



Татјана ВУЛЕТА
Самостални истраживач, Беч

СТРАНИ ЕЛЕМЕНТИ У ОДЕЖДИ КАРАНСКИХ КТИТОРА – ОТИСАК СВЕТА КАО СИМБОЛ ЕТНОСА, II део

Кључне речи: Каран, ктиторски портрети,
средњовековни костим, средњовековна Србија,
средњовековни текстил, српски властеоски костим

*...Како страни гости долазе из различитих региона и провинција,
они са собом доносе различита учења и наоружање,
и све то улепшава земљу, украшава краљевски двор и спречава странце од истицања.
Јер је земља са једним језиком и обичајима слаба и крхка...*

Свети Стефан Угарски¹

Апстракт: Одраз етничких и културних струјања која су у XIII и XIV веку захватила Балкан, од франачко-млетачких са југа и запада, преко туркичко-монголских са североистока, до централноевропских са северозапада, јасно се очитује у начину одевања српске властеле па и каранских ктитора – жупана Петра Брајана, жупанице Струје и њихових ћерки. Еклектична природа костима у Карану, ипак, није само у вези са општим променама у стилу одевања српске господе тог времена већ, на првом месту, одражава јединственост Брајана и његове породице – службено порекло њиховог властеоског статуса, етничке корене са простора Златне хорде и наглашену потребу за уклапањем у локалну средину.

Шетње скоро пустим улицама Милана средином августа, када град под дозом успављујуће врућине мирно, спонтано и ненапорно одаје своје естетске садржаје, доносе драгоцену авантуру утапања у најновије културне токове Италије, Европе и света. За проучаваоца одевања важан део тог доживљаја представља сусрет са изложима модних светова у којима се у то време преклапају естетике две сезоне – летње и јесење, што широм

отвара врата опажају узрока и последице, трајања и промене, прихватања и одбацивања. Иза изгланцаних стакала више најновије боје, форме, силуете, текстилне текстуре и дезени као идеје најталентованијих светских дизајнера о томе како би требало да изгледају људи наредних пола године. А када нешто из тих излога визуелно зграби и испровоцира, истраживање се наставља унутар радњи које отварају врата свету тотал-дизајна у коме су најновије „крпице“ само повод сложењем естетском доживљају. Чула су обујмљена мирисом најновијих парфема, игром светлосних ефеката, тактилношћу површина најразноврснијих унутрашњих декорација, музиком која у уху провоцира атмосферу визуелног. У све то су смештени и увучени људи са њиховим реакцијама и интеракцијама. Један од најупечатљивијих утисака са последњег миланског похода била је управо реакција људи на такве чулне стимулације и културне диктате.

На горњем спрату једног од најпрестижнијих бутика, у „кутији“ од бљештавих огледала, одвијала се мала представа. Око даме, очито озбиљног купца, лебдела је продавачица склапајући добитну комбинацију њеног новог *look*-а. Драгоцену хаљину *кимоно* кроја, начињену од црног свилоног *сатена* прошараног крупним ружичастим божурима као скинутим са кинеског порцелана, допуњавале су пругасте панталоне широких ногавица у наборима скупљеним при глежњевима. На поду су чекале љубичасте плишане патице врхова украшених *ламеом* извезеним рајским

¹ *Admonitiones Sancti Stephani (Libellus de institutione morum)*, Scriptores Rerum Hungaricarum, II, ed. E. Szentpétery, Budapest 1938, 611–628. Страним гостима угарски краљ Стефан I назива Германе, Шпанаце, Италијане, Јермене, Арапе, Печенеге, Кумане насељене у Угарској његовог времена.



Сл. 1. Дигитална реконструкција ктиторских портрета у Карану (Т. Вулета)

птицама, док је продавачица упоређивала дугачак прслук од меке јагњеће коже прошаран мотивима руског традиционалног веза и кашмирски *шал* посут *бутама*² пламених тонова. Дама се нећкала плашећи се да је све то прејакко, нападно, да не иде једно са другим. Продавачица је мирно настављала свој посао објашњавајући да је управо у моди носити одећу која се не слаже. Идеја је прошла, хаљеци су запаковани, рачуни намирени. Дама је била спремна да се помири са „модерним“ и плати цену глобализације, допуштајући да локални укус за лепо уступи место естетикама са меридијана који имају бољу куповну моћ. И колико год се чини да баш у нашем времену, у свету брзе комуникације и њој последичне свеприсутне површности, естетика локалног губи трку под притисцима „универзално лепог“ диктираног најпре законима тржишта, слични процеси догађали су се и столећима пре нашег.

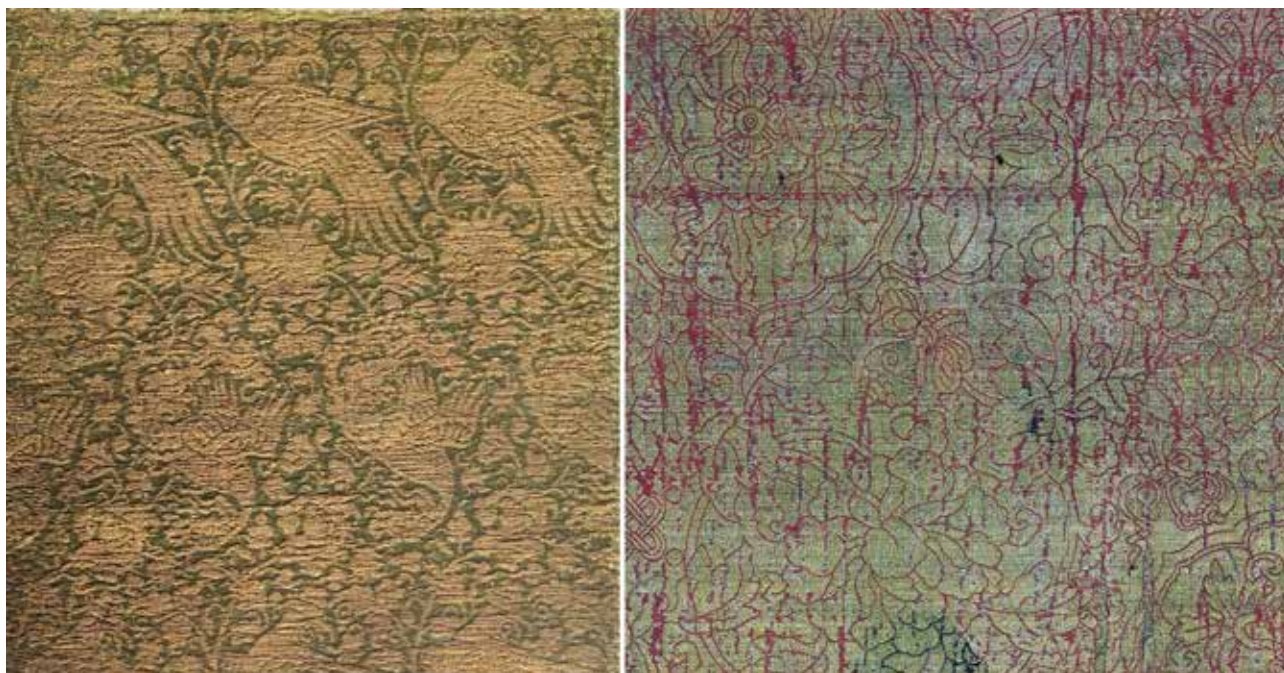
Један такав пример препознајемо у начину одевања ктитора Благовештенске цркве у Карану (сл. 1).³ Но питање да ли је могуће (и исправно) збир различитих културних утицаја присутан на

каранским одежама сагледати и објаснити само данашњим површним конзументским приступом одевању као ултимативном модном тренду који најпре задовољава потребу за истицањем и кићењем, или иза каранског стилског шаренила стоји дубља друштвена димензија што одаје сложену причу о њеним власницима коју су и они сами желели да представе тадашњим и будућим посматрачима, намеће се уз ток овог истраживања.⁴ Да ли је костим приказан на ктиторским портретима у Србији касног средњег века био само редак вентил за задовољење иначе хришћанским учењима и веровањима што су свеприсутна у дубоко религиозној атмосфери приватних породичних храмова, потиснутих и затомљених личних ега, или он ипак првенствено прати улогу визуелне поруке уткане у укупан дух храмовне сли-

² *Бута* (buta, жбунаста биљка коришћена за потпалу ватре), у нас тзв. кашмирска шара, индијски је назив за изворни персијски *boteh*, и каснији енглески *paisley* мотив, са значењем (горућег) жбуна или цветног пупољка (J. C. Ware, *Oriental Rugs*, New York 1992, 64–65).

³ О овим портретима издвајамо: Г. Томовић, *У држави Немањића (XIII–XIV век)*, Историја Титовог Ужица (до 1918), I, Титово Ужице 1989, 135–145.

⁴ “Every depth has a surface, but not every surface has a depth. This is why we should strive to attend to the depth of things, and not merely to their surfaces. Attending to the depth, however, is difficult, because we have a problem. We are drawn to surfaces. We are fascinated by appearances, and the exhilaration of surfaces prevents a deeper engagement with whatever is not immediately evident to the senses. In our culture of organized distractions, the depth of things has largely receded from our view, leaving behind a flattened and hollowed out shell of appearances.” – M. Constanas, *A Tale of Two Trees: Nature and Human Transformation*, International Symposium on the Environment, Ecology, Theology, and Human Dignity in the Orthodox Christian Tradition, Seoul 2018, 1.



Сл. 2. Азијски насиџ из времена монголске доминације: а) лампас, свила, памук и злато, крај XIII–XIV век, Илканиди, источни Иран, Музеј уметности, Кливленд; б) лампас, свила и злато, XIV век, династија Јуен, Кина, Метрополитен музеј, Њујорк

ке – средњовековног хришћанског тотал-дизајна? Да ли је такву границу, као и увек када је костим у питању, уопште могуће (и потребно) повући? Ушавши у суштину проблема, Петар Богатирјев објашњава: „да бисмо разумели друштвену функцију костима, морамо научити да читамо њихове знакове на исти начин на који учимо да читамо и разумемо стране језике“, ⁵ те тако, према Џенет Снајдер „језик одеће функционише као систем иманентних знакова који комуницирају суптилне поруке између сувремених „аутора“ и „читалаца“. ⁶ Да бисмо разумели језик средњовековног костима приказаног на фрескама морамо напустити савремену и вратити се у менталну сферу сувремених „читалаца“.

Као у најфинијем знаковном излогу српске средњовековне одевне сцене, на северном и западном зиду западног травеја каранског храма ређају се одежде жупана Петра Брајана и жупанице Струје, те њихове четири именом неозначене ћерке (сл. 1).

Како смо показали у првом делу овог рада, Брајан је за свој свечани ктиторски портрет изабрао монголски *деел* ношен у Златној хорди

и њеном утицајном кругу. ⁷ И тканина од које је *деел* начињен носи обележја азијског осећаја за лепо и симболично (сл. 2, 3). ⁸ Од исте тканине начињен је и огртач претпоследње ћерке (сл. 1). Од тканине истог типа са нешто другачијим мотивима сашивене су хаљине Струје и најстарије и последње ћерке у поворци (сл. 1). Испред посматрачевих очију теку метри тамноцрвених тканина протканих светлоружичастим биљним врежама. У питању је морао бити јефтинији црвени пигмент добијен од биљака из породице *Rubiaceae*, ⁹

⁷ Т. Вулета, *Страни елементи у одежди каранских ктитора – отисак света као симбол етноса*, I, Патриониум.МК, 16, 2018, 223–242.

⁸ За примере в. J. C. Y, Watt. A. E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York 1997, 2, cat. no. 9–11, 15, 16, 20, 21, 23, 36–41, 47, 49–56, figs. 12, 13, 54, 58; L.W. Mackie, *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th–21st Century*, New Haven – London 2015, 160, fig. 4.32, 233, fig. 6.18, 234, fig. 6.19; K. Otavský, A. E. Wardwell, *Mittelalterliche Textilien II: Zwischen Europa und China*, каталог колекције Abegg-Stiftung, Riggisberg 2011, kat. no. 84–87, 93, 100, 102. Примери представљају текстил који је трговинским или дипломатским путевима стигао у Европу где је и сачуван, најчешће у црквеним ризницама.

⁹ У гробницама из периода Златне хорде у Цухти, нађене су три тканине по типу дезена истоветне каранском текстилу. Све три тканине имају црвену основу чија је анализа показала употребу пигмента добијеног из биљке *Rubiatinctorum* (З. Доде, *Уникальный шелк с „драконами“ из могильника Джухта (Северни Кавказ)*, Российская археология, 2, 2005, 149–150).

⁵ П. Г. Богатырев, *Функции национального костюма в Моравской Словакии*, Вопросы теории народного искусства, Москва 1971, 344.

⁶ J. Snyder, *From Content to Form: Court Clothing in Mid-Twelfth-Century Northern French Sculpture*, Encountering Medieval Textiles and Dress: Object, Text, Images, ed. D. G. Koslin, J. E. Snyder, New York – Houndmills 2002, 85.



Сл. 3. Детаљи мотива на каранским тканинама и лампасу из источног Ирана:
а) мотив мушког феникса; б) мотив женског феникса; в) мотив божура

често употребљаван за бојење мање луксузних тканина.¹⁰ С обзиром на врсту пигмента – квалитет тканине је, под законима тржишта, увек пратио квалитет употребљеног пигмента за њено бојење,¹¹ не ради се о свили врхунског квалитета. Могуће је да су у питању и тканине мешаног састава од вуне, лана или памука и свиле. Израда тканина бојених јефтинијим пигментима и тканих јефтинијим предивом, али прошараних дезенима копираним са луксузних тканина, значајно је снижавала цену наизглед једнако декоративних и естетски привлачних тканина и допринела њиховој популаризацији у круговима ван владарских дворова како Азије и Златне хорде,¹² тако и Европе¹³

¹⁰ Иако боја ове тканине личи на боју сувремене српске владарске одежде, овде није реч о драгоцености оксеи, још мање порфири, свиленим тканинама бојеним неким од најскупљих средњовековних текстилних пигмената, дакле није реч о тканини која се у литератури најчешће назива уопштеним генеричким називом *пурпур*. Карански ктитори свакако не носе *багренеце*.

¹¹ О процесу снижавања цена свиле употребом јефтинијих влакана и колораната в. D. Jacoby, *Silk Economics and Cross-Cultural Artistic Interaction: Byzantium, the Muslim World, and the Christian West*, Dumbarton Oaks Papers, 58, 2004, 208–212.

¹² О употреби таквих јефтинијих тканина у номадској популацији Златне хорде в. Г. А. Федоров-Давыдов

током XIII и XIV века. Такве тканине су биле специјалност централноазијских радионица¹⁴ које су преко ђеновљанских, венецијанских и пизанских колонија на Црном мору,¹⁵ пласирале своје произ-

Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов, Москва 1966, 213.

¹³ Jacoby, *Silk Economics*, 216, 218, 227–231.

¹⁴ О тканинама из гробница Златне хорде, са анализом технике ткања, предива и колораната у О. Лантратова, В. Голиков, О. Орфинская, О. Владимирова, В. Егоров, *Исследование уникальных археологических памятников из собрания государственного исторического музея – комплексов одежды XIII–XIV вв*, Москва 2002; Доде, *Уникальный шелк с „драконами“*, 138–150; В. Шишкин, *Зооморфные мотивы на тканях из золотоордынских погребений XIII в. (Астраханская область)*, Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства, I, Москва 2011, 41–46. О производњи тканина у централној Азији у време монголске доминације у Watt, Wardwell, *When Silk was Gold*, 127–138. О производњи имитација луксузних тканина у Азији и Италији в. Jacoby, *Silk Economics*, 208–212, 216–219.

¹⁵ О трговини свилом између Златне хорде и Европе в. К. Хеллер, *Золотая Орда и торговля с Западом*, Источниковедение истории улуса Джучи (Золотой Орды) от Калки до Астрахани 1223–1556, Казань 2001, 111–128; V. Ciociltan, *The Mongols and the Black Sea Trade in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Leiden–Boston



Сл. 4. Оптоке: а) Детаљи оптока каранских одежди: оригинално стање фреске и дигитална реконструкција (Т. Вулета); б) Детаљи оптока женских одежди из Станичења

воде на сиромашнијем европском тржишту за које је најлуксузнија златоткана свила произвођена у Кини, Персији, Египту, била тешко приуштива.¹⁶ Оне су црноморским трговачким путевима преко Влашке или Бугарске, или посредно чак Угарске,¹⁷ или средоземним путевима, а посредством Дубровника, Котора или Солуна,¹⁸ бивале доступне и српским велможама попут Брајана.¹⁹

Употреба *тон-на-тон* колорита за приказ каранских дезена указује да су у питању тканине чија је шара изведена различитим преплетајем, а не различитом бојом предива, па се стога ради или о *дамасту*²⁰ или о монохроматском *лампасу*. Између три врсте *лампаса* произвођене у Азији у првој половини XIV века,²¹ у трговини региона Црног мора писани извори помињу само *камуху* (сл. 2).²² *Дамаст* и *камуху* помињу и листине

Дубровачког архива као тканине које су циркулисале и трговачким путевима у Србији, што потврђује доступност таквих тканина и српској властели.²³

Употребом монохроматске тканине чији је дезен изведен различитим преплетајем, као и изабраном црвеном бојом, Брајан доследно прати монголске обичаје у избору материјала за израду њихових службених и церемонијалних *кафта-на*.²⁴ Монголско-азијском осећају за лепо и симболично припада и дезен каранског текстила. Струјина тканина проткана је у волуте увијеним биљним врежама наглашених извијених листова и многолатичних цветова, док су на Брајановој у сличан тип биљне вреже уплетене и нарочите птице (сл. 3). Одмах је уочљиво да на тим тканинама нема видљивог рапорта (сл. 1).²⁵ Вреже и у њима компоновани листови, цветови и птице распоређени су насумично и различитог су положаја и величине. Тако упадљив недостатак рапорта у том времену може одговарати само централноазијским *кеси* тканинама које су, међутим, ткане у техници *танисеџије*, те нису могле имати монохроматски дезен.²⁶ Можемо закључити да је сло-

2012; D. Jacoby, *Oriental Silks in the Time of Mongols: Patterns of Trade and Distribution in the West*, *Oriental Silks in Medieval Europe*, ed. J. Von Fircks, R. Schorta, Riggisberg 2016, 92–123.

¹⁶ P. Frankopan, *The Silk Roads*, London 2015, 158–174.

¹⁷ L. Boulnois, *La route de la soie*, Paris 1963, 154–156; Ciociltan, *The Mongols and the Black Sea Trade*.

¹⁸ A. Ch. Antonaras, *Arts, Crafts and Traders in Ancient and Byzantine Thessaloniki: Archaeological, Literary and Epigraphic Evidence*, Mainz 2016, 79–80, са старијом литературом и изворима.

¹⁹ О производњи такозваних „татарских тканина“ в. Jacoby, *Silk Economics*, 231–236.

²⁰ О средњовековном *дамасту* в. L. Monnas, *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300–1550*, New Haven – London 2008, 299. У енглеском говорном подручју та врста тканине назива се по сиријском граду из ког она води порекло, *damask*. Српски назив *дамаст* преузет је из немачког *der Damaststoff*.

²¹ О врстама средњовековног *лампаса* са савременим називима в. *исто*, 298–299.

²² D. Jacoby, *Oriental Silks*, 103, са изворима.

²³ Стојановић, *Тканине*, 289, са изворима, где се *камуха* погрешно изједначава са *дамастом*. Дамаск је у средњем веку производио и *камуху*, али то не значи да су *камуха* и *дамаст* исте тканине.

²⁴ О монголским кодексима в. *Chinese Silks*, ed. D. Kuhn, New Haven – London – Beijing 2012, 365–367.

²⁵ Уп. Б. Поповић, *Костим и инсигније српске властеле у средњем веку*, Апендикс *Опис властеле*, Београд 2006 (необјављен магистарски рад, Универзитет у Београду, Филозофски факултет), 38.

²⁶ О *кеси* тканинама са сличним дезенима в. J. Watt, A. Wardwell, *When Silk Was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York 1997, 53–106; *Chinese Silk*, 318–320.



Сл. 5. Детаљи појаса: а) Брајанов појас са оковима, оригинално стање фреске и дигитална реконструкција (Т. Вулета); б) метална плочица нађена у долини Дона, Златна хорда, Музеј западне и оријенталне уметности, Кијев; в) метални окови појаса из куманске гробнице, Фелиесенткираљ, XIII век

женост дезена²⁷ спречила сликара да проникне у њихов рапорт оставивши му слободу интерпретације. То потврђује и умањена врежа без већих мотива на тканини хаљина најстарије и последње ћерке у поворци (сл. 1) као сликарско решење које је настало услед збијености видљиве површине. Ако при томе узмемо у обзир и да је уочљивост дезена на *дамасту* и *лампасу* смањена услед једнобојности и пресијавања површине таквих тканина (сл. 2б), недоследност у њиховом приказивању не изненађује.²⁸

Наглашено перје репа, нарочито на Брајановом *деелу*, открива посебну врсту птице – феникса (сл. 3).²⁹ Одговарајући представи феникса у савременој

уметности династије Јуен (сл. 2а) и каранска тканина носи две различите верзије ове митске птице. Мушки примерци имају реп подељен на већи број (у кинеској уметности је то увек пет) дугачких раздвојених пера (сл. 3а). Реп женских примерака чини букет од перја уковрцаног при врху (сл. 3б).³⁰ И облик вишелатичних цветова открива директне кинеско-монголске утицаје – у питању је божур, кинеска краљица цвећа (сл. 2б, 3в).³¹

²⁷ Уп. Watt, Wardwell, *When Silk was Gold*, 129–130, где се дезени сложеног рапорта централноазијских тканина из монголског периода упоређују управо са ујгурским *кеси* тканинама.

²⁸ Из истих разлога је такве тканине тешко и фотографисати, па је видљивост дезена и прегледност рапорта на њима једнако отежана и на репродукцијама у публикацијама (в. на пример А. Muthesisus, *Byzantine Silk Weaving: AD 400 to AD 1200*, Vienna 1997, pl. 38В, 39А, 42В).

²⁹ О фениксу као важном мотиву у кинеској уметности в. С. Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, Tokyo–Rutland–Singapore 1974, 313–315; P. Bjaaland Welch, *Chinese Art: A Guide to Motifs and Visual imagery*, North Clarendon 2013, 80–83; Kang Ger-Wen, *Decoration & Symbolism in Chinese Architecture*, Singapore 2013,

150–155. Према опису феникса у древној кинеској књижевности то је птица са главом златног фазана, телом мандаринске патке, репом пауна, ногама чапље, кљуном папагаја и крилима ластавице. За другачију идентификацију врсте птица на каранским тканинама в. Томовић, *У држави Немањића*, 143; Поповић, *Костим и инсигније*, 38–39; Д. Павловић, *Портрети српске властеле у средњем веку*, Београд 2016 (необјављена докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет), 166–168. О развоју представе феникса у кинеској уметности од раног средњег века до данас в. Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 82.

³⁰ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 80; Mackie, *Symbols of Power*, 235.

³¹ Цветови на каранским тканинама, представљени крајње стилизовано, имају већи број заобљених латица што искључује друге популарне врсте цвећа, честе на савременој кинеској свили попут лотоса, хризантема и воћних цветова. О производњи кинеске свиле са реалистичним мотивима цвећа у средњем веку и њиховим комбиновањем са птицама в. *Chinese Silks*, 316–320, 360, са примерима таквог текстила.



Сл. 6. Појас мордовског ратника из гробнице 222, Крјуковско-Кужновска некропола, средина IX – почетак X века, Моршански историјско-уметнички музеј, Тамбов

Божури су постали омиљен мотив кинеске уметности па и текстила током владавине династије Танг (618–907).³² У том периоду мотиви феникса и божура припадали су првенствено кинеској свили.³³ Заједно са мотивом змаја, такав текстил је био прерогатив кинеске елите, обележавајући њихов највиши друштвени статус. У периоду династије Сунг (960–1279), дезен са фениксима и

цветовима био је толико популаран да је имао и нарочит назив – *чуенхуа фенг* (*chuanhua feng*).³⁴ Његов опис у *Каталогу слика владарског периода Сјуенхе* објашњава да он означава лежерност и опуштање.³⁵ У истом периоду, дезен уплетених гранчица са цветовима, какав видимо на Струјиној хаљини, носио је назив *чуенџи* (*chuanzhi*).³⁶ Веома популаран, *чуенџи* је најчешће био прекривен управо божурима (кин. *mudan*, *shaoyao*).³⁷ Дезен у коме су гранчице са лишћем и цветовима видљиви, попут каранских, носио је посебан назив *џитјео јуенченг* (*zhitiao juancheng*).³⁸ Брајанов *чуенхуа фенг* и Струјин *чуенџи* припадали су, стога, *џитјео јуенченг* типу текстилног дезена. Исте мотиве преузела је и централна Азија, где су најприсутнији на *кеси* тканинама и то у облику какав запажамо и на каранској – феникси су уплетени у цветна поља најчешће божура и лотоса. У периоду династије Јуен, исти тип дезена, који поред централноазијских преузимају и ткачнице у источном Ирану, прекрива управо *дамасте* и *лампасе* од којих су најлуксузнији били брокатирани златом (сл. 2).

Дезени са фениксима нарочитог облика и божурима, сложеног асиметричног рапорта, тканог техником монохроматског *дамаста* или *камухе* одређују каранским тканинама централноазијско или источноиранско порекло и указују да оне нису могле припадати сувременој италијанској производњи текстила.³⁹ Употреба исте тканине за

³² Ger-Wen, *Decoration & Symbolism*, 206; Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 35–36. Божур је биљка која представља кинеску аутохтону врсту. Као вртни цвет култивисан је у време династије Сунг (581–618), али је врхунац популарности доживео у време династије Танг (618–907) када је укрштањем произведено више различитих подврста. Пример раскошног свиленог *самита* са божурима, птицама и лептирима, из периода Танг нађен је у гробници 381 у Астани, Турфан, и датован у 778. годину (*Chinese Silk*, 2012, fig. 1.22). Цвет божура је у средњовековној Кини коришћен и као ароматичан додаток јелима. Одређене врсте божура расту као аутохтоне биљке и на Медитерану, па и у Италији, али његова култивизација и популаризација као баштенског цвета у Европи почиње тек у XV веку да би масовну популарност доживео тек у XIX (Tao Sang, D. J. Crawford, T. F. Stuessy, *Documentation of reticulate in Peonies (Paeonia) using internal transcribed spacer sequences of nuclear ribosomal DNA: Implications for biogeography and concerted evolution*, Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 92, 1995, 6813–6817), што објашњава недостатак ових цветова на италијанском текстилу XIV века (видети даље у тексту).

³³ За пример кинеског *дамаста* са божурима из времена династије Сунг (960–1127) в. Mackie, *Symbols of Power*, 153, fig. 4.27; из XII–XIII века в. Otavský, Wardwell, *Mittelalterliche Textilien II*, Kat. Nr. 68; из периода династије Јуен (1320) в. Mackie, *Symbols of Power*, 214, fig. 6.2; *Chinese Silks*, fig. 6.56–6.59. У том периоду свила са фениксима и божурима означавала је племство (*исто*, 318, са изворима).

³⁴ *Chinese Silks*, 319, са извором.

³⁵ *Исто*, 318.

³⁶ Нав. место.

³⁷ *Исто*, figs. 6.56–6.59.

³⁸ *Исто*, 318.

³⁹ За примере италијанских тканина са сличним дезенима в. O. V. Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, II, Berlin 1913, 396–400, 413–417, 465, 468, 469,

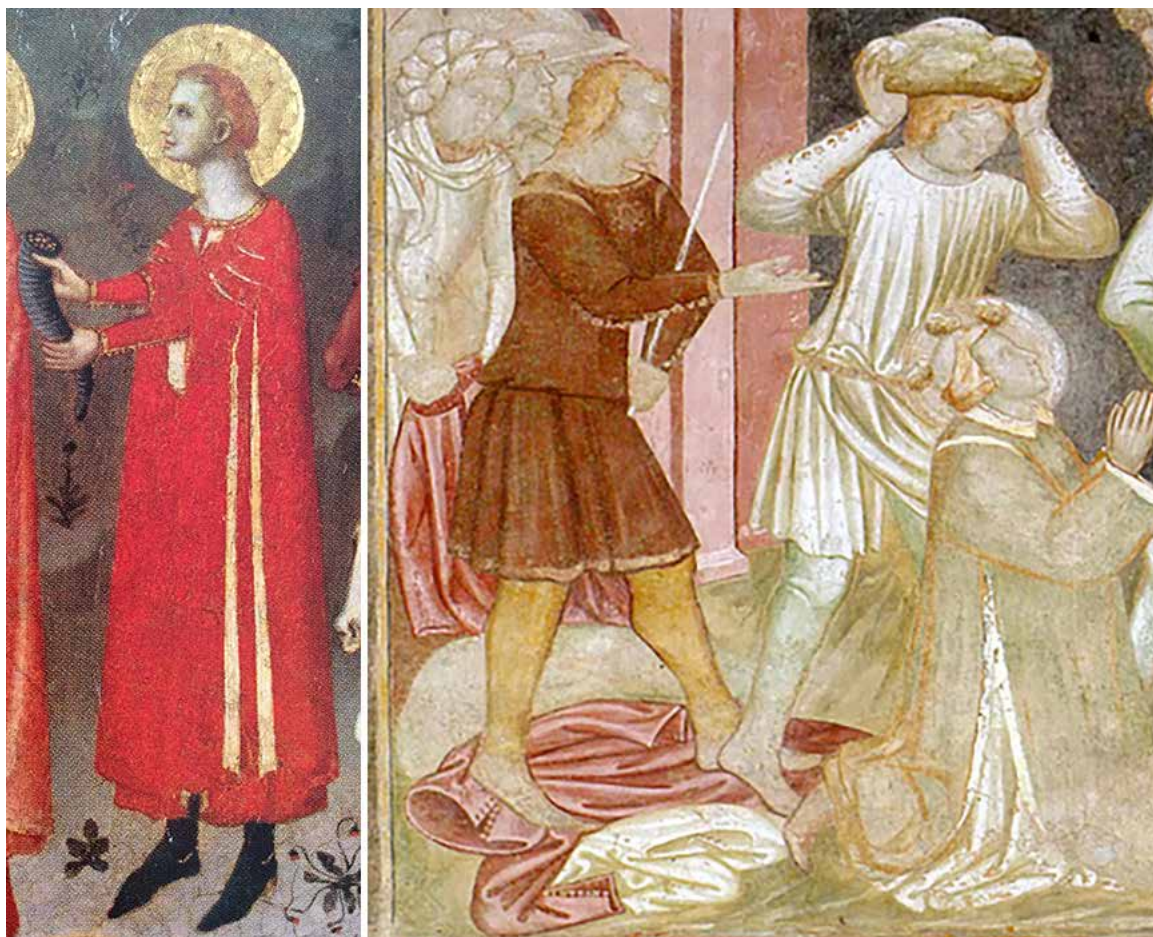


Сл. 7. Украси са мотивом овнујских рогова: а) апликација на оглављу последње Брајанове ћерке у поворци; б) каракалпачки бака тујме (фото: Д. Ричардсон); в) каракалпачки шартујме (фото: Д. Ричардсон); г) сребрни појас из околине Новог Пазара, XIII век, Музеј примењене уметности, Београд; д) апликација на оглављу претпоследње Брајанове ћерке у поворци

489, 490–493; A. Santangelo, *Tessutid'arteitaiani: Dal XII° al XVIII° secolo*, Milano 1958, tav. 8, 9, 13; C. Bunt, *Sicilian & Lucchese Fabrics*, Leight-on-Sea 1961, figs. 11, 12, 13, 14, 19–22, 25, 30, 31, 34, 40, 43, 45, 47, 49, 50, 54; D. Devoti, *Laseta. Tesori di un'antica arte lucchese*, Lucca 1989, kat. no. 5, 6, 12, 13, 21, 24, 25, 26a; C. C. Mayer Thurman, *Recent Acquisitions: A Collection of Thirteenth and Fourteenth-Century Woven Fabrics in Chicago*, Textile History, 20, 1989, figs. 9, 10; L. Von Wilckens, *Mittelalterliche Seidenstoffe*, Berlin 1992, kat. no. 72, 73, 90, 93, 227, 228, 231–248; Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, figs. 85, 88, 93, 277, 279, 304; Otavský, Wardwell, *Mittelalterliche Textilien II*, Kat. No. 111–125; *Textiles and Wealth in 14th Century Florence: Wool, Silk, Painting*, ed. C. Hollberg, Florence 2017, 21, 24, 79, 165, 181, 185, 186, 189, 201, 203, 227, 231, 255. О размени текстилних мотива између Азије и Италије у истом периоду в. А. Wardwell, *Flight of the Phoenix: Crosscurrents in Late Thirteenth-Fourteenth-Century Silk Patterns and Motifs*, The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 74(1), 1987, 2–35. У домаћој стручној литератури постоји и мишљење да су каранске тканине могле бити италијанског порекла. Судећи по сачуваним фрагментима текстила и ликовним изворима, италијанске ткачнице нису усвојиле ни различито представљање мушког и женског феникса нити мотив божура у XIV веку, што је најсигурнији показатељ да каранска тканина

израду Брајановог деела и огртача његове ћерке који није монголског кроја, сведочи да је тканина набављена независно од кројачке радионице која

није производ италијанских радионица. Набрајајући типичне флоралне мотиве у италијанском текстилу у XIV веку, ни Е. Флеминг не помиње божур, те истиче да су типичну азијску флору замениле популарне европске врсте попут винове лозе (Е. Flemming, *An Encyclopædia of Textiles*, Berlin 1929, 27). У детаљној студији о италијанским тканинама касног средњег века Л. Монас, која посебно обрађује и тканине са фениксом и другим врстама птица (Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, 86–95), нема помена божура као мотива италијанског текстила у том периоду. Од свих примера тог типа дезена датих у каталогу Б. Клесе, само један садржи представу птица комбинованих са цветом божура и то на слици непознатог мајстора која је приписана италијанској школи из осме или девете деценије XIV века (Б. Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, Bern 1967, 369, kat. no. 325). Немамо податак чију тканину је непознати сликар користио као модел. Италијански сликари, попут текстилних дизајнера, преузевши из азијске уметности мотив феникса, нису са њим примили и мотив божура – у хришћанску симболичку праксу уклопио се само цвет лотоса, често у стручној литератури тумачен као палмета.



Сл. 8. Мушка хаљина (cote): а) Ђовани Франческо да Римини, *Поклоњење мудраца*, детаљ слике, око 1333–1340, Уметнички музеј, Корал Гејблс; б) Каменованье светог Стефана, детаљ фреске, капела Светог Стефана, Лентате сул Савезо, друга половина XIV века

је одежде начинила. То значи да Брајанов *деел* није купљен или добијен као већ израђен хаљетак. Извесно је, такође, да карански ктитори носе такве дезене пре него што су они ушли у ширу моду у Европи од друге половине XIV века.⁴⁰ Питање избора дезена за каранске одежде, стога, није било везано за диктат тренутне локалне,⁴¹ а

⁴⁰ Много већи број фрагмената сличних италијанских тканина датовано је у другу половину XIV века (в. списак литературе у претходној напомени), него оних који одговарају времену осликовања Карана, што указује да је мода таквих дезена у Италији завладала тек од друге половине века. У прилог томе важно је приметити и да се мотиви са птицама у цветним пољима појављују на делима италијанских сликара тек од друге половине XIV века. Најранији пример је на Оркањиној Строчи олтарској икони из Санта Марије Новеле у Фиренци из 1357. (Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, 86–95, са осталим примерима из друге половине XIV века). И бројни примери скупљени у В. Klesse, *Seidenstoffe*, 312–378, везују представу таквих дезена у италијанском сликарству за другу половину XIV и почетак XV века.

⁴¹ Ово је једини сачуван пример таквог дезена на српској властели прве половине XIV века, па се не

свакако не ни византијске, италијанске или европске моде, већ за директне азијске утицаје.⁴²

Непрекидна биљна врежа чије су разгранате испреpletене волуте расцветане у многолатичне цветове у којима уживају птице китњастог перја, идеална је слика рајске баште. Тканине са таквим мотивом, смештене у покоп као загробна опрема преминулих, имале су вазда исто значење благостања, изобиља и трајања у загробном животу. Феникс уплетен у цветне вреже нарочиту популарност доживљава још у периоду династије Источни Џоу (770–256 п. н. е.).⁴³ Из тог времена потичу

може говорити о локалној моди ношења таквих тканина на српским властеоским дворovima тог времена. Исту врсту дезена носи и младић представљен у монголском *кафтану* из групе дворјана насликаној иза престола краља Милутина у Светом Димитрију у Пећи (Вулета, *Страни елементи*, сл. 15), што сведочи да је српска средина управо такав дезен (исправно) везивала за монголске *кафтани* тог времена.

⁴² О присутности таквих дезена у Златној хорди в. Доде, *Уникальный шелк с „драконами“*, 138–150.

⁴³ *Chinese Silks*, 100–113. Мотив феникса везан је најраније за веровања из времена династије Шанг



Сл. 9. Мотиви веза: а) Рукав Брајанове хаљине, оригинално стање фреске и дигитална реконструкција (Т. Вулета); б) Металне плочице као украси за главу, археолошки налази из Казахстана (цртежи: Е. Усманова); в) Зубун из околине Неготина, Етнографски музеј, Београд

бројни примери свиле везене таквим дезеном, нађене у гробницама припадника кинеске елите. Комбинација феникса и змаја представљала је „духовно уједињење“ неопходно души преминулог да се уздигне и досегне небеса.⁴⁴ Кинеске тканине са фениксима уплетеним у биљне структуре нађене су и у гробницама Пазирика из IV века п. н. е, што сведочи о трансмисији кинеског текстила и његове семантике у номадске културе Азије.⁴⁵ Пример употребе текстила са фениксима уплетеним у биљне и цветне вреже за израду погребне одеће налазимо и у Златној хорди. *Беишмет* номадског ратника покопаног у Џухти начињен је од тканине истоветног типа Брајановој.⁴⁶ *Лампас* из Џухте има црвену *сатенску* основу брукатирану златом. Ратник је носио и доњи *беишмет*, начињен од свиле истог типа, проткане мотиви-

ма змаја и гуске. Овим тканинама се приписује и могућа магијска функција обликована кинеским веровањима да онај који их носи може да се претвори у неко од представљених бића.⁴⁷ Феникс би, у том случају, свакако донео бесмртност.

У поетском заносу Си Чуена (Xi Chuan), набујалом из родног тла прастаре кинеске културе, птице су језик неба.⁴⁸ Попут значења *чуенхуа фенга*, њихова песма носи мир и спокој – и у Житију светог Симеона, описујући Немањино замонашење и долазак у Свету гору, свети Сава себе назива „слаткогласном птицом и пустинољубном грлицом, милом утехом христољубиву старцу“.⁴⁹ Птица Си Чуена је и анђео из наших снова, који, обучен у сјајан оклоп, бди над земљом искрсвајући кроз звезде у којима људски свет сусреће небески, а лутање доноси екстазу. Она је анђео у оклопу који означава спас. У *Путовању ка гра-*

(1600–1046. п. н. е.) када је имао статус бога ветра одговорног за промену годишњих доба.

⁴⁴ Исто, 110. Мотив змаја је у овом периоду представљан као крајње стилизован S облик који подсећа и на биљну врежу. У истом периоду, феникс уплетен у цветне вреже постаје и симбол лета и плодности.

⁴⁵ Исто, 112, са старијом литературом.

⁴⁶ Доде, *Уникальный шелк с „драконами“*, 138, рис. 2, 5.

⁴⁷ Исто, 147–148. Присутност змаја и феникса враћа нас на веровање у потребно „духовно уједињење“ зарад успења душе“ још из времена династије Источни Џоу.

⁴⁸ Xi Chuan, *Birds, Eight Contemporary Chinese Poets*, trans. T. Naikan, T. Prince, Sydney 2006.

⁴⁹ Свети Сава, *Живот Стефана Немање*, ед. М. Башић, Београд 1924, 16.



Сл. 10. Хаљина најмлађе Брајанове ћерке, оригинално стање фреске и дигитална реконструкција (Т. Вулета)

ду Јерусалиму Јеротеја Рачанина, јеромонаха манастира Раче, на слици која представља љубав, приказана је птица, која је у путопису у тренутку морске буре, знак спасења, што пресликава старозаветну симболику приче о потопу.⁵⁰ Попут преплитања симбола савремене кинеске поезије и старе српске књижевности, хришћанску фунерарну намену каранског храма препознајемо и у традиционалним азијским мотивима тканина одејанија каранских ктитора.⁵¹

⁵⁰ Д. Грбић, *Бура у српској књижевности 18. века*, Српска књижевност између традиционалног и модерног – компаратистички аспекти. Упоредна истраживања, 4, 2007, 174.

⁵¹ О употреби тканина са фениксима попут каранске у погребним ритуалима ратника Златне хорде, повезаним са старијим кинеским обичајима, в. Доде, *Уникални шелк с „драконами“*, 146–147. Тканинама са фениксима утканим златом у уметности ренесансе најчешће су прекривени и Богородица и Христ или њихови тронове, што указује на упућеност италијанских сликара у њихову азијску симболику небеског раја, спаса у поновном рођењу кроз саможртвовање, плодности и изабраности. Симболика феникса повезана је са Христом кроз његове речи: „нико је [душу]

Транспозиција азијских мотива у савремену хришћанску мисао огледа се у Карану и у симболици непрекидне биљне лозе,⁵² која са уплетеним фениксима што се непрестано обнављају из сопственог пепела, одаје мисао и о непрекидности, наставку и трајању и у овој страни земаљском свету смртника.⁵³ У Брајановој и Струјиној породици са четири ћерке, питања продужетка породичне лозе и удаје морала су бити веома актуелна.⁵⁴ Такво зна-

не отима од мене, него је ја сам од себе полажем. Власт имам положити је и власт имам узети је опет.“ (Јован 10:18). Попут феникса, Христ добровољно полаже душу и узима је назад – васкрсава, три дана после полагања у гроб (А. Н. Collins, *Symbolism of Animals and Birds in English Church Architecture*, New York 1913, 50–51).

⁵² О хришћанској симболици лозе в. G. Mietke, *Vine Rinceaux, Byzantium and Islam: Age of Transition 7th–9th Century*, ed. H. C. Evans, B. Ratliff, New York 2012, 175–176. Мотив непрекидне лозе често прекрива аер на Христовим бедрима, тканине на олтару и литургијске сасуде у сценама Евхаристије, везаним за рођење и смрт, те за људско тело и

крв Христову који кроз жртвовање постају бесмртни (за бројне примере в. Ch. Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός. Οισυλλειτουργούντες ιεράρχες και οϊαρχελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τριία Λόρα ήτον Ευχαριστιακό Χριστό*, Thessalonikē 2008).

⁵³ Феникс влада јужним делом неба и симболише сунце, лето и плодност – стога он има важну улогу у добијању деце. Кинески назив за ту птицу – *fenghuáng*, настао је баш у време династије Јуен од две речи – *feng* што је био назив за феникса мужјака и *huáng* како се називала женка феникса. Њихово јединство израз је нераскидиве љубави и наглашене плодности. Стога се тканине са мотивом феникса и данас користе за традиционалне кинеске венчане одоре.

⁵⁴ Како је Брајан потпуно белих власи, Струја је, без седе косе, очито доста млађа од њега (уп. И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањиха*, Београд 1994, 140–141), могла родити још, у тренутку осликавања Карана већ удатих ћерки и/или друге мртворођене или рано преминуле деце. Али на каранским фрескама нема живог мушког наследника породичног имена, имања и титуле жупана (за другачије мишљење в. Д. Војводић, *О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф, 31, 2006–2007, 150). Узевши у обзир посвећење каранског храма Благовестима, симболику стрпљивог ишчекивања и стоичке истрајности изражене сценом Четрде-

чење дезена тканина појачава и мотив цветне ло-
зице што је на девојачким одежама уплетена у
троугаона поља, симбол женске плодности чији
оштри углови чувају од урока,⁵⁵ којим су украсе-
не каранске текстилне *оптоке* (сл. 1, 4).

Избор монохроматских тканина чији је дезен
изведен ткањем а не бојом, допуњен је и нагла-
шен и свеукупним колоритом одежди каранских
ктитора. Композицијом доминирају две нијансе
црвене боје, тамнијег и средњег валера, преки-
нуте само сјајем жуто-сребрних *оптока*, накита
и светлином женских велова и Брајанових рукава
(сл. 1).⁵⁶ Ово је још једна необичност која издваја

сет севастијских мученика насликаном над ктиторском
композицијом, бројне Богородичине портрете са малим
Христом у крилу представљене у храму и чињеницу да,
осим назнаке да су чеда својих родитеља, ниједна ћерка
није означена именом, чиме им се додељује припадност
породици али негира лични идентитет (индивидуал-
ност и различитост им је одузета и представљеним кос-
тимом који у помало ригидном понављању форми, боја,
украса, поприма својства униформе) – оне као да су ту и
да нагласе да нема мушког порода, слутимо да је црква
подигнута и као усрдна молба за рођење сина. О значају
удаје и добијања мушког порода за каранске ктиторе
сведоче и нарочито обликоване апликације женских ог-
лавља (видети даље у тексту) и необична, укупној шари
недоследна појава два мала срца са уписаним различ-
таним изданцима, неприметно, попут талисмана, упле-
тена у цветну врежу дезена хаљине најстарије ћерке (у
висини лакта десне руке најмлађе девојчице), очито уз-
растом доспеле до тог корака у животу, као симбола бра-
ка, плодности и мушког порода (уп. Т. Вулета, *Мотив
„срца“ и његова естетска и симболичка употреба на
средњовековном текстилу*, Патримониум.МК, 14, 2016,
173–174). Молба родитеља се, тако, односи и на ћерке
и њихову будућност. У прилог наглашавања питања на-
ставка Брајанове породичне лозе говори и непрекидан
мотив биљне лозе на текстилу и *оптокама*. Исту функ-
цију има и сужена слика хоризонталне лозе Немањића
– преко пута ктитора представљени су свети Симеон,
свети Сава и краљеви Милутин и Душан и, сходно кон-
тексту, а с обзиром на недостатак нимба, и скоро рође-
ни краљевић Урош, насликан уз оца и симболички ује-
дињен са владарском породицом црвеним позађем што
даје ореол насликаном личностима у црвеном светлу
обједињеним „рођењем у пурпору“, чијим је коначним
доласком на свет решено питање наставка владарске
лозе, краљевске титуле и српског престола. Продужење
сопствене породичне лозе рађањем сина желе и за њега
се моле и Брајан и Струја.

⁵⁵ S. Paine, *Embroidered Textiles*, London 2008, 200.
Мотив троугла доминантан је и на опшивним тракама
куманских *кафтана* (С. А. Плетнева, *Половечкије ка-
меније изваяния*, Москва 1974, 44, 50, рис. 23).

⁵⁶ Рангирање боја у Монголском царству потицало
је од дворских кодекса које је увела династија Јуен.
На први дан сваке званичне церемоније, цео двор је



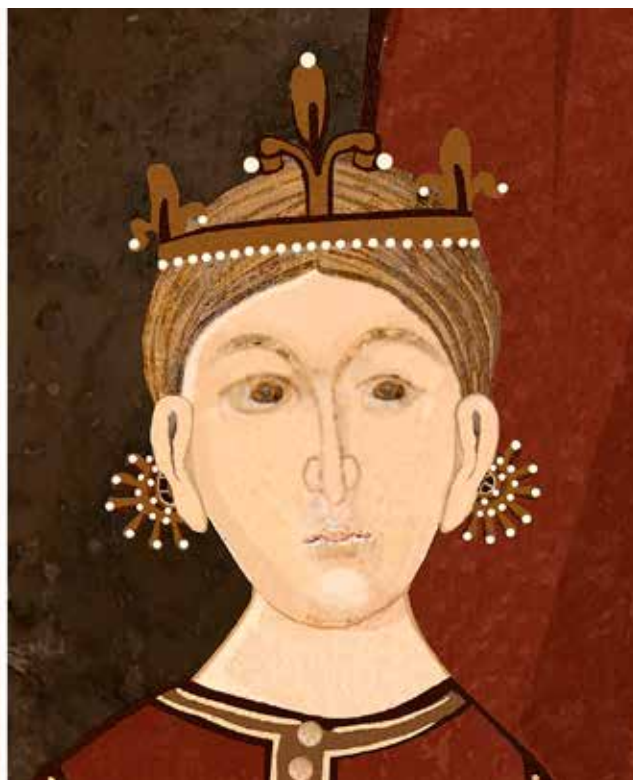
Сл. 11. Принцепа из сцене Свети Ђорђе убија
аждају, детаљ фреске, Старо Нагоричино,
1316–1318.

каранске одежде из круга српских властеоских
представа обележених разноврсним колоритом.
Сведеност на једну боју допуњену сјајем дода-
тих украса, као естетски императив обележава
осећај за лепо присутан у Златној хорди у којој
недостатак „шаренила“ није био везан само за
одевање. Анализа грнчарије из археолошких на-
лазишта показује да је та средина производила,
па чак и увозила, једнобојну керамику украсе-
ну искључиво *sgraffito* и *camp-levé* техникама,⁵⁷
што открива изражен укус за утихнут колорит и
монохроматичност. Такав однос према сведеном
колориту што је изнедрио нови стил у одевању

од главе до пете био одевен у бело, други дан у црве-
но, трећи дан у плаво, а четврти у *брокат* (U. Herold,
*Clothing Authority: Mongol Attire and Textiles in the Soci-
opolitical Complex*, Leiden 2008, (необјављен магистар-
ски рад, Leiden University), 98–101).

⁵⁷ A. D. Stănică, *The “Golden Horde” Ceramics in Do-
brudja (13th–14th Centuries)*, Peuce, 16, 2018, 272.

⁵⁸ Који су Монголи, интензивном употребом злат-



Сл. 12. Цоја Брајанове најмлађе ћерке, оригинално стање фреске и дигитална реконструкција (Т. Вулета)

назван „префињен и грациозан“ (кин. *dianya youmei*), стигао је у Златну хорду под директним утицајем дворске естетике династије Јуен, која је исту наследила од претходне кинеске династије Сунг.⁵⁸ „Префињен и грациозан стил“ дозвољавао је богатије и упадљивије украсе само на обрубима и крагнама, са обавезом да њихови мотиви прате дезен на тканинама од којих су хаљаци сашивени, баш као у Карану.⁵⁹ Каранске одежде, тако, кроз примену естетских императива Златне хорде, у српску средину доносе вековни кинески осећај за лепо, складно и елегантно. То указује да избор колорита, врсте материјала и украса за израду каранских одежди није био нимало случајан, те да је произашао из доброг познавања монголских дворских прописа и одевних обичаја.⁶⁰

них нити у ткању монохроматских тканина, за највише друштвене слојеве претворили у „префињен и величанствен стил“ (кин. *jingli huagui*, *Chinese Silk*, 324–325). Карански ктитори, сходно својим финансијским могућностима, не носе тканине проткане златом, па изглед њихових одежди више одговара кинеском него монголском естетском идеалу.

⁵⁹ О рађању „префињеног и грациозаног стила“ одевања, условљеном и развојем разбоја који су могли да производе сложене *дамасте* (кин. *ling*) у Кини у периоду династије Сунг в. *Chinese Silks*, 322–323.

⁶⁰ О страсти према једнобојним тканинама и пратећим дворским кодексима у Монгола в. *исто*, 365–367.

⁶¹ Уп. Вулета, *Страни елементи*, 233–234. За илус-

Утицај начина украшавања народа Азије, а посебно евроазијских степа, осећа се у Карану и у једном малом, скоро неприметном детаљу на хаљиници најмлађе Брајанове ћерке. *Оптоке* којима су прекривени шавови хаљине, од висине препона изненада мењају шару (сл. 4а). Непрекидна цветна лоза, тако, без видљивог разлога, одједном бива укомпонована у троугаона поља. Ове *оптоке* представљају комбинацију *оптока* са хаљине, огртача и *кафтана* мајке и оца, по којима тече непрекидна цветна лозица, и *оптока* хаљина и огртача старијих сестара на којима је цветна лозица укомпонована у троугаона поља. Стиче се утисак да је хаљиница најмлађе девојчице начињена од остатака материјала употребљеног за израду других породичних хаљетака. Овакву изненадну промену шаре *оптока* не налазимо на осталим сачуваним представама тог украса на српском живопису, али смо га уочили на одеждама станичењских ктитори (сл. 4б).⁶¹ При томе се промена не дешава на истој висини – средишња трака мења шару у висини препона, лева на средини бутина, а десна изнад колена. Недостатак симетрије може бити намеран, али се пре чини да је у питању резултат настао услед различите дужине крпица преосталог материјала од ког су траке начињене. То указује да каранске *оптоке* нису из-

трацију в. М. Поповић, С. Габелић, Б. Цветковић, Б. Поповић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд 2005, сл. 35, 39.



Сл. 13. Паоло Венецијано, *Свети Никола дарује три сиромашне девојке*, детаљ слике, око 1346, галерија Уфици, Фиренца

ведене сребрним везом на златножутој метражи, јер у том случају шара не би морала да буде промењена и асиметрична. Нису у питању ни нарочито ткане траке позамантеријског типа, јер би од преосталих трака лако било исећи и склопити три једнаке дужине. Траке су највероватније исецане од свилене метраже жуте боје, дезениране мотивом цветне лозице изведене брокатирањем сребрним нитима. О томе сведочи и различита ширина трака којима је опшивена каранска одећа.⁶² Тканине за израду хаљинице преостале су, тако, само у мањим комадима које, због интензивног ресања, није било рационално симетрично уклапати. А крајње практична и штедљива употреба драгоцених тканина до последње крпице и без праћења закона симетрије, баш за израду опшивних трака, била је карактеристична управо за народе евроазијских степа. Интересантно је и до ког је нивоа прецизности ишао сликар у представљању појединих детаља ктиторских одежди у Карану.

Утицаје номадских народа Азије препознајемо и у нарочитом појасу којим је у струку стегнут Брајанов *кафтан* (сл. 1, 5).⁶³ Појас је у виду дугачког каиша начињеног од траке окер боје која понавља боју *оптока* на *деелу*. Није у питању кожа, већ јача трака од жутог лана, вуне или свиле, нарочито ткане за ту сврху.⁶⁴ Основна трака каиша допуњена је бар једном висећом вертикалном тра-

ком начињеном од истог материјала али нешто уже ширине, која пада до колена (сл. 5а). Траке су украшене металним детаљима начињеним од сребра.⁶⁵ Каиш се затвара четвртастим *запоном* који је закивен за текстилну траку металном плочицом без украса.⁶⁶ Други крај се завршава дужом овалном плочицом – *језичком*, украшеном мотивом лозице.⁶⁷ Исти, нешто мањи *језичак* завршава и вертикалну траку која је закачена за појас нарочитом металном плочицом са алком, која се на фресци не види од модела цркве, али је на Брајановом појасу морала постојати.⁶⁸ Каиш и вертикална трака целом дужином украшени су дугуљастим металним плочица-

⁶⁴ О начину израде таквих трака в. *Textiles and Clothing 1150–1450*, ed. E. Crowfoot, F. Pritchard, K. Staniland, London 2004, 130–136; *Dress Accessories 1150–1450*, ed. G. Egan, F. Pritchard, London 2002, 48–49. У поклади жупана Десе из 1281. помиње се трака од жуте свиле коришћена као појас (Радојковић, *Накит код Срба*, 149, са извором)

⁶⁵ Уп. исто, 150.

⁶⁶ О врстама *запона* на таквим појасевима у Европи в. *Dress Accessories*, 50–123. Четвртасти *запони* попут Брајановог појављују се у Европи од средине XIII века (K. A. Baráth, *The Belt in Late-Medieval Hungary: A Comparison of Archaeological and Pictorial Evidences*, Budapest 2013 (необјављен магистарски рад, Central European University, Budapest), 27, са старијом литературом).

⁶⁷ О врстама *језичака* в. *Dress Accessories*, 124–161.

⁶⁸ Такву плочицу видимо на појасу Јована Оливера насликаном на портрету у наосу лесновског храма. (Т. Вулета, *Лесновски кавади Јована Оливера*, Патримониум.МК, 13, 2015, 190, сл. 20). О таквим плочицама в. *Dress Accessories*, 219–224.

⁶² Вулета, *Страни елементи*, I, 240.

⁶³ О Брајановом појасу в. Томовић, *У држави Немањића*, 137. О појасевима у средњовековној Србији в. Б. Радојковић, *Накит код Срба*, Београд 1969, 45–47, 149–153, са изворима.



Сл. 14. Струјини велови, оригинално стање фреске и дигитална реконструкција (Т. Вулета)

ма – *оковима*, са централним диском и трочланим крајевима. Те плочице су рађене серијски у каменом калупу и све су биле истог облика и величине,⁶⁹ сем оних на ужој viseћој траци које су морале бити нешто мање.

Необичност Брајановог појаса огледа се у начину везивања. После провлачења кроз *запон*, слободан крај каиша не прати даље обим струка, већ одмах пада надоле ка вертикалној траци на чијој је средини закивена дужа метална вертикална *гајка* кроз коју је провучен слободан крај каиша.⁷⁰ Такође, Брајанов појас представља једну од најширих верзија приказаних на српској господи тог времена, указујући да се не ради само о уобичајеном украсно-статусном дворском појасу, већ да је о њему могао бити ношен и парадни мач или тоболац,⁷¹ што прати наглашену војничку симболику Брајановог *деела*.

Појас у виду стегнутог каиша са металним *оковима* припадао је номадским народима азијских степа. Живот на коњу условио је потребу прикупљања и стезања одеће до тела. Таква врста појаса имала је и здравствену функцију придржавањем органа стомака изложених сталном потресу услед јахања.⁷² Кожни и текстилни појасеви са металним *запонима* и *оковима* ношени су у степским културама централне Азије од давних времена.⁷³ Били су део свакодневног одела оба пола, али и симбол статуса и у племенима попут Скита,⁷⁴

Сармата⁷⁵ и Авара.⁷⁶ Постојала су два типа. Први је састављен само од главног каиша са металним *запоном* и *оковима* и представља цивилну верзију појаса о који су качени употребни предмети, попут торбица и огледала. Други, ратнички,⁷⁷ из функционалних разлога има додатне висеће траке закачене на главну траку каиша, на које је качено различито оружје, најчешће мач, бодеж и тоболац (сл. 6).⁷⁸ Војнички тип појаса ношен је понекад и као део дворског костима, на пример међу Ујгурима, о чему сведоче ликовне представе попут фресака из Безеклика.⁷⁹ Иста врста појаса ушла је у употребу и код Хазара,⁸⁰ Кумана⁸¹ и Монгола.⁸²

Центральной Азии, Материалы и исследования по археологии Кыргызстана, 4, Бишкек 2009, 66–76; S. A. Yatsenko, *Clothing vii. Of the Iranian Tribes on the Pontic Steppes and in the Caucasus*, Encyclopædia Iranica, V(7), 758–760, pl. lxxxiv.4.

⁷⁵ *Золото степу: Археологія України*, ур. П. П. Толчко, В. Ю. Мурзин, Київ–Шлезвиг 1991, 215, мал. 1, кат. бр. 155 в.

⁷⁶ Ј. Ковачевић, *Аварски каганат*, Београд 1977, са бројним цртежима аварских појасева нађених у гробницама од Албаније до Угарске и Аустрије, од VI до IX века. Такви појасеви, израђени од злата, били су део инсигнија племенских вођа добијани инвеституром (*исто*, 109).

⁷⁷ Уп. Baráth, *The Belt in Late-Medieval Hungary*, 32.

⁷⁸ Ковачевић, *Аварски каганат*, 73, сл. 35, показује начин качења тоболца, бодежа и мача на додатне висеће траке појаса. Цивилна и војна верзија појаса могле су бити ношене и заједно.

⁷⁹ На пример појасеви ктитора са фреске из пећине 20, данас у Музеју индијске уметности у Берлину (L. Russell-Smith, *Uygur Patronage in Dunhuang: Regional Art Centers on the Northern Silk Road in the Tenth and Eleventh Centuries*, Leiden–Boston 2005, col. pl. 4).

⁸⁰ Т. Макарова, С. Плетнева, *Пояс знатного воина из Саркела*, Советская археология, 2, 1983, 62–77.

⁶⁹ О врстама *окова* в. *исто*, 162–246.

⁷⁰ О *гајкама* в. *исто*, 229–235.

⁷¹ Уп. *исто*, 35.

⁷² Herold, *Clothing Authority*, 53.

⁷³ В. Н. Добжанский, *Наборные пояса кочевников Азии*, Новосибирск 1990.

⁷⁴ С. С. Иванов, *Боевые пояса ранних кочевников*



Сл. 15. Немачки круселери са чепцима: а) Ирменгард фон Вуртемберг, детаљ надгробног споменика, црква Светог Морица, Ротенбург ам Некар, † 1329; б) Имагина фон Изенбург-Лимбур, детаљ надгробног споменика, манастир Кларентал, Висбаден, 1337.

Под азијским утицајем,⁸³ а посредством крсташког костима, током друге половине XII века так-

⁸¹ Золото степу, 340–341, 417, кат. бр. 202; В. В. Отрошенко, Ю. Я. Рассмакин, *Половецкий комплекс Чингульского кургана*, Археология, 53, 1986, 20–24, рис. 8; В. Г. Бережинский, *Костюм половецкого воина*, Східний світ, 1, 2004, 38–39; A. Pálóczi-Horváth, *Le costume coman au Moyen Age*, Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 32, 1980, 419–421, fig. 14, 15.

⁸² О монголским појасевима тог типа са примерцима из археолошких налазишта из XIII и XIV века в. Herold, *Clothing Authority*, 53–54, fig. 90, 96–99. Појас је у Монгола представљао симбол потчињавања и послушности и приман је из владаревих руку (исто, 61–64). За појасеве истог типа из Златне хорде в. М. Г. Крамаровский, *Новые материалы по истории культуры ранних Джучидов: воинские пояса конца XII – первой половины XIII вв. (источниковедческие аспекты)*, Источниковедение Истории Улуса Джучи (Золотой Орды): От Калки до Астрахани 1223–1556, Казань 2001, 43–81.

⁸³ Исту врсту појасева налазимо и у Персији за владе династија Ахменида (P. R. S. Moorey, M. L. Ryder, *Some Ancient Belts: Their Antecedents and Relatives*, Iran, 5, 1967, 83–98) и Сасанида (рељефи у Так-и-Бустану), на селцукој војној елити (фреске палате у Лашкари Базару у Авганистану из XI века), али и у мамлучком Египту и Сирији од краја XIII века (D. Nicolle, *Arms and Armour of the Crusading Era, 1050–1350: Islam, Eastern Europe and Asia*, London–Pennsylvania 1999, 142, 408, fig. 349 A–E).

ви појасеви улазе и у европски начин одевања.⁸⁴ Европа носи прву, цивилну врсту појасева са оковима.⁸⁵ У средњовековној Угарској и Србији, међутим, јавља се и друга војничка врста, попут Брајановог појаса, пристигла током XIII века са ратницима из Куманског каната и Златне хорде. За разлику од Угарске, где су појасеви са додатним висећим тракама везани само за кумански војни контингент,⁸⁶ у Србији је тај тип појаса током првих деценија XIV века ушао и у цивилну

⁸⁴ I. Fingerlin, *Gürtel des hohen und späten Mittelalters*, München–Berlin 1971; C. Schopphoff, *Der Gürtel: Funktion und Symbolik eines Kleidungsstücks in Antike und Mittelalter*, Köln–Weimar–Wien 2009; *Dress Accessories*, 35–246.

⁸⁵ Уп. Радојковић, *Накит код Срба*, 152.

⁸⁶ Такви појасеви нађени су у куманским гробницама у Фелшесенктираљу (A. Pálóczi-Horváth, *A felsőszentkirályi kun sirlelet*, Cumania, 1, 1972, 180, fig. 3, који износи и мишљење да плочице са хералдиком нису завршавале додатне висеће траке, већ су биле украс главне траке каиша) и близу Томашевца (M. Brmbolić, *The Khuman Belt from the Area of Tomaševac*, Старица, 47, 1996, 273–277). Појас са висећим тракама носи и римски војник у сцени Издајство Јудино из цркве Светог Тројства у Жехри, данас у Словачкој, из средине XIV века (Baráth, *The Belt in Late-Medieval Hungary*, 40, 51, fig. 29, 62), што указује да је та врста појаса у Угарској припадала источњачким ратницима.

⁸⁷ Исти тип појаса носи и Јован Оливер на оба порт-

употребу, добивши временом стилизовану форму. Од већег броја краћих висећих трака преостала је само једна, продужена до висине колена и богато украшена *оковима* и *језичком* као и главна трака каиша. На појединим примерцима је висећој траци додавана и дугачка метална *гајка* зарад провлачења слободног краја каиша.⁸⁷

Дубровачки архив бележи појас са *оковима* као *центуру* (centura). Према облику и стилу појаса и његових *окова* и *запона*, *центуре* су могле бити српске, босанске, угарске или дубровачке.⁸⁸ Аналогију *оковима* Брајановог појаса налазимо у плочицама сличних појасева пронађених у гробницама XIII и XIV века у Угарској (сл. 5в).⁸⁹ Угарска је у том времену била позната по производњи

рета у Леснову, као и тепчија Градислав у Трескавцу, али је слободан крај његове главне траке другачије формиран јер на вертикалној траци нема додатне металне *гајке*. Исти тип појаса можемо видети на српској властели и у другој половини XIV века. Две различите величине сребрних плочица са роговима са појаса из друге половине XIII века, нађене у поду једне куће у Салцбургу заједно са савременим металним новцем Аустрије, Моравске, Бохемије, Француске, Венеције, Угарске и Србије (C. Theune, *Der Schmuck in dem mitteralterlichen Schatz aus der Judengasse in Salzburg*, Ars Sacra: Kunstschatze des Mittelalters aus dem Salzburg Museum, ed. P. Husty, P. Laub, Salzburg 2010, 297–299, Abb. 1), указују да су оне могле припадати појасу са каишем са ког је висила једна ужа вертикална трака, попут Брајановог. Исти тип појаса налазимо и на портретима у Костуру (на фасади цркве Таксијарха Михаила) и у Епиру (војвода Михаило Теријанос) из XV века, где су усвојени под утицајем српског властелског костима.

⁸⁸ Радојковић, *Накит код Срба*, 45–47, са изворима.

⁸⁹ Тролист (у прво време често уписан у мотив срца) најприсутнији је мотив на закивним плочицама средњовековних угарских појасева од VIII века. За примере в. А. М. Голубев, *Хронологија салтовских паматников Верхнего Подонья в контексте венгерской проблематики*, III-й международный мађарски симпозиум Будапешт, 6–10 јуна 2016, ед. А. Тюрк, А. С. Зеленков, Будапешт 2018, 367–400, рис. 2; С. С. Рябцева, Р. А. Рабинович, *Древности венгерского круга IX–X вв. Пруто-Днестровского региона (предметы торевтики и ювелирные украшения)*, III-й международный мађарски симпозиум Будапешт, 6–10 јуна 2016, ед. А. Тюрк, А. С. Зеленков, Будапешт 2018, 429–464, рис. 1; А. Тюрк, *Восточные корни древнеугарской культуры X в. и средневековая археология Восточной Европы*, Древности. Исследования. Проблемы. Сборник статей в честь 70-летия Н. П. Тельнова, ед. В. С. Синики, Р. А. Рабинов, Кишинев–Тирасполь 2018, 425, рис. 1.1, 1.2; О. V. Zelencova, I. A. Saprykina, A. Türk, *A karancslapujtői honfoglalás kori öv ésmordvinföldi „hasonmása”*. A karancslapujtői típusú övveretek kelet-európai elterjedése, Relationes rerum: Archäologische Studien zu Ehren von Magrit Nagz, ed. A. Korom, Buda-

појасева са *оковима* (мађ. *pártaöv*). Брајан, стога, по стилу *окова* носи *центуру угарсци*,⁹⁰ али укупан изглед његовог појаса са додатном висећом траком одговара српској интерпретацији туркичко-монголског војничког стила. Облик *окова* у виду издужене палице са трочланим крајевима потиче из централне Азије где представља симбол за свето дрво, туркменски *дагдан*, моћну заштиту од злих очију.⁹¹ Крајеви таквих *окова* (сл. 5в)

pest 2018, 689–720; M. Kissné, Z. Petkes, A. Türk, *Újabb régészeti adatok a honfoglalás kori börművészethez (Sárbogárd-Tringer tanja 33. sír)*, Hadak útján: Népvándorlás Kor Fialat Kutatóinak XXIII. Konferenciakötete, ed. Á. Perémi, Veszprém 2016, 301–327; Pálóczi-Horváth, *A felsőszentkirályi kun sírlelet*, 177–201. За бројне примере мотива тролиста на предметима примењене уметности средњовековне Угарске в. L. Gyula, *Árpád népe*, Budapest 1986, што сведочи о његовој општој популарности у Угара тог времена. О истом мотиву на аварским појасевима у VIII веку на простору од Албаније до Карпата в. G. Szenthe, *Contributions to the Connections of the Vrap-Velino Horizon and the Late Avar Material*, Avars, Bulgars and Magyars on the Middle and Lower Danube, ed. L. Doncheva-Petkova, C. Balogh, A. Türk, Sofia–Piliscsaba 2014, 62–76, са старијом литературом. Појава тролиста и биљне декорације на аварским појасевима приписује се утицају Византије и Медитерана. Тролисти на угарским појасевима до XIII века нагињу више ка персијском и селџучком стилу. На појасевима у периоду монголске доминације, тролисти попримају облик овнујских рогова доминантан у централној Азији (Paine, *Embroidered Textiles*, 154–155) и преовлађују на појасевима Кумана. Појасеви са плочицама попут Брајанових пронађени су и у гробницама Бугарске (В. Павлова, *Принос към средновековния мъжки колан от XIII–XIV век (по данни от колекцията във Варненския музей)*, Античная древность и средние века, 35, 2004, 165–178, са старијом литературом), где су такође везани првенствено за Кумане (G. G. Atanasov, *Two Belts from 14th-Century Male Burials in Drastar (now Silistra, NE Bulgaria)*, Archaeologia Bulgarica, XV (2), 2011, 91–101, са старијом литературом). Исте носе и сви мушки чланови куманске ктиторске породице у Станичењу, сем црноког младића који није био Куман (за илустрацију в. Поповић, Габелић, Цветковић, Поповић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, сл. 33, 41, 43), што указује на пут ширења појаса са таквим плочицама од Угарске даље ка Балкану. Исти су нађени и у Молдавији из XIII века (Pálóczi-Horváth, *A felsőszentkirályi kun sírlelet*, 193, fig. 14) и у Кубанској области из XV века (исто, 194, фиг. 15).

⁹⁰ За изворе који помињу *центуру угарсци* в. Радојковић, *Накит код Срба*, 268, нап. 162. Уп. I. Saprykina, O. Zelentsova, R. Mitoyan, *Warrior's Belt from the Middle Volga Burial Ground X a.d. – Technology and Origin*, Art and Cultural Heritage Conservation & Archaeological and Arts Issues in Materials Science, Cancun 2009, 1–6.

⁹¹ *The Tsars and the East: Gifts from Turkey and Iran in the Moscow Kremlin*, Washington 2009, 22, 24, tab. 7.

формирани су у виду два извијена лука у чијем се сусрету налази мајушни троугаони „пупољак“. У питању је мотив овнујских рогова (сл. 5б), који је на Балкан стигао под утицајем централноазијске орнаментике пренете монголским ширењем.⁹² *Дагдан* и рогови дају Брајановом појасу значење наглашене снаге и моћи.⁹³

У списима Дубровачког архива забележено је да су појединци наручивали израду *центуре* и код домаћих златара предавши узорак по коме је мајстор требало да изведе плочице у одређеном стилу и метал за израду њихових делова.⁹⁴ Брајанова *центуре* је, тако, а с обзиром на тип појаса са додатном висећом траком, највероватније израђена у домаћим радионицама, али по узору на угарске *окове* тог типа. Дубровачки архив бележи и веома високе цене *центуре* у овом периоду, које су се у зависности од тежине и квалитета употребљеног сребра, кретале од 12 до 40 перпера. С обзиром на знатну ширину и дужину Брајанове *центуре* и број сребрних украса (иако без позлате), она је морала бити међу скупљим. Она је, вероватно, и највреднији детаљ каранских одежди.

Мотив стилизованих овнујских рогова краси и висока крунолика оглавља Брајанових ћерки (сл. 1, 7). Средишње металне апликације представљају два различита типа украса који припадају централноазијском накиту што се у Каракалпака назива *тујме* (tu'yme).⁹⁵ Први, на најстаријој и

последњој ћерки у поворци (сл. 7а), сложена је композиција мотива рогова која у Каракалпака носи назив *бака тујме* (baqa tu'yme, сл. 7б)⁹⁶ или *џалпақ тујме* (jalpaq tu'yme), у Туркмена *дагдан* (dagdan),⁹⁷ а Таџика *јаримтирнол* (yarimtirnol).⁹⁸ Други, *шартујме* (shartu'yme, сл. 7в), састављен је од крстолико распоређених парова рогова са наглашеним центром у коме је ромбоидни тамноцрвени камен (сл. 7д).⁹⁹ Необична боја камена указује да је могао бити у питању *серд*, тамнија верзија *карнеола* (или његова стаклена или воштана имитација), који се најчешће употребљавао за украшавање централноазијског накита те врсте.¹⁰⁰ Такав накит је вековима играо важну улогу у женском одевању као тотем плодности.¹⁰¹ Мотиви произлазе из древне шаманске праксе централноазијских номадских племена и носе веру у моћна магијска својства.¹⁰² Оштрих форми и робусне израде, тај накит не зрачи деликатношћу, нежношћу и женственошћу, већ представља јаку, сигурну и самосвојну жену сурових евроазијских степа. Не налазимо га на осталим сачуваним представама српских властелинки, али сребрна појасна копча истог стила и технике израде, нађена у околини Новог Пазара и датована у XIII век (сл. 7г),¹⁰³ сведочи да је такав накит ношен у средњовековној Србији.¹⁰⁴

Трочлани мотив, овог пута трансформисан на западњачки начин у цвет крина, краси и оглавље – *џоју*¹⁰⁵ најмлађе Брајанове ћерке (сл. 12).¹⁰⁶ *Џоја*

Дагдан је назив за брезу од чијег (светог) дрвета су резбарени *дагдан* облици и стављани у колевку са новорођеним дететом као заштита од злих очију и болести.

⁹² У Казахстану такав мотив се назива *мујиз* (муйиз) = рогови. О његовим типовима в. А. Алламура-тов, *Каракалпакская народная вышивка*, Нукус 1977, 34–36. И Ј. Палоци-Хорват увиђа да на угарским појасевима није у питању мотив крина (Pálóczi-Horváth, *A felsőszent Skirályi kun sirlelet*, 194–195). Разлика између тролиста, рогова и крина је у величини средњег „листића“ – код тролиста су сва три листа иста, код рогова је средњи много мањи у односу на доминантне бочне, а код крина је средњи већи и наглашенији од бочних. Стиче се утисак да су Кумани који су населили Угарску у XIII веку, усвојили старији угарски мотив тролиста претварајући га у монголско-туркички мотив упарених рогова. За плочице истог типа у Златној хорди в. *The Tsars and the East*, 23. Појасеви са *оптокама* у виду овнујских рогова, попут Брајанових, карактеристични су за Кумане и у Угарској и у Бугарској.

⁹³ Н. Noruzi, I. Kermani, *Concepts of Motifs in Culture: a Review of the Jewelry of Turkmen Women*, Chitrolekha International Magazine on Art and Design, 5(2), 2015, 18, 24, tab. 1.

⁹⁴ Радојковић, *Накит код Срба*, 46.

⁹⁵ Н. Сычева, *Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана*, Москва 1984; L. S. Diba,

Turkmen Jewelry: Silver Ornaments from the Marshal and Marilyn R. Wolf Collection, New York 2011; Z. Alieva, *Ritual Jewelry of the Karakalpak Women in the 19th-early 20th*, San'at, 19(2), 2003, 12–15. Припаднице монголског племена Чалка и данас формирају фризуру у облику овнујских рогова – P. Rieff Anawalt, *The World wide History of Dress*, London 2007, 136.

⁹⁶ *Baqa* на туркичким језицима значи жаба и представља симбол воде као женски принцип плодности. Крекет жабе откривао је близину појилишта и околних сочних пашњака, па је та мала животиња била обожавао биће у многим номадским културама.

⁹⁷ Noruzi, Kermani, *Concepts of Motifs*, 22.

⁹⁸ Alieva, *Ritual Jewelry*, 15.

⁹⁹ За исту орнаменту у Татара в. Ф. Х. Валеев, *Татарский народный орнамент*, Казань 2002, 48–54.

¹⁰⁰ Diba, *Turkmen Jewelry*, 42–43.

¹⁰¹ Alieva, *Ritual Jewelry*, 14.

¹⁰² Исто, 36, са старијом литературом.

¹⁰³ Радојковић, *Накит код Срба*, таб. 88.

¹⁰⁴ О обичају ношењу рогова међу женама у Конавлима у XIV веку в. К. Жиречек, *Историја Срба*, II, Београд 1981, 247.

¹⁰⁵ О *џоји* в. Радојковић, *Накит код Срба*, 32, са изворима.

¹⁰⁶ О овом оглављу в. Томовић, *У држави Немањића*, 141, која и идентификује дете као девојчицу.

има форму ужег обруча са три крина од којих је чеони скоро двоструко већи од бочних. Начињена је од позлаћеног сребра или неке јефтиније бакарне легуре.¹⁰⁷ Доњу ивицу обруча и врхове латица кринова красе малени бисери. Назив *џоја*, употребљаван у документима Дубровачког архива (*џоја*, *џоја*, *зоја*), долази из средњовековног италијанског језика и дословно значи „драгуљ“ (ит. *gioia*).¹⁰⁸ Везан је за чувену дуждевску капу, најупечатљивији симбол Млетачке републике. Дуждевско оглавље било је састављено од металног обруча и свилене капе фригијског типа од времена дужда Рењера Зена изабраног 1253.¹⁰⁹ Према изгледу дуждевске *џоје* можемо закључити да су то прстенаста оглавља у виду обруча. Лепоту и разноврсност украса *џоја* млетачких дама налазимо на мозаицима из циклуса светог Марка у истоименој катедрали у Венецији из XIII века.¹¹⁰ Металне обруче различитих облика – од пуног прстена до оних састављених од мањег или већег броја металних чланова, без украса или посуте бисерима и драгуљима, ношене без и преко веола, можемо видети на скулптурама француских племкиња са фасаде катедрале у Шартру још у XII веку.¹¹¹ Запажамо их и на главама светитељки представљених на живопису цркава Епира и Македоније, на пример свете Варваре из Светог Атанасија Музаки у Костуру из 1384/85.¹¹² Основни

облик *џоје* у виду металног обруча, српске даме су примиле из норманског и млетачког одевања још током XIII века.¹¹³ Златна *џоја* посута бисерима и драгим камењем краси главу млетчанке, краљице Ане Дандоло у сцени Смрт краљице Ане из Сопоћана из око 1265.¹¹⁴ И као што висока оглавља њених старијих сестара и мајке имитирају круну српске краљице, *џоја* најмлађе девојчице у Карану, у сведеном облику, имитира анжујске круне и Латинског царства и Угарске.¹¹⁵ Исте величају девичанство Богородице, светитељки и девојака на сликама италијанских сликара XIV века,¹¹⁶ попут оних приказаних на слици Свети Никола дарује три сиромашне девојке, Паола Венецијана из око 1346. (сл. 13). Веза са чедношћу и плодношћу, присутна у азијској али и у хришћанској уметности, попут белог крина који држи арханђео Гаврило у сценама Благовести, указује да су мотиви рогова и крина на каранским женским украсима носили управо такву симболику.¹¹⁷ И градација

dieval Clothing and Textiles, 1, 2005, 49. Таква оглавља су у Енглеској носиле само неудате девојке.

¹¹² В. у S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 114, fig. 8.

¹¹³ Б. Радојковић износи мишљење да се форма овог украса за главу у Србији развила из византијског севастократорског и деспотског венца (Радојковић, *Накит код Срба*, 27–28). Византијска мушка дворска оглавља могла су утицати на појаву таквих украса у норманском и млетачком начину одевања, али су га српске даме, судећи по ликовним изворима, примиле касније (в. *џоју* на краљици Ани из Сопоћана) када су византијски утицаји замењени западњачким. Овакав тип оглавља могао би се назвати *венцем*, али како је стил „крунице“ најмлађе девојчице у Карану западњачки, задржаћемо млетачку верзију његовог назива, очито коришћену и у Дубровнику.

¹¹⁴ В. у В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, 22, сл. 6.

¹¹⁵ За бројне примере в. Lord Twining, *European Regalia*, London 1967.

¹¹⁶ За бројне примере в. D. Gordon, *The Italian Paintings Before 1400*, London – New Haven 2011.

¹¹⁷ Мотив крина везан је за Благовести и на српском живопису. Њиме је, на пример, украшена Богородичина столица у тој сцени у Марковом манастиру. Облик каранске *џоје*, тролисни украси и њихов распоред и број, истоветни су хунским *дијадемама* из гробних налаза у региону доње Волге с краја IV до средине V века (И. П. Засецкая, *Полихромные изделия гуннского времени из погребений Нижнего Поволжья*, Археологический Сборник, 10, 1968, 38–44, рис. 4, 5). Чини се да су карански „кринови“ много старији од анжујске хералдике (чији су источници такође везани за Азију, в. омејадске рељефе из палата у Јордану или селџучке керамичке плочице из времена пре крсташких похода), вукући корене и из традиционалне орнаментике азијског женског накита.

¹⁰⁷ О легурама коришћеним за израду одевних детаља у средњем веку в. J. Bayley, *Alloy Nomenclature, Dress Accessories 1150–1450*, ed. G. Egan, F. Pritchard, London 2002, 13–17.

¹⁰⁸ Уп. Радојковић, *Накит код Срба*, 263, нап. 10. *Џоја* (*џоја*) са бисерима помиње се крајем XIII века у тестаменту Агнеше из Коронија на Пелопонезу којим је у то време владала Венеција – A. Lombardo, *Pasquale Longo, notaio in Corone (1289–1293)*, Venezia 1951, 46–47, doc. 59. *Џоју* поседује и жена кнеза Николе од Сполета према тестаменту забележеном код задарског нотара с почетка XIV века – *Spisi zadarskih bilježnika Ivana Qualis, Nikole pok. Ivana, Gerarda iz Padove 1296... 1337*, II, ed. M. Zjačić, J. Stipšić, Zadar 1969, 72. Исте се помињу и у критским нотарским списима, опет из времена млетачке власти, в. *Wills from Late Medieval Venetian Crete: 1312–1420*, II, ed. S. McKee, Washington 1998, 916, 974.

¹⁰⁹ Marc-Antoine Laugier, *Histoire de la république de Venise*, III, Paris 1758, 21.

¹¹⁰ St. Mark's: *The Art and Architecture of Church and State in Venice*, ed. E. Vio, Venice 2011, 38, 40, 224.

¹¹¹ F. Boucher, *A History of Costume in the West*, London 1987, pl. 303; Snyder, *From Content to Form*, figs. 5.1, 5.2. О примерима из Енглеске у XIII и XIV веку в. M. G. Houston, *Medieval Costume in England & France: The 13th, 14th and 15th Centuries*, London 1965, 47, 85; G. R. Owen-Crocker, *Pomp, Piety, and Keeping the Woman in Her Place: The Dress of Cnut and Ælfgifu-Emma*, Me-

величине, облика и врсте украса оглавља каранских ктиторки према узрасту, полној зрелости и брачном статусу представља ехо начина обележавања жена централне Азије.¹¹⁸

Азијско-европском утицају припада и *чепец*¹¹⁹ (фр. *guimpe*, енг. *wimple*, нем. *Gebende*, ит. *soggolo*), правоугаоно парче платна обмотавано око глава удатих жена, вео који је у Европу стигао са крсташима у XII веку из исламског обичаја забрађивања жена.¹²⁰ *Чепец* у Карану, сходно њеном брачном статусу, носи само Струја (сл. 14). Начињен од финог лана, *чепец* је обавијен тако да у лучним наборима пада са врха главе, покрива врат и пење се назад на теме где је причвршћен иглама.¹²¹ Покривањем целе главе са косом и вратом, при чему видљиво остаје само лице, *чепец* истиче женину скромност. Не налазимо га на српским ликовним изворима XIII века, али се појављује на светитељкама у првој половини XIV.¹²² Ипак, његова представа у Карану није условљена ширењем те врсте вела у Србији под утицајем Нормана, већ је била у вези са необичним горњим велом који носе и Струја и њене ћерке. О томе сведочи уски *карнерић* којим је опшивена доња ивица Струјиног *чепца*.

Преко *чепца*, Струја носи уштиркани ланени *круселер* (нем. *Kruseler*), вео карактеристичан по густим уским *карнерима* којима су опшивене његове ивице (сл. 14).¹²³ Удате жене у централној

Европи управо су га и носиле преко тесно обмотаног *чепца* који је такође често имао једну или обе ивице украшене *карнерићима* (сл. 15), баш као у Карану. Струјин *круселер*, пратећи првобитну форму тог вела, има само један *карнер* ушивен дуж ивица. *Круселери* каранских властелинки начињени су од светлоокер платна протканог тамнијим пругама.

Круселер су у моду увеле немачке даме крајем XIII века (сл. 15), а врло брзо су га прихватиле и племкиње Чешке¹²⁴ и Угарске.¹²⁵ Сва је прилика да је *круселер* стигао у Србију управо под утицајем угарске властеоске моде. Како *круселер* носи и ктиторка у Јошаници,¹²⁶ а с обзиром да га нема на сачуваним представама српских властелинки са територија у Македонији,¹²⁷ изгледа да је он ношен само у „старој“ Србији. Противно централноевропској моди, Струја и њене ћерке маштови-

gerdes Germanischen National museums, 14, Nürnberg 1998; A. Dirr, *Der Kruseler: Eine gerüschte spätmittelalterliche Kopfbedeckung*, Semesterarbeit im Fach Kunst- und Kulturgeschichte, vorgelegt dem Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft Fakultät für Kulturwissenschaften Fachhochschule Köln, Köln 2003–2004; I. Sturtewagen, „Een gouwen rync ende eenransse“: *de gerimpelde hoofddoek in het modelandschap van de Lange Landen der late middeleeuwen*, (необјављен магистарски рад, Ghent University), Ghent 2009; M. Bravermanová, *Fragment pohřebních šatů a závoj, tzv. kruseler, z rakve českých královen z královské hrobky v katedrále sv. Víta*, *Archaeologia historica*, 36(2), 2011, 604–616 (са фотографијом сачуваног вела из краљевске гробнице са које се види његов основни крој). Претече вела са *карнерима*, што би био и превод немачког назива *Kruseler*, ношене су на двору краљева од Леона и Кастиље још током XI и XII века (*исто*, 608–609).

¹²⁴ Bravermanová, *Fragment pohřebních šatů a závoj*, 604–616, сл. 10, 12, 13.

¹²⁵ C. Mielke, *Every Hyacinth the Garden Wears: the Material Culture of Medieval Queens of Hungary (1000–1395)*, Budapest 2017 (необјављена докторска дисертација, Central European University, Budapest), 106.

¹²⁶ За илустрацију в. Б. Цветковић, *Прилог најстаријој историји цркве у Јошаници*, Зограф, 24, 1995, сл. 7.

¹²⁷ Да је *круселер* са једним *карнером* и у комбинацији са *чепцем* могао бити ношен и у Бугарској у XIV веку, сведочи портрет деспотице Марине/монахиње Марије, жене бугарског деспота Алдимира, насликан у Полошком 1343–1345. (Д. Павловић, *Питање ктиторства цркве Светог Ђорђа у Полошком*, Зограф, 39, 2015, 107–118, сл. 2, 3, 6, са старијом литературом). Како костим на ктиторским портретима у Полошком представља мешавину бугарских и српских форми и украса, не можемо бити сигурни да ли је Маринин *круселер* ознака бугарске или српске моде. Марина свакако није везана за крај у коме је подигнута црква Светог Ђорђа, па њен *круселер* не мора бити ознака уско локалног начина одевања.

¹¹⁸ Alieva, *Ritual Jewelry*, 12–15.

¹¹⁹ В. Стефановић Караџић, *Српски рјечник*, Београд 1969 (1818), 898 (чепати = окружити); Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 265. О тој врсти вела (енг. *wimple*) в. Boucher, *A History of Costume*, 448.

¹²⁰ Boucher, *A History of Costume*, 178. Ибн-Дубаир сведочи о истим утицајима арапске моде међу хришћанкама на Сицилији (*Voyage en Sicilie de Mohammed-Ebn-Djobair de Valence sous lerègne de Guillaume le Bon*, ed. P. M. Amari, Paris 1846, 49).

¹²¹ Други начин је причвршћивање тако формираниог вела за платнену траку која је обмотана око главе и везана испод потиљка на врату. За илустрацију в. Thursfield, *The Medieval Tailor's Assistant*, 198, figs. 3a, 3b, 4a. О иглама за оглавља у средњовековној Европи в. *Dress Accessories*, 297–304.

¹²² На пример вео свете Мелите из Богородице Одигитрије у Пећи из око 1335. *Чепец* је у XIII веку у Србији постао и обавезан доњи вео монахиња, претрпевши временом кројно преобликовање праћењем облика главе, што је форма монашког вела који је и данас у употреби.

¹²³ О *круселеру* в. E. Grönke, *Modeaus Modeln: Kruseler – und andere Tonfigurendes 14. bis 16. Jahrhunderts aus dem Germanischen Nationalmuseum und anderen Sammlungen*, Wissenschaftliche Beibände zum Anzei-

то су уклопиле своје *круселере* у локалне обичаје – они падају са високих бисером украшених круноликих оглавља, те су допуњени висећим звездоликим *обоцима* (сл. 14).¹²⁸

Дугачки тешки огртачи прекривају хаљине свих ктиторки сем најмлађе девојчице. На њеној представи, стога, можемо у потпуности сагледати крој женских хаљина ношених у породици (сл. 10). Ради се о једноставној звонастој форми која се издваја по једном важном детаљу – постојању кратког *шлепа* који се вуче по земљи. Такав крој хаљине (фр. *cote*, енг. *kirtle*) уочавамо још на краљици Елеонори од Аквитаније на њеном надгробном споменику у Фонтевроу с почетка XIII века.¹²⁹ Иако се појава *шлепа* у европском одевању везује за франачке женске *сиркоте* у XII веку,¹³⁰ мода таквих хаљина морала је пристићи у српске крајеве са норманском доминацијом на југу Балкана после 1204. године. Узор су српске даме могле наћи и у начину одевања српских краљица Ане Дандоло и Ане Комнине, које су тај тип хаљине носиле на својим девојачким дворовима. Сасвим је извесно да хаљину са краћим *шлепом* носи (бивша) краљица Ана Комнина у Радослављевом параклису у Студеници из тридесетих година XIII века.¹³¹ Судећи по фрескама из XIV века, *шлеп* је већ у првим деценијама добио на значењу поставши дужи и упадљивији. Веома дугачак завршава хаљину Самарићанке из цркве Светог Николе Орфаноса у Солуну из 1310–1320.¹³² Да је његово постојање на женским хаљинама од Милутиновог доба било веома важно, указујући дужином на друштвени ранг даме за којом се вуче, сведочи украјање истог и на горње хаљетке као што је *зубун*¹³³ принцезе из сцене Свети Ђорђе убија аждају из Старог Нагоричина (сл. 11).¹³⁴ Скромна дужина *шлепова* каранских хаљина указује да ти-

тула жупанице није заузимала неки од највиших друштвених положаја. Пратећи европску моду, краћи *шлеп* имају и сви огртачи каранских кти-торки.

Европској моди припада и Брајанова хаљина видљива испод његовог *деела*. Она је, судећи по тесно припијеним рукавима, сашивена од танке беле вунене тканине – *сукна*,¹³⁵ по коме је мушка и женска хаљина у Словена па и у Срба, у XIV веку називана *сукна/сукња* (сл. 1).¹³⁶ Брајанова хаљина је краћа од његовог *деела*, што је супротно монголској моди. Хаљина има дугачке, тесно припијене рукаве, разрезане дуж унутрашњег шави ради лакшег облачења. Разрез је уоквирен уском везеном трачицом и закопчава се густим низом позлаћене дугмади. Дугмад нису од најбогатије врсте *пуцади/ботона*, већ припадају мањим сузоликим *мастилама* са наглашеним врхом.¹³⁷ Рукави се на надланици завршавају у шиљак. Тесан крој рукава и дужина хаљине указују да се ради о кроју мушке франачке хаљине (*cote*), која је крајем XIII века заменила нешто шири *блио* (*bliaud*). Нови крој хаљине постао је много тешњи у горњем делу, а сужавање је нарочито видно у кроју рукава који постају толико тесни да на доњем делу морају да се отварају дужи прорези зарад лакшег пролажења шаке.¹³⁸ Такве хаљине су шивене од финог тањег вуненог текстила,¹³⁹ а оне најлуксузније и од свиле. Ношене су у Италији (сл. 8)¹⁴⁰ и широм Европе што је утицало на усвајање тог кроја и на византијским територијама које су трпеле ди-

¹²⁸ У централној Европи *круселери* су ношени директно на *чету*, а испод или без оглавља.

¹²⁹ H. Norris, *Medieval Costume and Fashion*, Mineola – New York 1999, 86–87, figs. 100, 101; слика 101 приказује кројну шему такве хаљине.

¹³⁰ Boucher, *A History of Costume*, 182.

¹³¹ За илустрацију в. М. Чанак Медић, Б. Тодић, *Манастир Студеница*, Нови Сад 2015, 107, сл. 90. Леђна страна Анине хаљине заједно са доњим порубом прекривена је огртачем, но начин лучног пада огртача који није дужи од хаљине указује на постојање *шлепа* на хаљини.

¹³² В. у А. Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανούστη Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1986, 138.

¹³³ О *зубуну* в. М. Менковић, *Зубун: Колекција Етнографског музеја у Београду из XIX и прве половине XX века*, Београд 2009.

¹³⁴ В. у Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, сл. 67.

¹³⁵ Стојановић, *Тканине*, 285. О врстама *сукна* и начину његове производње у каснијим временима у Србији в. Менковић, *Зубун*, 51–53.

¹³⁶ L. Niederle, *Život starých Slovanů*, I(2), Prag 1913, 447–449. Беле хаљине српске властеле у средњем веку никако не треба мешати са белим платненим кошуљама које доминирају народном ношњом (уп. *исто*, 437–449). Ово је властeosка дворска одежа, а не ношња ширих друштвених слојева. Сем што је краћа, Брајанова хаљина се кројно не разликује много од Струјине, о чему најпре сведочи форма рукава.

¹³⁷ За различите врсте дугмади в. Радојковић, *Накут код Срба*, 29, 154–155, са изворима; Менковић, *Зубун*, 59. О врстама и техници израде дугмади у средњовековној Европи в. *Dress Accessories*, 272–280.

¹³⁸ Houston, *Medieval Costume*, 45. За крој оваквих хаљина в. S. Thursfield, *The Medieval Tailor's Assistant: Making Common Garments 1200–1500*, Carlton–Bedford 2001, 75–79. О кроју рукава и начину израде рупица на таквим хаљинама в. *Textiles and Clothing*, 182–185.

¹³⁹ За сачуване примере фрагмената вуненог текстила европске производње у средњем веку в. *Textiles and Cloth*, cat. no. 5–9.

¹⁴⁰ За примере в. D. Gordon, *The Italian Paintings Before 1400* (National Gallery London), London 2011.

ректне франачке и млетачке утицаје. Преко нове моде у Македонији, исти крој хаљине стигао је и у Србију. Хаљина је могла бити ношена и без горњег хаљетка о чему сведоче портрети ктитора у Добруну.¹⁴¹ Њихове хаљине кројно потпуно одговарају Брајановој. Примери слојевитог одевања у Италији показују како се облачио племић тог времена (сл. 8). До тела је носио комотнију белу ланену или памучну кошуљу, на њу је навлачио ужу вунену хаљину тесних дугих рукава (сл. 8б),¹⁴² а преко ње је могао да носи или ширу хаљину (сл. 8а), или *кафтан*, или неки други хаљетак често краћих рукава, начињен од свиле и/или крзна.¹⁴³

¹⁴¹ Ђорђевић, *Зидно сликарство*, сл. 29, ил. 8.

¹⁴² Сировински састав текстила коришћеног за кошуље/потхаљине и хаљине утицао је и на њихов начин одржавања. Вунене и свилене хаљине није било могуће прати јер вуна и свила не подносе воду. Стога је испод таквих хаљина, а директно до тела, било неопходно носити танку белу памучну или ланену потхаљину која је упијала зној, а из хигијенских разлога је могла бити откувавана у кипућој води. Због прања, такве кошуље/потхаљине нису имале вез.

¹⁴³ У домаћој стручној литератури беле властеоске хаљине попут Брајанове често су поистовећиване са *рубачом*. Крој рукава и њихови украси – вез и луксузни метални дугмићи, указују да није у питању *рубача/рубина* (од којих је настала реч *рубље*) – кошуља која је као доњи веш ношена испод хаљине. *Рубаче* су имале нешто шире рукаве без украсног веза. Ношене су испод хаљина какву носи Брајан и остала српска господа у средњем веку (уп. Niederle, *Život starých Slovanů*, 437). Пример беле *рубаче* можемо видети на првом мушкарцу који стоји у групи десно од погребне постеле митрополита Дионисија на фресци у Грачаници из 1570. (Б. Тодић, *Грачаница: Сликарство*, Приштина 1999, сл. 127). На сл. 8б, први мушкарац носи хаљину (*cote*) мрке боје за златним везеним украсима и златним дугмићима, а други доњу веш-кошуљу која је била ношена испод такве хаљине, без украса и са обичним текстилним дугмићима (његова раскопчана ружичаста хаљина види се испод ногу првог мушкарца). *Рубачу*, дакле, не дефинише бела боја, већ најпре њен крој и употреба. Осврнућемо се на још једну забуну око костимских назива присутну у стручној литератури. Израз „горња и доња хаљина“ је у већини случајева термиолошки неисправан. Хаљина представља костимски термин који има јасно значење у савременом српском језику. Стога *кафтан*, *кавад*, *шуба*, *контуш*, *деел*, *зубун*, *гуњ* који представљају горње одело – капут, мантил, прслук, јакну, нису хаљина, па тако ни „горња хаљина“, али јесу врста хаљетка (*кавад*, *шуба*, *контуш* и *деел* улазе у групу *кафтана*, савремен генерички назив за средњовековне капуте и мантиле). Када идентификација типа горњег одела није сигурна, правилно је рећи „хаљина и горње одело“ или „хаљина и горњи хаљетак“, а када ни идентификација хаљине није сигурна „доњи и горњи хаљетак“. У тим случајевима хаљина је само хаљина, а не „доња хаљина“. Дакле,

Откривени рукави Брајанове хаљине прекривени су богатим везом у вуни или свили. Чине га у паралелне редове распоређени мотиви *котура* у тамније црвеној, плавој и светлоокер боји (сл. 9а). Мотиве *котура* са уписаним сунцем, звездом или крстом налазимо на одевним украсима племена Казахстана и Монголије још у бронзаном добу (сл. 9б).¹⁴⁴ Сва је прилика да су и они, традиционално везани за централну Азију,¹⁴⁵ стигли на Балкан посредством Монгола у другој половини XIII века.¹⁴⁶ Штитећи од злих очију, носили су истакнуто магијско значење равнотеже између живота и смрти, светлости и мрака, сунца и месеца.¹⁴⁷ Карански *котури* нису имали уписан орнамент, али су, будући изведени *ланчац* бодом, били обликовани у виду спирале истог порекла и значења (сл. 9в).¹⁴⁸ Судећи по савременим представа-

Брајан носи хаљину и *деел* или хаљину и *кафтан* или хаљину и горњи хаљетак. У средњовековном одевању постоје и примери ношења две хаљине једне преко друге, али чак и тада, у већини случајева, горња хаљина има неко нарочито име које је дефинисано њеним кројем, на пример *сакос*, *лапацас* или *сиркот*. Збрка која је направљена погрешним тумачењем и употребом византијских термина *сакос* и *дивитисион* за српске церемонијалне владарске хаљине, тражи посебну студију.

¹⁴⁴ Э. Р. Усманова, *Костим женщины эпохи бронзы Казахстана: Опыт реконструкции*, Караганда–Лисаковск 2010, 35, рис. 44, 85–86, 92–93, са старијом литературом.

¹⁴⁵ S. Meller, *Silk and Cotton: Textiles from the Central Asia that Was*, New York 2013, 164–191.

¹⁴⁶ Уп. Paine, *Embroidered Textiles*, 163. Сличне мотиве налазимо и у другим културама, почевши од Месопотамије, али о путу утицаја на средњовековну Србију најпре сведочи *ланчац* техника веза таквих мотива (видети даље у тексту), доминантна у централноазијском везу, као и вез на рукавима у виду звездица додељен младићу који представља војну елиту из Златне хорде у сцени Сабора из Светог Димитрија у Пећи (Вулета, *Страни елементи*, I, 238, сл. 15, 241–242). Мотиве *котура* са уписаним звездама носи и Јован Оливер у наосу Леснова (Иста, *Лесновски кавади*, сл. 6, 12), а *котури* са уписаним крстом красе одежде ктитора у Трескавцу (Ђорђевић, *Зидно сликарство*, сл. 32, таб. 66).

¹⁴⁷ Meller, *Silk and Cotton*, 160–161, 164–165, 202; Усманова, *Костим женщины эпохи бронзы*, 92.

¹⁴⁸ Везени мотиви народних женских кошуља Македоније и Косова и Метохије, као и српских *зубуна* каснијих времена, пружају идеју како је такав вез могао изгледати и којим техникама је могао бити изведен – в. А. Krsteva, *Macedonian Folk Embroidery*, Скопје 1975, kat. no. 30, 35, 63, 69, 71, 78, 79, 96 и нарочито 122 (пример веза из околине Костура); Ј. Бјеладиновић, *Народне ношње Срба у XIX и XX веку*, Београд 2011, кат. бр. 12. *Котури* на женским *зубунима* од *сукна* природне боје из околине Гњилана (исто, кат. бр. 22–24)

ма на српском живопису, цела Брајанова хаљина била је прекривена истим *котурима*.¹⁴⁹

Каранске одежде откривају сложену слику преплетених културних утицаја и одевних стилова пристиглих и са Истока и са Запада. Туркичко-монголски утицаји доминирају Брајановим костимом, док женски представља одслик европског утицаја на српски начин одевања у том времену, са азијским елементима (тканине, накит) који имају првенствено симболичко-магијску функцију. Такав обим источњачког утицаја не налазимо, сем у Леснову, на осталим сачуваним примерима савременог српског властеоског костима. Дали је, стога, мултикултуралност каранских костима одслик етничке (не)одређености у Срба прве половине XIV века, спремних да уклопе лични визуелни идентитет у слику глобалног естетског изазова или диктата, попут даме с почетка наше приче, или је она сведок културне отворености Брајанове породице као последице трагања за новим идентитетом наместо избледелих корена са неких других меридијана – стицања новог идентитета кроз трансформацијску размену одевних различитости?¹⁵⁰

После дугог периода византијске културне доминације, Србија је од XIII века трпела нове утицаје који су се одразили и на начин одевања двора и властеле. Директно присуство Франака и Млетача на Пелопонезу и Балкану од 1204. отворило је и на том простору врата новим костимским формама¹⁵¹ и потпуно новом поимању одевања чији је настанак у другој половини XII века означио почетак ере доминације француске и италијанске моде у Европи која траје и данас.¹⁵² Порекло

израђени *ланчац* бодом можда су, по техници израде, најближи Брајановим. За додатне бројне примере в. Менковић, *Зубун*, која истиче да основу већине украса каснијих *зубуна* представљају мотиви *круга*, *кола*, *сунчаног кола* и *котура* и да се „развијени украс *зубуна* из XIX века представља као скуп симболичких и материјализованих рефлексива српског средњег века“ (*исто*, 58).

¹⁴⁹ В. хаљину светог Димитрија поред јужних врата Марковог манастира или ону ктиторке у Трескавцу.

¹⁵⁰ О трансформацијској улози одеће зарад уклапања или неуклапања њеног власника у одређену средину и њене друштвене норме у средњовековној Енглеској и Француској в. G. T. Gilmore, *Married France's Bisclavret: What the Werewolf Will or Will Not Wear*, *Encountering Medieval Textiles and Dress: Object, Text, Images*, ed. D. G. Koslin, J. E. Snyder, New York – Houndmills 2002, 67–84.

¹⁵¹ Утицај Нормана се у Србији осећа и у усвајању њихових личних имена, нпр. Оливер или Брајан.

¹⁵² S. G. Heller, *Fashion in Medieval France*, Cambridge 2007.

српских краљица које су припадале европским и балканским дворovima, дало је свој допринос променама у начину одевања и врсти украса српских племкиња. Либерализација одевања од пада Константинопоља у латинске руке омогућила је и примање утицаја који су преко Угарске долазили из централне Европе, отворено и добијањем угарских територија на управу у време краља Драгутина. Са померањем државних граница крајем XIII и у првој половини XIV века, српска властела која је добила поседе на новоосвојеним територијама у Македонији, примила је и елементе тамошњег начина одевања. Утицај је морала имати и трговина, али више у сфери тканина – судећи по писаним изворима, ако изузмемо *кавад*, готови одевни предмети ретко су стизали са трговцима. Страни трговци су, ипак, могли утицати на локални начин одевања сопственом ношњом, али најпре у већим трговачким центрима попут Новог Брда. Посебно снажан уплив нових костимских форми и украса донеле су избеглице и војни најамници пристигли на српске територије из Монголима покорене Азије, првенствено из Златне хорде.

Са војним најамницима (избеглице нису носиле *деел* и *терлиг*) у Србију је, поред новог облика оружја¹⁵³ и појаса, стигао и монголски *кафтан*.¹⁵⁴ Као ознака краљеве гарде и плаћене војске из редова Монгола, Кумана и Алана (Јаса) придошлих из Златне хорде и Видина, тај хаљетак је у Милутиново време морао бити присутан и на српском владарском двору и опажен од стране српске властеле.¹⁵⁵ Али да ли је то било довољно да га она усвоји, транспонује у сопствено одевање и временом одомаћи, бришући његово оригинално, како смо видели и на примерима са српског живописа, веома јако „варварско“, етничко и службено значење? Да се то заиста десило и да је Брајанов *деел* заиста слика савремене српске модне сцене на којој би се тај тип хаљетка, у том случају, развијао већ више деценија, да ли би он задржао тако упадљиве оригиналне монголске одлике као што

¹⁵³ A. Uzelac, *Foreign Soldiers in the Nemanjić State – A Critical Overview*, *Beogradski istorijski glasnik*, 6, 2015, 76, са старијом литературом.

¹⁵⁴ Интересантан је и податак да је краљ Милутин, да би спречио монголски војни удар на Србију, морао послати Ногају свог сина Стефана (Дечанског) као јемство да неће нападати бугарске територије на које је Ногај полагао право (Јиречек, *Историја Срба*, I, 192). Стефан је на татарском двору морао бити окружен и дариван монголским хаљецима и тканинама, које је после Ногајеве погибије 1299. и бекства, млади краљевић могао донети са собом у Србију.

¹⁵⁵ У Душаново време, коме припадају и карански портрети, већину најамне војске чинили су Европљани (Uzelac, *Foreign Soldiers*, 76–80).

је избор боје и врсте тканине и њеног дезена, те начина качења рукава на леђима и врсте опшивних трака, или би управо то били детаљи на којима би се најпре десило „одомаћење“ и изгубио траг оригиналу? У процесу асимилације једне одевне форме у нову средину, сви њени детаљи, па чак и детаљи кроја, са губљењем оригиналног значаја и функције, изложени су модификацији зарад добијања новог локалног значења.¹⁵⁶ То се са Брајановим *деелом*, за разлику од појаса, није десило, бар не у довољној мери. Одомаћење његовог *деела* постигнуто је избором осталих одевних форми које га допуњују – дужином и кројем хаљине, задевањем марамице за појас, формом обуће. На самом *деелу* постоји само једна стварна алтернација – предњи и задњи централни вертикални разрез чија дужина сведочи да јесте у питању промена оригиналне монголске форме. Али променом дужине *илицева* постигнута је минорна модификација његове службене функције – ратнички облик монголског *деела* добио је и значење једнако војничког витешког костима¹⁵⁷ присутно у локалном властеоском одевању. Оригинално службено значење монголског хаљетка, тако, није промењено већ само допуњено и наглашено. Продужењем *илицева* промењено је, међутим, његово духовно значење – од симбола ратника Монголског царства, Брајанов *кафтан* је добио важну витешку ознаку борца за хришћанство. На тај начин, његов *деел* је изгубио значење „кривоверног“ костима, заслуживши тиме и место у хришћанском храму,¹⁵⁸ али је задржао своју основну службену функцију ратничког хаљетка.

¹⁵⁶ Уп. М. G. Parani, *Cultural Identity and Dress: Byzantine Ceremonial Costume*, Jahrbuchder Österreichischen Byzantinistik, 57, Wien 2007, 120–121. Пример таквог процеса видимо на Брајановом појасу као и на *кавади*ма Јована Оливера у Леснову – онај у наосу понавља оригиналне форме и украсе кавкаских хаљетака исте врсте због исте етничко-фунерарне намене којој су служили и оригинали (Вулета, *Лесновски каваци*, 176–190), док је онај у припрати, добивши нову титуларну функцију у новој српској средини, претрпео значајне промене и украса и кроја (*исто*, 190–194), попут *кафтана* Теодора Метохита у Хори (в. даље у тексту).

¹⁵⁷ О предњем и задњем централном *илицу* мушких *блиоа/сиркота* као ознаки витешке одежде од XII века, њиховој функционалној вези са потребама јахања, те симболици „елите над елитом“ која чува хришћанство в. Snyder, *From Content to Form*, 92.

¹⁵⁸ У Угарској у XIII веку власти су нарочитим законима спречавале ширење страних нехришћанских утицаја на локално одевање – N. Berend, *Medieval Patterns of Social Exclusion and Integration: The Regulation of Non-Christian Clothing in Thirteenth-Century Hungary*, Revue Mabillon, n.s, 8(= 69), 1997, 155–176. Интезивно

Судећи по сличном процесу преплитања различитих културних утицаја у Византији,¹⁵⁹ о чему сведочи и крајње необичан костим Теодора Метохита на његовом портрету у Хори,¹⁶⁰ могло би се помислити да је хришћанизација монголског *кафтана* продужавањем централних *илицева* била довољан знак његовог прихватања у општу српску моду. Али док *кафтан* Теодора Метохита има тенденцију да украсима и орнаментиком од турског постане и византијски и хришћански, Брајанов показује труд да остане баш монголски са важним знаком хришћанизације.¹⁶¹ За разлику од Теодора Метохита, једног од најобразованијих и најоригиналнијих византијских умова тог доба,¹⁶² чија је необична одежа у Хори, као одслик његовог космополитског духа, стављена у функцију издвајања из колективног имица цариградске дворске елите, о Брајановој издвојености обележеној нарочитим *кафтаном* није сачуван никакав траг сем портрета у Карану. Какву је то онда посебност Брајан желео да истакне ношењем монголског *деела*? Одговор који се намеће као резултат претходне анализе симболичке упот-

мешање цркве у ова питања указује да је костим у тим временима имао и важну верско-идеолошку функцију. С обзиром на истакнуто значење нехришћанског „варварског“ костима које је носио монголски *кафтан* приказан на живопису Србије (Вулета, *Страни елементи*, I, 237–238), извесно је да је верско-идеолошки аспект одевања био од сличног утицаја и у српској средини XIII и XIV века.

¹⁵⁹ Parani, *Cultural Identity*.

¹⁶⁰ Иста, *Reconstructing the Reality of Images*, Leiden–Boston 2003, 333, fig. 69.

¹⁶¹ Метохитов *кафтан* је задржао турски крој, али су опшивне траке (Иста, *Cultural Identity*, 120) и нарочито дезен његове тканине са важном хришћанском симболиком (Вулета, *Мотив „срца“*, 178, сл. 23), традиционално византијски. Тај *кафтан* има турске узор у кроју, али се због осталих детаља никако не може назвати турским, но због турског кроја ни типично византијским, већ најпре личним Метохитовим. Његова одежа у Хори потврђује да је усвајање источњачког, нехришћанског костима у византијској средини било последица интелектуалне размене до мере која није угрожавала локални „римски“ и хришћански идентитет Византинаца (Parani, *Cultural Identity*, 114). Судећи по значењу монголских *кафтана* на српском живопису, њихово прихватање у српској средини свакако не би био процес интелектуалне размене. Оно је могло бити последица усвајања симбола непобедивог ратника, што се опажа на представи светог Димитрија у Марковом манастиру, али нас то опет врћа на службено значење таквих одежди везано за тачно одређене војничке структуре у Србији Милутиновог доба.

¹⁶² M. Bazzani, *Theodore Metochites, a Byzantine Humanist*, Byzantion, 76, 2006, 32–51.

ребе монголских *кафтана* на живопису у Србији XIV века¹⁶³ и посебно наглашене витешке и јахаће симболике његових *илице*,¹⁶⁴ јесте да такав хаљетак истиче службу преко које је Брајан стекао позиције у српском друштву што су му донеле и титулу жупана и поседе и финансијска средства за подизање каранске цркве. Карански *деел*, стога, није ознака модних склоности већ службеног статуса његовог власника.

Ако се вратимо податку да су елитне јединице у срској војсци у време краља Милутина чиниле најамничке трупе пристигле из Златне хорде и Видина састављене од Монгола, Алана и Кумана, од којих су неке чиниле и његову личну гарду,¹⁶⁵ и да је краљ покушавао да реши питање њиховог иначе веома скупог финансирања у мирнодопским периодима додељивањем титула и поседа,¹⁶⁶ чини се сасвим вероватним да је Брајан био један од њих. Чињеница да су већину тих трупа чинили коњаници¹⁶⁷ прати наглашену функцију централног јахаћег *илица* на Брајановом *деелу*. У такво решење уклапа се и Брајанова старост – судећи по потпуно белој коси и бради, он је свој физички максимум морао имати управо у време краља Милутина. Чини се, стога, да није случајно што је Брајан у каранској цркви насликан наспрам краља Милутина, те да представа баш тог Немањића има своје тачно објашњење и разлог, дајући пун легитимитет Брајановој титули жупана и властеоском статусу који она носи.¹⁶⁸

То би даље значило да Брајан није био српског порекла већ да је припадао неком од Монголима покорених народа који су живели у Златној хорди, највероватније Куманима или Аланима.¹⁶⁹ Томе у прилог иде и, за српску средину јединствена и необична монохроматичност каранских одежди, прекинута само сјајем сребра нашивених ивичних трака, што одаје естетски императив Златне хор-

де. Игра сменом различитог украса на *оптокама* хаљинице најмлађе Брајанове ћерке, које чак и обликом шаре указују на номадске узорне и то оне из премонголског доба, открива директно познавање номадске традиције. Наглашено округла бела лица са повијеним носевима и плаве косе које више иза велова каранских ктиторки прате овакву етничку идентификацију.¹⁷⁰ Нажалост, за разлику од станичењских,¹⁷¹ карански ктитори нису оставили довољно детаља по којима би било могуће са сигурношћу утврдити њихову тачну етничку припадност. Асимилација Брајанове породице у локалну средину очито је ишла брже него њихових сународника у Бугарској. То даље указује да они, за разлику од станичењских ктитора, нису били део неке веће татарско-куманско-аланске заједнице насељене у том крају Србије, те да су до времена осликавања Карана живели међу Србима неко дуже време. О томе говоре остали, већ типично балкански делови њихових одежди као сведоци бржег усвајања локалних културних утицаја, те потребе за уклапањем и прилагођавањем српској већини. Брајан и Струја са ћеркама, тако, костимом истичу припадност српским властеоским круговима, али истовремено, дајући јој легитимитет, илуструју и службено порекло те припадности које посредно одаје и њихову изворну етничку различитост. Одежде каранских ктитора, стога, имају необично важан значај за проучавање српског властеоског костима тог времена, јер указују и шта је у очима дошљака представљало типичне локалне одевне знакове. Брајанов *деел* потврђује и да је у Србији и пре проглашења царства, властеоски костим могао обележавати врсту службе

¹⁶³ Вулета, *Страни елементи*, I, 237–242.

¹⁶⁴ О јахаћој функцији централних *илице*а в. П. Васић, *Ношња народа Југославије кроз историју*, Београд 1968, 27.

¹⁶⁵ А. Узелац, *Најамничке војске краља Стефана Уроша II Милутина*, Војноисторијски гласник, 2, 2011, 15–17, са изворима.

¹⁶⁶ Исти, *Foreign Soldiers*, 74, 83, са изворима.

¹⁶⁷ Исто, 81.

¹⁶⁸ Уп. Томовић, *У држави Немањића*, 145, која налази нарочиту везу између Брајана и краља Милутина у култу Богородице Тројеручице коју је поштовао овај владар, наглашен и у каранском храму.

¹⁶⁹ О начину одевања Алана пре монголске инвазије в. З. В. Доде, *Средневековий костюм народов северного Кавказа*, Москва 2001, 13–15; О. Orfinskaya, I. Arzhantseva, *The Cut of the Clothes of North Caucasian Alans*, *Archaeological Textiles Review*, 55, 2013, 86–96.

¹⁷⁰ Тако наглашено округла лица каранских ктиторки не налазимо на осталим савременим представама српских племкиња, али је њихова упадљива сличност са куманским неоспорна (в. Плетнева, *Половецкие каменные изваяния*, 56–57, рис. 27).

¹⁷¹ У прилог закључку да су станичењски ктитори били Кумани иде и име дечака Крубана. У папском писму послатом краљу Емерику 1202. године, помиње се кумански предводник *Gubanus*, под чијим вођством је „небројена“ група Кумана опустошила српске територије (Uzelac, *Foreign Soldiers*, 71, са изворима). В. Стојанов такође идентификује име Крубан/Грубан као куманско и изједначава га са арапским и турским Курбан (= жртвовање, В. Стојанов, *История на изучаването на Codex Cumanicus: Кумано-печенежски антропоними в България през XV в.*, София 2000, 246). Име има тохарско порекло и на тохарском значи штедљив, богат. Кучански владар Крубин (Таримски басен), забележен је у кинеским документима из времена династије Западни Хан (D. Q. Adams, *A Dictionary of Tocharian*, Amsterdam 1999, 219–220, са детаљном етимологијом имена).

његовог власника, што је, међутим, проистицало из друштвене праксе а мимо постојања било каквих званичних дворских прописа и протокола. Такође, Брајанов *деел* открива да је монголски *кафтан*, у оригиналној и/или хришћанизованој верзији, ношен у Србији прве половине XIV века, али само као ознака (униформа) одређених војних структура које су чиниле плаћене трупе из Златне хорде. Да је његов портрет насликан у Карану, сасвим је извесно да Брајанов и Струјин син не би носио такав хаљетак. Брајанов *деел* открива и да су поједини припадници страних плаћених трупа, вероватно баш они најближи владару, даривани српским титулама и поседима и, оставши у српској средини, постајали активни и узорни чланови локалних заједница.

Једини траг остао иза жупана Петра Брајана и његове породице јесу портрети у каранској цркви. Без даљих историјских и научних података, сведочанство о њиховом правом идентитету остаје

скривено као заштићена породична драгоценост у порубима њихових необичних одејанија. Зашивамо порубе знатижељни шта би нам открило сенквенционисање ДНК мушкараца покопаних испод ктиторских портрета у Карану¹⁷² – ког порекла су били Брајан и његове девојке и да ли је услишен вапај за продужетком породичне лозе. Непобитан научни одговор на ова питања дао би нам и необориву слику костимских токова, навика и правила у одевању, те функције и симболичке одежде Душанове властеле представљене на портретима, што би допринело формирању и јасне слике о етничкој визуелној (не)одређености српске господе прве половине XIV века. За то нам, за сада, остаје тумачење невербалног језика насликаног костима. Остаје и закључак да је у вртлогу незауоставних историјских струјања над Балканом, кроз костим обележен отиском света, XIV век у Србији био време ношења „одеће која се не слаже“...

¹⁷² О археолошким ископавањима гробница у Карану в. Г. Цветковић-Томашевић, *Бела црква у Карану – маузолеј жупана Брајана*, Саопштења, 22–23, 1990–1991, 159–176.

Tatjana Vuleta
Independent Researcher, Vienna

**FOREIGN ELEMENTS OF KTETOR ATTIRE IN KARAN
– THE MARK OF THE WORLD AS A SYMBOL OF ETHNOS
Part 2**

Summary

The reflection of different cultural influences in the Balkans during the 13th and 14th centuries, the Franco-Venetian from the south and the west, the Mongolian from the north-east, and the Central European from the northwest, is clearly visible in the clothing of the Serbian nobles. The eclectic attire of župan Peter Bryan, his wife Struya, and their four daughters, donors of the Church of Annunciation in Karan, provides such evidence but goes beyond the usual cross-cultural exchange. The complex intertwining of different clothing styles presented on the

robes and textiles of the Karan donors raises not just the question of the source of, but also of the social function of such a costume in late medieval Serbia and of the roots of the inclination towards foreign fashion in case of this particular family. The costumes of Karan clearly reflect the uniqueness of Bryan and his family – the military nature of their social status that originated during the rule of King Milutin, their ethnic roots in the Golden Horde territories, and the pronounced need to fit into the local Serbian environment.

Татијана ВУЛИТА

**СТРАНСКИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО КТИТОРСКИТЕ ОБЛЕКИ ВО КАРАН
- ЗНАКОТ НА СВЕТОТ КАКО СИМБОЛ НА ЕТНОСОТ
ВТОР ДЕЛ**

Резиме

Рефлексиите од различните културни влијанија на Балканот во текот на 13 век и 14 век, франко-венецијанските влијанија од југот и западот, монголските од северот и истокот, и на централна Европа од северозападот, сè евидентно видливи во облеката на српските благородници. Еклектичната облека на жупанот Петар Брајан и неговата жена Струја и четирите ќерки претставени во ктиторската композиција во црквата посветена на Благовештението во Каран, ни даваат докази што ги надминуваат вообичаените меѓу културни размени. Во ктиторската композиција во Каран,

комплексното преплетување на различни стилови во облеките и текстилот предизвикува прашања за изворот, но и за социјалната функција на овој вид на облека во доцниот среден век во Србија, како и за корените, и за склоноста кон странска мода, особено на оваа семејство. Облеката во Каран јасно ја отцртува уникатноста на семејството Брајан - за воената природа на социјалниот статус што потекнува од времето на владеењето на кралот Милутин, етничките корени на територијата на Златната хорда, и нагласениот обид тие да се вклопат во локалното српско опкружување.