«ГОВОРЯЩИЕ ГОЛОВЫ»: МОДУСЫ НАРРАТИВНОСТИ ЦАРСКОГО МОНЕТНОГО ПОРТРЕТА ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА

С. В. Смирнов

Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия

SmirnovSV3@yandex.ru

Статья подготовлена при поддержке РФФИ,
проект № 17-31-01061-ОГН

В статье проводится анализ нарративного потенциала царского монетного портрета эпохи эллинизма. В отличие от портретов в скульптуре, на мозаиках и фресках, монетный портрет занимает в системе классического искусствоведения подчиненное положение и чаще служит в качестве вспомогательного средства для идентификации портретов в других изобразительных жанрах. Между тем появление и тиражирование монетного портрета, снабженного индивидуальными чертами, в период раннего эллинизма свидетельствует о переходе от коллективного (полисного) сознания к индивидуальному (монархическому). Для эллинистических государств портрет правителя на монете являлся не просто главным средством политической пропаганды, но и визуальным воплощением царской власти. Особое значение при исследовании царского монетного портрета имеет анализ эстетических и физиогномических теорий Аристотеля и перипатетиков, оказавших большое влияние на философию искусства эпохи эллинизма. Тело как единая знаковая система становится важным инструментом визуального нарратива, использовавшегося государством в целях репрезентации образа правителя и власти. Трактат «Физиогномика», написанный неизвестным последователем Аристотеля, демонстрирует яркие параллели с некоторым художественными приемами, широко использовавшимися художниками периода эллинизма: «томный» взгляд Александра, вьющиеся волосы царей, анастолы. Одним из центральных мотивов «Физиогномики» является так называемый «львиный стиль», подчеркивающий мужество и благородство. Элементы «львиного стиля» можно обнаружить в портретах Александра, а затем и в монетных изображениях многочисленных эллинистических правителей, подражавших образу Александра. Царский монетный портрет выполнялся в соответствии со строгим иконографическим каноном, где важное место занимал декорум. Так, известны несколько вариантов царского портрета (в диадеме, кавсии, шлеме, шкуре льва, лучистой короне и головном уборе в виде головы слона), каждый из которых обладал собственным символизмом. Весьма важным аспектом изучения нарративности монетного портрета является соотношение текста легенды и изображения. В монетном деле восточно-эллинистических монархий в период эллинизма происходит одновременно процесс художественной деградации портрета и увеличение текста

легенды за счет включения божественных эпитетов правителя. Данный процесс демонстрирует смещение визуально-текстовых приоритетов: от имплицитного характера изобразительного нарратива к эксплицитному. Еще одним элементом художественного нарратива является изображение правителя в образе божества. Эта тенденция является отражением развивавшегося в эллинистическом мире культа правителя. Визуализированный вариант образа обожествленного монарха широко тиражировался на монетах.

Ключевые слова: эллинизм, нарратив, портрет, нумизматика, Селевкиды, Александр Македонский.

“TALKING HEADS”: MODES OF NARRATIVENESS OF THE ROYAL HELLENISTIC COIN PORTRAITURE

Svyatoslav V. Smirnov

Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
SmirnovSV3@yandex.ru

The present paper focuses on analysis of narrative of the Hellenistic royal portraits depicted on coins. Unlike most of the portraits in sculpture, mosaics and frescoes, coin portrait has traditionally received only an additional scholarly attention. Coin portraits were usually integrated into research as an optional means to identify portraits of other visual genres. However, the representation and replication of coin portrait with individual traits in the Early Hellenistic period shows the shift from the collective (polis) mind to the individual (monarchy). For Hellenistic kingdoms, the royal coin portrait was not only a key tool of the political propaganda, but also a visual representation of the kingship. For the study of royal coin portrait, the analysis of aesthetics and physiognomic theories of Aristotle and Peripatetics is of a great importance. The Aristotelian heritage highly influenced the Hellenistic art and was of a great importance for all artists. The body as a single sign system becomes an important means of visual narrative exploited by the power for creating positive image of the king and kingship. The ‘Physiognomy’, attributed to unknown follower of Aristotle, reveals some striking parallels with artistic devices, widely used by Hellenistic artists – ‘melting’ eye of Alexander, curly hairstyle of kings, *anastole*. One of the key motifs of ‘Physiognomy’ was a so-called ‘lion’ style, which indicated virtue and generosity. Some traits of this ‘lion’ style could be found in the Alexander’s portraits and then in the coin portraits of many Hellenistic kings, who to some extent imitated the image of Alexander. The royal coin portrait was made under a strict iconographic canon, where the *decorum* was important. Thus, it is well known some variations

of royal coin portrait – in a diadem, in a helmet, in a *kausia*, in lion and elephant skin and in a radiate crown. Each of this headwear has its own symbolism. An important aspect of the study is a correlation between legend and image. For the Eastern Hellenistic coinage the process of artistic degradation of coin portrait and simultaneous process of growth of the legend occurs. This process shows a shift of visual and textual priorities from implicit nature of visual narrative to explicit one. Another component of the artistic narrative is a presentation of a ruler as a goddess. This tendency represents a ruler cult, which was widely developed in Hellenism. The visualized image of deified king was widely depicted on coins.

Keywords: Hellenism, narrative, portrait, numismatics, Seleukids, Alexander the Great.

DOI 10.23951/2312-7899-2020-2-251-266

Исследования в области портретного жанра являются на сегодняшний день одной из самых дискуссионных тем в истории античного искусства. Главной причиной этих дискуссий стоит считать особый характер античного портрета, а также представлений о портретном искусстве и самой портретности в системе классических греческих реалий. Рассуждая об античном портрете, стоит прежде всего иметь в виду, что понимание портретного жанра, как своего рода отражения «реального» образа, никак не соотносится с современными представлениями о портрете, ввиду чего среди специалистов искусствоведов вопрос о самом существовании в античности портретного жанра как особого вида изобразительного искусства является весьма актуальным [Виппер 1970, 342–351; Трофимова 2017, 39–50]. Жанр античного портрета отличается от отсутствия современного нам понимания портретного сходства и портретного реализма, что вовсе не означает, что античные портреты были лишены дискурса индивидуальности. Вслед за Ю. М. Лотманом стоит подчеркнуть, что проблему идентификации портрета рождает признание сходства в определенном социокультурном контексте [Лотман 2005, 501]. Применительно к античности, идентификация портрета заключалась скорее в распознавании образа, а не конкретного индивидуума, а поскольку каждому образу соответствовал определенный художественный канон, снабженный устойчивым набором характеристик, портретное искусство было основано на типизации конкретных «визуальных стереотипов» [Smith 1987, 33].

Частным случаем античного портрета можно считать монетный портрет, занимающий особое место в системе античного изобразительного искусства и требующий отдельного исследования. Специалисты-искусствоведы уже достаточно давно обратили внимание на необходимость изучения монетного портрета как отдельного жанра, наряду с глиптикой, статуями и фресковой живописью, однако дальше общих замечаний концептуального характера или разбора частных примеров данная проблема не получила серьезно-научного развития [Brown 1995; Sheedy 2007, 11–16]. Чаще всего исследование монетного портрета носит второстепенный характер и является своего рода дополнением к исследованию античного портрета в скульптуре [Хафнер 1984, 26]. Такое подчиненное положение монетного портрета привело к методологической односторонности, для которой характерен не столько анализ семиотической наполненности портретного жанра в нумизматике, сколько сопоставление монетного портрета со скульптурным в целях общей идентификации отдельных исторических персонажей. Это сопоставление чаще базируется на интуитивном сходстве двух изображений, определяемом на основании сличения конкретных физиогномических доминант. В рамках такого подхода монетный портрет остается для исследователя «немым», а его нарративная функция не принимается во внимание. Между тем исследование монетного портрета как предмета визуальной антропологии представляется крайне перспективной темой в контексте изучения визуальной культуры эпохи эллинизма, а также механизмов репрезентации образа правителя и царской власти. Столкновение цивилизаций античной Греции и Ближнего Востока стало причиной появления большого количества знаковых универсумов, одинаково понятных для представителей различных культурных групп. С точки зрения визуальной культуры, такими универсумами становились изображения синкретических божеств и героев, сочетавшие различные божественные атрибуты, художественные стили и изобразительные приемы. Они обладали одинаковым набором знаково-смысловых доминант, знакомых как для греческого, так и для семитского, и иранского населения Ближнего Востока.

Ввиду скудости источникового материала, которым располагают исследователи (главным образом историки и историки искусства), иконография монетных изображений является важнейшим, а подчас и единственным источником для изучения визуальной культуры эллинистических обществ. Научный потенциал данной проблемы обуславливается не только достаточным количеством материала, но

и обстоятельствами развития портретного жанра в античности. Портреты на монетах появляются довольно поздно в середине IV века до н. э., но настоящий расцвет портретного искусства в нумизматике относится к эпохе эллинизма (III–I вв. до н. э.). Именно в эллинистической культуре монетный портрет становится отдельным художественным жанром с особым художественным канон, который был ориентирован идеологически и, по сути, отражал представления о царской власти и царе. Особое внимание визуальной репрезентации царской власти, которое уделяли эллинистические правители, было основано на простом факте. В отличие от греческой цивилизации, базирующейся на письменном слове, цивилизации Древнего Востока, например иранская, были преимущественно устными, для которых большое значение приобретало изображение.

По сравнению с остальными видами изобразительного искусства, существовавшими в античности (от фресок, мозаик, вазописи и до изображений на печатях и весовых гирях), уникальность монетного изображения определяется самим характером носителя, формирующим особый диалог не только между художником, создавшим изображение, и зрителем – владельцем монеты. В данном случае заказчиком художественного произведения и его идеологическим автором является государство или полисные элиты, что создает диалог между властью и поданными. Между этими двумя «авторами» монетного изображения: художником-резчиком монетного штемпеля и государством, представленным в лице официального чиновника, проведено четкое разграничение полномочий и степени участия в создании самого изображения. Так, государство определяет основной канон изображения, главный идеологический мотив и разрабатывает художественный сюжет, в то время как за художником закрепляется выбор художественных средств для достижения поставленной перед ним цели. Ввиду первичности идеологической функции монеты, имена резчиков практически никогда не помещались в поле монеты. Традиционными формами обозначения принадлежности монеты было упоминание царского имени, а также присутствие монограмм – зашифрованных имен ответственных чиновников, предназначенных для узкого круга посвященных лиц. Появление на монете имени художника-резчика, т. е. его личной подписи, резко выделяет его работу из множества других, разграничивая право государства на саму монету (точнее, на металл, из которого она изготовлена) и право художника на результат его творчества.

Монетное изображение характеризуется высокой степенью идеологической нагрузки, заключенной в сжатую форму. Изображение на античной монете всегда представляет собой сложный мифопоэтический код или своего рода зашифрованный миф, сведенный до нескольких ключевых фигур, движений, атрибутов. Мифологическое сознание человека классической и эллинистической эпохи в силу культурного контекста позволяло воспринимать художественный нарратив как принцип построения изобразительного повествования и считывать воспроизводимый им код. Стоит обратить внимание на, казалось бы, банальный факт – монета всегда демонстрирует нам два изображения: на лицевой и оборотной стороне. Эти изображения, несмотря на возможно разные сюжеты и даже художественное исполнение, вне всяких сомнений представляют собой единое нарративное пространство, имеющее строгую последовательность – сначала лицевая сторона, затем оборотная. Связь изображений двух монетных сторон существует даже на этапе изготовления монеты. С точки зрения визуальной антропологии, эти изображения объединены общим внутренним сценарием, слиты в единое повествование. В практике эллинистической монетной чеканки на лицевой (главной) стороне преимущественно помещался портрет правителя, а на оборотной – какой-то сюжет, главными компонентами которого были династические символы, изображение божеств и их атрибутов, сцены царского триумфа. И портрет на лицевой стороне, и конкретный сюжет на оборотной были составными частями единого визуального пространства.

Говоря о портретном изображении на монете, стоит иметь в виду, что оно, вне всяких сомнений, развивалось в общем контексте портретного искусства античности. Оставляя вопрос о существовании портретного жанра в античности за рамками данной работы, все же согласимся с тем мнением, что портрет с индивидуальными чертами лица, то есть снабженный характерным «реализмом», впервые появляется в эпоху раннего эллинизма [Хафнер 1984, 26]. Не исключением являются и монетные изображения, где до середины IV в. до н. э. мы не встречаем индивидуализированных портретных изображений. Удивительно, что ни Александр Македонский, к эпохе которого относится появление большого количества индивидуальных портретов, ни его последователи диадохи не помещали свой портрет на монеты, ограничиваясь лишь изображениями божеств и героев, в которых иногда принято видеть отдаленное сходство с реальным Александром или его политическими преемниками. Массово индивидуальные портреты правителей стали чеканиться

только с начала III в. до н. э., когда правители недавно образованных эллинистических государств стали придавать царскому портрету символическое государственное значение, утвердив его в качестве символа государства.

Появление реалистичного портрета в античном искусстве стало отражением новых тенденций в античной эстетике, связанных с общим кризисом мировоззрения человека эпохи поздней классики, кризисом полиса и формированием системы эллинистических монархий. Эти изменения ознакомили своего рода ментальный переход от коллективного (полисного) сознания к индивидуальному. Хорошо известно, что в период эллинизма монетный портрет правителя являлся своего рода символом государства. В таком качестве каноническое изображение правителя можно обнаружить на государственных печатях и надчеканах, сделанных на монетах. С этой точки зрения, создание идеологически выверенного образа правителя было первостепенной задачей для государства. Согласно Р. Смитту, чье мнение стало для многих специалистов уже классическим, важнейшей функцией царского портрета было не только создание узнаваемого образа царя, но портретное воплощение идеи царской власти [Smith 1987, 1–2; Planzos 1999, 68].

Нет никаких сомнений, что изучение монетного портрета должно быть помещено не только в более широкий контекст античного искусства, но и вписано в круг идей античной эстетики, а также философии искусства. При исследовании монетного портрета весьма важно выйти за рамки чисто иконографического анализа и обратиться к вопросам античного понимания портретного жанра и образительного искусства в контексте античной эстетики и физиогномики. Разумеется, в данном случае наиболее близким и значимым является эстетическое учение Аристотеля (как самого Аристотеля, так и его ближайших преемников, например Феофраста), оказавшее исключительное влияние на всю эллинистическую культуру и на портретный жанр в частности. Детальный анализ жанра монетного портрета в контексте эстетики Аристотеля не стоит главной целью данной работы, поэтому мы не станем обращаться ко всему наследию Аристотеля, а обратим внимание только на одно, но весьма важное для данного исследования сочинение.

Среди всего корпуса работ Аристотеля и его продолжателей, где так или иначе рассматриваются проблемы эстетического восприятия личности, наибольший интерес представляет трактат «Физиогномика», посвященный типизации индивидуальных особенностей человеческого тела, а также сопоставлению портретных черт

человека и животных [Нахов 1987, 69–89; Илюшечкин 1998, 441–465]. Авторство данного трактата весьма спорно и на сегодняшний день его принято относить к неизвестному последователю Аристотеля, но общий аристотелевский метод этого сочинения более чем очевиден. Важно заметить, что современная теория физиогномики как учения о зависимости черт характера и внешнего облика человека не имеет практически ничего общего с античной физиогномикой и определяется научным сообществом как лженаучная. Для общества классической древности с его художественно-эстетическим восприятием мира физиогномика выступала в роли своего рода учения о единстве духовной стороны личности и природы, духовного и телесного, как это отмечает автор «Физиогномики» в самом начале своей работы – «тело и душа слиты друг с другом таким образом, что становятся друг для друга причиной большинства состояний» ([Arist.] *Physgn.* 805a 1). В античности проявление внутренних качеств во внешних формах признавалось естественным явлением, т. е. человеческое тело изначально воспринималось как естественная семиотическая система [Дорофеев, Савчук, Светлов 2017, 12–14]. И если в V в. до н. э. древнегреческое искусство совершило первую «антропологическую революцию», совместив тело (σῶμα) с внутренним складом человека (ἦθος), то появление жанра индивидуального портрета определяет новое восприятие и понимание личности.

В историографии уже не раз подчеркивалось исключительное влияние учения Аристотеля на изобразительное искусство эпохи эллинизма [Plantzos 1999, 69]. Однако если о таком влиянии чаще говорят применительно к жанру скульптуры, то монетные изображения, как правило, оказываются вне поля зрения, хотя вполне очевидно, что и художник, работавший над изготовлением монетного штампея, и скульптор были носителями одной культуры. Одним из наиболее иллюстративных примеров воплощения идей Аристотеля в изобразительном искусстве является образ Александра Македонского. Автор его многочисленных скульптурных портретов Лисипп, которому была предоставлена монополия на изображение царя, тщательнейшим образом разработал концепцию образа Александра, опираясь на эстетическое и физиогномическое учение Аристотеля. Так, у Лисиппа Александр представлен в образе юного, сильного и храброго героя с доминирующими мускульными признаками, соответствующими аристотелевскому львиному типу – наиболее благородному, можно сказать, царскому типу. Этот образ Лисипп создал при помощи разнообразных художественных прие-

мов, среди которых, например, так называемый «томный взгляд» Александра, подмеченный еще Плутархом (Plut. Alex. 4.1) и трактующийся как признак силы характера и мужества [Plantzos 1999, 70–72; Трофимова 2012, 34].

Похожий образ мы встречаем и на монетах Александра (ил. 1). На лицевой стороне тетрадрахм Александра помещался портрет некоего персонажа, чаще определяемого как идеализированный портрет самого Александра в образе Геракла. С точки зрения визуального нарратива, художественной доминантой представленного сюжета является львиная шкура, в которую облачен Александр. В древнегреческой мифологии львиная шкура была представлена как неотъемлемый атрибут Геракла, однако в данном случае вполне могла ассоциироваться и с «львиным» типом «Физиогномики». Этот «львиный» тип приводится Аристотелем в качестве наиболее благородного и однозначно характеризуется как царский (Plut. De fort. Alex. II. 2.3). «Львиный» тип рисует мужественного и храброго человека, как бы воспроизводя культ самого Александра [Лосев 1975, 381]. Подтверждают это и портретные черты, которыми снабжен идеализированный портрет Александра – прямой нос, широкий лоб, округлые края ноздрей, которые полностью соответствуют «львиному» типу «Физиогномики».

Ил. 1. Тетрадрахма Александра Македонского

Царский портрет на монете представляет собой довольно строгий жанр с выверенным каноном, лишенный художественной вариативности. Как и остальные виды изобразительного искусства, жанр портрета был строго типизирован. Важную роль в формировании

царского монетного портрета играл декорум – соответствие стиля теме. Именно поэтому монетные изображения демонстрируют несколько вариантов царского портрета, отличающихся прежде всего тематически. Так, в эллинистической нумизматике существует только шесть вариантов портрета: в диадеме, шлеме, кавсии, шкуре льва и головном уборе в виде головы слона, а также в лучистой короне. Каждый из представленных вариантов имеет свой особый символизм. Портрет в диадеме являлся своего рода повседневным изображением царя. Он использовался на большинстве эллинистических монет, а также на печатях и геммах. По законам данного жанра наличие диадемы было определяющим признаком царского статуса. Большое внимание уделялось изображению волос царя, а именно форме локонов и извилистости. Примечательно, что принципы изображения волос в царском монетном портрете находят прямую параллель с идеей о типологической связи волос и свойств личности, высказанной в «Физиогномике». Псевдо-Аристотель замечает, что прямые (φριξός) или слишком кудрявые (οὐλός) волосы являются признаком трусости. Идеальными же он называет вьющиеся на концах, волнистые волосы (ἄκρουλος), которые подчеркивают смелость ([Arist.] Physgn. 812b 28–30). Очевидно, что художники, создававшие царский портрет, обыгрывали эту идею, придавая прическе царя наиболее законченный вид. То, что художники-резчики, работавшие над созданием монетных штемпелей, уделяли принципиальное внимание прическе и фактуре волос правителя, иллюстрируется двумя яркими примерами. Так, хорошо известны случаи, когда локоны волос царя намеренно изображались в виде закрученных рогов. Такой художественный прием был отсылкой к знаменитым изображениям Александра и ранних диадохов, представленных в образе Зевса-Аммона. Другой характерный художественный прием – это анастоле, характерное изображение вьющегося локона волос над лбом ([Arist.] Physgn. 812b 34–35). Такой прием также был отсылкой к изображениям Александра и повсеместно использовался эллинистическими правителями в качестве знакового элемента [Fleischer 1996, 29].

Портрет в львиной шкуре также имел важное идеологическое значение. Использование этого художественного приема было отсылкой к образу Александра, который впервые отчеканил подобное изображение на монете. Однако, в отличие от Александра, эллинистические правители, использовавшие данный образ, снабжали портрет индивидуальными портретными чертами. Портрет в головном уборе в виде головы слона формировал образ правителя,

совершившего успешный восточный поход. Этот сюжет был также впервые введен Александром и использовался впоследствии многочисленными восточноэллинистическими правителями (ил. 2). В государственной идеологии эллинистических монархий практика восточных походов имела важное идеологическое значение как подвиг, повторявший деяния Александра, который воспринимался как абсолютный авторитет и совершенный образец царя. Символика слона также имела большое значение – слоны были своего рода символом военного могущества и власти.

Ил. 2. Тетрадрахма Деметрия Никатора

Особое внимание стоит уделить портретам царя в шлеме и кавсии, головной убор македонских воинов, носившийся под шлемом. Оба этих головных убора, очевидно, создают образ царя как полководца. Изображения царя в шлеме и кавсии встречаются не только на монетах, но и на официальных государственных печатях, что подчеркивает важную идеологическую значимость данного изображения. Анализ сюжетов оборотной стороны, встречающихся в сочетании с портретом царя в шлеме, демонстрирует очевидную военную тематику общего художественного мотива всей монеты (ил. 3). Хорошо известно, что портрет царя в шлеме или кавсии помещался на тех монетных выпусках, которые были отчеканены в период наиболее крупных войн или военных походов. Такие портреты чеканились на монетных дворах, которые либо были расположены в непосредственной близости от театра военных действий, либо в наиболее крупных административных центрах: столицах регионов и крупных городах.

Ил. 3. Тетрадрахма Эвкратиды

Весьма важным аспектом проблемы является соотнесение монетного портрета и монетной легенды, обозначающей эмитента, в роли которого выступал эллинистический монарх [Sheedy 2007, 16]. Наиболее распространенной формой легенды на царских монетах было указание титула и имени царя – «царя Антиоха», «царя Птолемея», «царя Диодота» и т. д. Позднее в текст легенды были добавлены божественные эпитеты («царя Антиоха бога Эпифана Никефора», «царя Деметрия Победителя» и т. д.), обозначившие новую фазу эволюции царского культа. Однако несмотря на, казалось бы, достаточно точное упоминание «хозяина» монеты, нет уверенности в том, что персонаж, чей портрет изображен на лицевой стороне, и царское имя, стоящее в легенде, тождественны. Поводом для такого сомнения служат многочисленные коммеморативные серии, выпускавшиеся после смерти правителя его наследниками, но все еще от имени умершего царя. Другим примером расхождения легенды и портрета является чеканка преемниками Александра Македонского монеты с изображением Александра, но от своего имени: «царя Селевка», «царя Лисимаха». Известны и противоположные случаи чеканки коммеморативной монеты, когда в качестве эмитента указывался умерший монарх. Такая форма соотношения портрета и легенды в целом не вызывала бы трудностей с интерпретацией и отождествлением портрета, если бы не случаи, когда монарх и его преемник имели одно и то же имя. Так, в середине III в. до н. э. Селевкидский царь Антиох II выпустил в честь своего отца Антиоха I серию тетрадрахм с портретом отца. Легенда «царя Антиоха» создает определенную путаницу: какой Антиох упомянут в легенде монеты, отец или сын?

Взаимосвязь текста легенды и портрета хорошо прослеживается на примере художественной эволюции изображения царского монетного портрета. Так, примеры ранних монетных портретов демонстрируют высокий уровень художественного исполнения и глубокую детализацию изображения. Каждый раннеэллинистический монетный портрет представляет собой индивидуальное произведение искусства, выполненное в классических античных традициях. Одной из причин такого внимательного отношения к художественному качеству портрета были ограниченные масштабы монетных выпусков, в особенности если речь идет о монетах из драгоценных металлов. Иными словами, монеты из серебра, а тем более из золота, были для первых эллинистических правителей не столько частью экономической повседневности, сколько важной составляющей их идеологии. Ранние эллинистические монархии представляли собой весьма «сырые», с политической точки зрения, государственные режимы, нуждающиеся в сильной идеологической опеке. Монетные изображения прились как нельзя кстати – будучи единственным массовым источником визуальной пропаганды, они сконструировали образ эллинистического монарха – получеловека, полутероя. Хорошо детализированный царский портрет позволял даже самому невнимательному зрителю разобрать мельчайшие детали и элементы изображения, которые, с точки зрения визуальной антропологии, становились элементами единого семиотического кода, создавая тем самым конкретный визуальный образ правителя (ил. 4). Несмотря на высокий уровень художественного мастерства, с которым были выполнены портреты на первых эллинистических монетах, легенда в то же время оставалась весьма короткой и содержала только царский титул и имя правителя. Такое доминирующее положение изображения над текстом отражает прежде всего его имплицитный характер, подразумевающий сложный семиотический композит, заключенный в форму царского портрета.

В конце III – начале II века до н. э. в монетном деле эллинистических государств происходит существенный художественный поворот. Параллельно развиваются два процесса – художественная деградация портретного изображения и увеличение текста монетной легенды. Стиль портрета становится более примитивным, пропадает детализация, наблюдается отход от классических техник и появление локальных (не греческих) художественно-изобразительных элементов. Портрет становится настолько схематичным, что уже к концу эллинистического периода сложно отличить портрет правителя от его предшественника или преемника (ил. 5). Данное явление

хорошо иллюстрируют портреты Селевкидских и Парфянских царей. Увеличение текста легенды здесь доходит до абсурда и занимает уже большую часть пространства оборотной стороны, располагаясь со всех четырех сторон от изображения. Такая концентрация текста вынуждает резчика штемпеля уменьшать размер букв, в результате чего многочисленные эпитеты царя становятся трудноразличимыми. Напротив, портретное изображение теряет художественные детали (при этом не теряя общей символической нагрузки отдельных изобразительных элементов). Складывается удивительная ситуация – теперь для владельца монеты отпадает необходимость интерпретации изображения, поскольку вся информация о самом правителе помещена в тексте. Происходит своего рода смещение визуально-текстовых приоритетов: от имплицитного характера изобразительного нарратива к эксплицитному [Злыднева 2013, 17–18].

Ил. 4. Тетрадрахма Селевка I

Ил. 5. Тетрадрахма Антиоха XIII

Весьма важным художественным приемом, использовавшимся в царском портрете, была идеализация образа правителя в контексте визуализации культа правителя. Царский культ в эллинистическую эпоху был неотъемлемой частью не только религиозной повседневности, но и занимал важнейшее место в системе государственной идеологии. В раннеэллинистический период царский культ был своего рода способом оказания почестей царю со стороны его подданных и не получил широкого распространения. Однако начиная с середины III в. до н. э. эллинистические правители стали объектом массового поклонения. С этого времени культ царей формировал образ (в том числе визуальный) действующих монархов и их предков. Эллинистический монарх редко появлялся перед простым народом, для которого визуальный образ царя полностью строился на царских изображениях, являвшихся частью царского культа.

Такое обожествление монарха на монетах выражалось посредством идеализации портретных черт и изображения определенных божественных атрибутов. Одним из наиболее ярких приемов является изображение правителя в образе какого-либо божества, например Гелиоса, посредством создания портрета в лучистой короне. Другим примером является изображение царя в образе Аполлона. Так, Антиох IV перед празднованием торжественных игр в Дафне, роще, посвященной Аполлону, выпустил серию монет со своим портретом в образе Аполлона. Портрет Антиоха на этих монетах отличали характерные длинные волосы, а также лавровый венок. Наследники Александра – диадохи старались подражать Гераклу, используя в своих портретах черты суровости и мужественности, показывая свое сходство с получеловеком, полубогом [Fleischer 1996, 30–31; Fleischer 1990, 36].

Будучи нововведением эллинистического монетного дела, царский портрет является прекрасной иллюстрацией всей эпохи. Персонификация власти в образе монарха, воплощенная в форме портрета, представляет собой классический пример эллинистического государства с характерной династической царской властью. Все обозначенные выше модусы визуального нарратива показывают высокую семиотическую наполненность царского монетного портрета эпохи эллинизма, представлявшего собой законченную знаковую систему. Изучение монетного портрета в контексте философского наследия Аристотеля и перипатетиков демонстрирует тонкую реализацию идей античной эстетики и физиогномики в художественных образах. Детальный анализ отдельных элементов портретного нарратива позволяет по-новому взглянуть на политические и идеологические процессы эпохи эллинизма.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Виппер 1970 – *Виппер Б. Р.* Проблема сходства в портрете // Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. Москва, 1970. С. 342–351.
- Дорофеев, Савчук, Светлов 2017 – *Дорофеев Д. Ю., Савчук В. В., Светлов Р. В.* Иконография античных философов: история и антропология образов. Санкт-Петербург, 2017.
- Злыднева 2013 – *Злыднева Н. В.* Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. Москва, 2013.
- Илюшечкин 1998 – *Илюшечкин В. Н.* Античная физиогномика // Человек и общество в античном мире. Москва, 1998. С. 441–465.
- Лосев 1975 – *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 4. Москва, 1975.
- Лотман 2005 – *Лотман Ю. М.* Портрет // Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург, 2005. С. 500–518.
- Нахов 1987 – *Нахов И. М.* Физиогномика как отражение способа типизации в античной литературе // Живое наследие античности. Вопросы классической филологии. Вып. IX. Москва, 1987. С. 69–89.
- Трофимова 2012 – *Трофимова А. А.* *Imitatio Alexandri*. Портреты Александра Македонского и мифологические образы в искусстве эллинизма. Санкт-Петербург, 2012.
- Трофимова 2017 – *Трофимова А. А.* Существовал ли портрет в античном мире? К проблеме жанра // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 7. Санкт-Петербург, 2017. С. 39–50.
- Хафнер 1984 – *Хафнер Г.* Выдающиеся портреты античности: 337 портретов в слове и образе / пер. В. А. Сеферьянц. Москва, 1984.
- Brown 1995 – *Brown B. R.* *Royal Portraits in Sculpture and Coins: Pyrrhos and the Successors of Alexander the Great.* New York, 1995.
- Fleischer 1990 – *Fleischer R.* *Physiognomie, Ideologie, dynastische Politik. Porträts seleukidischer Könige* // Akten des XIII. Internationalen Kongress für klassische Archäologie, Berlin 1988. Mainz, 1990. S. 33–36.
- Fleischer 1996 – *Fleischer R.* *Hellenistic Royal Iconography on Coins* // Aspects of Hellenistic Kingship (P. Bilde ed.). Aarhus, 1996. P. 28–40.
- Plantzos 1999 – *Plantzos D.* *Alexander's Gaze: Peripatetic Concepts of Vision and their Influence on Hellenistic Royal Portraiture* // *Archaiognosia*. Vol. 10. Athens, 1999. P. 65–86.
- Sheedy 2007 – *Sheedy K.* *Magically back to life: Some Thoughts on Ancient Coins and the Study of Hellenistic Royal Portraits* // Sheedy K. *Alexander and the Hellenistic Kingdoms. The Westmoreland Collection. Ancient Coins in Australian Collections*. Vol. 1. Sydney, 2007. P. 11–16.
- Smith 1987 – *Smith R. R. R.* *Hellenistic Royal Portraits.* Oxford, 1987.

Материал поступил в редакцию 24.03.2019