которое делает именно цвет глаз важным элементом портрета, в том числе и монетного. У Плутарха сохранилось весьма любопытное упоминание так называемого «влажного» или «водянистого» взгляда Александра (*Plut. Alex.* 4.1; *Pomp.* 2.2; *De fort. Alex.* 335 b7–c2)²². Несмотря на то, что эту физиогномическую особенность, как уточняет Плутарх, подметили многие художники, именно скульптор Лисипп смог передать в своих произведениях мужественность и «львиность» Александра (*Plut. De fort. Alex.* 335 b7– c2). Это соотнесение мужественности и «львиности» в контексте рассуждений о внешности показывает очевидное влияние физиогномических идей эстетического учения школы Аристотеля на традицию описания внешности Александра.

«Влажный взгляд» не находит однозначной интерпретации среди исследователей. В одном из наиболее детальных исследований, посвященных этой проблеме, Д. Плантазос сделал попытку вписать данный художественный прием в более широкий контекст эстетики Аристотеля, указав на «влажность» или «водянистость» взгляда скорее как на признак мужественности, чем на признак слабости и даже болезненности²³. Как уже было отмечено, Плутарх соотносит этот «влажный взгляд» со «львиностью» и мужественностью. Как кажется, это понимание «влажности» взгляда соответствует рассуждениям псевдо-Аристотеля о цвете глаз. Так, автор пишет, что «те, у кого глаза светло-серые или белесые, те робки; известно, что белесый цвет признак робости. У кого глаза не голубые, но светло-голубые – решительны; это соотносится со львами или орлами» (οἱ δὲ μὴ γλαυκοὶ ἀλλὰ χαροποὶ εὖψυχοι ἀναφέρεται ἐπὶ λέοντα καὶ ἄετόν [Arist.] Physgn. 812 b 5–7)²⁴. Упоминание цвета глаз Александра античны-

²² По всей видимости, «влажный» взгляд, упомянутый Плутархом, уже ко времени самого автора был элементом устоявшейся традиции описания внешности Александра. По крайней мере, у более поздних авторов (в том числе, у физиогномиста Адамантия) «влажный» взгляд присутствует в качестве портретной доминанты. Ср. *Adamant. Physgn.* I. 14. Наиболее законченный вариант портрета Александра можно обнаружить в сочинении византийского автора Иоанна Цеца (*Hist. Variar. Chiliades.* VIII. 200. 416–427), где собран полный набор физиогномических нюансов, приписываемых традицией его внешности.

²³ Plantzos 1999: 70–72.

²⁴ С. Фогт, переводя χαροποὶ как «карие», «темно-коричневые», все же отмечает, что вопрос о точном цвете глаз в данном случае не имеет конкретного решения (Vogt 1999: 451). В классиче-

ми авторами не единичны, однако и не однообразны. Так, среди свидетельств античных авторов есть упоминание серых и светло-голубых глаз²⁵. По всей видимости, отсутствие какого-то единообразия в определении цвета глаз Александра привело к тому, что в более поздний период в описании его внешности укоренилась традиция, согласно которой глаза Александра были разного цвета: один был голубой, другой карий или даже черный (*Iul. Val. Res gest.* 1. 7)²⁶.

Характерный «влажный взгляд» Плутарх объединяет с другим художественным приемом, использовавшимся при описании внешности Александра – поворотом шеи. Этот легкий поворот шеи влево стал неотъемлемым атрибутом большинства известных портретов Александра. В сочетании с характерным наклоном головы и «влажным взглядом» такой поворот шеи создает особый образ, отмеченный Плутархом и другими авторами²⁷. Доминантным элементом этого образа становится взгляд Александра, направленный мимо зрителя, как писал Иоанн Цец, устремленный в небеса (*Hist. variar. Chiliades.* VIII. 200, 416–427).

Однако в случае с монетным изображением стоит помнить, что автор монетного штемпеля не мог полностью воплотить такой образ Александра из-за двухмерных особенностей художественного пространства, которое располагается на монете, в связи с чем этот поворот головы и направление взгляда самого Александра оставались практически невоспроизводимыми. Имея в распоряжении только два вида портретной перспективы (в профиль и анфас, включая его разновидность – в три четверти), автор монетного штемпеля был ограничен в возможностях передачи трехмерного изображения. Единственный случай изображения на монете Александра с характерным взглядом представлен на знаменитом медальоне римского времени из Абукира²⁸. Здесь автор штемпеля, художник, который, к слову, изображает Александра в образе дорифора – известный сюжет статуй Александра, – также испытывает сильное влияние общей традиции описания его внешности, в соответствии с которой он делает по-

ском переводе В. Хетта – «блестящие», «яркие». В некоторых случаях χαροποί интерпретируются как светло-серые или светло-серо-голубые (LSJ s.v. χαρόπός), иногда – карие (Losev 1975: 386–387), в другом месте – «блестяще-желтые» (Losev 1975: 380).

²⁵ *Ps.-Polemon. De Physiogn.* 14 v.

²⁶ Примечательно, что в версии «Романа об Александре» Юлия Валерия голубой цвет левого глаза Александра сравнивается с цветом неба – oculis egregii decoris, altero admodum nigra quasi pupilla est, laevo vero glauca atque caeli similis, profususque omni spiritu et impetu, quo leones. В версии псевдо-Каллисфена (1.13.3) глаза Александра также разного цвета.

²⁷ Τὴν μὲν οὖν ἰδέαν τοῦ σώματος οἱ Λυσίππειοι μάλιστα τῶν ἀνδριάντων ἐμφαίνουσιν, ὅφ' οὐ μόνου καὶ αὐτὸς ἡξίου πλάττεσθαι. καὶ γὰρ <ὁ> μάλιστα πολλοὶ τῶν διαδόχων ὕστερον καὶ τῶν φίλων ἀπεμιμῶντο, τὴν τ' ἀνάτασιν τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου καὶ τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων, διατετήρηκεν ἀκριβῶς ὁ τεχνίτης. *Plut. Alex.* 4.1. Ср. *Plut. Mor.* 53D; *Themist. Orat.* XIII. 175b.

²⁸ Dahmen 2013: 24–25.



Рис. 2

Медальон из Абукира с изображением
Александра. Музей искусств Уолтерс,
Балтимор. № 59.1

пытку передать этот «влажный» взгляд, поворот шеи и наклон головы. Однако, чтобы соблюсти канон, он располагает зрителя визуально ниже портрета Александра, чтобы взгляд устремился мимо зрителя (рис. 2).

Следующей физиогномической доминантой, характеризующей «львиный тип», являются волосы. По мнению псевдо-Аристотеля, волосы должны иметь следующий набор характеристик. Прежде всего, волосы должны расти на шее, как у львов (οἱ δὲ τὸν αὐχένα ὀπισθεν δασύν ἔχοντες ἐλευθέριοι ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς λέοντας [Arist.] Physgn. 812b 23)²⁹. Далее, волосы не должны быть ни слиш-

ком прямыми, ни слишком кудрявыми, но слегка завивающимися на концах (ἐπειδὴ οὖν αἱ τε φριξαὶ καὶ αἱ σφόδρα οὖλαι δειλίαν ἀναφέρουσιν, αἱ ἄκρουλοι ἂν εἶεν πρὸς εὐψυχίαν ἄγουσαι ἀναφέρεται δὲ καὶ ἐπὶ τὸν λέοντα [Arist.] Physgn. 812b 34)³⁰. Особой характеристикой волос является их жесткость. Важно напомнить, что именно в контексте рассуждений о жесткости и фактуре волос автор «Физиогномики» называет «львиный тип» мужским, что изначально предполагает стереотипное описание портретных признаков. Так, в частности, именно волосы являются в физиогномическом дискурсе признаком смелости и мужественности (ἀνδρεϊότατον δὲ λέων, ὅς ἄγριος, καὶ τρίχα σκληροτάτην φέρει [Arist.] Physgn. 806b 9). Цвет волос, соответствующий «львиному типу», псевдо-Аристотель определяет как золотистый, огненный или рыжий (οἱ ξανθοὶ εὐψυχοὶ ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς λέοντας [Arist.] Physgn. 812a 15)³¹. Однако несмотря на то, что в более поздней традиции волосы Александра однозначно определялись как львиные (Iul. Val. Res gest. 1. 7; Ael. Var. hist. XII. 14.), в отличие от всех предыдущих характеристик, цвет волос, как кажется, должен был бы стать наибольшей проблемой для художника, в особенности для резчика монетного штемпеля. Поскольку монетное изображение, как это уже было отмечено, не предполагало передачу цвета, художник должен был использовать

²⁹ Ср. Arist. Hist. anim. II. 1. 12.

³⁰ Разделение львов по характеру их волос (курчавые и прямые) встречается в «Истории животных» Аристотеля (IX. 22. 227). Весьма примечательно, что львы с курчавыми волосами здесь названы трусливыми, в то время как львы с прямыми — храбрыми.

³¹ Ср. De gen. anim. V. 6.

другие художественные приемы для создания законченного образа, выполненного в соответствии со «львиным типом»³².

Наиболее отличительной чертой портретов Александра является анастоле – волосы, запрокинутые назад. Этот физиогномический элемент стал обязательным атрибутом всех изображений Александра, зачастую наиболее важным при идентификации его портретов. По всей видимости, уже довольно рано анастоле стала неотъемлемой частью портретного образа Александра. О ней сообщают античные авторы, в частности, Плутарх (ἦν δὲ τις καὶ ἀναστολή τῆς κόμης ἀτρέμα καὶ τῶν περὶ τὰ ὄμματα ῥυθμῶν ὑγρότης τοῦ πρὸς ὥπου ποιοῦσα μᾶλλον λεγομένην ἢ φαινομένην ὁμοιότητα πρὸς τὰς Ἀλεξάνδρου τοῦ βασιλέως εἰκόνας – *Plut. Pomp. 2.*)³³. Описывая волосы, соответствующие «львиному типу», псевдо-Аристотель также упоминает эту деталь портрета (οἱ τοῦ μετώπου τὸ πρὸς τῇ κεφαλῇ ἀναστείμενον ἔχοντες ἐλευθέριον ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς λέοντας [*Arist.*] *Physgn. 812b 36*).

Кроме поворота шеи с наклоном головы, «влажного» взгляда, а также анастоле, имеется ряд портретных признаков «львиного типа», которые остаются второстепенными, не имеющими четкой ассоциации с образом Александра у античных авторов³⁴. Среди них стоит назвать лоб и брови. Главной особенностью лба, как и всего лица, псевдо-Аристотель отмечает симметричность, правильность формы. Так, лицо должно быть квадратным ([*Arist.*] *Physgn. 809b 17*). Лоб, соответствующий «львиному типу», также должен быть квадратным ([*Arist.*] *Physgn. 809b 21; 811b 33*) и симметричным ([*Arist.*] *Physgn. 811b 34*), а в середине он должен иметь небольшую впадину ([*Arist.*] *Physgn. 809b 22*). Надбровные дуги должны быть свисающими ([*Arist.*] *Physgn. 811b 35*) и создавать что-то вроде нахмуренности ([*Arist.*] *Physgn. 809b 22–23*)³⁵. Характеристика носа, напротив, весьма неопределенна: ноздри скорее толстые, чем тонкие ([*Arist.*] *Physgn. 809b 18*), а кончик носа округлый ([*Arist.*] *Physgn. 811a 33*). Удивительно, но про размеры и форму такой физиогномической доминанты, как нос, псевдо-Аристотель не говорит ничего.

Особое внимание стоит уделить особенностям тела Александра, которые, впрочем, не имеют прямого отношения к портрету, но все же составляют еди-

³² Исключение, разумеется, могут составлять разве что портреты Александра, помещенные на золотых монетах, что, впрочем, было большой редкостью и относится к периоду после смерти самого Александра. Уже упомянутый золотой медальон из Абукира демонстрирует таким образом наиболее выдержанный и завершенный портрет, снабженный всеми деталями канона.

³³ Ср. *Ael. Var. hist. XII. 14*.

³⁴ Стоит обратить внимание на то, что при описании внешности Александра древними авторами одной из наиболее ассоциируемых портретных черт является ювенальность облика самого Александра. Впрочем, о возрастных характеристиках псевдо-Аристотель не дает никакой информации. См. *Vasilieva 2004: 140; Trofimova 2012: 33*.

³⁵ Надбровные дуги такого типа иногда принято считать характерной чертой иконографии портретов Александра. См.: *Vasilieva 2004: 142*.

ный образ и также служат характеристиками «львиного типа» у псевдо-Аристотеля. Так, в версии «Романа об Александре», оставленной псевдо-Каллисфеном (1.13.3), походка Александра сравнивается с походкой льва. Что именно имел в виду автор этого сочинения об Александре, неясно, но этот элемент, очевидно, существенно дополняет «львиный» образ Александра. У псевдо-Аристотеля походке льва действительно уделяется особое внимание, описываются движения этой походки ([*Arist.*] *Physgn.* 809b 30–34). Сообщения о походке льва мы обнаруживаем и в сочинениях Аристотеля, посвященных описанию животных. Похожа ситуация с голосом Александра. Весьма любопытны редкие упоминания в позднеантичной традиции о низком голосе Александра (*Themist.* *Orat.* XIII. 175b), который, по мнению псевдо-Аристотеля, соответствовал львиному ([*Arist.*] *Physgn.* 807a 18).

Весьма интересны сообщения о цвете кожи Александра. Согласно Плутарху (*Alex.* 4. 3–4), тело Александра было настолько белым, что местами светлая кожа переходила в красноту. По мнению самого Плутарха, такая краснота возникала из-за того, что тело Александра имело повышенную температуру и было настолько горячим, что источало благовоние³⁶. Это горячее состояние тела легко ассоциируется с «огненной природой» львов, на которую указывает Аристотель в своих сочинениях о животных. Тело льва, согласно Аристотелю, тоже имеет повышенную температуру, а его кости можно использовать для разжигания огня ударами друг о друга (*Arist.* *Hist. anim.* III. 7. 58; *De part. anim.* B 6, 9).

Рассказ о цвете кожи Александра, переданный Плутархом, как кажется, раскрывает смысл портретного жанра эпохи раннего эллинизма и имеет принципиальное значение для понимания физиогномического учения и его художественной реализации. Плутарх повествует о том, что художник Апеллес изобразил царя с более темной и грязной кожей, чем она была на самом деле³⁷. Однако если вдуматься, для чего Апеллес намеренно изменил такую значимую для его художественного жанра портретную черту, как цвет кожи (напомним, что Апеллес был известен своими манипуляциями с цветом), и соотнести выбор Апеллеса с физиогномическим каноном эстетики Аристотеля, то можно допустить, что белая, а местами даже и красная кожа Александра не укладывалась в описание «львиного типа», в соответствии с которым, вероятно, и вы-

³⁶ Примечательно, что в данном фрагменте Плутарх ссылается на одного из наиболее известных последователей Аристотеля – Теофраста.

³⁷ Ἀπελλῆς δὲ γράφων αὐτὸν κεραυνοφόρον, οὐκ ἐμίμησάτο τὴν χροάν, ἀλλὰ φαϊότερον καὶ πεπινωμένον ἐποίησεν (*Plut.* *Alex.* 4. 2–4). Об этой фреске Апеллеса сообщают и другие авторы. Так, Плиний (NH. XXXV35. 92) сообщает о работе Апеллеса над изображением Александра в образе Громовержца в храме Артемиды в Эфесе, однако не указывая на какие-то расхождения изображения с внешностью самого Александра.

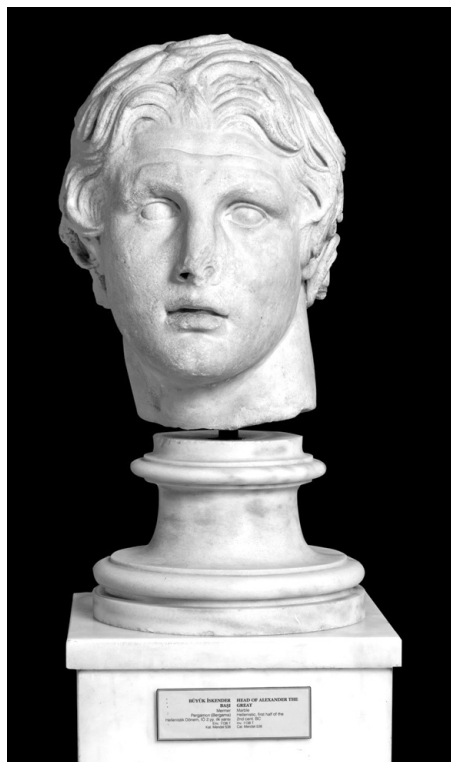


Рис. 3
Мраморный портрет Александра
из Пергама. Археологический музей,
Стамбул. № 1138

полнялся портрет Александра³⁸. Согласно псевдо-Аристотелю, кожа льва должна быть желтая или светло-желтая, что очевидно не соответствовало реальному цвету кожи Александра. В данной ситуации Апеллес как художник следует определенному художественному правилу и соблюдает все слагаемые «львиного типа»³⁹.

Итак, если не все перечисленные характеристики «львиного типа», то как минимум его наиболее значимые элементы, такие, как поворот шеи, «влажный» взгляд и анастоле, так или иначе должны были бы иметь непосредственную художественную реализацию в монетном изображении, точно также как они отчетливо опознаются на многочисленных скульптурных портретах Александра (рис. 3). Нет сомнений, что «портрет в львиной шкуре» демонстрирует густые выющиеся волосы, слегка завивающиеся на концах и анастоле в виде пучка волос, торчащих из-под шкуры на лбу и завивающихся назад. Относительно других портретных

черт – посадка глаз, шарообразный кончик носа, «влажный» взгляд и наклон головы – мы не можем быть столь уверены, поскольку двухмерный профильный портрет скрывает от зрителя нюансы этих портретных особенностей.

В случае с монетным портретом художник – резчик штемпеля, как кажется, должен был бы найти компенсирующий вариант и с помощью дополнительных художественных средств передать нужное «повествование». Так, в частности, для нужной интерпретации сюжета художник мог использовать семиотическое единство лицевой и оборотной сторон монеты. Этот прием учитывает ограниченное пространство монетного изображения и создает художественное единство двух независимых изображений, как бы раскрывая их одно

³⁸ Согласно псевдо-Аристотелю, белый цвет кожи – признак робости и женственности ([Arist.] Physgn. 812a 13).

³⁹ А. Стюарт, напротив, полагает, что, намеренно затемняя кожу Александра, Апеллес создавал контраст цвета, чтобы молния в руке выглядела более сияющей. Грязный цвет (или оттенок) он объясняет нанесением на изображение лака или же старением изображения ко времени Плутарха, которое могло уже потерять свой первоначальный вид и покрыться грязью. См: Stewart 1993: 192.

через другое. Другой художественный прием – это снабжение самого портрета особым атрибутом, который также мог бы выполнять роль ключа к нарративу. Учитывая каноничность и строгость монетного портрета эпохи эллинизма, таких атрибутов можно вспомнить немного: чаще всего это диадема, лучистая корона, шлем, кавсия и шкура слона. Допустимы их разновидности, а также другие, более редкие в иконографии атрибуты. Каждый из них имеет свой особый символизм, создающий определенный художественный образ. В случае с «портретом в львиной шкуре» таким атрибутом, разумеется, является львиная шкура, которая выполняет сразу несколько функций. Прежде всего, она создает комплексный образ юного Геракла, в котором выполнен портрет Александра. С другой стороны, львиную шкуру можно считать центральным элементом, формирующим львиный образ.

Использование мастером – резчиком монетного штемпеля – особых художественных приемов (в том числе и дополнительных атрибутов), продиктованное особенностями монеты как носителя изображения, открывает широкие перспективы прочтения и интерпретации портретных образов, представленных в нумизматике. Так, в частности, одной из наиболее обсуждаемых проблем в раннеэллинистической монетной иконографии остается атрибут в виде бычьих рогов, нередко дополняющий портреты правителей раннего эллинизма: Деметрия Полиоркета и Селевка I⁴⁰. Трактовка этого атрибута разнообразна, однако в контексте типологии «Физиогномики» он может приобрести качественно иную интерпретацию и послужить основой для выделения отдельного «бычьего типа», формирующего особый портретный образ раннеэллинистического правителя.

Литература/References

- Babelon J. 1942: *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*. Paris.
- Dahmen K. 2013: *Medallions from Aboukir in the Calouste Gulbenkian Museum*. Lisbon.
- Dorofeev L.Yu., Savchuk V.V., Svetlov R.V. 2017: *Ikonoграфиya antichnykh filosofov: istoriya i antropologiya obrazov [Iconography of Ancient Philosophers: History and Anthropology of Images]*. Saint Petersburg.
- Дорофеев Д.Ю., Савчук В.В., Светлов Р.В. *Иконография античных философов: история и антропология образов*. СПб., 2017.
- Fleischer R. 1990: Physiognomie, Ideologie, dynastische Politik. Porträts seleukidischer Könige. In: *Akten des XIII. Internationalen Kongress für klassische Archäologie, Berlin 1988*. Mainz. 33–36.

⁴⁰ Smith 1987: 40–41.

Fleischer R. 1996: Hellenistic Royal Iconography on Coins. In: Bilde P. (ed.) *Aspects of Hellenistic Kingship*. Aarhus. 28–40.

Hafner G. 1984: *Prominente der Antike. 337 Portraits in Wort und Bild*. Transl. into Russian by V.A. Seferiyants. Moscow.

Хафнер Г. *Выдающиеся портреты античности: 337 портретов в слове и образе*. Пер. В.А. Сеферьянц. М., 1984.

von den Hoff R. 2007: Naturalism and Classicism: Style and Perception of Early Hellenistic Portraits. In: Schultz P., von den Hoff R. (eds.). *Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context*. Cambridge. 49–62.

Ilyushechkin V.N. 1998: Antichnaya fiziognomika [Ancient Physiognomy]. In: Marinovich L.P. (ed.) *Chelovek i obschestvo v antichnom mire [Man and Society in Classical World]*. Moscow. 441–465.

Илюшечкин В.Н. Античная физиогномика. В кн.: Маринович Л.П. (ред.) *Человек и общество в античном мире*. М., 1998. 441–465.

Kiilerich B. 1988: Physiognomics and the Iconography of Alexander. *Symbolae Osloenses* 53: 51–66.

Kroll J. 2007: The Emergence of Ruler Portraiture on Early Hellenistic Coins: the Importance of Being Divine. In: Schultz P., von den Hoff R. (eds.) *Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context*. Cambridge. 113–122.

Losev A.F. 1975: *Istoria antichnoi estetiki [History of Ancient Aesthetics]*. 4. Moscow.

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 4. М., 1975.

Lotman Yu.M. 2005: Portret [Portait]. In: Lotman Yu.M. *Ob iskusstve [On Fine Arts]*. Saint Petersburg. 500–518.

Лотман Ю.М. Портрет. В кн.: Лотман Ю.М. *Об искусстве*. СПб., 2005. 500–518.

Nakhov I.M. 1987: Fiziognomika kak otrazhenie sposoba tipizatsii v antichnoi literature [Physiognomy as a Reflection of a Way of Typology in Classical Literature]. In: *Zhivoe nasledie antichnosti. Voprosy klassicheskoi filologii [Living Heritage of Antiquity. Problems of Classical Philology]*. 10. Moscow. 69–89.

Нахов И.М. Физиогномика как отражение способа типизации в античной литературе. В кн.: *Живое наследие античности. Вопросы классической филологии*. Вып. 10. М., 1987. 69–89.

Onians J. 1979: *Art and Thought in the Hellenistic Age: the Greek World View between 350–50 BC*. London.

Plantzos D. 1999: Alexander's Gaze: Peripatetic Concepts of Vision and their Influence on Hellenistic Royal Portraiture. *Archaïgnosia*. 10: 65–86.

Pollitt J. 1986: *Art in Hellenistic Age*. Cambridge.

Smirnov S.V. 2013: [Arist.] Oec. II. 1345b.21–28 i problema interpretatsyi termina τὰ γή [Arist.] Oec. II. 1345b.21–28 and the problem of the interpretation of the world τὰ γή]. *Aristeas* 8: 110–120.

Смирнов С.В. [Arist.] Оес. II. 1345b.21-28 и проблема интерпретации термина ταῦν. *Аристей* 8 (2013): 110–120.

Smirnov S.V. 2020: 'Govoryastchie golovy': modusy narrativnosti tsarskogo monetnogo portreta epokhi ellenizma ['Talking heads': modes of narrativeness of the royal Hellenistic coin portraiture]. *PRAXEMA. Problemy vizualnoi semiotiki* [PRAXEMA. Journal of visual semiotics]. (in print)

Смирнов С.В. «Говорящие головы»: модусы нарративности царского монетного портрета эпохи эллинизма. *PRAXEMA. Проблемы визуальной семиотики* 2020 (в печати).

Smith R.R.R. 1987: *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford.

Stewart A. 1993: *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics Hellenistic Culture and Society*. Berkley; Los Angeles; Oxford.

Trofimova A.A. 2012: *Imitatio Alexandri. Portrety Aleksandra Makedonskogo i mifologicheskie obrazy v iskusstve ellinizma* [Portraits of Alexander the Great and Mythological Images in Hellenistic Art]. Saint Petersburg.

Трофимова А.А. *Imitatio Alexandri. Портреты Александра Македонского и мифологические образы в искусстве эллинизма*. СПб., 2012.

Trofimova A.A. 2017: Sushchestvoval li portret v antichnom mire? K probleme zhanra [Did Portraiture Exist as a Genre in Classical Antiquity? About One of the Problems in Art Theory]. In: *Aktual'nyye problemy teorii i istorii iskusstva* [Actual Problems of Theory and History of Art]. VII. Saint Petersburg. 39–50.

Трофимова А.А. Существовал ли портрет в античном мире? К проблеме жанра. В кн.: *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. Вып. 7. СПб., 2017. 39–50.

Vogt S. (ed.) 1999: *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*. 18/6: Physiognomonica. Berlin.

Информация об авторе

Святослав Викторович Смирнов
кандидат исторических наук
старший научный сотрудник

Институт всеобщей истории РАН
Россия 119334 Москва, Ленинский пр.
32а
E-mail: SmirnovSV3@yandex.ru

Information about the author

Svyatoslav V. Smirnov
PhD (Cand. Sci. – History)
Senior research fellow

Institute of World History of RAS
Russia 119334 Moscow, Leninskiy
prospect 32a
E-mail: SmirnovSV3@yandex.ru

