

УДК 746.41

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-190-203

О проблемах «прочтения» костюма в визуальных источниках

Сергей А. Яценко

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, sergey_yatsenko@mail.ru*

Аннотация. В статье дается обзор многочисленных проблем, связанных с анализом костюма в изобразительном искусстве традиционных обществ. Большинство из них не осознается коллегами. В числе наиболее серьезных трудностей – те, что связаны со схематизмом и фрагментированностью изображений и желанием представить полную реконструкцию костюма. Проблемы создают позы персонажей, использование старой иконографии (в том числе иноземной), господство стереотипных образов иностранцев. В древнем искусстве весьма важен веризм, связанный с подчеркиванием социально значимых элементов костюма. Наиболее часто инициаторами костюмных новшеств были правители, а также их фаворитки и другие люди их окружения. Мотивы поведения правителей-«модников» обычно неясны. Каждая группа наиболее популярных сюжетов связана с разными комплектами, типами костюма и различной символической интерпретацией. В статье рассматривается его специфика при разных способах трактовки образов – героизации, приемах индивидуализации облика однотипных персонажей в группах и др. Многие проблемы связаны с адекватностью передачи цветовой гаммы, с уровнем ее условности, со степенью ее сохранности, с возможностями мастеров, с интерпретацией материалов, из которых делали элементы костюма. Трудно интерпретировать восприятие в конкретных обществах архаичных элементов кроя и силуэта, уточнить костюм некоторых сезонов года. При господстве парадного и церемониального костюма их не всегда можно разделить.

Ключевые слова: интерпретация костюма в изобразительном искусстве, проблемы адекватного описания, роль сюжетов, приемы трактовки образов, цветовые сочетания

Для цитирования: Яценко С.А. О проблемах «прочтения» костюма в визуальных источниках // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 9, ч. 2. С. 190–203. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-190-203

© Яценко С.А., 2021

On the problems of “reading” the costume in the visual sources

Sergey A. Yatsenko

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
sergey_yatsenko@mail.ru*

Abstract. This article provides an overview of the numerous problems associated with the analysis of costume in the visual arts of traditional societies. Most of them are often underestimated. Among the most serious difficulties are those associated with the schematic and fragmented images and the desire to present a complete reconstruction of the costume. Problems in interpretation are created by the poses of the characters, the use of old iconography (including foreign ones), and the dominance of stereotyped images of foreigners. In ancient art, the principle of *verismo* is very important, associated with emphasizing the socially significant elements of the costume. Most often, the initiators of costume innovations were the rulers, as well as their favorites and other people in their environment. The motives behind the behavior of “fashionista” rulers are usually unclear. Each group of the most popular subjects is associated with different sets, costume types and different symbolic interpretations. The article discusses its specificity with different ways of interpreting images – glorification, methods of individualizing the appearance of the same type of characters in groups, etc. Many problems are associated with the adequacy of the reproduction of colors, with the level of its conventionality, with the degree of its preservation, with the capabilities of masters, and with the interpretation of materials from which the elements of the costume were made. It is difficult to interpret the perception in specific societies of archaic elements of cut and silhouette, to clarify the costume of some seasons of the year. With the dominance of gala and ceremonial costume, they can’t be often distinguished.

Keywords: interpretation of the costume in the visual arts, problems of adequate description, the role of plots, methods of interpretation of images, color combinations

For citation: Yatsenko, S.A. (2021), “On the problems of ‘reading’ the costume in the visual sources”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, part 2, pp. 190–203, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-190-203

Ситуация, отраженная в заглавии статьи, кажется не очень комфортной, тем более что почти все коллеги, так или иначе рассматривающие костюм доиндустриальных обществ, практически не уделяют этой проблематике специального внимания. Отчасти

она были затронута во введении к монографии по нашей докторской диссертации [Яценко 2006, с. 21–24]¹. Действительно, обычно молчаливо предполагается как нечто, само собой разумеющееся, что каждый искусствовед, историк костюма, историк, археолог и другие гуманитарии могут без затруднений понять и корректно «прочитать» изображенный комплекс костюма персонажей или его детали. Однако для меня давно очевидно, что здесь мы имеем дело лишь с популярным и весьма печальным заблуждением. Скорее стоит вспомнить Христа, отвечавшего оппонентам словами пророка Исайи: «Глаза будете иметь – и не увидите» (Мф. 13: 14). Мы действительно обычно смотрим на старинное изображение (подчас – со множеством мелких деталей) и не замечаем ряда важных «мелочей», а нередко некорректно воспринимаем и целое. Это неудивительно: для того чтобы увидеть и осознать некие детали изображений, особенно относящиеся к далеким по времени и вполне чуждым нам культурам, надо быть готовыми к их восприятию, глубоко вникнуть в культурный контекст, в иконографическую традицию, в представления людей конкретного общества о костюме и его репрезентации и т. п. Между тем чаще всего такой, сколько-нибудь полной, информацией мы не располагаем, а длительный и разноплановый опыт такого рода имеем крайне редко. Ошибки становятся неизбежными. Особенно сложной становится ситуация, когда мы стремимся представить изображенные в конкретной композиции костюмные детали в контексте костюмного комплекса этноса, сословия или иной социальной группы, уточнить их репрезентативность для лиц определенной половозрастной группы, соотнести с комплектами повседневного, парадного и ритуального назначения, выяснить их происхождение (местное, из соседнего региона, столичное или иностранное), длительность бытования, понять, все ли сколько-нибудь крупные аксессуары костюма реально представлены, что означают на деле схематичные или стилизованные детали и т. п.

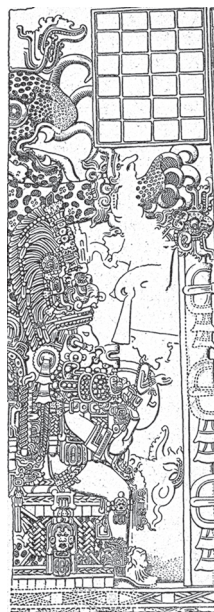
При изучении костюма на изображениях (особенно – удаленных от нас хронологически и культурно) мы сталкиваемся с *несколькими группами проблем*, которые я хотел бы обозначить ниже.

¹Серии лекций о методике изучения костюма в древнем и средневековом изобразительном искусстве читались мною в 2013–2017 гг. в Академии Художеств в Алматы, в Историческом музее провинции Шэньси (в древней столице многих династий Китая – г. Сиань), в моем «родном» Южном федеральном университете (г. Ростов-на-Дону), тогда же и позже – на факультетах истории искусства и факультете культурологии РГГУ.

Одной из таких проблем являются *схематизм* (непрофессиональные работы вроде большинства петроглифов и т. п.) и *фрагментарность* большинства старинных изображений. Для многих коллег это не составляет трудности, и они дают волю фантазии, «достаивая» недостающие детали или давая красочную детализированную реконструкцию по изображению. Особенно соблазнительным делается такой ход при редкости детальных изображений в конкретной культуре. Давать *частичную реконструкцию* по достоверно представленным на фрагментированных изображениях деталям многим коллегам мешает явственный социальный заказ «общества потребления» на *полноту* («наглядность») воссоздания образа, и это заставляет их грешить против достоверности и истины.

Немалую проблему составляют и слишком сложные изображения *с обилием костюмных деталей*, налагающихся друг на друга – лент, перьев, подвесок и т. п.; они образуют настоящий клубок украшений, разобраться в котором бывает нелегко (таковы, например, многие образы правителей и богов культур майя, ацтеков, раннесасанидского Ирана) (рис. 1). Существует проблема корректной интерпретации изображений тех иконографических традиций, в которых *реальных живых людей практически не воплощали визуально*: в них считались достойными отображения лишь божества, и иногда – верховный правитель. Возникает большой соблазн выдать эти специфические образы за представительную картину синхронного костюма конкретного *этноса в целом*. Часто судить достоверно о костюме очень мешают каноничные для местной иконографии *позы*: достаточно вспомнить о том, что господствующее изображение фигур в профиль не позволяет увидеть важных деталей на груди, а преобладание изображений анфас – детали кроя и декора на спине. Весьма обычны ошибки, связанные с *длительным использованием старой иконографии* для воплощения богов, иноземцев и даже собственных правителей. Такие изображения в древности могли быть сознательным копированием престижных в данном регионе схем. Характерный пример: монеты первого огузского кагана-мусульманина Джабуйя, чеканившиеся в низовьях Сырдарьи в начале IX в. Для них копировалась иконография монет более древних царей соседнего Хорезма; чтобы при этом показать «тюркскость» государя, для пользователя было достаточно добавить одну микродеталь на фигуре царственного всадника – два лацкана на кафтане, которые распространяли ранние турки с начала VII в. [Yatsenko 2013].

Рис. 1. Правитель одного из городов майя на троне, защищаемый богом-ягуаром, VII в. н. э.
(*Stingl M. Za poklady Mayských měst. Praha: Svoboda, 1969. P. 71*)



Социальные причины мешали в большинстве традиционных обществ изображать *простолюдинов*, если этого не требовали условия массовых сцен придворной жизни (слуги на пирах, егеря на царской охоте и т. п.) или иллюстрирование эпизодов сакральных текстов. Тратить дорогие краски или ценный камень, время работы знаменитого мастера на изображение рядовых подданных обычно казалось безумной идеей. Но если таковые все же изображались – это чаще всего *de facto* прислуга элиты, костюм которой балансировал между низким статусом и требованиями «приличного вида» со стороны господ и придворного этикета, и его трудно назвать «типичным» костюмом простого народа.

Нередко много изображений представителей конкретного народа (государства, его элиты) дает искусство *соседних стран*. Это изобилие, увы, редко вознаграждает нас: мы чаще сталкиваемся со *стереотипными образами* «типичного парфянина» в императорском Риме, «типичных» древних евреев в средневековой Европе, «типичного» перса в классической Греции и т. п. Каждый комплект костюма традиционных обществ был во многом уникален, а мы и сегодня даже в специальных изданиях подчас сталкиваемся с «типичным» костюмом русских крестьян Нижегородской губернии, «типичным» костюмом конкретной провинции в Швеции, рассуждениями о «типичном» костюме одного из сословий и т. п. Да, мы

мыслим, среди прочего, стереотипами, и иного чаще всего не дано, но бывает непросто работать с проявлениями *древних* стереотипов, происхождение которых обычно не документировано.

Мы крайне редко встречаемся в искусстве древних и средневековых обществ с *реализмом* (изобразительное искусство Египта эпохи Эхнатона, римские портретные бюсты и статуи, китайская живопись эпох Тан и Сун и др.), и во всех случаях он, видимо, имел у современников религиозно-философское обоснование или покоился на локальных суевериях. Римские скульпторы руководствовались желанием заказчика угодить влиятельным духам предков точным копированием облика их прижизненного телесного вместилища. Известно желание Эхнатона достоверно отразить облик себя и своих близких в различных (в том числе неофициальных) проявлениях, и мы видим, например, девушку, вкушающую свой завтрак совершенно голой (как и ходили часто египтяне в домашней обстановке, без посторонних). Необычайно трудоемкий в исполнении приказ Цинь Шихуана изобразить несколько тысяч своих гвардейцев во всех деталях их индивидуального облика объяснялся тем, что один из министров убедил его не хоронить, по традиции Цинь, тысячи людей заживо «вослед» государю, а оставить их живыми наследнику: для частичного продолжения их символической «службы» старому государю нужны были в гробнице точные копии.

Куда чаще представлен *веризм*, на практике означающий не равномерное внимание к фигуре в целом, а к *отдельным статусным деталям* облика изображаемых. Нередко мотивы детальнейшего изображения костюма остаются неизвестными, и выявить их в будущем надежд мало. Так, для скифских заказчиков эпических сюжетов на сакральных «круглотелых кубках» из золота и серебра IV в. до н. э. почему-то было принципиально важно, чтобы греческий торевт передал пуансонными наколами все основные *конструктивные швы* на кафтанах, штанах, шапках и обуви, и благодаря этому необычному требованию мы знаем о крое костюма скифов гораздо больше, чем о других их современниках степной зоны Евразии [Yatsenko 2012b]. Для большинства стран Древнего и средневекового мира важными «локомотивами» костюмных новшеств были *правители*, которые (не столько в силу своего характера, сколько по разным социально-политическим причинам) были склонны официально демонстрировать себя (и нередко – своих придворных) подданным и соседям в различном, меняющемся костюмном обличье. Одно из наиболее ярких проявлений этого – серия монет ряда долго правивших государей династии Аршакидов [Sellwood 1980]. К сожалению, мы почти ничего не знаем об их



Рис. 2. Дзанабадзар.
Белая Тара, конец XVII в.
Музей изобразительного искусства,
Улан-Батор.
Фото автора

мотивах: сведения на сей счет практически всегда фрагментарны. Во многих сложно структурированных обществах инициаторами перемен для женщин были не государыни, а менее скованные этикетом прекрасные *фаворитки* правителя, вроде знаменитейших Ян Гуйфэй (719–756), Симонетты Веспуччи Несравненной (1453–1476) или Французы де Монтеспан в 1641–1679 гг. Бывали случаи, когда этнический идеал одетой фигуры и красоты задавали *образы религиозного искусства*. Так, великий монгольский деятель культуры и первый глава ламаистской церкви страны Дзанабадзар (1635–1723) в скульптуре Белой Тары воплотил новый идеал фигуры монгольской женщины (рис. 2).

Для Древнего и средневекового мира мы имеем серию популярных в искусстве для элиты *сюжетов* (помимо собственно религиозных), где костюм передавался весьма различно: пиры (свадебные, с вассалами или послами и др.), инвеститура и интронизация государя, его охоты и развлечения на лоне природы, эпизоды эпоса, исторические события и персонажи и ряд других. Для них в одной и той же культурной традиции будут характерны разные костюмные акценты. Так, на брачном пиру в костюме обычно преобладали цвета одежд, ассоциировавшиеся как с невинностью невесты, так и с грядущим плодородием; при приеме посольств особое внимание часто уделено костюмным дарам; в эпических сценах герой нередко воплощает, помимо прочего, эстетический и этикетный идеал мужчины; в сценах интронизации правитель наделен максимальным количеством сакральных атрибутов и его одежда нередко являлась своеобразной моделью мироздания; в исторических сюжетах и на

изображениях исторических личностей часто присутствует местный, но более архаичный (и, за редкими исключениями, не синхронный изображаемому персонажу) костюм. При этом в странах, где правящая верхушка практиковала полигамию (таких как Иран или Китай), мы иногда встречаем сцены домашней жизни гарема или отдельных пар, не предназначенные для постороннего взгляда, и лишь сегодня нескромно сделанные всеобщим достоянием. Понятно, что здесь костюм тоже подан в специфическом ключе и бывает далек от публичного парадного.

Непросто разобратся в том, какой именно костюм изображался *на вотивных предметах*, жертвуемых в храмы и иные святые места (на них представлен иногда только один костюмный элемент, например – сапожок). Частая путаница возникает в трактовке манеры ношения в связи с *ритуальным обнажением части тела* (торса или правой руки у мужчин, груди у женщин) или, наоборот, с визуальным увеличением в таких ситуациях площади костюма во время ритуальных действий (распускание рукавов, обычно собранных складками у запястья, в ходе священных танцев или молений и т. п.). В обществах, где существовали ограничения на роскошь (вроде демократических полисов классической Греции), носить одежду с вышивками золотом, крупными фигурами и т. п. запрещалось. Здесь роскошной была только *одежда для богов*, точнее – для их статуй (одно из таких одеяний изображено в камне в экспозиции Археологического музея в Афинах). *Социальная специализация* подчас отмечалась узнаваемыми в древности, но обычно непонятными сегодня символами. Так, у знатных женщин-воительниц евразийских кочевников эпохи поздней античности она маркировалась изображением богини-воительницы Афины на геммах перстней и архаичной двулезвийной секиры – атрибута амазонок в греческом искусстве – на аппликациях одежды [Yatsenko 2019].

Различные *приемы передачи облика персонажей* – их архаизация, модернизация, стилизация, стандартизация пар и групп, способы обозначения индивидуальности или личной близости другому человеку, героизация, заимствование развитой иноземной иконографии и др. – вносили много неадекватных деталей в образы реального костюма конкретной эпохи и территории, так что игнорировать эту проблему трудно. Так, героизация знаменитостей на памятниках XVII–XIX вв. нередко «требовала» придания их костюму элементов античного происхождения (доспехов, лаврового венка, варианта драпированного гиматия, сандалий и т. п.), которые трудно представить на них в реальной жизни. Для придания «индивидуального» облика персонажу в ряду сходных ему могли добавлять небольшой специфический декоративный элемент (так,

богини в сцене борьбы с гигантами на эллинистическом Пергамском алтаре отличаются, в первую очередь, вышивкой на женских полусапожках-эндромис). Святые братья Борис и Глеб на ранних новгородских иконах показаны в практически одинаковом парадном княжеском костюме, а «индивидуальность» каждого комплекта передана асимметрией цвета его элементов. Нередок прием, когда для внесения разнообразия в ряд совершенно однотипно одетых, «типовых» персонажей (персидские гвардейцы-«бессмертные» на ахеменидских глазурированных кирпичах из Суз (рис. 3); девы разумные и неразумные в церковных росписях ярославских мастеров XVII в. и др.) основной цвет их одежд повторяется *через одного*. Возникает вопрос о характере и степени достоверности подобных комплектов. В средневековой китайской живописи, чтобы подчеркнуть близость двух встретившихся в дороге приятелей-чиновников или группы сослуживцев, их нередко изображают с абсолютно одинаковой одеждой и прической (рис. 4). Вряд ли это было в реальности². Супруги – киевские Изяслав Ярославич и Ирина – в сцене их инвеституры Христом в «Парижской псалтыри» 2-й половины XI в. практически не отличаются своим костюмом как «двое – плоть едина», чего на деле тоже не могло быть.

Большие проблемы возникают и при интерпретации *цвета* одежды и аксессуаров на изображениях (в стенной живописи, в окраске статуй и рельефов). При этом приходится учитывать, что разные красители проявляли разную устойчивость к всеразрушающему Времени; то же можно сказать и о цементирующем их материале. Одни краски практически полностью ссыпались с поверхности изображений, другие сохранились малыми порциями в небольших углублениях (их подчас можно обнаружить лишь под электронным микроскопом)³. Практически на всех древнегреческих и раннетюркских статуях наверняка красками изображалась

² Вместе с тем, например, у эстонских крестьян XIX в. документированы случаи, когда долго и хорошо живущая вместе супружеская пара обязана была одеваться на людях в сходной цветовой гамме и т. п., чтобы подчеркнуть свою межличностную близость и служить наглядным примером более молодым.

³ Так, несколько лет назад американский Smithsonian Institution финансировал доставку из Европы и работу в пустыне на юге Ирана для анализа изображений у скальных гробниц государей первой «мировой империи» Ахеменидов особого микроскопа. Выяснилось, например, что накладная борода Дария I с какой-то целью окрашивалась лазуритом в синий цвет (ср. «Синюю Бороду» в одной из французских сказок Ш. Перро) [Nagel, Rassaz 2010].



*Рис. 3. Ахеменидские гвардейцы-«бессмертные»,
глазурованные кирпичи, Сузы, конец VI в. до н. э.
Берлин, Объединенные музеи. Фото автора*



*Рис. 4. Чиновники, готовящиеся к упражнениям в стрельбе.
Свиток эпохи Мин, XVI в.
(Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В. Этническая история
китайцев на рубеже средневековья и Нового времени.
М.: Наука, 1987. С. 32)*

их одежда, причем она дополнялась наброшенной реальной одеждой. Но где эти краски сегодня? Человеческий глаз их обычно уже не видит... Другая трудность заключается в том, что художник, скульптор или керамист располагал всегда ограниченным набором всего из нескольких красок. Возникает вопрос: какой диапазон

базовых цветов и их оттенков на одежде он отражал в своем творчестве, *насколько они передают реальные цвета* тканей, войлока, кожаных аппликаций и др.? *Сам цвет на изображении можно интерпретировать совершенно по-разному.* Например, желтый в стенной живописи мог реально представлять и желтый текстиль, и вышивку золотыми нитями, а на костюмных аксессуарах он мог отражать и золото, и серебро с позолотой, и популярную с поздней античности латунь и т. п. То же можно сказать об изображаемых цветных вставках в ювелирные изделия. Что это: стекло, эмали, дешевые или же подлинные драгоценные камни?

В связи с приводимыми ранними примерами приходится иметь в виду во многих случаях *условность* и неадекватность цветовой гаммы. Кроме этого, триколор белый – красный – синий у многих народов Евразии был связан с тремя зонами мироздания и/или с тремя базовыми сословиями; белый цвет маркировал сакральность важнейших ситуаций (моление, свадьба, смерть и др.), а также облик жрецов или молящихся; синий – красный у многих народов Центральной Азии еще недавно отражали совокупность жизненных сил человека [Yatsenko 2012a]. Гораздо сложнее судить о цветах при популярной в прошлом двухцветной гамме изображений (например, черные и красные линии; участки позолоты на фоне серебряной поверхности и др.). Декларировавшаяся «благородная простота» одноцветных одежд античных греков и ранних римлян на деле весьма регулярно нарушалась...

Важными средствами изобразительной акцентировки престижных элементов костюма или значимых элементов силуэта одетой фигуры служили сложные подчас драпировки (в греко-римском искусстве), ленты (в Иране) или различные птичьи перья (культуры Центральной Америки). Силуэт и даже крой одежд подчас определялись эстетическими и эротическими предпочтениями. Так, в ахеменидском Иране (как и на древнем Ближнем Востоке в целом), в отличие от Европы, была популярна поза совокупления, когда мужчина находился сзади. Соответственно наиболее эротичными частями женского тела, видимо, считались видимые сзади крупные ягодицы, изящная талия и др. Это отразилось на серии персидских изображений того времени, где мастер всегда подчеркивает в семейных сценах заметно выступающие ягодицы [Llewellyn-Jones 2010]. «Естественный отбор» приводил постепенно к большой доле в популяции женщин с такой телесной особенностью, и она требовала, видимо, специфического кроя платья.

Мы не знаем, как воспринимались в конкретных обществах древние, *архаичные элементы кроя*, как они осмыслялись спустя века и тысячелетия. Например, широко известный в Евразии по-

дол с серией клиновидных выступов (число которых всегда кратно трем – 3, 6, 12) спереди или по периметру плечевой одежды приводит нас как к одному из источников – к крою шаманских костюмов сибирской тундровой зоны (например – нганасан) из двух шкур оленя, где на каждой шкуре внизу, на будущем подоле, имелись выступы от двух лап и хвоста [Прокофьева 1971]. Однако как трактовались такие клинья уже в ткани в стадиально более поздних обществах? Возможно, мы этого никогда не выясним.

Непросто бывает представить себе *костюм отдельных сезонов*, система которого сложилась в ряде развитых обществ античности⁴: так, было бы наивно ожидать, что в их изобразительном искусстве полно отразится одежда холодного / прохладного сезона. Ведь в живописи, скульптуре и рельефе не вполне осознанно отражается *ряд ограничений, диктуемых как желанием достаточно полно лицезреть фигуру портретируемого, так и требованиями приличий* (не слишком сильного укутанный, так и не слишком раздетый персонаж). Это мы можем наблюдать и в современных памятниках знаменитым людям на площадях (обычно представлена демисезонная одежда, отсутствует головной убор, а зимняя одежда, как и пляжные бикини голливудских кинозвезд, встречаются в редчайших случаях).

По ряду причин (из соображений престижности, сакрального статуса, магического воздействия) мы видим в искусстве доиндустриального мира *парадный или церемониальный* (обрядовый) костюм персонажей в сценах на троне, пиров с вассалами и свадебных, на надгробиях, на аксессуарах обрядов жизненного цикла (головных уборах, особых поясах – вроде свадебных золотых поясов византийских невест), хотя функции их были различны. Соответственно мы почти не встречаем повседневной, домашней и рабочей одежды, то есть именно той, которая была наиболее обычной в конкретных обществах. Впрочем, и сегодня (кроме «общенародного» искусства ряда тоталитарных режимов) это редкость; одно из характерных исключений – памятник “The Woman of World War II” недалеко от резиденции британского премьера на Даунинг-стрит.

Жанр и малый объем статьи не позволяют мне подробнее остановиться на ряде важных аспектов темы. Однако читателю вполне ясно, что «очевидное» отражение костюма в древнем искусстве представляло и будет представлять серьезную проблему для исследователей.

⁴ В ахеменидском Иране одежду меняли по двум сезонам (сухому и более прохладному) (Strabo. Geogr. XV, 3, 19), в императорском Риме – по четырем привычным нам сезонам.

Литература

- Прокофьева 1971 – *Прокофьева Е.Д.* Шаманские костюмы народов Сибири // Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX – начале XX века. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1971 С. 5–100. (Сборник Музея антропологии и этнографии; т. 27)
- Яценко 2006 – *Яценко С.А.* Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). М.: Восточная литература, 2006. 664 с.
- Llewellyn-Jones 2010 – *Llewellyn-Jones L.* The big and beautiful women of Asia. Picturing female sexuality in Greco-Persian seals // The world of Achaemenid Persia. History, art and society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St.J. Simpson. L.: I.B. Tauris, 2010. P. 165–176.
- Nagel, Rassaz 2010 – *Nagel A., Rassaz H.* Colouring the dead. New investigations on the history and the polychrome appearance of the tomb of Darius I at Naqsh-e Rostam, Fars // Death, burial and the transition to the afterlife in Arabia and adjacent regions. Proceedings from the conference in the British Museum, London, November 27th – 29th 2008 / Ed. by L. Weeks. L.: British Museum, 2010. P. 303–312.
- Sellwood 1980 – *Sellwood D.* Coinage of Parthia. 2nd ed. L.: Spink & Son, 1980. 322 p.
- Yatsenko 2012a – *Yatsenko S.A.* Colour combinations in the costume of three pre-Islamic dynasties of Iran against the background of the synchronous Iranian World // 7 ICAANE. Proceedings of the 7th International congress on the archaeology of the Ancient Near East, 12–16 April 2010, the British Museum and UCL, London / Ed. by R. Matthews, J. Curtis. Wiesbaden: Harrassowitz, 2012. P. 315–333.
- Yatsenko 2012b – *Yatsenko S.A.* Essays on anthropomorphic images of Scythians // Искусство & идеология / Ред. К. Рабаджиев, Т. Шалганова, В. Ганева-Маразова, Р. Стойчев. София: Университетско издателство «Св. Климент Орхидски», 2012. P. 63–79.
- Yatsenko 2013 – *Yatsenko S.A.* Some observations on depictions of Early Turkic costume // The Silk Road. 2013. Vol. 11. P. 70–81.
- Yatsenko 2019 – *Yatsenko S.A.* On planigraphy of the Early Nomadic steppe necropolises with the series of women-warriors // Global Journal of Archaeology & Anthropology. 2019. Vol. 8. Issue 4. 555742. P. 001–015 [Электронный ресурс]. URL: <https://juniperpublishers.com/gjaa/GJAA.MS.ID.555742.php> (дата обращения 10 сент. 2021).

References

- Prokofieva, E.D. (1971), “Shamanic Costumes of the Peoples of Siberia”, in Religioznye predstavleniya i obryady narodov Sibiri v XIX – nachale XX veka [Religious ideas and rituals of the peoples of Siberia in the 19th – early 20th centuries], Nauka, Leningrad, USSR, pp. 5–100. (Sbornik Muzeya antropologii i etnografii; vol. 27)

- Yatsenko, S.A. (2006), *Kostyum drevnei Evrazii (iranoyazychnye narody)* [Costume of the Ancient Eurasia (the Iranian-Speaking Peoples)], Vostochnaya literatura, Moscow, Russia.
- Llewellyn-Jones, L. (2010), "The big and beautiful women of Asia. Picturing female sexuality in Greco-Persian seals", in Curtis, J. and Simpson, St J. (ed.), *The world of Achaemenid Persia. History, art and society in Iran and the ancient Near East*, I.B. Tauris, London, UK, pp. 165–176.
- Nagel, A. and Rassaz, H. (2010), "Colouring the dead. New investigations on the history and the polychrome appearance of the tomb of Darius I at Naqsh-e Rostam, Fars", in Weeks L. (ed.), *Death, Burial and the Transition to the afterlife in Arabia and adjacent regions. Proceedings from the conference in the British Museum, London, November 27th – 29th 2008*, British Museum, London, UK, pp. 303–312.
- Sellwood, D. (1980), *Coinage of Parthia*. 2-nd ed., Spink & Son, London, UK.
- Yatsenko, S.A., (2012), "Colour combinations in the costume of three pre-Islamic dynasties of Iran against the background of the synchronous Iranian world", in Matthews, R. and Curtis, J. (ed.), *7 ICAANE. Proceedings of the 7th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, 12–16 April 2010, the British Museum and UCL, London*, Harrassowitz, Wiesbaden, Germany, pp. 315–333.
- Yatsenko, S.A. (2012b), "Essays on anthropomorphic images of Scythians", in Rabadzhiev, K., Shalganova, T., Ganeva-Marazova, V. and Stoichev, R. (ed.), *Izkustvo & Ideologiya* [Art and ideology], Universitetsko izdatelstvo "Sv. Kliment Orhidski", Sofia, Bulgaria, pp. 63–79.
- Yatsenko, S.A. (2013), "Some observations on depictions of Early Turkic costume", *The Silk Road*, vol. 11, pp. 70–81.
- Yatsenko, S.A. (2019), "On planigraphy of the early nomadic steppe necropolises with the series of women-warriors", *Global Journal of Archaeology & Anthropology*, vol. 8, issue 4, 555742, pp. 001–015, available at: <https://juniperpublishers.com/gjaa/GJAA.MS.ID.555742.php> (Accessed 10 Sept 2021).

Информация об авторе

Сергей А. Яценко, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; sergey_yatsenko@mail.ru

Information about the author

Sergey A. Yatsenko, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; sergey_yatsenko@mail.ru