



Мода, традиции и великолепиe в облеклото на жените, изобразени в тракийските гробници

Румяна Георгиева ^a

^a Институт за балканистика с Център по тракология, Българска академия на науките, ул. Московска 45, София 1000; rumyana_g@abv.bg

Fashion, traditions and splendour in the garment of women represented in Thracian tombs

Rumyana Georgieva ^a

^a Institute of Balkan Studies with Centre for Thracology, Bulgarian Academy of Sciences, 45 Moskovska Str., 1000 Sofia, Bulgaria; rumyana_g@abv.bg

ABSTRACT

The present article offers analysis of the garments of women represented in the burial chambers of the Thracian tombs at Kazanlak (280–265 BC) and Sveshtari (the end of the first/beginning of the second quarter of the 3rd c. BC). The accompanying accessories, makeup, hair dresses and shoes are also discussed. The women are dressed in a Greek fashion. Some of their garments have specific features and deliver complex, non-verbal messages, while manifesting a social status, identity, rank and personal qualities. Unquestionably, the depicted garments do not represent the usual, for that time in Thrace, clothing, but confirm the observations that the attire of the local elite follows completely the fashionable Hellenistic trends. The established diagnostic features of the garments point to the narratives of the discussed painted scenes: wedding motifs in Kazanlak tomb and a public event with religious and mythological connotations in Sveshtari.

KEYWORDS

Ancient Thrace, Thracian archaeology, Thracian tombs, tomb paintings, ancient Greek female clothing, wedding, epaulia

Въведение

Иконографията на облекла винаги и навсякъде е смятана за важен източник на информация, който допълва писмените сведения и запазените останки от тъкани. Макар изобразените дрехи да не представляват точни реплики на реално носените някога костюми, видът им несъмнено е бил разпознаваем за съвременниците и удовлетворявал желанието на поръчителите да бъдат представени в изискани тоалети (Brøns, Harris 2022, 2–3). Нарисуваните в тракийските гробници облекла едва ли възпроизвеждат напълно обичайния за онова време dress code, но със сигурност съдържат важна информация за хората, които ги носят.

В три от петте украсени със стенописи тракийски гробници са изобразени облечени фигури. Те са на мъже и жени с различна социална принадлежност, показани в сцени с различен сюжет. Надеждни данни за женски облекла засега предоставят само стенописите в погребал-



Обр. 1. Централната фигурална сцена в погребалната камера на Казанлъшката гробница: облечени с хитони жени, които носят подаръци (снимка G. Luglio)

Fig. 1. The central figural scene in the burial chamber of the Kazanlak tomb: chiton-clad women bearing gifts (photo G. Luglio)

ните камери на гробниците в Казанлък (280–265 г. пр.Хр., Stoyanova 2005; 280–270 г. пр.Хр., Dimitrov 2016a, 29; за останалите дати Parvin 2015, 34) и Свещари (края на първата – началото на втората четвърт на III в. пр.Хр., Chichikova et al. 2012, 76). Според Георги Китов има четири фигури на жени и в гробницата в Александрово, които той вижда в сцени върху южната стена на коридора, над входа към гробната камера и върху долния фриз в куполното помещение (Kitov 2004, 157–160). Това мнение е основателно оспорено, тъй като нито дрехите, нито сюжетът предполагат подобна идентификация. Изобразените фигури са на мъже, които имат ясна функция както в баталните сцени (Avramova 2015, 70–71), така и в тази с банкет (Stoyanov 2008, 62).

Облекло

Жените, изобразени в гробниците в Казанлък и в Свещари, носят познати гръцки дрехи и обичайните за тях аксесоари. При досегашната им идентификация, с малки изключения коректна (Hristova 1997), не са обсъждани отделните елементи на костюма, нито техният генезис. Липсва и коментар за това до каква степен представеното женско облекло е било популярно в тракийска среда, дали и как точно се вписва в тогавашната елинистическа мода.

Сред нарисуваните женски дрехи се различават хитон, пеплос и химатион. Завършен вид на тоалетите придават изобразените аксесоари, грим, прически и обувки.



Обр. 2. Централната фигурална сцена в погребалната камера на Казанлъшката гробница:
музикантки, облечени с хитони (снимка G. Luglio)

Fig. 2. The central figural scene in the burial chamber in the Kazanlak tomb: female musicians wearing chitons (photo G. Luglio).

Хитон (χιτών)

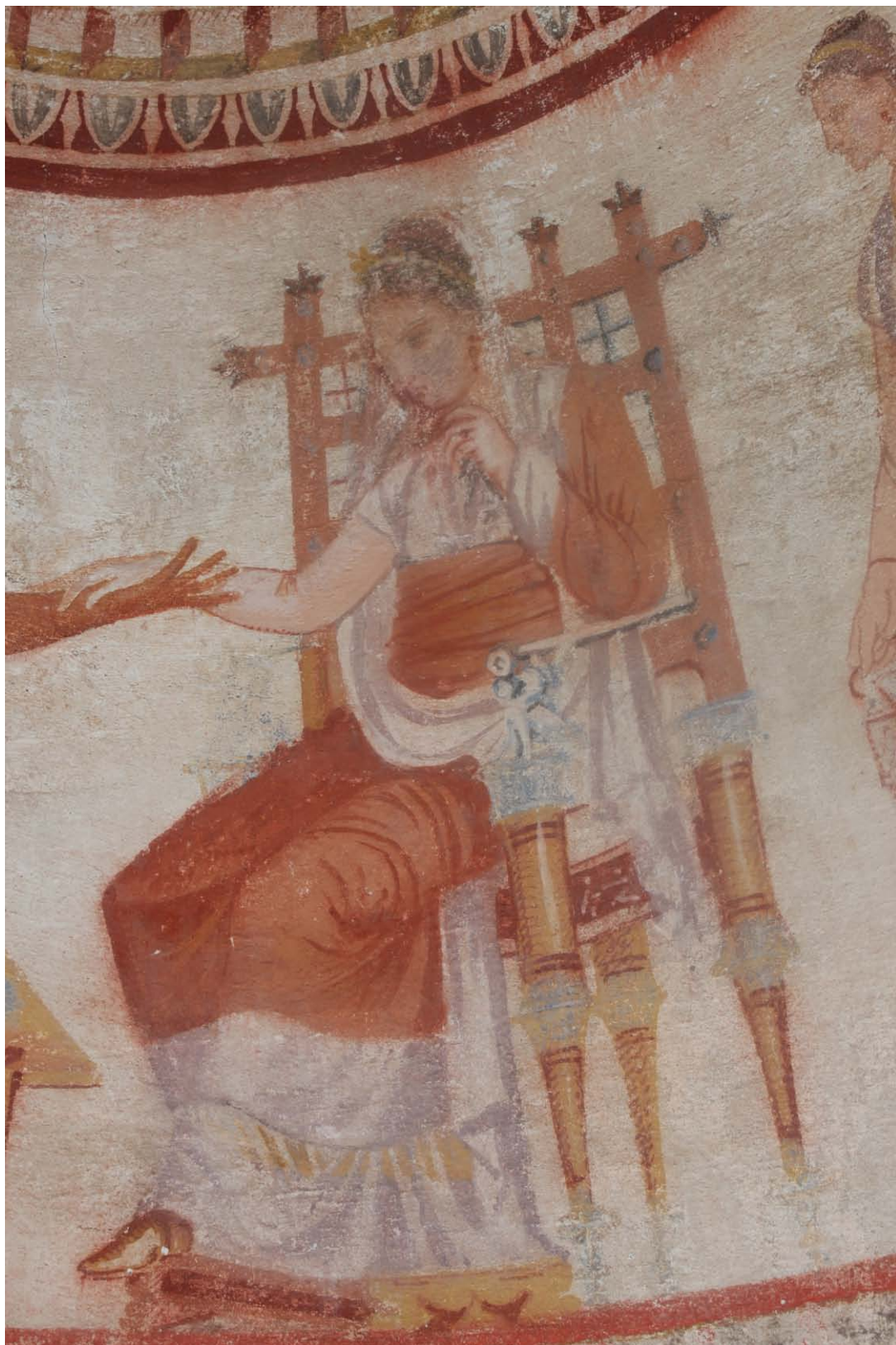
Четири жени, част от свитата в централната сцена в Казанлъшката гробница (две музикантки и две „прислужнички“), са облечени в двуцветни „късоръкавни“¹ хитони (Zhivkova 1976, 38–39) с дължина до стъпалата (χιτών πόδιρης) (Lee 2015, 106, 110). Платът е двойно сгънат в горната си част, като прегънатата тъкан достига до средата на бедрата и пада надолу в красив набор. Тънка линия маркира мястото на препасване на хитона под гърдите (обр. 1–2).

Хитоните са бели, прошарени с широки жълто-кафяви и червено-кафяви ивици, които се спускат вертикално по цялата им дължина отпред или двустранно. При драпирането на дрехата са оформени V-образно (при двете музикантки) и обло (при двете „прислужнички“) деколте.

С дълъг хитон е облечена и жената от знатната двойка в Казанлъшката гробница (Zhivkova 1976, 35) (обр. 3). Дрехата има къси ръкави и е от бял плат, чието високо качество е подчертано от художника. Празничността на този снежнобял хитон е допълнена от пришитата в долната му част по ширина тясна лента, върху която са изобразени косо положени жълти линии. Хитонът на жената е комбиниран с дълъг химатион с червено-кафяв цвят, който покрива голяма част от тялото и лявата ѝ ръка от рамото надолу.

Дълги хитони носят и четирите „прислужнички“ от шествието, изобразено в люнетата на Свещарската гробница (обр. 4). Един от тях е безръкавен (при първата фигура), а останалите

1 Когато платът, от който е оформен хитонът, е по-широк, той пада от раменете надолу така, че създава впечатление за наличие на къс ръкав. Хитонът може да има и пришити или закрепени с копчета по дължина ръкави (Lee 2015, 106).



Обр. 3. Централната фигурална сцена в погребалната камера на Казанлъшката гробница:
облеклото на жената от знатната двойка (снимка G. Luglio)

Fig. 3. The central figural scene from the burial chamber in the Kazanlak tomb; the clothing of the woman of the noble couple (photo G. Luglio)



Обр. 4. Гробницата край Свещари: фигуралната сцена в люнета на погребалната камера
(no Chichikova et al. 2012, fig. 64)

Fig. 4. The tomb near Sveshtari: the figural scene in the lunette of the burial chamber
(after Chichikova et al. 2012, fig. 64)



Обр. 5. Гробницата край Свещари: облечена с хитон и химатион жена от фигуралната сцена
в люнета на погребалната камера, детайл (no Chichikova et al. 2012, fig. 66)

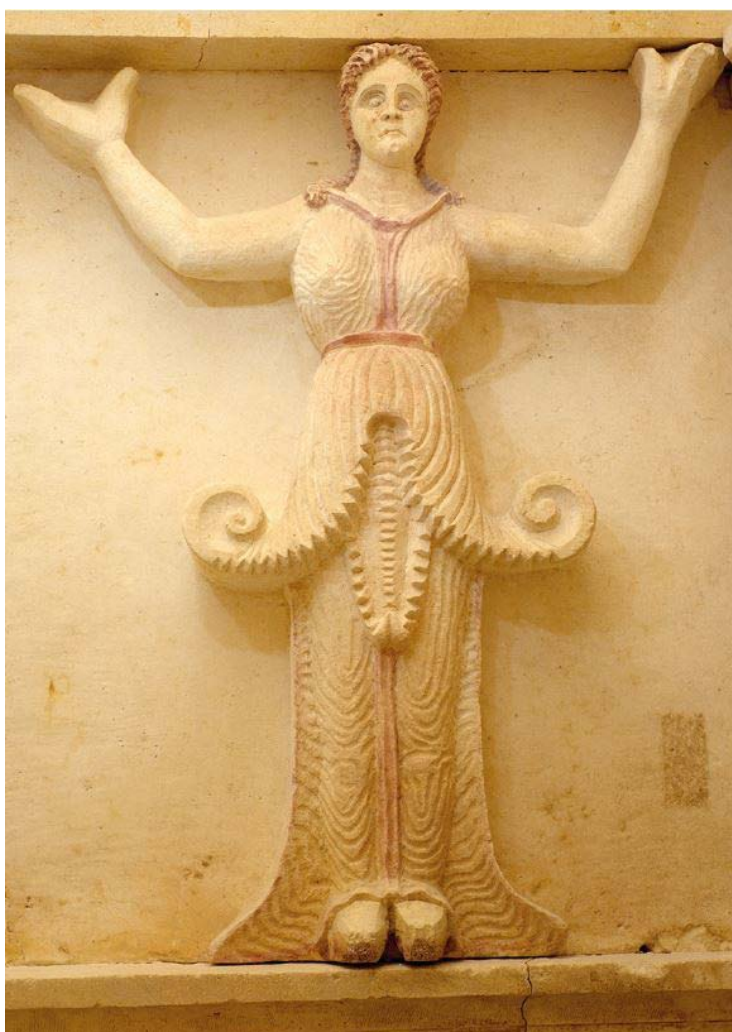
Fig. 5. The tomb near Sveshtari: a chiton- and himation-clad woman from the figural scene in the lunette
of the burial chamber, detail (after Chichikova et al. 2012, fig. 66)

– късоръкавни. Деколтетата им са V-образно оформени. За разлика от хитоните на четирите жени в Казанлъшката гробница тези са направени от единични парчета плат, със сигурност препасан в областта на кръста само при младата жена, която носи съд за благовония и ойнохое. Хитоните са полупрозрачни и ако се съди по двете двойки успоредни отвесни линии, открояващи се върху дрехите на първата и последната участничка в шествието – с ивични шарки (Fol



Обр. 6. Гробницата край Свещари: северозападната стена на погребалната камера с кариатиди №№ 4–7, детайл (no Chichikova et al. 2012, fig. 38)

Fig. 6. The tomb near Sveshtari: the northwest wall of the burial chamber with caryatids nos 4–7, detail (after Chichikova et al. 2012, fig. 38)



Обр. 7. Гробницата край Свещари: кариатида № 1 (no Chichikova et al. 2012, fig. 50)

Fig. 7. The tomb near Sveshtari: caryatid no. 1 (after Chichikova et al. 2012, fig. 50)

et al. 1986, 110–111; Chichikova et al. 2012, 49).

Жената, която подава венец на изображения пред нея конник в Свещарската гробница, носи дълъг безръкавен хитон в комбинация с диагонално драпиран и праметнат през лявото ѝ рамо дълъг химатион, чийто край виси под китката на лявата ѝ ръка (Fol et al. 1986, 115; Chichikova et al. 2012, 47–48) (обр. 5). Върху долната част на полата ѝ по ширина се забелязва детайл, който наподобява пришита лента с орнаменти при дрехата на жената от Казанлъшката гробница. Украсен е и долният ръб на хитона. В горната част на дрехата са изобразени две двойки успоредни отвесни линии, предполагаем знак за декорация, видим върху хитоните и на част от следващите я жени от шествието (вж. по-горе).

Хитоните на десетте изваяни във висок релеф кариатиди в Свещарската гробница са безръкавни, дълги и различни от традиционната елинска дреха (Chichikova et al. 2012, 39–43). Двойно прегънати в горната си част плат, вместо да пада свободно, е с дълги краища, оформени към средата на бедрата като три акантови листа, крайните от които са завити нагоре. Деколтетата са V-образни, а коланът е поставен около кръста (обр. 6). Хитоните са прозрачни, силно драпирани и оцветени в лилаво (при деколтето и вертикалните ръбове на дрехата отпред), синьо (при акантовите листа), синьо и червено (при коланите) (обр. 7). Варианти на този екзотичен костюм са познати от паметници извън Тракия, като навсякъде изобразеният растителен мотив се основава на символиката и иконографията на свързани с природата и подземния свят божества в митологиите на населението на Югоизточна Европа, Източното Средиземноморие и Анатолия. Визуално и хронологически най-близки до изобразените дрехи и мотиви са паметници от Мала Азия и Македония (Valeva 1995, с лит.; Chichikova et al. 2012, 44, с лит.; Grudeva 2015, с лит.).

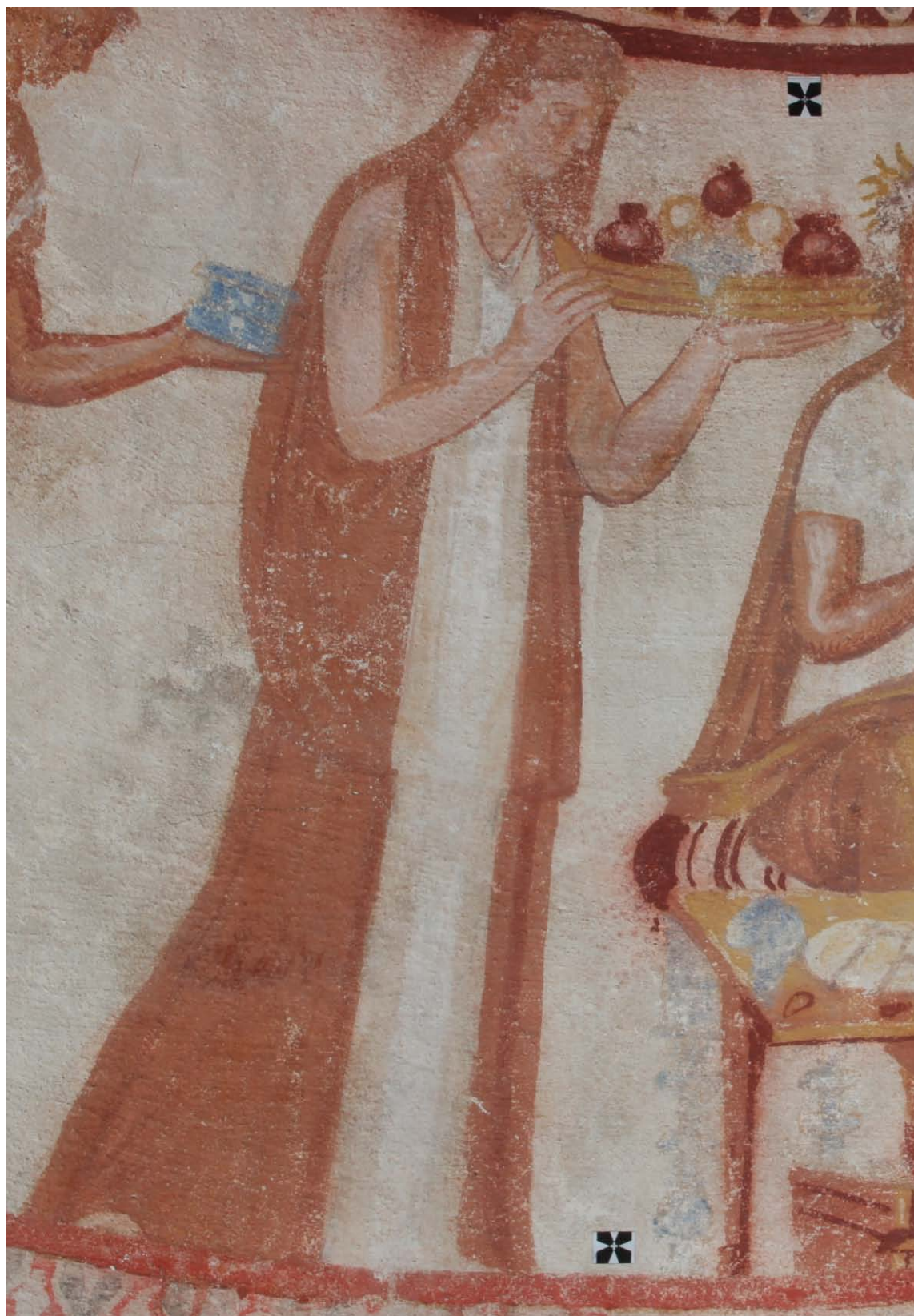
Пеплос (πέπλος)

Дрехата на носещата поднос с плодове висока жена от централната сцена в Казанлъшката гробница изглежда направена от плътен плат, който образува тежки гънки и прикрива формите на тялото (обр. 8). Тя е оприличавана на пеплос (Zhivkova 1976, 37; Ognenova-Marinova 1991, 15), на хитон, на пеплос, комбиниран с химатион (Rabadzhiev 2002, 57; Valeva 2015, 185).

Формално погледнато, всяко правоъгълно парче плат, драпирано около тялото и придържано към него с игли и връзки, може да променя функцията си, включително да превърне един пеплос в химатион (Llewellyn-Jones 2003, 25). Въпреки това идеята за изобразен в този случай химатион е неприемлива. Химатионът е вид мантия, която порядъчните гръцки жени носят само в комбинация с хитон и никога самостоятелно. Макар и най-често използван за забулване, той или е наметка за цялото тяло, или се подрежда около долната му част така, че да покрива едното рамо, като оставя другата ръка свободна (Llewellyn-Jones 2003, 54–58; Lee 2015, 114). По този начин носят химатиона както жената от знатната двойка в тази сцена, така и жената, подаваща венец в гробницата от Свещари.

Традиционният пеплос представлява драпиран около тялото тежък вълнен плат, закрепян първоначално в областта на раменете с игли. С него са облечени жените в Омировия епос, но още в края на архаичната епоха той постепенно е изместен от по-лекая ленен хитон навсякъде в елинския свят (Tsouli 2018, 196). След Гръко-персийските войни пеплосът се завръща в иконографията, най-вече в сцени с митично съдържание или божествено присъствие, като характерните му закопчалки изчезват както от археологическите находки, така и в част от изображенията (Lee 2012, 182).

Изобразената тук дреха е безръкавна, не е закопчана на раменете, има червено-кафяв цвят и е изненадващо снабдена по дължина отпред с широко бяло парче плат. Рисунката напоява модела на двуцветните хитони на останалите участнички в шествието, но оставя впе-



Обр. 8. Централната фигурална сцена в погребалната камера на Казанлъшката гробница: облечена с пеплос жена, която носи плодове, детайл (снимка G. Luglio)

Fig. 8. The central figural scene in the burial chamber of the Kazanlak tomb: a peplos-clad woman carrying fruit, detail (photo G. Luglio)

чатление за разлика в дебелината на нишките на двата плата, като белият е по-фин. Дрехата е с дължина до стъпалата, а в горната си част платът е двойно сгънат, като т.нар. *απόλτιμμα* (повече за термина у Lee 2004; 2015, 100) покрива изцяло торса. Откъм гърба прегънатата тъкан е издърпана нагоре така, че да закрие косата като воал (Llewellyn-Jones 2003, 59 нарича този стил на забулване, популярен през втората половина на V в. пр.Хр., „kolpos-veil“). По тази причина изобразената дреха е без пояс или колан. Деколтето е V-образно.

Начинът, по който изглежда този костюм, предполага или рисунка на хитон и пеплос, или само на пеплос, чиито вид и полихромия най-вероятно са сътворени от самия художник. Първият вариант изглежда по-малко възможен не защото гръцката мода не познава едновременно носене на хитон и пеплос (Lee 2010, 59; 2015, 110), а защото вертикалните краища на пеплоса обикновено са отворени от страни, а не отпред (Lee 2015, 100). Показаната двуцветна дреха обаче не е изключение, защото литературни и визуални източници свидетелстват за пеплоси, украсени с геометрични и растителни орнаменти (Lee 2012, 182).

Химатион (ἱμάτιον)

Химатионът е наметка, която се отнася към категорията *ἐπιβλήματα*, т.е. горни дрехи. Това дълго правоъгълно парче плат е важна част от тоалета както на мъжете, така и на жените в гръцкия свят. За разлика от мъжете жените рядко носят само химатион, а го комбинират с хитон. Химатионът може да се драпира по различен начин, но жените обикновено го увиват диагонално около тялото си така, че да покрият едното от двете си рамена (Lee 2015, 113 и сл.; Tsouli 2018, 199).

Две от жените, изобразени в разглежданите паметници, са показани с химатион в комбинация с хитон. При жената, подаваща венец в Свещари, той е увит диагонално около тялото и покрива лявото ѝ рамо, като оставя дясната ръка свободна (обр. 5). Химатионът на жената от знатната двойка от Казанлъшката гробница е с червено-кафяв цвят и е в ярък контраст с белия хитон и воал. Той е драпиран в различен стил: наметката е увита около кръста като пояс, а лявата ръка е покрита с онази част от нея, която остава откъм гърба (обр. 3).

Характеристика на нарисувания текстил

Начинът, по който са представени хитоните на жените от шествието в Казанлъшката гробница сочи, че по всяка вероятност те са направени от ленен плат. Хитонът на жената от знатната двойка обаче е от материя с по-високо качество. Смята се, че платове с подобна характеристика са тъкани от дива коприна (за споровете относно съществуването ѝ в Тракия в изследваното време виж Georgieva, in press a, с лит.) или от специално обработени за постигане на мекота и блясък растителни влакна (Spantidaki 2017, 297–301, с лит.). Показаните в сцената пеплос и химатион изглеждат направени от фин вълнен плат.

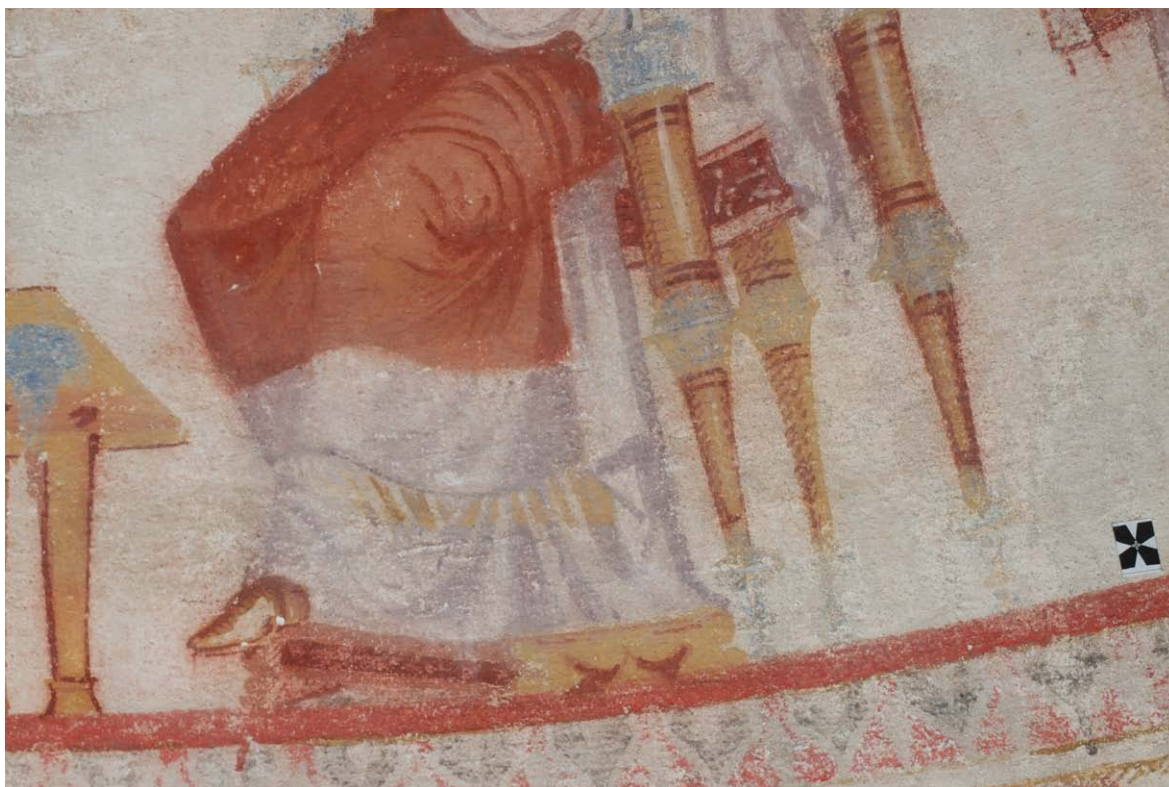
Основният цвят на обсъжданите хитони е бял. Светлите дрехи са често използвани в древността, тъй като повечето текстилни влакна са бели. Бялото е символ на добродетели, ритуална чистота и женственост, включително когато става дума за ръцете и лицето на жената. В гръцките писмени източници обаче се споменават облекла в различни нюанси бяло, включително снежнобяло, постигани с изобелващи киселинни продукти или растения. Такива дрехи са трудни за поддържане в ежедневието и затова се носят само при специални случаи (Spantidaki 2016, 210, 214; Llewellyn-Jones 2021, 95–96). В Казанлъшката гробница с такава снежна белота се отличават хитонът, воалът и ръцете на жената от знатната двойка, както и предната част на пеплоса, носен от жената с подноса.

Хитоните на жените от шествието в Казанлъшката гробница са двуцветни (комбинация



Обр. 9. Банкетна сцена в гробницата „Агиос Атанасиос“ край Солун: облечена в хитон жена с диаулос, детайл (по Tsimbidou-Avlonitou 2004, 151)

Fig. 9. Banquet scene at the tomb of Agios Athanasios near Thessaloniki: a chiton-clad woman with a diaulos, detail (after Tsimbidou-Avlonitou 2004, 151)



Обр. 10. Централната фигурална сцена в погребалната камера на Казанлъшката гробница: облеклото на жената от знатната двойка, детайл (снимка G. Luglio)

Fig. 10. The central figural scene in the burial chamber of the Kazanlak tomb: the clothing of the woman of the noble couple, detail (photo G. Luglio)

между бяло и жълто-кафяво-червено)² и изглеждат направени от плат, който има широка вътъчна шарка. Този цветен акцент има декоративен ефект и сочи, че пъстротата на хитоните по това време е реалност, макар ленът да е труден за боядисване материал (Spantidaki 2014, 36; Lee 2015, 110). В подобен хитон, но в друга цветова гама, при който широката ивична шарка се вижда и откъм гърба, е облечена например жената, която свири на διάυλος в банкетната сцена на гробницата „Агиос Атанасиос“ III край Солун (последна четвърт на IV в. пр.Хр., Tsimbidou-Avlonitou 2004, 149, 151; 2005, 107, pin. 33) (обр. 9).

Цветовите на пеплоса и на химатионите на знатната двойка са в червено-кафявата гама. Червените дрехи винаги и навсякъде са високо ценени заради своята видимост, а в случая – и заради търсения контраст с белия цвят на хитоните. Не е изключено тук те да имат и друг смисъл, защото за древните гърци червеното е знак за еротика, смърт и състояние на преход (Llewellyn-Jones 2021, 90–92; за цветова символика в Тракия вж. Izdimirski 2017, 424, с лит.).

Не е ясно какъв би бил цветът на хитоните на жените от шествието, изобразени в люнета на Свещарската гробница. По всяка вероятност след оцветяването на фигурите дрехите биха запазили прозрачността си, както това се вижда при хитоните на т. нар. кариатиди. Гръцкото изкуство изобилства с изображения на фини облекла, под които прозират отделни части на женското тяло. Предполага се, че за тази цел изработени от растителни влакна фини платове са потапяни в баня от зехтин, за да придобият блясък и най-вече прозрачност – основна характеристика на луксозния текстил, наричан „amorgina“ (Spantidaki 2017, 300–302). Прозрачни ленени дрехи в древността са носени и от жените в Лидия (Şare-Ağtürk 2014, 260). Доказателство, че в сцената са представени скъпи облекла, предлагат и прозрачните хитони на кариатидите, оцветени в лилаво, синьо и червено.

Двойките успоредни отвесни линии върху хитоните са вероятен знак за декорация. Цветните райета са най-често срещаната украса в текстилните изделия в Елада, която обикновено се вътква към краищата на плата (Spantidaki 2014, 38). Подобни вътъчни шарки са документирани и в тракийски контекст: върху възглавница, изобразена в Казанлъшката гробница и върху късия хитон на виночерпеца в същата сцена (обр. 2, 19), като орнамент върху дрехи на мъже, изобразени в гробницата в Александрово (например Kitov 2004, fig. 40, 49), както и върху текстилен фрагмент, открит в гроба край селата Маломирово-Златиница, Ямболско (Nikolova et al. 2013, 117).

Декорацията на хитона на жената от знатната двойка в Казанлък е от различен вид. Става дума за пришитата (апликирана?) в долната му част по ширина тясна лента от плат, която може да е бродирана със златни нишки или изработена със специална техника – т. нар. тъкане с кори, обичаен способ за украсяване на дрехи в изследваното време (Spantidaki 2014, 37; Petrova 2016, 120–121) (обр. 10). Възможно е намерените в гробницата останки от фино златно фолио (Parvin 2015, 31), вероятно спираловидно увито около органична прежда, да са част от украсата на дрехата на погребаната тук жена така, както това е засвидетелствано в други находки на златотъкан текстил в Тракия (примери у Georgieva, in press a).

Акcesoари

Облеклото на жените в древността винаги и навсякъде е допълвано с предмети, които го разкрояват и му придават завършен вид. От обичайните за женския тоалет акcesoари към разгледаните по-горе костюми са добавени различни украси за глава, колани и накити.

2 Посочените цветове на изображения текстил отразяват данните от публикациите на паметниците и най-новите им снимки, направени с модерна техника.



Обр. 11. Централна фигурална сцена в погребалната камера на Казанлъшката гробница: забулена с пеплос жена, която носи плодове (детайл, снимка G. Luglio)

Fig. 11. The central figural scene in the burial chamber of the Kazanlak tomb: a peplos-veiled woman carrying fruit, detail (photo G. Luglio)

Украси за глава

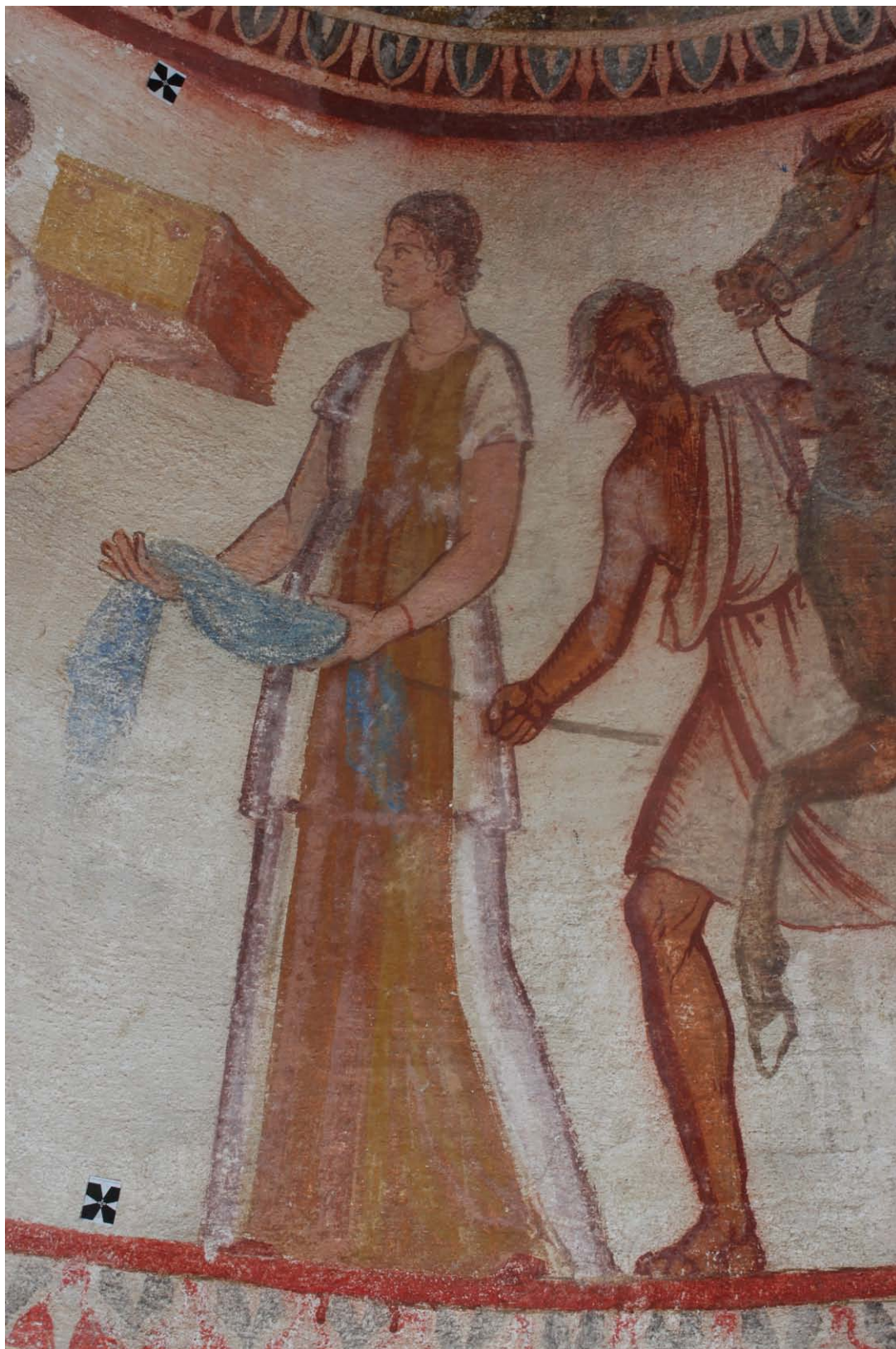
Воали и панделки

Забележителен е фактът, че и двете жени, изобразени от двете страни на седналия на дифрос мъж в Казанлъшката гробница, са забулени. Сред редките изображения на жени в тракийското изкуство няма такива с воал.

Сред най-популярните древногръцки думи за воал – *κρεδέμων*, *καλουπτρέ* и *καλούμα* – първите две се смятат за синоними и се свързват с покриване на задната част на главата, раменете и по-голямата част от тялото, рядко на лицето на жената. Видът и предназначението на *καλούμα* са несигурни, но по-често този воал се споменава като по-тъмен на цвят и изразяващ печал (Llewellyn-Jones 2003, 28–36). Воалът като част от женския тоалет е познат още на Омир, а покриването на главата, лицето или тялото е вековен обичай, който преминава през различни трансформации и моди в елинския свят. За забулване са използвани както носените горни облекла (химатион, пеплос), така и самостоятелни парчета плат. Изображения на жени с покрити от пеплос глави се появяват в иконографията от средата на V в. пр.Хр. насетне (Llewellyn-Jones 2003, 59, 66). Именно този начин на забулване е показан при жената с подноса, изобразена в Казанлъшката гробница (обр. 11). Воалът на седналата на трон жена е от фин, искрящо бял плат с видимо високо качество, което го превръща в луксозно и изящно допълнение към тоалета, присъщо на жени с висок ранг (Llewellyn-Jones 2003, 30, 147) (обр. 3).

Възможно е парчето плат, което носи една от жените, участнички в процесията в Казанлъшката гробница, също да е воал (наметало според Parvin 2015, 21) (обр. 12). Изобразената материя е фина, светлосиня и почти прозрачна. Заради по-малката му дължина остава неясно дали това просто е още един воал от гардероба на седящата на трон жена, или е пред-

Мода, традиции и великолепие в облеклото на жените, изобразени в тракийските ...



Обр. 12. Централната фигурална сцена в погребалната камера на Казанлъшката гробница: жена, която държи син воал, детайл (снимка G. Luglio)

Fig. 12. The central figural scene in the burial chamber of the Kazanlak tomb: a woman holding a blue veil, detail (photo G. Luglio)



Обр. 13. Централната фигурална сцена в погребалната камера на Казанлъшката гробница: жена в хитон, с панделка в косите, детайл (снимка G. Luglio)

Fig. 13. The central figural scene in the burial chamber of the Kazanlak tomb: a woman wearing a chiton, with a ribbon in her hair, detail (photo G. Luglio)

назначен да смени белия и в качеството си на καλοῦμα да покрие занапред изцяло главата ѝ, като ѝ осигури уединение дори на публично място (Llewellyn-Jones 2003, 201).

През елинистическата епоха с воал в гръцката иконография са представяни богини, царски особи, аристократки, омъжени жени, хетери и дори дейки, но не и прислуга (Llewellyn-Jones 2003, 146). Този факт предполага специален статут както на жената с подноса, така и на тази, седнала на трон.

И в двете гробници са изобразени жени, чиито коси са видимо прибрали с панделки: това са онези две участнички в шествията, които носят малки контейнери за благовония или бижута (обр. 5, 13). Лентата за коса на жената от Казанлъшката гробница е жълта (цвят шафран?) и близка по цвят до шарката на хитона ѝ, а тази на момичето в Свещарската гробница с основание е определена като ταϊνία (Chichikova et al. 2012, 48). Лентите са от тип, носен от мъже и жени в Гърция в ежедневието, при спортни състезания и в религиозен контекст. Те са използвани за придържане на косата, за запазване на прическата и за декорация (Benda-Weber 2014, 97).

Шапки и шалове

Част от жените, изобразени в гробницата край Свещари, имат шапки. Според Мария Чичикова косата на жената, която държи венец, е отчасти покрита с кекрюфалос, а повечето от т. нар. кариатиди носят на главите си калатос (Chichikova et al. 2012, 39–45, 48).

Заедно с други сходни покривала за глава като μίτρα и σάκκος, κέκρυφαλος има източен произход. Според изследванията тези шапки са носени от мъже в Анатолия и предимно от

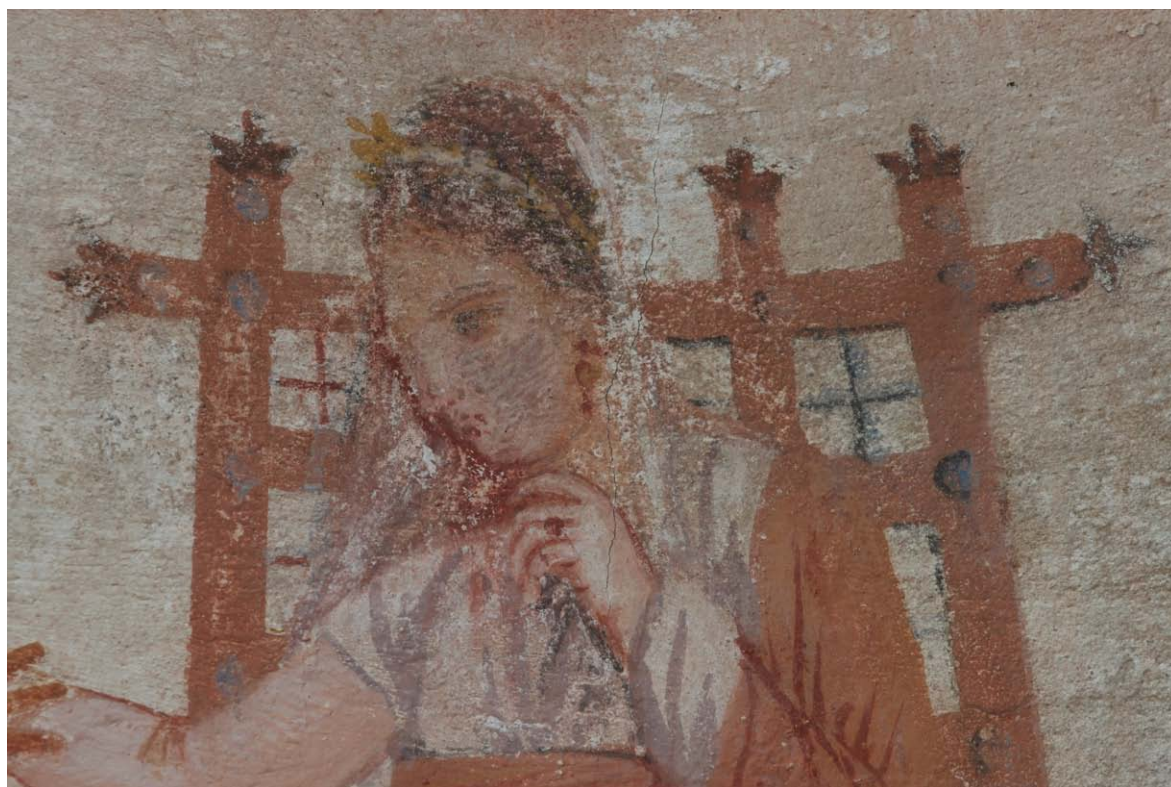


Обр. 14. Гробницата край
Свещари: кариатида № 10 (по
Chichikova et al. 2012, fig. 59)
Fig. 14. The tomb near
Sveshtari: caryatid no. 10 (after
Chichikova et al. 2012, fig. 59)

жени – в гръцкия свят (Fischer 2008, 31–33; Benda-Weber 2014, 98–100). В атическата рисувана керамика този тип приспособления за покриване на косата се появяват главно в сцени, свързани с Афродита, Дионис и най-вече с проституция, като е доказано, че именно жените с тази социално легитимна професия ги изработват (Fischer 2013). Подобни „шапки“ в аналогични сюжети носят и жени, изобразени върху червенофигурни вази, намерени в Аполония Понтика (Konova 2006, 115; Vasileva 2019, 124, кат. № 111–112).

Покритието за глава кекрюфалос е познато още на Омир, според когото то е носено от Андромаха (Hom. II. 22, 468–470). Изработена обикновено от еластична мрежеста/плетена или по-рядко – от тъкана материя, тази „шапка“ скрива косата изцяло (ако е сресана в кок на тила) или частично (когато кичури се събират върху темето или се спускат надолу по гърба) (Llewellyn-Jones 2003, 30–31). За разлика от нея шапката от типа сакос изглежда като направена от грубо парче плат торбичка, която покрива косата изцяло (Fischer 2008, 14). Сред ранните примери за прибрана по този начин коса са жените, показани върху страна D на т. нар саркофаг на Поликсена, открит в областта между Троя и Даскюлеон (края на VI в. пр.Хр., Rose 2014, 92); смята се, че сакос излизат от мода около 330 г. пр.Хр. (Benda-Weber 2014, 100). Покритието за глава от типа митра представлява увит около главата дълъг тесен шал, който почти изцяло скрива косата. Той е изработван от фин, обикновено ярко оцветен или бродиран плат (Kurtz, Boardman 1986, 50; Fischer 2008, 10 с лит.; Benda-Weber 2014, 99; Papadopoulou 2017, 65–66).

Въпреки привидно точните им дефиниции, разграничаването на тези аксесоари към тоалета не винаги е възможно, тъй като древните художници рядко ги рисуват коректно. Това се отнася и за недовършената рисунка в гробницата край Свещари, в която не са показани детай-



Обр. 15. Жената от знатната двойка в Казанлъшката гробница: накити и булчински аксесоари, детайл (снимка G. Luglio)

Fig. 15. The woman of the noble couple in the Kazanlak tomb: jewellery and bridal accessories, detail (photo G. Luglio)

ли и цвят. Заради липсата на знаци за мрежовидна материя може да се предположи, че показаното там покриване на косата е по-скоро с тюрбан, а това означава, че жената най-вероятно носи митра, а не сакос или кекрюфалос (обр. 5).

Високите шапки на кариатидите от Свещари, които се разширяват конично нагоре, се различават от популярната цилиндрична шапка полос, обичаен атрибут на богини като Кибела, Артемида, Хера и др. (Şare 2011, 41–50). Те се наричат *καλαθίσκος* по името на гръцката дума за кошница за вълна. Шапките от този тип също имат анатолийски произход, като в растителния си вариант са носени от танцьори при честването на дорийски божества като Аполон, Артемида, Деметра и др. (Benda-Weber 2014, 101–102, с лит.). В гробницата край Свещари те успешно допълват растителния мотив, използван при декорирането на хитоните на изобразените кариатиди (Chichikova et al. 2012, 44), като може би подчертават принадлежността им към някаква религиозна общност. Запазено оцветяване на част от шапките сочи, че те са били червени (Fol et al. 1986, 70–105) (обр. 14).

Диадема

Жената от знатната двойка в Казанлъшката гробница има на главата си украшение (Zhivkova 1976, 35), което може да се опише като диадема или корона (обр. 15). Украсите от този тип са различни от диадемата като атрибут на властта, която не е използвана в това си качество в границите на бъдещия елинистически свят преди Александър Велики (Olbrycht 2014, 185). Този накит представлява отворен (затворен?) обръч, съставен от продълговати златни елементи (маслинови листа според Dimitrov 2016b, 123), с включен между тях единичен цвят на някакво растение (мирта, олеандър?), също изработен от злато. Подобни украси за гла-

Мода, традиции и великолепиe в облеклото на жените, изобразени в тракийските ...

ва имат разнообразни форми, широко разпространение и дълъг генезис в гръцкото културно пространство, като са засвидетелствани повече иконографски, отколкото археологически (Blech 1982). Предполага се, че в основата им стои растителен първообраз, който по-късно се възпроизвежда от траен (най-често злато) материал (Benda-Weber 2014, 97). От V в. пр.Хр. насетне диадемите и венците от благороден метал стават особено популярни в Магна Гърция, Македония, по Егейското и Западното малоазийско крайбрежие (Blech 1982, 92), като най-често се срещат като знак за оказани почести, в сватбен или погребален контекст (Lee 2015, 143–144; Ignatiadou, Chatzipanagiotou 2018, 267). Макар и рядко, диадеми от този тип са археологически документирани. Сред малкото примери в Тракия е част от златна диадема с ажурна растителна украса от края на IV в. пр.Хр., открита в ограбена гробница край с. Братя Даскалови, Старозагорско (Tonkova, Ivanov 2011, 15; Tonkova 2015, 220).

Прически

Сред редките изображения на жени в тракийското изкуство няма такива с воал, шапка или със специално подредени коси, а прическите им в паметниците, смятани за произведения на тракийската торевтика, обикновено са различни (сплетени на плитки, дълги до раменете, къси коси). Засега няма убедително обяснение на какво се дължи това разнообразие (Georgieva 1999, 128). В гръцкото изкуство жените от Тракия се представят с разпуснати (Vlachogianni 2018, 306) и по-рядко – с къси коси (Lee 2015, 226).

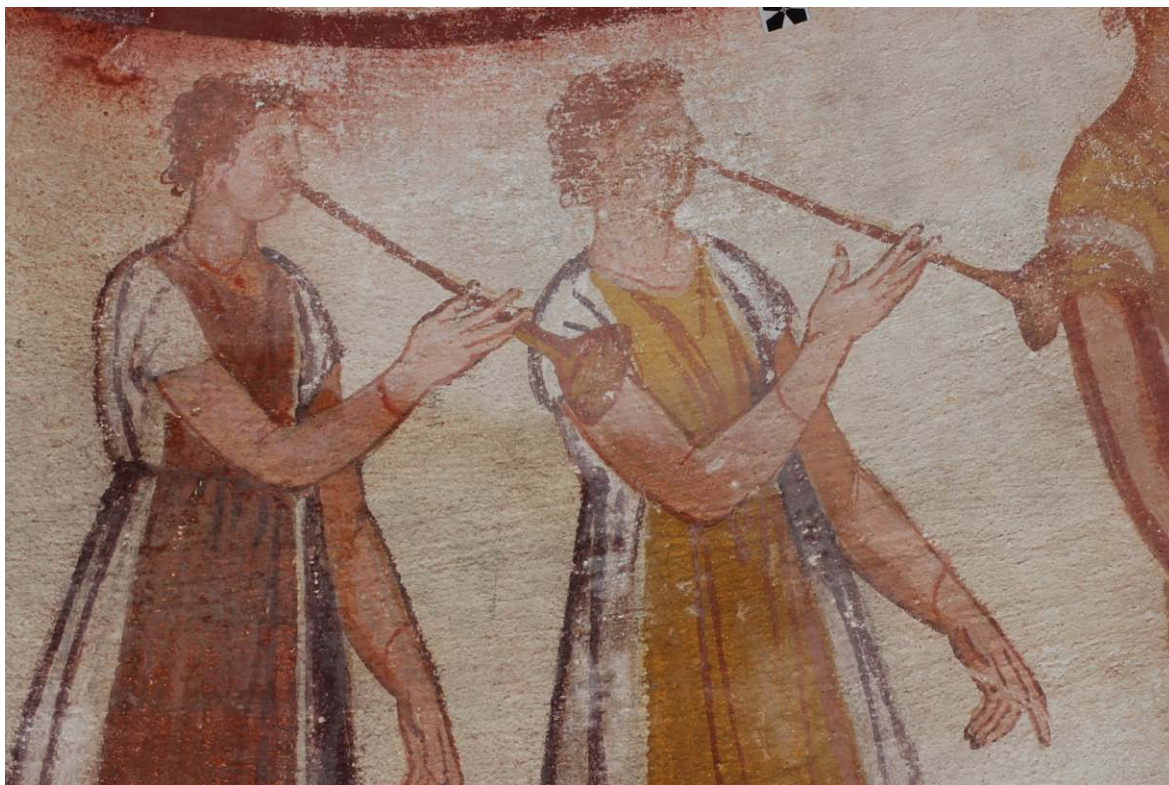
Показаните в двете гробници украси за глава (ленти, шапки, воали и диадема) са обичаен инструментариум за гръцкото фризьорство; става дума не само за подреждането на косата, но и за къдрене, осъществявано с уред, наречен по-късно *calamistrum* (Vlachogianni 2018, 304, 306, 308).

Прическите на изобразените в Казанлъшката гробница жени са почти еднотипни. Косите на две от тях са покрити, а тези на останалите изглеждат къси (Zhivkova 1976, 38–39). Всички са с къдрици, но една от тях носи лента (*ταϊνία*, вж. по-горе). Жените от гробницата в Свещари имат прибрани (къси?) коси, в един случай с помощта на панделка (Chichikova et al. 2012, 49) и в друг – с митра. Косите на кариатидите са къдрави, сресани на прав път и разделени на две плитки, спускащи се от двете страни на главата (Chichikova et al. 2012, 39). Цветът на всички е в кафявата гама, но не е ясно дали е естествен, тъй като са били познати средства за боядисване на косата (обр. 6–7, 14).

Прическата в Древна Гърция се смята за важен знак по отношение на пол, възраст и социален статут (Vlachogianni 2018, 303). Тя не може да бъде подценена в случая, тъй като традиционните гръцки облекла на изобразените в разглежданите гробници жени предполагат прическите им също да са съобразени с гръцката мода. Трудно е да се каже със сигурност дали жените са с къси коси, или рисунките показват събрани над тила в нещо като кок (шиньон?) къдрици (обр. 13, 16) – прическа, с която от средата на V в. пр.Хр. насетне се изобразяват както богини, така и обикновени жени на всяка възраст. В Гърция късата коса е присъща само за робини. Нито една жена с високо социално положение не е подстригана, освен ако не е в траур (Vlachogianni 2018, 306). Тъй като облеклото на жените в Казанлъшката гробница прави малка вероятността те да са робини или прислуга, отрязаните им коси по-скоро биха били израз на скръб.

Накити

Сред изобразените аксесоари към дамския тоалет има и дребни бижута. Това са гривни, колиета, пръстен и обици, които изглеждат формално маркирани, еднообразни и далеч



Обр. 16. Централната фигурална сцена в погребалната камера на Казанлъшката гробница:
накитите на облечените с хитони жени, детайл (снимка G. Luglio)

Fig. 16. The central figural scene in the burial chamber of the Kazanlak tomb: the adornments of the chiton-clad women, detail (photo G. Luglio)

от реални образци. Гривните на жените в Казанлъшката гробница са затворени, единични и оцветени в кафяво; четирите жени от шествието там ги носят над китките на двете си ръце, което е обичайна гръцка мода (Ignatiadou, Chatzipanagiotou 2018, 272). Подобна гривна може да се види и на дясната ръка на жената с венеца от Свещари (Chichikova et al. 2012, 48). В основата на шиите на двете музикантки и двете „прислужнички“ в Казанлъшката гробница са нарисувани в кафяво тънки ленти (?), снабдени с единични дребни (овални?) червеникави висулки по средата. Тези скромни накити придават пълнота на тоалета им (обр. 13, 16). Огърлица, оцветена по средата в жълто, е забелязана на врата на жената с подноса от Казанлък (Zhivkova 1976, 37), а тънък гердан или торква – върху шията на жената с венеца от Свещари (Chichikova et al. 2012, 48)³. Обици, тези най-популярни женски накити, със сигурност носят двете „прислужнички“, жената с подноса и тази от знатната двойка в Казанлъшката гробница. Бижутата са оцветени в червено-кафяво, според Л. Живкова при жената на трон и тази с подноса – в жълто (Zhivkova 1976, 35, 37), което предполага, че са от злато. Всички имат висулки, най-често сферични, като при жената със златната диадема става дума за съединени помежду си със сравнително дълги верижки три овални тела с различна големина (обр. 15). Единственият пръстен може да се види върху безименния пръст на жената на трона в Казанлък: той има златна халка и голяма кафява кръгла плочка.

³ Описанието на тези накити следва публикациите на разглежданите паметници, тъй като на снимките такива детайли не се забелязват.

Колани

Част от хитоните, носени от изобразените в двете гробници жени, са препасани. За целта са използвани тънки ивици плат/кожа (?), които в Казанлъшката гробница опасват под гърдите дрехите на двете музикантки и двете „прислужнички“ – сигурен знак, че жените са омъжени (Lee 2015, 103, 136). По тази логика препасаният в кръста хитон на младото момиче с ταῖνία от Свещари (Chichikova et al. 2012, 49) подчертава моминството му. Цветните колани на т. нар. кариатиди, били те млади или на зряла възраст, също опасват хитоните в зоната на кръста (обр. 6).

Обувки

Дългите хитони скриват ходилата на почти всички изобразени жени. Въпреки това се смята, че жената с пеплос от Казанлъшката гробница е боса (Ognenova-Marinova 1991, 15). Краката на седналата на трон жена също са скрити от дрехата, но лявата ѝ обувка е отчасти видима. Смята се, че тя носи сандали (Zhivkova 1976, 35), но в действителност кожените ѝ обувки покриват изцяло крака до глезена, имат дебела подметка и връзки по дължина на саята (обр. 10). Подобна обувка може да се види върху крака на нимфа, изобразена в т. нар. гробница на Персефона във Вергина (Vresoulaki 2006, 79), което донякъде е в полза на нейната автентичност. Тези обувки, заедно със сандалите на мъжа от централната сцена, както и голяма част от изобразените върху паметници от Тракия обуца с аналогии в Гърция, Македония и Западна Анатолия, обичайно възпроизвеждат модели, произведени от чужди майстори или в чужди ателиета (Georgieva, in press b).

Жената с венеца от Свещарската гробница на пръв поглед изглежда боса, което е малко вероятно заради носените от нея скъп хитон и химатион, но би намерило обяснение в действията в светилища или процесии забрани за носене на обуца (Karatas 2020, 163–164). Няма сигурни данни дали следващите я четири жени са боси, или обути. Кариатидите от гробницата в Свещари обаче със сигурност носят обувки, които са грубо моделирани, с висока платформа и неясен силует (Chichikova et al. 2012, 42) (обр. 6).

Грим

Гримирането е способ за разкрояване, практикуван от жените в Гърция, но често посрещан с неодобрение: подчертавани са белотата на лицето, оцветявани са вежди, мигли, клепачи, бузи и устни. За целта са използвани съдържащи олово избелващи субстанции, оцветители на растителна основа в розово или черно (сажди, въглен) и др. (Adkins, Adkins 2005, 453; Garland 2012, 138; Llewellyn-Jones 2021, 96).

Сред изобразените жени в разглежданите паметници с гримирани лица са само кариатидите в гробницата в Свещари. Всяка от тях има излъчващи строгост индивидуални черти, подчертани чрез оцветени в черно дъговидно оформени тънки вежди, ограничени с черни, синьо-черни и червени линии големи очи и клепачи, розово-червени устни и бузи (Fol et al. 1986, 66 и сл.) (обр. 14). Този грим придава изразителност най-вече на зоната на очите и изглежда предназначен за лица, които публиката гледа на подиум, сцена или от разстояние по време на религиозен ритуал или празник.

Дискусия

Смята се, че фигуралната украса на тракийските гробници от ранната елинистическа епоха представлява своеобразна и сложна смесица от гръцки, анатолийски и тракийски худо-

жествено-семантични конструкции (Valeva 2015, 184, с лит.). За част от изследователите обаче това са тракийски творби, които не могат да бъдат обяснени с инструментариума на гръцката иконография (например Zazov 1987, 19).

Според различните мнения обсъжданата тук заради женското облекло централна сцена в Казанлъшката гробница представя погребално угощение, брачна церемония, „свещен брак“, „сватба в смъртта“, „елевсинско тайнство“ (повече за идеите и интерпретациите Rabadzhiev 2002, 58–59, 61–64, 70–74, 81–88, с лит.; от по-новата литература Miller 2014, 184–185; Valeva 2015, 184–185; 2018, 44–45). Част от тези сюжетни линии видимо се преплитат, а картината оставя впечатлението, че добре запознат с каноните на гръцката иконография художник (Rabadzhiev 2002, 59) е придал елински привкус на изобразеното митично или реално местно събитие. Пресъздаден е ритуал, наситен със сватбени мотиви, който с помощта на гръцкия художествен репертоар е използван за артистично заличаване на границите между живота и смъртта, между божества и смъртни (повече за този иконографски почерк у Sinos 2020, 23–24, 32) съобразно изискванията и представите на поръчителите на гробницата. На този фон буквалното тълкуване на фриза е повече от рисковано, защото в гръцката иконография сватбени образи често са използвани в несватбени митични сцени (Oakley 1995). Въпреки това е изкушаващо да се предположи, че в основата на сюжета стои разказ за една завършила с внезапна смърт сватба. Преплитането на тези два сходни в основата си прехода – от необвързаност към брак и от живота към смъртта на единия или на двамата младоженци, е причина в изкуството лошото често да триумфира над доброто, тъй като е нарушен моделът на сватбения ритуал (Seaford 1987, 107).

Жените в тази сцена излъчват висок стандарт на живот, показан чрез тяхното облекло и аксесоари. Четири от тях са облечени официално, а две – церемониално. Въпреки двойствеността и дълбоката смислова натовареност на сцената техните тоалети, показани в специфична от иконографска гледна точка среда, ги характеризират като участнички в празненство, което стои най-близо до атическата брачна церемония (за сцената като сватба Picard 1947 с лит.; Ognenova-Marinova 1976, 10; 1991, 15–16; за смъртта като сватба Yanakieva 2004, 37–39; 45–46; Kotova 2004, 56; като хиерогамия Marazov 1978).

Според визуални и писмени източници сватбата в Атина продължава три дни, в първия от които (προαύλια) се извършват жертвоприношения, ритуално къпане на булката и украсяване на домовете на младоженците (Oakley 2012, 483). Вторият ден (γάμος) е посветен на обличането на булката. Макар в иконографията на гръцката сватба нейното облекло да не се различава от това на останалите участнички в събитието (Blech 1982, 75–77), тя се разпознава по булчинския венец от цветя или златната си корона (στέφανος, πλανίς), скъпата огърлица, воала, сватбените сандали (νυμφίδες) (Oakley, Sinos 1993, 16–18; Oakley 2012, 485; Margariti 2017, 321–322). Денят завършва с първото разкриване на лицето на булката (ἀνακαλυπτήρια) и даряването ѝ от страна на младоженеца (ἀνακαλυπτήρια δῶρα) (Oakley, Sinos 1993, 25–26). Следва нощна процесия до дома на жениха – най-често представяната сцена в рисуваната керамика (Oakley 2012, 486–487), в която участват младоженците, техните роднини, музиканти и колесница. Младоженецът води булката с ръка, поставена върху китката ѝ – брачен жест, известен като χεῖρ ἐπὶ καρπῷ (Margariti 2017, 322). В къщата се извършват ритуали, сред които този за приобщаване на невестата към новия ѝ дом, т. нар. καταχύσματα – ритуалното обсипване на младоженците със сушени плодове, смокини и ядки (Oakley, Sinos 1993, 34; Oakley 2012, 487). Тогава или на третия ден от сватбата (ἐπαύλια), след първата брачна нощ, е последното разкриване на лицето на булката (според Llewellyn-Jones 2003, 229, 240 те са три, но мненията за броя им и кога се случват, са различни). На ἐπαύλια бащата на булката поднася своите подаръци, като по този начин легитимира публично брака (Oakley 2012, 488). На същия ден



Обр. 17. Сватбена сцена, изобразена върху червенофигурно пелике, 350-330 г. пр.Хр., детайл (Национален археологически музей в Атина, no Sinos 2020, 31, Pl. 3)

Fig. 17. Wedding scene depicted on a red-figure pelike, 350-330 BC, detail (National Archaeological Museum of Athens, after Sinos 2020, 31, Pl. 3)

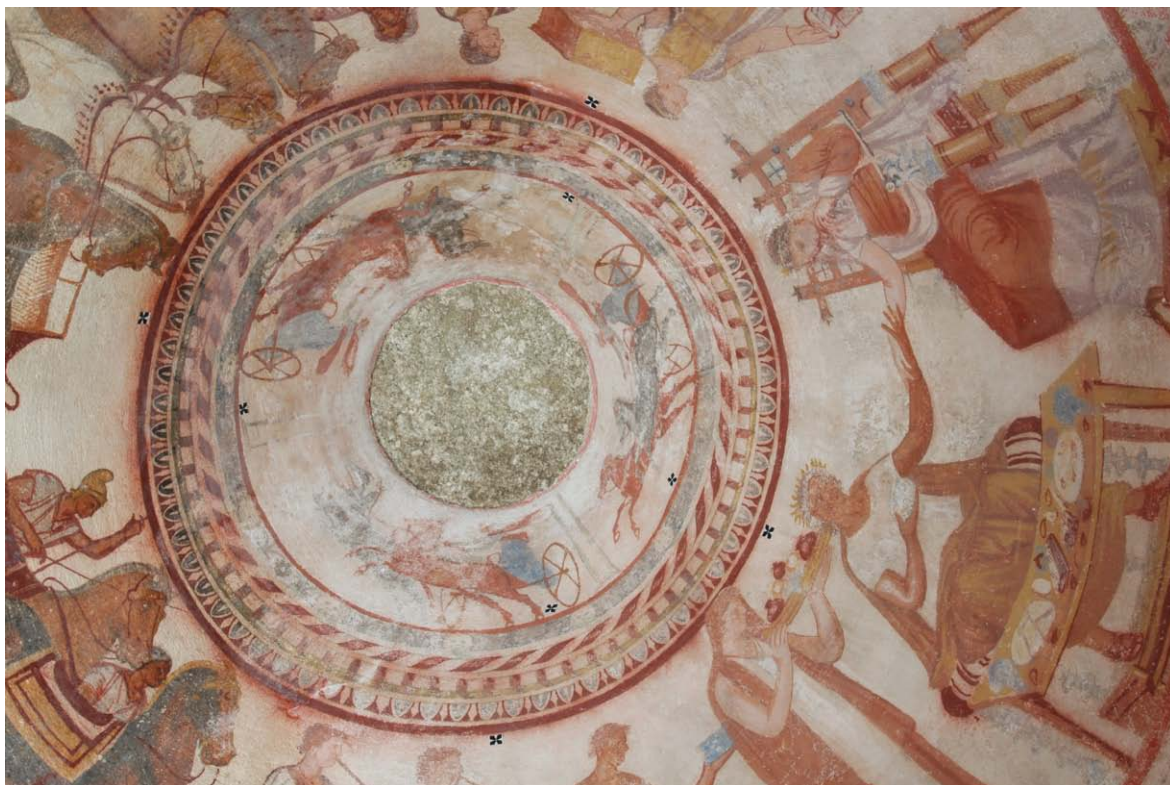
булката дарява младоженеца с изтъкана от нея сватбена наметка (χλάνης) (Oakley, Sinos 1993, 39; Cleland et al. 2007, 34)⁴.

Дрехите на жената от знатната двойка в Казанлъшката гробница са празнични и допълнени със скъпи аксесоари. Тяхното високо качество подчертава богатството и принадлежността ѝ към елита. Луксозното ѝ облекло би могло да е на булка. За брачна церемония свидетелстват още дрехите на мъжа, преплетените в напомнящ жеста χεῖρ' ἐπὶ καρτῆ ρύχε на двойката, сватбените им корони, булчинският воал, както и останалите сватбени елементи в сцената: колесницата, конете, музикалният съпровод, виночерпецът, поднасянето на дарове (Ognenova-Marinova 1991, 15–16) (обр. 3, 18–19).

Впрочем за мнозина носената от жената диадема е равнозначна на златните венци с листа, изобразени върху различни паметници или откривани в някои тракийски гробове (Zhivkova 1976, 35; лит. у Topkova 2013, 428), но представена в комбинация с воал, в случая тя изглежда като обичаен за жена от елита сватбен (Oakley 2012, 485) или погребален (когато недоживяла до женитбата си девойка се погребва като булка, Lee 2015, 143) реквизит.

Жената е представена с вдигнат воал и открито лице. Ако сюжетът е „сватба“, става дума за разбулването на втория или на третия ден от церемонията, когато младоженецът или бащата на булката поднасят сватбените си дарове (в иконографията обичаите от трите дни понякога са смесени, Oakley 2012, 486). Докато булчинският воал в Гърция обаче е в цвят шафран или в светли нюанси на червено (Llewellyn-Jones 2003, 247–248; срещу хипотезата му за цвета като символичен химен вж. Wagner-Hasel 2010, 104) и покрива лицето на булката, воалът на тази жена, в комбинация с диадема, е искрящо бял и закрива само част от косата ѝ и цялото ѝ тяло откъм гърба. Позицията на лявата ѝ ръка, която сякаш докосва воала (в жест ἀνακάλυψις), се вписва в художествения репертоар от архаичната епоха насетне и е част от гръцката концепция

4 За изображения на сватбени сцени върху керамични вази от Аполония Понтика вж. Bogdanova 2019.



Обр. 18. Централният фриз в погребалната камера на Казанлъшката гробница: сватбена сцена (снимка G. Luglio)

Fig. 18. The central frieze in the burial chamber of the Kazanlak tomb: a wedding scene (photo G. Luglio)

за женственост. В иконографията този жест се приема за израз на уязвимост в сцени на сбогуване, скръб, сватбен ритуал и др., често трудни за разчитане поради своята двусмисленост (Llewellyn-Jones 2003, 99–104, с лит.). Откритото лице не е в разрез с идеята, че жената е булка, ако сцената пресъздава момент от нейното разкриване в края на втория ден или след сватбената нощ (Oakley, Sinos 1993, 39; Rabadzhiev 2002, 63). Що се отнася до цвета на воала, една сватбена сцена върху червенофигурно пелике в „керченски“ стил от 350–330 г. пр.Хр. (Sinos 2020, 31, Pl. 3) показва, че в този период са обичайни белите нюанси в облеклото, вероятен символ на ритуална чистота (Cleland et al. 2007, 211) (обр. 17). Тази и други вази показват още, че изображаването на булката върху трон не предполага власт и царственост, а е иконографски прием за визуалното ѝ въздигане до божествен персонаж (Sinos 2020, 31; Young 2020, 118).

Образът на отличаващата се с високия си ръст жена, стояща вдясно от знатната двойка, е многократно обсъждан в литературата, като сред идентификациите доминира схващането, че е богиня (най-често Деметра или Персефона, за мненията и семантиката на образа Rabadzhiev 2002, 57, 87–90, с лит.). Определянето на дрехата ѝ като „царска“ очевидно търси опора в облеклото на героините на Омир. Нейната необичайна визуализация в случая обаче е една по-скоро възкресена иконографски, отколкото носена в ежедневието през елинистическата епоха дреха, чрез която се отправят внушения за ритуална употреба на церемониално облекло, присъщо на митични или божествени персонажи (Lee 2010, 59; 2015, 102, с лит.). Разполагането на тази фигура до седящия на дифрос мъж, костюмът, както и носенето на поднос с плодове напомнят за един от най-важните моменти в атическата сватба, който включва ритуалното обсипване на младоженците с плодове и ядки при пристигането на булката в новия дом (καταχύσματα) (Oakley 2012, 486; Margariti 2017, 322). Това действие се извършва от майката на младоженеца до огнището вкъщи, но смесването на реално и божествено е обичаен



Обр. 19. Централната фигурална сцена в погребалната камера на Казанлъшката гробница:
знатната двойка (снимка G. Luglio)

Fig. 19. The central figural scene in the burial chamber of the Kazanlak tomb: the noble couple
(photo G. Luglio)

иконографски модел в сватбените сцени (Oakley 2012, 483; Sinos 2020, 32) и в случая не противоречи на определянето на тази жена и като богиня. Преплитането на сюжетите „сватба“ и „смърт“ вероятно обяснява промяната във вида на носените от нея пресни плодове – смокини на трапезата, нарове в подноса (обр. 8, 11).

Жените, участници в процесията в Казанлъшката гробница, също са облечени във видимо скъпи дрехи и носят пълен набор от накити: гривни, колиета, обици. В гръцкия свят дългият до пода хитон винаги е знак за лукс (Lee 2015, 106, 110), а в случая е тоалет, предназначен за участие във важно събитие. Това поставя под съмнение мнението, че те са прислужнички. По всяка вероятност определяните като слугини жени, изобразени от лявата страна на знатната двойка, са близки или част от семейството. Предметите, които жените носят, биха могли да бъдат както онези подаръци, които младоженецът дава лично на булката, когато тя разкрива лицето си за първи път пред него, така и дарове от бащата на булката на третия ден от сватбата (Oakley 2012, 486); видът на тези предмети – плат и контейнери с различно съдържание – е в полза на второто предположение (Lissarrague 1995, 93; Mason 2006, 53–54; Sinos 2020, 31; според Ognenova-Marinova 1991, 15 даровете са за булката, а според Rabadzhiev 2002, 67 – от нея).

Женските облекла и посочените сватбени мотиви сочат, че в тази сцена е представена ἐπαύλια: конете от колесницата са разпрегнати, булката е в новия си дом, извършени са ритуалите καταχύσματα и ἀνακαλυπτήρια, брачната нощ е отминала, тържеството продължава, пристигат даровете от бащата на булката (обр. 18). Но вместо банкет за присъстващите на сватбата мъже на третия ден (Mason 2006, 54 с лит.) е изобразена само тринога маса с постни блюда и есенни плодове. Зад нея, по тракийски обичай, е седнал женихът, който, против всички правила (Rabadzhiev 2002, 67; за отсъствието на жените от пиршествата в Тракия Georgieva

2008, 16, с лит.), сякаш се опитва да приобщи седящата встрани на трон невеста (вдовица?) към трапезата, сполучливо наречена “*le repas nuptial chez Hadès*” (Picard 1947, 115) (обр. 19). Възможно е този негръцки иконографски детайл да илюстрира очакваната от поръчителя на гробницата тракийска представа за блажена посмъртна съдба (Rabadzhiev 2002, 66, 74–77, с лит.; за трапезата и фиалата в ръката на мъжа като пример за културата на изтънчено пиене в западноанатолийските банкетни сцени Draycott 2016, 273–277).

Декоративната програма на Свещарската гробница със сигурност е многопластова и предполага прочит с различни нюанси (Valeva 2015, 189–190). Интересуващата ни заради женското облекло сцена, представена в люнетата, има множество тълкувания: хероизация, инвести-тура, хиерогамия, военна реалност (мненията у Valeva 1996, 51, с лит.; Chichikova et al. 2012, 50; Miller 2014, 189–192; Valeva 2018, 44), а също и церемониално посрещане на владетел, който се завръща от победна кампания (Palagia 2021, 674). Жената, държаща венец, е определена като богиня, а следващите я четири жени – като прислужнички. Луксозните им облекла заради прозрачността си оспорват мнението, че те са слугини. Към този довод може да бъдат добавени и носените от тях предмети, до голяма степен различни от показаните в Казанлъшката гробница, защото вероятно са част от инструментариум за извършване на възлияния и/или жертвоприношения (Palagia 2021, 669). Жените от шествието, както и т. нар. кариатиди, се вписват по-скоро в хипотезата за светско събитие с религиозно-митични конотации: изобразени са жрици или техни помощници, които ще извършат специална церемония в чест на владетеля – победител (Palagia 2021, 674). Трудно е да се каже обаче дали техните дрехи, аксесоари, прически и грим отговарят на действащия в култовата практика *dress code*, макар в древността правилата за служителите в светилищата и участниците в процесиите да са различни (Karatas 2020, 168). Ако това наистина са жрици, те служат на женско божество.

Заключение

Изобразените в двете тракийски гробници жени са облечени по гръцки маниер. Част от дрехите им имат специфичен облик и носят сложни невербални послания, като маркират техния социален статут, идентичност, ранг и личностни качества. Те със сигурност не възпроизвеждат обичайно носените по това време облекла в цяла Тракия⁵, но потвърждават наблюденията, че дрехите на елита се вписват напълно в тогавашната елинистическа мода (Georgieva, in press a; Baralis 2019, 164–165). До този извод водят както писмените сведения за подарявани на тракийските владетели и аристократи чуждестранни платове, килими и облекла (Thuc. 2.97.3; Хеп. *Anab.* 7.3.27), така и находките на археологически текстил. Според тях предназначеният за отвъдното гардероб на знатните покойници съдържа скъпи дрехи, изработени от коноп, дива коприна (?), лен, памук и златни нишки (Georgieva, in press a; Dimova 2018, 26–27, 29–31). Облеклото е сред най-разпознаваемите елементи на близостта на траките до заобикалящия ги елинистически свят и особено до лука, характерен за Изтока и македонския елит. Контактите с Егея, Анатолия и Средиземноморието в този период очевидно променят естетическите вкусове и моделите на потребление в Тракия (Egri 2014), като засилват интереса към луксозни вещи, включително и дрехи. Както иконографските данни, така и останките от текстил свидетелстват, че облеклата и принадлежностите към тоалета в този период са сред символите на богатство, престиж и власт (Archibald 2013, 162). Нещо повече, луксозният текстил е сигурен знак, че местните елити притежават забележителен икономически ресурс, който позволява

⁵ Дрехата на нито една от жените например не е закопчана с фибули, които са много разпространен аксесоар към тракийския костюм в този период (Tonkova 2015, 222; Stamberova 2023).

Мода, традиции и великолепия в облеклото на жените, изобразени в тракийските ...

придобиването на тази изключително скъпа стока в значително количество и удивително разнообразие (Georgieva, in press a). Богатството им осигурява и възможността да наемат умели архитекти и художници, които в угода на своите клиенти пресъздават ценностите на тракийската култура с помощта на една чужда по своя характер образност.

Благодарности

Благодаря сърдечно на Даниела Стоянова, Петя Илиева, Красимир Ников и Теодора Богданова за оказаното ми съдействие при работата над това изследване.

Антични автори

Homer. Iliad. Homer. Homeri Opera in five volumes. Oxford: Oxford University Press, 1920.

Thucydides. The Peloponnesian War. London, J. M. Dent; New York, E. P. Dutton. 1910.

Xenophon. Xenophon in Seven Volumes, 3. Carleton L. Brownson. Harvard University Press, Cambridge, MA; William Heinemann, Ltd. London, 1922.

Използвана литература

Archibald, Z.H. 2013. *Ancient Economies of the Northern Aegean. Fifth to First Centuries BC*. Oxford: Oxford University Press.

Adkins, L., Adkins, R. 2005. *Handbook to Life in Ancient Greece*. Updates Edition. New York: Facts On File.

Avramova, M. 2015. Images of Horsemen in Battle on Works of Thracian Art. *Chronika V*, 66–77.

Baralis, A. 2019. Les femmes thraces et le monde grec. Circulation des modes et processus d'assimilation. In Tortosa Rocamora, T., Cabrera Bonet, P. (eds) *Encuentros con las imágenes femeninas en Iberia* (Mytra 3). Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, 141–172.

Benda-Weber, I. 2014. Non-Greek Headdresses in the Greek East. In Giner, C.A., García, J.O., Peset, M.A. (eds) *Diadems and Headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures. Symbolism and Technology*. Valencia: SEMA, Universitat de Valencia, 95–113.

Blechl, M. 1982. *Studien zum Kranz bei den Griechen* (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, Bd. 38). Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Bogdanova, T. 2019. Svatbata. In Baralis, A., Panayotova, K., Nedev, D. (eds) *Po stapkite na arheologizite. Apolonia Pontiyska. Kolektsii na Luvar i balgarskite muzei*. Sofia: Faber, 182–183 (in Bulgarian).

Brecoulaki, H. 2006. *La peinture funéraire de Macédoine. Emploi et fonctions de la couleur, IV^e–II^e s.av. J.-C.* (MEΛETHMATA 48). Athenes.

Brøns, C., Harris, S. 2022. Introduction: Approaching textiles in ancient Mediterranean iconography. In Harris, S., Brøns, C., Żuchowska, M. (eds) *Ancient Textiles, Series 38. Textiles in Ancient Mediterranean Iconography*. Oxford, Philadelphia: Oxbow Books, 1–17.

Chichikova, M., Stoyanova, D., Stoyanov, T. 2012. *The caryatids royal tomb near the village of Sveshtari*. Ispirih: Studio DADA.

- Cleland, L., Davies, G., Llewellyn-Jones, L. 2007. *Greek and Roman Dress from A to Z*. London, New York: Taylor & Francis Group.
- Dimitrov, K. 2016a. Sevt III i negovite dela. In Chichikova, M., Dimitrov, K. *Sevtopolis. Gradat na Sevt III*. Kostinbrod: Multiprint, 24–38 (in Bulgarian).
- Dimitrov, K. 2016b. Religiyata. In Chichikova, M., Dimitrov, K. *Sevtopolis. Gradat na Sevt III*. Kostinbrod: Multiprint, 97–123 (in Bulgarian).
- Dimova, B. 2018. Archaeological textiles in Pre-Roman Thrace: State of the evidence. *Arachne* 5. Occasional publication for the history of costume and textiles in the Aegean and Eastern Mediterranean, 24–35.
- Draycott, C.M. 2016. Drinking to Death: The *Totenmahl*, Drinking Culture and Funerary Representation in Late Archaic and Achaemenid Western Anatolia. In Draycott, C.M., Stamatopoulou, M. (eds) *Dining and Death: Interdisciplinary Perspectives on the 'Funerary banquet' in Ancient Art, Burial and Belief* (Colloquia Antiqua 16). Leuven: Peeters, 219–298.
- Egri, M. 2014. Desirable Goods in the Late Iron Age. In Berecki, S. (ed.) *The Craftsman's Perspective. Iron Age Crafts and Craftsmen in the Carpathian Basin. Proceedings of the International Colloquium from Târgu Mureş 10–13 October 2013*. Târgu Mureş: Editura MEGA, 233–248.
- Fischer, M. 2008. *The Prostitute and Her Headdress: the Mitra, Sakkos and Kekryphalos in Attic Red-figure Vase-painting ca. 550–450 BCE*. A Thesis submitted to the Faculty of graduate studies in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts. Department of Greek and Roman Studies. Calgary, Alberta.
- Fischer, M. 2013. Ancient Greek Prostitutes and the Textile Industry in Attic Vase-Painting ca. 550–450 B.C.E. *Classical World* 106.2, 219–259.
- Fol, A., Chichikova, M., Ivanov, T., Teofilov, T. 1986. *The Thracian Tomb near the Village of Sveshtari*. Sofia: Svyat Publishers.
- Garland, R. 2012. *Daily life of the ancient Greeks* (2nd ed.) Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- Georgieva, R. 1999. Takani i mestno obleklo (kraia na II–I hil.pr.n.e.). In Georgieva, R., Spiridonov, T., Reho, M. *Etnologia na trakite*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo "Sv. Kliment Ohridski", 112–154 (in Bulgarian).
- Georgieva, R. 2008. Trapezata na martvite v Drevna Trakia. In Tepavicharov, V., Markova, M. (eds) *Balgarskite spetsifiki – mezhdur traditsiyata i modernostta* (Ethnologia Academica 4). Sofia: Gutenrerg, 11–21.
- Georgieva, R., in press . The Attire of the Odrysian Aristocracy in a Funerary Context. In Baralis, A., Mathieux, M. (eds) *L'aristocratie odryse: Signes et lieux du pouvoir en Thrace (V^{ème}–III^{ème} siècles avant J.-C.* (Colloquia Antiqua 39). Leuven: Peeters.
- Georgieva, R., in press b. "Nevidimi" zanayati v Drevna Trakia: kozharstvo. In Rabadzhiev, K., Stoyanova, D., Nikov, K., Valchev, I., Damyanov, M. (eds) *Sbornik v chest na 65-godishninata na prof. d-r Totko Stoyanov* (Studia Archaeologica Universitatis Serdicensis, Suppl. VII) (in Bulgarian).
- Grudeva, D. 2015. The caryatids from the tomb in Ginina Mogila near Sveshtari in Mediterranean context. In Gurova, M., Rabadzhiev, K., Stoyanov, T. (eds) *Filov readings. Cultural-historical heritage: research and protection. Proceedings of the postgraduate conference. Sofia, 15–16 of December 2014* (Bulgarian e-Journal of Archaeology, Supplementum 4), 91–108.
- Hristova, V. 1997. Oblekloto u trakite – izraz na sotsialen status. *Minalo* 1, 15–25 (in Bulgarian).
- Ignatiadou, D., Chatzipanagiotou, A. 2018. Jewellery uses and symbolism, from the Geometric to Roman period. In Lagogianni-Georgakarakos, M. (ed.) *The countless aspects of Beauty in an-*

- cient Greek Art. Exhibition Catalogue*. Athens: Published by the Archaeological Receipts Fund, 265–281.
- Izdimirski, M. 2017. Tekstil, tsvyat i simvol v trakiyski grobni nahodki ot I hil. pr. Hr. In Popov, Hr., Tzvetkova, J. (eds) *KRATISTOS. Volume in honour of professor Peter Delev*. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 423–440 (in Bulgarian).
- Karatas, A.-M.-S. 2020. Greek Cults and Their Sacred Laws on Dress-code: The Laws of Greek Sanctuaries for Hairstyles, Jewelry, Make-up, Belts, and Shoes. *Classical World* 113.2, 147–170.
- Kitov, G. 2004. Grobnitsata v Aleksandrovo. *Izvestia na Istoricheskia muzey Haskovo* 2 (2003), 149–175 (in Bulgarian).
- Konova, L. 2006. Goddesses or Mortals. Some Remarks on the Iconography and Symbolism of the Female Heads on Red Figure Vases from the Necropolis of Apollonia Pontica. In Luca, S.A., Sîrbu, V. (eds) *Acta Terrae Septemcastrensis V, 1. Special number* (Bibliotheca Septemcastrensis XVII), 115–124.
- Kotova, D. 2004. Vechnata sapruga. *Seminarium Thracicum* 6, 53–60 (in Bulgarian).
- Kurtz, D.C., Boardman, J. 1986. Booners. In *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* (Occasional Papers on Antiquities 2, Vol. 3). Malibu, California: The J. Paul Getty Museum, 35–70.
- Lee, M.M. 2004. Problems in Greek Dress Terminology: Kolpos and Apoptygma. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 150, 221–224.
- Lee, M.M. 2010. Constru(ct)ing Gender in the Feminine Greek *Peplos*. In Cleland, L., Harlow, M., Llewellyn-Jones, L. (eds) *The Clothed Body in the Ancient World*. Oxford: Oxbow Books, 55–64.
- Lee, M.M. 2012. Dress and Adornment in Archaic and Classical Greece. In James, S.L., Dillon, S. (eds) *A Companion to Women in the Ancient World*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd., 179–190.
- Lee, M.M. 2015. *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lissarrague, F. 1995. Women, Boxes, Containers: some Signs and Metaphors. In Reeder, E.D. (ed.) *Pandora: Women in Classical Greece*. Princeton: Princeton University Press, 91–101.
- Llewellyn-Jones, L. 2003. *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*. Swansea: The Classical Press of Wales.
- Llewellyn-Jones, L. 2021. Body and Clothing. In Wharton, D. (ed.) *A Cultural History of Color in Antiquity*. Vol. I. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic, 81–102.
- Marazov, I. 1978. K ikonografii i semantike rozpisey Kazanlykskoy grobnitsy. *Pulpudeva* 2, 367–381.
- Margariti, K. 2017. The Greek wedding outside Athens and Sparta: The Evidence from Ancient Texts. *Les Études classiques* 85, 319–335.
- Mason, C. 2006. *The Nuptial Ceremony of Ancient Greece and the Articulation of Male Control through Ritual* (Classics Honors Projects. Paper 5).
- Miller, S.G. 2014. Hellenistic painting in the Eastern Mediterranean, mid-fourth to mid-first century B.C. In Pollitt, J.J. (ed.) *The Cambridge History of Painting in the Classical World*. Cambridge: Cambridge University Press, 170–237.
- Nikolova, D., Goshev, I., Penkova, P. 2013. Izsledvane na tekstilni fragmenti ot trakiysko mogilno pogrebenie mezhdur selata Zlatinitsa i Malomirovo, Yambolsko (IV–III v. pr. Hr.). *Natsionalen istoricheski muzey – Sofia. Izvestia* XXV, 115–119 (in Bulgarian).
- Oakley, J.H. 1995. Nuptial Nuances: Wedding Images in Non-Wedding Scenes of Myth. In Reeder, E.D. (ed.) *Pandora: Women in Classical Greece*. Princeton: Princeton University Press, 63–73.

- Oakley, J.H. 2012. Birth, Marriage, and Death. In Smith, T. J., Plantzos, D. (eds) *A companion to Greek Art* 2. Chichester: John Wiley & Sons, Inc., 480–497.
- Oakley, J.H., Sinos, R.H. 1993. *The Wedding in Ancient Athens*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Ogdenova-Marinova, L. 1976. Za tsentralnia syuzhet i za avtorstvoto na stenopisite na Kazanlashkata grobnitsa. *Muzei i pametnitsi na kulturata* XVI.2, 7–12 (in Bulgarian).
- Ogdenova-Marinova, L. 1991. Kazanlashkata grobnitsa – shedyovar na trakiyskoto izkustvo. In Chichikova, M. (ed.) *Trakiyskata kultura prez elinisticheskata epoha v Kazanlashkia kray*. Kazanlak: Istoricheski muzey “Iskra”, 12–25 (in Bulgarian).
- Olbrycht, M.J. 2014. The Diadem in the Achaemenid and Hellenistic Periods. *Anabasis* 5. *Studia Classica et Orientalia*, 177–187.
- Palagia, O. 2021. The coronation of the deceased in Hellenistic funerary painting in Macedonia and Thrace. In *Ancient Macedonia VIII. Macedonia from the Death of Philip II to Augustus’ rise to power. Papers read at the Eighth International Symposium held in Thessaloniki, November 21–24, 2017*. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 667–678.
- Papadopoulou, M. 2017. Headdress for success: Cultic uses of the Hellenistic *mitra*. In Brøns, C., Nosch, M.-L. (eds) *Textiles and Cult in the Ancient Mediterranean*. Oxford, Philadelphia: Oxbow books, 65–74.
- Parvin, M. 2015. *The Kazanlak tomb*. Veliko Tarnovo: Faber.
- Petrova, V. 2016. Istoria na vertikalnia takachen stan s tezhesti – ot neolita do kraya na Antichnostta (po arheologicheski danni ot dнешnite balgarski zemi). In *Studia Archaeologica Universitatis Serdicensis* 5. Sofia: Universitetsko izdatelstvo “Sv. Kliment Ohridski”, 115–218 (in Bulgarian).
- Picard, Ch. 1947. Le repas nuptial chez Hadès: peintures hellénistiques d’une tholos de Kazanlak (Bulgarie). *Revue de l’histoire des religions* 134.1–3, 113–119.
- Rabadzhiev, K. 2002. *Elinski misterii v Trakia (opit za arheologicheski prohit)*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo “Sv. Kliment Ohridski” (in Bulgarian).
- Rose, C.B. 2014. *The Archaeology of Greek and Roman Troy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Şare, T. 2011. *Dress and Identity in the Arts of Western Anatolia: the seventh through fourth Centuries BCE*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. New Brunswick, New Jersey.
- Şare-Ağtürk, T. 2014. Arakhne’s Loom: Luxurious Textile Production in ancient Western Anatolia. *Olba* XXII, 251–280.
- Seaford, R. 1987. The Tragic Wedding. *The Journal of Hellenic Studies* 107, 106–130.
- Sinos, R.H. 2020. Wedding Connections in Greek and Roman Art. In Beneker, J., Tsouvala, G. (eds) *The Discourse of Marriage in the Greco-Roman World*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 20–67.
- Spantidaki, S. 2014. Embellishment Techniques of Classical Greek Textiles. In Mary Harlow, M., Nosch, M.-L. (eds) *Greek and Roman Textiles and Dress an Interdisciplinary Anthology*. Oxford, Philadelphia: Oxbow Books, 34–45.
- Spantidaki, S. 2016. Colour and textiles in classical Attica. In Ortiz, J. Alfaro, C. Turell, L., Martinez, M.J. (eds) *Textiles, Basketry and Dyes in the Ancient Mediterranean World*. Proceedings of the Vth International Symposium on Textiles and Dyes in the Ancient Mediterranean World (Montserrat, 19–22 March, 2014) (Purpureae Vestes V). València: Universitat de València, 209–215.
- Spantidaki, S. 2017. Textile Production in Iron Age Greece: the Case of the *Amorgina* Textiles. In Gleba, M., Laurito, R. (eds) *Origini XL. Prehistory and Protohistory of Ancient Civilizations. Contextualising Textile Production in Italy in the 1st Millennium BC*. Rome: Gangemi, 293–303.

Мода, традиции и великолепия в облеклото на жените, изобразени в тракийските ...

- Stamberova, M. 2023. *Fibulite v Drevna Trakia (V–I v. pr. Hr.)* (Disertatsii 16). Sofia: Izdatelstvo na BAN “Prof. Marin Drinov” (in Bulgarian).
- Stoyanov, T. 2008. Za izobrazitelnata programa na grobnitsata ot Aleksandrovo. *Arheologia* 1–4, 58–67 (in Bulgarian).
- Stoyanova, D. 2005. Nyakoi nablyudenia varhu ordera i arhitekturnata dekoratsia na Kazanlashkata grobnitsa. In Stoyanov, T., Tonkova, M., Preshlenov, Ch., Popov, Ch. (eds) *Heros–Hephaistos. Studia in honorem Liubae Ogdenova–Marinova*. Veliko Tarnovo: Faber, 302–309 (in Bulgarian).
- Tonkova, M. 2013. Gold Wreaths from Thrace. In Sîrbu, V., Ştefanescu, R. (eds) *The Thracians and their Neighbors in the Bronze and Iron Ages. Proceedings of the 12th International Congress of Thracology, Târgovişte (10th–14th September 2013). “Necropolises, Cult places, Religion, Mythology”*, II. Braşov: Editura Istros, 413–445.
- Tonkova, M. 2015. Adornments. In Valeva, J., Nankov, E., Graninger, D. (eds) *A Companion to Ancient Thrace*. Chichester: John Wiley & Sons, Inc., 212–228.
- Tonkova, M., Ivanov, Y. 2011. Trakiyska kupolna grobnitsa ot kraia na IV – nachaloto na III v. pr.Hr. v Momina mogila, s. Bratia Daskalovi, Starozagorska oblast. In Tonkova, M. (ed.) *Trako-rimski dinastichen tsentar v rayona na Chirpanskite vavshenia*. Sofia, 10–17 (in Bulgarian).
- Tsimbidou-Avlonitou, M. 2004. The Macedonian Tomb at Aghios Athanasios, Thessaloniki. In Pandermalis, D. (ed.) *Alexander the Great. Treasures from an Epic Era of Hellenism*. New York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 149–151.
- Tsimbidou-Avlonitou, M. 2005. *Macedonikoi taphoi ston Phoinika kai ston Hagio Athanasio Thessalonikes: symvole ste melete tes eikonographias ton taphikon mnemeion tes Makedonias*. Athena: Tameio Archaialogikon Poron kai Apallotrioseon (in Greek).
- Tsouli, Chr. 2018. Clothing in the historical period. In Lagogianni-Georgakarakos, M. (ed.) *The countless aspects of Beauty in ancient Greek Art. Exhibition Catalogue*. Athens: Published by the Archaeological Receipts Fund, 195–208.
- Valeva, J. 1995. The Sveshtari Figures (an Attempt to Specify Several Hypotheses). In Jordanov, K., Popov, D., Porozhanov, K. (eds) *Studia in honorem Alexandri Fol. Thracia 11*. Serdicae: in Aedibus Instituti Thracologici, 337–352.
- Valeva, J. 1996. Mitologia i istoria v Sveshtarskia risuvan friz. *Problemi na izkustvoto* 4, 51–57 (in Bulgarian).
- Valeva, J. 2015. The Decoration of Thracian Chamber Tombs. In Valeva, J., Nankov, E., Graninger, D. (eds) *A Companion to Ancient Thrace*. Chichester: John Wiley & Sons, Inc., 180–196.
- Valeva, J. 2018. La peinture murale en Thrace pré-romaine. In Dubois, Y., Niffeler, Y. (eds) *Pictiores per provincias II – status quaestionis. Actes du 13e Colloque de l’AIPMA. Lausanne, 12–16 septembre 2016* (Antiqua 55). Basel: Archéologie Suisse, 36–51.
- Vasileva, S. 2019. Dionisievi stseni ot Apolonia. In Baralis, A., Panayotova, K., Nedev, D. (eds) *Po stapkite na arheolozite. Apolonia Pontiiska. Koleksii na Luvar i balgarskite muzei*. Sofia: Faber, 122–124 (in Bulgarian).
- Vlachogianni, E. 2018. The art of hairstyling: Hairstyles in the Greco-Roman World and their semiology. In Lagogianni-Georgakarakos, M. (ed.) *The countless aspects of Beauty in ancient Greek Art. Exhibition Catalogue*. Athens: Published by the Archaeological Receipts Fund, 303–316.
- Wagner-Hasel, B. 2010. The Veil and Other Textiles at Weddings in Ancient Greece. In Lovén, L.L., Strömberg, A. (eds) *Ancient Marriage in Myth and Reality*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 102–121.
- Yanakieva, S. 2004. Svatba v Hades: smartta na Evadna i smartta na trakiyskite vdovitsi. *Seminarium Thracicum* 6, 37–52 (in Bulgarian).

- Young, Y. 2020. Throne Among the Gods: A Short Study of the Throne in Archaic Greek Iconography. In Naeh, L., Gilboa, D.B. (eds) *The Ancient Throne. The Mediterranean, Near East, and Beyond, from the 3rd Millennium BCE to the 14th Century CE. Proceedings of the Workshop held at the 10th ICAANE in Vienna, April 2016*. Vienna: Austrian Academy of Sciences, 105–121.
- Zazov, P. 1987. Izobrazitelni programi na trakiyskoto izkustvo v rannia elinizam. *Arheologia* 4, 12–30 (in Bulgarian).
- Zhivkova, L. 1976. *Kazanlykskaya grobnitsa*. Moskva: Iskusstvo.

Fashion, traditions and splendour in the garment of women represented in Thracian tombs

Rumyana Georgieva

(summary)

Three out of the five Thracian tombs decorated with wall-paintings have representations of dressed figures. However, at present only the wall-paintings in the burial chambers of the tombs at Kazanlak and Sveshtari provide reliable evidence about female garments.

The women represented in both tombs wear familiar Greek clothes and the usual accessories associated with these garments. Chiton (χιτών), peplos (πέπλος) and himation (ἱμάτιον) can be identified among the represented female attire. The associated accessories, make up, hair dresses and shoes complement the clothing to accomplish the look.

Four women, members of the entourage represented in the central scene of the Kazanlak tomb (two musicians and two “servants”), wear bicolour chitons, which reach the feet (χιτών ποδήρης) (figs 1–2). These are white, coloured with broad yellow-brown and red-brown vertical stripes. The woman from the noble couple in the same scene also wears a long chiton. The chiton is combined with a himation (fig. 3).

The women forming the procession depicted in the lunette of the Sveshtari tomb also wear long chitons. These were draped by a single piece of cloth. It is unquestionably girdled around the waist only at the representation of the young woman carrying an oinochoe and a container for fragrances. The chitons are semi-transparent and striped (fig. 4). The garment of the woman giving a wreath to the horseman before her is combined with a himation (fig. 5). The chitons of the so-called caryatids are sleeveless and long but differ from the traditional Greek ones due to the shaping of the skirt. These are transparent, very draped and coloured in purple, blue and red (figs 6–7).

The attire of the tall woman carrying a tray with fruits, depicted in the central scene of the Kazanlak tomb, looks as manufactured of thicker cloth, which forms heavy folds and covers the body curves. Red-brown in colour, it reaches down to the feet and is combined with a broad piece of white cloth at the front of the figure. The cloth used for the upper part of the garment is double-folded. The folded fabric at the back is pulled up as to cover the hair like a veil (fig. 8). The image of this attire suggests a representation of either a chiton and a peplos or only a peplos, whose type and polychromy were likely invented by the artist. This unusual visualisation, probably iconographically enhanced rather than a daily worn piece of clothing, implies a ritual use of a ceremonial garment inherent to

mythical or divine personalities.

The way the chitons of the women from the procession in the Kazanlak tomb were depicted, suggests that these were most likely linen. However, the chiton of the woman from the noble couple in the same tomb, was of higher quality. It is suggested that such textiles were either manufactured of wild silk or specially treated plant threads for achieving soft and shiny texture. In addition, the peplos and himation depicted in the tomb appear as made of fine woollen cloth.

The main colour of the discussed chitons is white. The chitons of the women from the procession in the Kazanlak tomb are bicolour, with a broad weft pattern. This particular detail had a decorative effect and indicates that colourful chitons were worn at that time. The peplos and the himatia of the noble couple are depicted in a reddish-brown hue.

It remains unclear what was the colour of the chitons of the women forming the procession in the lunette of the Sveshtari tomb. Most likely the garments would have been kept transparent after colouring the figures, similarly to the so-called caryatids (fig. 6). Transparency is a diagnostic feature of the luxurious textile known as “amorgina”. The sets of parallel vertical lines along the chitons indicate that these were decorated. However, the decoration of the chiton of the woman from the noble couple depicted in the Kazanlak tomb belongs to a different type. It consists of a band applied to the lower edge of the chiton. This appliqued band may be either embroidered with golden threads or made with a special technique (fig. 10).

The women depicted on each side of the male figure sitting on a diphros in the Kazanlak tomb are veiled, which suggests a special status. The head of the woman carrying a tray is covered with a peplos, while the veil of the one sitting on a throne was made of fine, shining white fabric of high quality. The piece of blue textile, carried by one of the women in the procession in the Kazanlak tomb may also represent a veil.

Some women depicted in the Sveshtari tomb wear hats of the mitra and kalathos type (figs 5–6, 14). The woman of the noble couple in the Kazanlak tomb has a diadem or a crown (fig. 15). The hair style of the women depicted in the Kazanlak tomb is of nearly the same type. Two of them have their hairs covered, while the rest appear to have short, curly hair (figs 12–13, 16). The women forming the procession in the Sveshtari tomb have pulled back (short?) hair, whereas the caryatids wear their curly hair in two plaits (figs 4, 6–7, 14).

The depicted accessories complementing the female outfit include small jewels as well. These are bracelets, rings and earrings, which are not always clearly noticeable (figs 15–16).

The long chitons cover the feet of nearly all depicted women. Partly visible are only the shoes of the enthroned woman in the Kazanlak tomb and those worn by the caryatids in the Sveshtari tomb. The caryatids wear a makeup as well (fig. 14). The makeup emphasises the expression of the eye-area and appears to be designed for individuals standing on a platform, stage or seen from a distance during a ritual, dance or celebration.

According to different opinions, the central scene of the Kazanlak tomb, discussed here because of the depicted female garments, represents a funeral feast, wedding ceremony, “sacred marriage”, “wedding in death” and “Eleusinian mystery.” Some of these narratives are obviously intertwined, while the representation suggests that the artist was well acquainted with the canons of the Greek iconography. It recreates a ritual laden with wedding motifs and masterly entangled in another transition – that from life to death. Possibly the narrative was based on a wedding, which ended in sudden death.

The women in that scene show a high standard of living, demonstrated through the quality of their garments. Four of them wear formal attire, while the other two – a ceremonial one. All women wear obviously valuable garments and a full set of jewellery: bracelets, necklaces and earrings. The long chiton, reaching down to the ground was always a sign of luxury in the Greek world. This detail

casts doubt on the opinion that some of the represented women were servants.

The woman from the noble couple represented in the Kazanlak tomb wears festive clothes complemented by valuable accessories (figs 3, 15). Her luxurious clothing could have been that of a bride. The attire of the male figure also points to a wedding ceremony, as well as the hands of the couple intertwined in a gesture recalling that of $\chi\epsilon\tilde{\iota}\rho' \epsilon\pi\iota \kappa\alpha\rho\pi\tilde{\omega}$, the wedding crowns, the bridal veil and the remaining wedding motifs in the representation: the chariot, the horses, the musical accompaniment, the cupbearer and the gift-offering (fig. 18).

The female garments and the described wedding elements indicate that the depiction does likely represent event linked to the arrival of the bride in the groom's home on the third day of the Attic wedding ($\epsilon\pi\alpha\acute{\upsilon}\lambda\iota\alpha$): the horses are unharnessed from the chariot, the bride is already in her new home, the $\kappa\alpha\tau\alpha\chi\acute{\upsilon}\sigma\mu\alpha\tau\alpha$ and $\acute{\alpha}\nu\alpha\kappa\alpha\lambda\upsilon\pi\tau\acute{\eta}\rho\iota\alpha$ rituals were performed, the wedding night has passed, the feast continues and the gifts from the bride's father arrive. However, instead of being represented at a wedding feast, the groom is sitting behind a three-legged table laden with non-meat meals and autumn fruits. He appears as though he is trying to invite the bride (widow?), who is sitting on a throne to the side, to join him at the table. This non-Greek iconographic detail does possibly illustrate the Thracian notion of a blissful afterlife fate (fig. 19).

The ornamental programme of the Sveshtari tomb is complex and also has multiple interpretations: heroisation, investiture, hierogamy, military realm, and ceremonial meeting of a ruler after a victorious campaign. The woman holding a wreath is described as a goddess, while the four women following her – as servants. Nevertheless, their luxurious garments argue against a servant's status. The objects, which they carry add more weight to this objection as these likely belong to libation and sacrificial equipment. Their figures, in addition to the caryatids can be better understood in the context of a public event with religious and mythological connotations.

The attire constitutes one of the most recognisable features witnessing the closeness of the Thracians to the surrounding Hellenistic world, and especially to the luxury characteristic for the Eastern and the Macedonian elite. The garments intended for the afterlife of the noble deceased included clothes made of hemp, wild silk (?), cotton and golden threads. Valuable clothes are not only some of the symbols of wealth and power but indicate that the local elite possessed a striking economic potential, which allowed the acquirement of this highly priced merchandise in significant quantities and surprising variety. The accumulated wealth also ensures the ability to hire skilled architects and artists, who, in order to please their clients, recreated the values of the Thracian culture via foreign, in its nature, imagery.