



Татјана ВУЈЕТА

самостални истраживач, Сингапур

ДЕЗЕН ПРЕЛОМЉЕНОГ ЛУКА И ДВЕ ТКАНИНЕ ИЗ ЛЕСНОВА

Кључне речи: дезен, одевање, орнамент,
симбол, средњи век, текстил, фреске

Апстракт: Истраживањем настанка и ширења дезена преломљеног лука, од Рима и Кине, преко Персије, Согдије, Блиског истока, Египта, Кавказа, Византије, Италије и Турске и проналажењем стилских и симболичких паралела на византијском и бугарском двору, појашњена је појава и симболика овог дезена на две тканине – хаљине царице Јелене и поставе огртача Ане Марије, насликане 1349. у Леснову. Размотрене су врсте текстила којима су могле припадати, као и њихово могуће порекло и начин доласка на српски двор. Закључено је да Јеленина тканина – брокатирани лампас (камха), припада мамлучким заркашима или монголским насицима, али да дезен носи традиционалну хришћанску симболику. Анина постава улази у групу самита (аксамит) и указује на мамлучко порекло.

Док савремени Запад негује традицију транспонованјем старог у ново, Исток вековима, помно и дословно, чува своје културно наслеђе не мењајући га. У недавној шетњи живописним улицама старе раџастанске престонице Џајпура, привукли су нас дезени домаћих базарских тканина заустављени у времену. Брокатиране свилене тканине намењене традиционалном венчању, прекривене су дезенима као пресликаним са средњовековних фресака (сл. 1). Једану од њих, проткану дезеном преломљеног лука,¹ носила је

и српска царица Јелена средином XIV века (сл. 2). Тканине српског средњовековног двора и палата могулске Индије, делиле су, очито, исту инспирацију.

Дезен преломљеног лука нашао је пут до европских и азијских дворова преко тканина настајалих у многобројним радионицама средњовековног исламског света, од Персије, преко Багдада, Египта и Сицилије, до Шпаније. Дезен мреже настале спајањем лукова сараценског типа, одлично се уклопио у репертоар геометризване орнаментике изведене из исламских верских и естетичких постулата, на првом месту аниконизма и мултиплицитета. Дезен се не појављује само на текстилу.² Налазимо га изведеног у злату на црвеном своду златне куполе Омарове џамије у Јерусалиму, рад омејадских уметника.³ Примере представа истог дезена на одеждама и сачуваним тканинама налазимо и касније у мамлучком Египту (сл. 3)⁴ и Сирији (сл. 4).⁵

Иако од времена појаве ислама овај дезен припада тој култури, он није изворно исламски. У додиру са бујном културом сасанидске Персије, арапски свет је упио њену дворску уметност, даље је свдећи на геометризване облике и арабеске. Сасанидски дезен преломљеног лука, у његовом најосновнијем облику, налазимо на сребр-

лик, па смо се одлучили за описни назив „дезен преломљеног лука“.

² Примери дезена на исламским тканинама у Р. L. Baker, *Islamic Textiles*, London 1995, 23, 45, 75, 81, 98.

³ О џамији и њеним мозаицима у R. Ettinghausen, O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, New Haven and London 1994, 28–34.

⁴ Британски музеј у Лондону, рег. бр. ОА 1874.3-2.6 (S. R. Canby, *Islamic Art in Detail*, Cambridge 2005, 50).

⁵ Британски музеј у Лондону, рег. бр. ОА 1869.1-20.3 (S. R. Canby, *op. cit.*, 114).

¹ О дезену у J. Trilling, *The Language of Ornament*, London 2001, 128–133. О том дезену мало је писано у српској стручној литератури. (видети А. Нитић, *Тканине и профани костим у српском сликарству XIV и прве половине XV века – порекло и развој стила*, Ниш и Византија II, 2004, 322 – 324). На овом истраживању лежало је и установљавање српског назива за дезен. Већина европских језика користи латинску базу „obviata“ (енг. ogee, ogive, ogival), која нема српски об-



Сл. 1. Венчана хаљина из једне радње у Џајпору, Раџастан, Индија, 2011. година

ном ибрику из VII века, данас у Михо музеју у Кјоту (сл. 5).

Пре него што је инспирисала исламску уметност, Персија је свој уметнички занос пренела на иранске народе Закавказја и централне Азије. У VII веку дезен преломљеног лука налазимо на металним предментима из Дагестана⁶ и хаљинама согдијских великодостојника на фрескама Самарканда (сл. 6).⁷ На просторима раносредњовековне Трансоксијане, центру трговине Путем свиле, дешавало се, међутим, чудесно преплитање персијске и кинеске културе. Није, стога, јасно ко је имао пресудан утицај на појаву тог дезена на согдијском текстилу, Персија или Кина. Свилене тканине са истим дезеном неђене у гробницама Мавангдуија из 168. године п.н.е.⁸ доказују да је он постојао и у

⁶ Видети нпр. бронзани когао из XIII века у Т. Talbot Rice, *Stara umetnost centralne Azije*, Beograd 1965, 259, sl. 247.

⁷ J. Trilling, *op. cit.*, 128, 129, pl. 132.

⁸ Репродуковано у D. Kuhn, *Chinese Silks*, New Haven & London & Beijing 2012, 131, fig. 3.14. Потребно је нагласити да је на овим тканинама дезен преломљеног лука добијен дијагоналним ређањем *beiwen* мотива са размаком који ствара мрежу спојених таласастих тра-

Кини вековима пре персијских освајања и појаве ислама. Како је исти мотив красио и подне мозаике античких римских палата⁹ и коптске тканине,¹⁰ морамо се запитати са које стране је – Истока, преко свиле која је стизала из Кине или Запада, као последица освајања Александра Великог или утицаја коптских тканина, дезен могао стићи и у Персију. Судаћи по истој врсти дезена на златном појасу из Зивијеха (Курдистан) из VII века п.н.е, данас у Археолошком музеју у Техерану (сл. 7),¹¹ могао је припадати и старим културама Блиског Истока. Као што је најчешћи случај у свету орнаментике, поуздан одговор немогуће је дати. Унију утицаја и култура, симболички, налазимо на једној слици могулске Индије, *Сахрана Ишкандара*, рад Салима Кулија из 1620. године,¹² на којој је тело Ишкандара (Александра Великог) прекривено тканином са дезеном преломљеног лука стилизованог на персијски начин.¹³

Пратећи орнаментике согдијских тканина и дагестанског посуђа, дезен преломљеног лука, често срцоликог облика, проналазимо и на кавкаском текстилу. Чарапе од такве тканине носи протоспатар Јован на портрету у *Адријанопољском јеванђељу*, јерменском рукопису из 1007. године.¹⁴ Могуће је да је дезен срцоликог типа красио и хаљину грузијског краља Давита IV Агмашенебелија на портрету из Гелатија из првих деценија XII века (сл. 8).¹⁵ Судаћи према појави истог дезена на другим уметничким предметима, нпр. на позадини светом Јовану из Деизиса са сребрних корица *Бертског четворојеванђеља*, 1184–1193,¹⁶ његова симболичка примена настављена је и у XII веку.

ка, а не спајањем таласасте вреже што је случај са персијским типом дезена.

⁹ Нпр. римски подни мозаик из северне Африке, видети у J. Trilling, *op. cit.*, 128, pl. 131.

¹⁰ Видети примере истог дезена на коптским тканинама у *Lyon, musée historique des tissus*, ed. S. Ogasawara, Lyon 1985, cat. no. 12, 15.

¹¹ Видети у V. Loukonine, A. Ivanov, *Lost Treasures of Persia*, Washington DC 1996, 14.

¹² Британски музеј, Лондон, рег. бр. ОА 1983.7-27.1.

¹³ Видети у S. R. Canby, *op. cit.*, 52–53.

¹⁴ MS. 887, fol. 7r.

¹⁵ Првобитни портрет у мозаику касније је замењен фреском (XVI или XVII век) на којој краљ носи таквак дезен. Постоје индикације да су детаљи са мозаика пресликавани на нове фреске (A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, University Park 1998, 61–62), о чему може сведочити и употреба срцоликог дезена који није присутан на тканинама XVI и XVII века, већ је, пре, првобитно употребљен облик.

¹⁶ T. Talbot Rice, *op. cit.*, 243, sl. 227.



Сл. 2. Тканина хаљине царице Јелене, детаљ фреске, северни зид припрате, Лесново, 1349. г.

Дезен преломљеног лука налазимо и на текстилу у Византији. Пратећи ликовне изворе, дезен улази у дворску употребу од средине XI века и најчешће је срцоликог облика. Такав облик дезена срећемо и на рељефима у Египту и Сирији још у VII веку,¹⁷ на поменутих посудама и тканинама Кавказа и централне Азије,¹⁸ али и на визан-

¹⁷ Видети нпр. сиријске рељефе у слоновачи из VIII века (G. Mietke, *Vine Rinceaux*, Byzantium and Islam, New York 2012, cat. no. 121c) и на кутијама од слоноваче из VII–VIII века (ibid., cat. no. 120a–c). Како кутије носе и друге хришћанске симболе, избор мотива винове лозе указује на могуће старије византијске узоре.

¹⁸ О употреби срцоликих мотива на текстилу централне Азије у J. C. Y. Watt, A. E. Wardwell, *When Silk was Gold*, New York 1997, 35.



Сл. 3. Детаљ рељефа на плочици од слоноваче, мамлучки Египат, XIV век

тијској свили из X века,¹⁹ па је тешко утврдити да ли је појава тог дезена на византијском дворском

¹⁹ Да су срцолики мрежасти дезени красили цариградске дворске тканине и пре средине XI века сведочи зелени *самит казуле* светог Урлика (бискуп 923–973) из Аугсбуршке катедрале (C. G. E. Bunt, *Byzantine Fabrics*, Leigh-on-sea 1967, fig. 34). Судајући по утканим представама византијског цара (S. Wagner, *The Impact of Silk on Ottonian and Salian Manuscripts*, Silk Roads, Other Roads, Proceedings of the 8th Biennial Symposium of the Textile Society of America, Northampton 2002, 137), тканина је сигурно рад царских радионица не касније од треће четвртине X века. Треба поменути и *самит казуле* архиепископа Вилигиса од Мајнца, данас у Баварском националном музеју у Минхену, с краја X или почетка XI века. Мишљења о пореклу те тканине подељена су између Византије (старији истра-



Сл. 6. Согдијски великодостојник, детаљ фреске, Афросиаб (Самарканд), VII–VIII век

током XI и XII века, где је реминисценција изворне инспирације за његов настанак – винове лозе. *Лороси* су дезенирани везом изведеним златним концем. Налазимо га, нпр. на *лору* царице Ирине на мозаику у Светој Софији из 1118. године.²⁵ Сви поменути примери морали су бити производ царских радионица, ткани од врхунског квалитета свиле, бојени најфинијим пигментима и украшени чистим златом што их је чинило недоступно луксузним.

Ипак, дезен преломљеног лука у Византији није красио само царске одежде. Уочавамо га на хаљини севастократорке Ирине на цртежу из 1081,²⁶ у виду ивичног златовеза на огртачу Ане Радина из Светих Бесребрника из 1180. и утканог у тканину огртача ктиторке Ане из Светог Николе Касница, 1160–1180. у Костуру. Дезен прекрива и одежде светитеља у костурским црквама из ис-

²⁵ Видети у В. Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд 2004, сл. 292.

²⁶ Vind. Phil. gr. 149, fol. 10r, I. Spatharakis, *op. cit.*, pl. 100.



Сл. 7. Детаљ златног појаса, Зивијех, Курдистан, VII век п.н.е

тог периода, што потврђује његову популарност у последњим деценијама XII века и ван Цариграда. Утицајни и имућни друштвени кругови ван престонице су, очито, пратили дворске трендове ношењем јефтинијих копија дворског текстила израђиваном у приватним радионицама широм царства.²⁷ То је морало допринети умањењу његове симболичке вредности и претварању у одраз тренутне моде и социјалног статуса.

Са падом Цариграда 1204. и сељењем текстилне производње у Никеју и Солун, израда ткани-

²⁷ О копијама дворских тканина у D. Jacoby, *Silk Economics and Cross-cultural Artistic Interaction*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 58, 2004, 219–222. Истовремено, дезен преломљеног лука као ни мотив винове лозе не налазимо на текстилу фресака Кападохије.

на са сложеним дезенима посустаје. У доба Палеолога, дезен преломљеног лука се, међутим, враћа на дворску модну сцену, овог пута и под утицајем монголских дворских кодекса и као увоз из исламских радионица.²⁸ Судаћи по ликовним изворима, његова популарност расте током друге четвртине XIV века. Чланови породице Теодоре Палеолог портретисани у *Линколн типикону*, носе одежде проткане различитим типовима тог дезена.²⁹ У том периоду уочава се, заправо, мода дезена уплетене винове лозе којима припада и дезен преломљеног лука. Издваја се хаљина велике прикириресе Ане Асене.³⁰ На црвеној основи брокатирањем златом изведен је дезен великог рапорта. И на хаљини царице Ане Савојске на минијатури из треће или четврте деценије XIV века,³¹ такође крупног рапорта, исти дезен изведен је у црвеном *сомоту* или *дамасту* (сл. 9).

Дезен преломљеног лука присутан је на византијским портретима и касније. Видимо га нпр. на огртачу Манојла Палеолога на веженом портрету са заставе, нешто пре 1411, данас у Националној галерији у Урбину.³² Манојлова тканина је или увоз или је извежена *срмом*, попут самог портрета, што је био уобичајен начин украшавања једнобојне византијске свиле од XIV века.³³

Судаћи по свим наведеним примерима, упадљива је вековна постојаност мотива винове лозе која твори и дезен преломљеног лука, без значајних варијација, указујући на постојаност цариградског дворског кодекса и симболике орнамената. Можемо закључити да су тканине са овим дезеном, увожене у Византију у време Палеолога, биле нарочите поруцбине прилагођене цариградском дворском протоколу и симболици првенствено владарског орната.

Употребу срцоликог облика тог дезена, а под директним утицајем Византије, налазимо и у

²⁸ Не обновивши производњу дезениране свиле у Цариграду после пада латинског царства и освајања Никеје од стране Османлија, Византија обуставља дворску производњу дезенираних тканина. Уместо тканих дезена, после 1330. у моду улази и вез. Увоз блискоисточних тканина у Византију текао је преко Требизона и Табриза, а централноазијских из Узбекистана преко Сараја до Тана на Дону или Кафе на Криму – *idem.*, *Late Byzantium Between the Mediterranean and Asia: Trade and Material Culture*, Byzantium: Faith and Power (1261–1557), New York 2006, 24–31.

²⁹ Видети у I. Spatharakis, *op. cit.*, 196–197, fig. 148.

³⁰ Fol. 5r.

³¹ Stuttgart Cod. Hist. 2° 601, fol. 4.

³² Репродуковано у D. Jacoby, *Late Byzantium*, 27, fig. 27.

³³ О производњи свиле у Византији у XIV веку укратко у *ibid.*, 26 – са старијом литературом.



Сл. 8. Портрет грузијског краља Давида IV Агмашенебелија, Гелати, Грузија, XVI или XVII век, копија мозаика из првих деценија XII века

норманској Сицилији друге половине XII века. Урађен у злату, дезен краси црвену бордуру плаве владарске крунидбене *далматике*, данас у Историјскоуметничком музеју у Бечу.³⁴ Судаћи по незнатном броју ликовних извора, мотив уплетене винове лозе а са њим и дезен преломљеног лука, били су популарани и на бугарском двору средином XIV века. Уочавамо их брокатираних златом на црвеној хаљини царице Теодоре и одеждама принцеза у четворојеванђељу цара Ивана Александра,³⁵ из 1356. (сл. 10). Попут византијских и

³⁴ Видети у *Masterpieces of the Secular Treasury*, ed. W. Seipel, Milano and Vienna 2008, 62–63.

³⁵ В.М. Add. 39627, fol. 3r и 4v, видети у I. Spatharakis, *op. cit.*, fig. 39.



Сл. 9. Портрет византијске царице Ане Савојске, минијатура у *Stuttgart Cod. Hist.* 2° 601, fol. 4, трећа или четврта деценија XIV века

бугарске тканине тог типа биле су увожене, судећи по употреби злата, из монголских или мамлучких радионица.³⁶ Исти утицај, али и дубоко укоренењу јерменску хришћанску традицију, налазимо и у Киликији на краљици Керан у јеванђељу из 1262,³⁷ која носи плаву хаљину брокатирану златом изведеним дезеном изузетно крупног рапорта, као производ локалних радионица.³⁸

³⁶ Под монголским тканинама се не подразумева етничка одредница већ политичка – током XIII и прве половине XIV века, Монголи су владали скоро целом Азијом и источном Европом.

³⁷ MS. J2660G, Јерменска патријаршијска библиотека, Јерусалим.

³⁸ О производњи златом брокатираних тканина у јерменској Киликији, тзв. *pannus tarsicus* у D. Jacoby, *Silk Economics*, 233.

Освајањем Азије током XIII века, Монголи су отворили огромно тржиште а политиком прегруписавања текстилних радионица и сељењем мајстора из једног краја царства у други, допринели потпуној глобализацији текстилне технологије и дизајна.³⁹ О присутности дезена преломљеног лука на монголским дворovima сведочи и фрагмент свилене тканине израђен у радионицама Илканата у XIV веку, данас у музеју у Клинију.⁴⁰ И српске фреске с почетка XIV века приказују „татарске“ тканине са истим дезеном.⁴¹ Поставу огртача арханђела Михајла, насликаног на југозападном пиластру наоса цркве Светог Никите код Бањана током друге деценије XIV века, краси један од најлепших примера монголског облика дезена, настао мешањем кинеских и исламских текстилних трендова, често присутан и на керамици (сл. 11).⁴² И бели огртач светог Прокопија, насликан на западном зиду параклиса Првомученика Стефана у Жичи, 1309–1316, проткан је у злату отканим дезеном (сл. 12). Судећи по брокатирању златом, ова тканина је такође могла имати узор у сувременим монголским тканинама. Сличан тип дезена налазимо на црвеној, златом брокатираној централноазијској тканини из 1300. године, данас у музеју Артура М. Саклера у Вашингтону.⁴³ Обликом мотива уписаних у мрежу спојених лукова она одговара и уобичајеној византијској орнаментици и симболици, а могла је бити и производ мамлучких радионица. Мамлуди, освојивши Сирију и Египат средином XIII века, преузимају ајубидске радионице текстила, задржавши њихову уобичајену орнаментуку па тако и дезен преломљеног лука, додајући му и сопствене елементе.⁴⁴

У интензивној трговинској и последично културној размени италијанских трговаца са централном Азијом, Блиским истоком и Египтом током XIII и XIV века, италијански текстилни центри су, заједно са технологијом ткања, преу-

³⁹ T. Allsen, *Commodity and Exchange in the Mongol Empire*, Cambridge 2002, 27–45.

⁴⁰ Видети у P. Scott, *The Book of Silk*, London 2001, 111.

⁴¹ Европски извори монголске тканине називају „татарским“, D. Jacoby, *Silk Economics*, 231–232, са старијом литературом.

⁴² Тканину са истим дезеном, међутим, у XIV веку, могле су производити и египатске, шпанске и италијанске радионице које су слободно копирале и размењивале дезене вођене захтевима тржишта. Управо таква стилска слобода представља основни проблем при идентификацији тканина у овом периоду. О томе више у *ibid.*, 219–222.

⁴³ Инв. бр. 2004.133.

⁴⁴ B. J. Walker, *Rethinking Mamluk Textiles*, Mamluk Studies Review, vol. 4, 2000, 167 – 217.

зимали са Истока и дезене, колорит па и називе тканина чију производњу су полако освајали.⁴⁵ Међу њима се нашао и дезен преломљеног лука.⁴⁶ Италијански дизајн дезена прати византијско-исламски стил увијене вреже у виду винове лозе, али у њу уплиће зооморфне мотиве, најчешће птице, прихватајући и утицаје централне Азије и Кине.⁴⁷ Музеј у Кливленду поседује фрагмент тканине са дезеном блиским Византији и Египту из друге четвртине XIV века (сл. 13).⁴⁸ Током друге половине XIV века у Италији, дезен се значајно мења. Узани лукови се шире и уместо мотива за себе, постају простор попут трака, који одваја и наглашава мотиве унутар њих.⁴⁹



Сл. 10. Портрет бугарске царице Теодоре и принцеза, минијатуре у четворојеванђељу цара Ивана Александра, В.М. Add. 39627, fol. 3r, 4v, 1356. година

Врхунац популарности дезен преломљеног лука доживео је у Отоманском царству током XVI века.⁵⁰ Уметничке школе Шахкула и Кара Мемиджа, дворских уметника који су нарочитом естетиком обележили епоху Сулејмана Величанственог, створиле су тканине са најпрефињенијим и ритмички најуравнотеженијим дезенима тог типа у историји његовог постојања.⁵¹ Пример налазимо на *кадифи* хаљине светог Стефана Дечанског са Лонгинове житијне иконе из 1577. године (сл. 14).⁵²

Континуитет ношења истог дезена на Кавказу уочавамо на портрету рачког војводе у Сорију (др. пол. XIV – прв. пол. XV века), као одраз грузијс-

ке традиције али и монголско-турских утицаја. Налазимо га и на одеждама породице Левана I, владара Какхетија, у манастиру Некреси из XVI века.⁵³ У том времену, сем локалне традиције, дезен је могао бити ношен и под утицајем узбешких освајача Тимуровог двора у Самарканду, али и османлијског текстила. Тимурови наследници који су створили могулску империју у северној Индији, у поновној мешавини са постојећим персијским утицајима, учврстили су популарност дезена и у овом делу Азије. Тиме су кругови утицаја који су створили везу орнаментике тканина српског средњовековног двора са могулским палатама затворени.

Путујући кроз различита поднебља и културе, дезен преломљеног лука мењао је и своје значење и симболику, јасно осликавајући веровања народа којима је припадао. О томе сведочи и разлика у називима присутна и данас. У свету дизајна, дезен назив дугује начину на који се твори – спајањем преломљених лукова, и обухвата све типове дезе-

⁴⁵ D. Jacoby, *Late Byzantium*, 26.

⁴⁶ О појави и развоју овог дезена у Италији у R. E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art 1300 – 1600*, Barkley and Los Angeles 2002: 37–42.

⁴⁷ *Ibid.*, 37.

⁴⁸ *Ламнас* свила, рег. бр. 1971.75.

⁴⁹ Видети примере дезена на сачуваним италијанским тканинама у D. Devoti, *La setta. Tesori di un'antica arte lucchese*, Lucca 1989.

⁵⁰ Видети многе примере у J. Raby, A. Effeny, *Ipek*, London 2001.

⁵¹ Cf. J. Trilling, *The Language*, 130.

⁵² О овој икони са репродукцијама у В. Ј. Ђурић, *Икона светог краља Стефана Дечанског*, Београд 1985.

⁵³ Г. Владимировна Алибегашвили, *Сбетский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси 1979, сл. 42.

⁵⁴ G. Mietke, *op. cit.*, 175–176.



Сл. 11. Постава огртача арханђела Михајла, детаљ фреске, југозападни пиластар, наос цркве Светог Никите, Бањани, Скопска Црна гора, друга деценија XIV века

на. Истраживачи из области историје уметности често га називају дезеном спојене винове лозе,⁵⁴ одајући инспирацију и симболику које су довеле до његовог настанка, али обухватајући само неке његове облике.

Дезен преломљеног лука у античким временима, настајао је вертикалним спајањем трака са таласасто увијеном и стилизованом виновом лозом.⁵⁵ Симболика винове лозе, изникла из божанског пантеона старих Грка, везана за култ Диониса, у раним хришћанским срединама преобразена је у симбол самог Христа. У зависности од контекста, мотив може имати више значења, а најпре у Евхаристији и у Христовом поистовећењу са чокотом.⁵⁶ У Христу чокоту лежи разлог за појаву

⁵⁵ J. Trilling, *The Language*, 128–129; G. Mietke, *op. cit.*, 176, cat. no. 119.

⁵⁶ Јован 15: 1–2; cf. G. Mietke, *op. cit.*, 175, 176.



Сл. 12. Огртач светог Прокопија, детаљ фреске, западни зид, параклис Првомученика Стефана, Жича, почетак XIV века

дезена на византијским царским лоросима. Лор је у средњовизантијском периоду био симбол Христа,⁵⁷ што је и визуелно наглашено украшавањем мотивом који је представљао његову персонификацију.

Винова лоза била је и симбол породичног наставка и трајања кроз рађање и след нових потомака. При томе се њена симболика односила на духовни раст и развој који је условљавао и физички, телесни наставак, баш како нам то Јеванђеље по Јовану објашњава. Као таква, често се јавља на тканинама које прекривају Богородичин престо на фрескама и мозаицима православних цркава, у сценама на којим Марија носи своје примарно значење као Теотокос.⁵⁸ Како нам тумачи

⁵⁷ M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, Leiden and Boston 2003, 23–24.

⁵⁸ Чак су и рељефи Богородичиног дрвеног престола често урађени као увијена винова лоза, а истим мотивом су украшене и бордуре око композиција.

Јован Дамаскин, Богородица је последњи изданак Адамове лозе која представља Стари Завет – свет греха, пада и смрти и мајка Христа, Богочовека, зачетника Новог Завета – лозе коју чине у Христу чокоту верни покајници, спашени и обдарени вечним животом.⁵⁹ У том значењу дезен спојене винове лозе обележава инсигније византијских царица. Баш као што је цар, обележен *лором*, хаљином или огртачем са виновом лозом, заступник⁶⁰ или чак лик Христа на земљи (μίμνησκει Θεοῦ),⁶¹ тако је и царица својим мајчинством, а сликом царских инсигнија, Божјом вољом изабрана наследница Богородице, оваплоћени лик Богородичин. Она рађа новог цара чиме остварује континуитет Чокота. Свака инсигнија означена овим дезеном открива и своје божанско порекло. Дезен преломљеног лука са уплетеном виновом лозом имао је, тако, прворазредну улогу у обележавању божанског порекла царске власти, носећег стуба византијске владарске идеологије.⁶²

Преузимајући мотив винове лозе из хришћанства, омејадски калифи му додељују значење које изражава њихове потребе и веровања. Као слика пустињске оазе и, на ужареном сунцу, окрепљења вином, она постаје један од главних симбола рајске баште, сан сваког муслиманског верника.⁶³ Лоза се у арапској уметности извија и увија чинећи арабеску, која је, често, обликована и у виду спојених валовитих чокота творећи дезен преломљеног лука. Ипак, исти дезен пронашао је своје место и у арапском математичком систему креирања орнамената из круга и, напуштајући првобитну симболику, а сведен на оптичку игру уплетених линија бесконачног тока, преусмерен је на менталну контемплацију у потреби за превазилажењем пожуде и овоземаљских искушења.

Смештена на раскршћу између Истока и Запада, задојена културом која је израсла из исте мешавине, Србија је била активан учесник у размени и примени културних токова и уметничких стилова

⁵⁹ А. Јевтић, *Учење Светог Јована Дамаскина о Пресветој Богородици – О Православној теотокологији*, Св. Јован Дамаскин – Беседе, Требиње и Врњци 2001, 377–420.

⁶⁰ М. Parani, *op. cit.*, 24, са старијом литературом.

⁶¹ Н. Hunger, *Prooimion. Elemente der byzantinischen Kaiseridee in den Arenden der Urkunden*. Wien, 1964, 58–63.

⁶² О природи власти византијских царева у К. Р. Matschke, *Sakralität und Priestertum des byzantinischen Kaisers, Die Sakralität der Herrschaftslegitimierung im Wechsel der Zeiten und Räume*, Berlin 2002, 143–163, са старијом литературом.

⁶³ G. Mietke, *op. cit.*, 175–176.



Сл. 13. Фрагмент тканине, лампас, Италија, друга четвртина XIV века

убрзаних монголском инвазијом током XIII века. То се, најпре, види на дворским тканинама које прате модне новине придешле из најразличитијих делова тадашњег света, од Кине до Шпаније.

На северном зиду припрате Леснова, 1349. године насликан је портрет актуелне српске царице Јелене.⁶⁴ Поред уобичајених царских инсигнија, форми и украса њених тешких и блештавих церемонијалних дворских одејанија, Јелена носи хаљину за њене портрете необичног дезена – преломљеног лука (сл. 2).⁶⁵ На *гримизно* црвеној (грч. *кокино*, итл. *chermisi*) основи, златним нитима уткан је дезен начињен спајањем преломљених лукова у уздужне серпентине, међусобно савршено уклопљене у мрежу непрекидног тока. Свако вретенасто поље, добијено спајањем два лука, испуњено је срцоликом врежом која завршава са по једним тролистом у свакој половини, распоређе-

⁶⁴ О одежди на овом портрету у Т. Вулета, *Српски владарски орнат у средњем веку*, магистарски рад, Београд 1996, 103. С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд 1998, 169, мрежу Јелениног дезена дефинише као ромбоидну, а орнамент као увијени бршљен. У лето 2009. године, обавили смо теренско истраживање лесновског живописа. Захваљујемо се Светом архијерејском синоду Македонске православне цркве на издатим дозволама за рад, братству манастира на указаној добродошлицы и свесрдној помоћи и Зорану Б. Јовановићу на врхунски снимљеним фотографијама које представљају основу за илустрације лесновских тканина у овом раду.

⁶⁵ Дезен, поред оног насликаног у Карану, представља упадљиво одступање од уобичајених цветеликих мрежастих ромбоидних и квадратних дезена којима су прекривене њене остале церемонијалне хаљине представљене на живопису.



Сл. 14. Детаљ хаљине светог краља Стефана Дечанског, житијна икона, Дечани, 1577. година

ним један наспрам другог, као слика у огледалу. Избор вреже са тролистима није случајан ни по симболици ни по тренутној моди у свету тканина и орнаментике XIV века.

Уплитањем вреже, дезен преломљеног лука у Леснову употребљен је у свом изворном облику – спојеним чокотима винове лозе. Пратећи значење истог дезена на византијском царском орнату, мотивом тролисне лозе уплетене у непрекидну мрежу, царица је обележена симболичком везом са Богородицом. Јелена, Божјим избором и милошћу рађа новог цара, новог представника Христа на земљи, чиме остварује и континуитет владарске лозе и кроз њу српског рода који је правом вером „очишћен да више рода роди“.⁶⁶ Права вера изражена је не само орнаментом већ и бојом њене хаљине. Златна винова лоза на црвеној основи носи и значење Евхаристије и Христове жртве.⁶⁷ Дезен Јеленине хаљине, тако, пружа духовну и

⁶⁶ Јован 15:2.

⁶⁷ По употреби истог дезена нарочито је познат Бернардо Дади (активан 1312–1348). Тканине са виновом лозом на његовим сликама симболички су тесно повезане са Богородицом, што је, очигледно, преузето из византијске традиције. Тканина попут Јеленине или прекрива Богородичин престо, нпр. на централном делу триптиха *Богородица са дететом на престолу са светитељима* из 1338, или виси на зиду иза њене фигуре, нпр. на *Благовестита*, са полиптиха из Уфиција. И Дади јој даје значење Евхаристије (винова лоза) и Христовог страдања (црвена боја основе) (L. Monnas, *Merchants,*

идеолошку димензију световној симболици царског жезла – *грање*, насликаног у њеној десници. Уплетена врежа Јеленине хаљине, обасјана небеским светлом израженим златом, сведочи о драгоцености инсигније божанског порекла.

Иако традиционалног симболичког значења, дезен Јеленине тканине прати и актуелни модни тренд у начину украшавања тканина прве половине XIV века.

Муњевита освајања Монгола током XIII века, територијално и политички, ујединила су културе целе Азије. Како се византијско-арапски мотив винове лозе, популаран од раног средњег века, уклопио у кинеску естетику слободно компонованих текстилних дезена, Монголи, упијајући утицаје две доминатне азијске културе – кинеске и персијске, прихва-

тили су и мотив увијене лозе који ће постати један од најдоминантнијих и најраспрострањенијих дезена „татарских“ тканина, произвођених у радионицама Самарканда, Јалте, Табриза, Багдада. Међу најомиљенијим дезенима појављује се врежа са трочланим и петочланим листовима, која у увојцима или спиралама, прекрива тканину. Под директним утицјем Азије и диктатом потражње на тржишту и Италија је, током треће и четврте деценије XIV века, прихватила израду дезена са мотивом лозе.⁶⁸ У хришћанским срединама, попут византијске и бугарске, нови азијски „модни хит“ лако се уклопио у хришћанску симболику, омогућивши оживљавање постојеће традиције употребом нових материјала, техника израде и ликовних решења.

Тканине са типичним мотивом увијене вреже налазимо на многим фрескама српских цркава друге четвртине XIV века.⁶⁹ Јеленин дезен се,

Princes and Painters : Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300 – 1600, New Haven and London 2008, 80). Дади је као модел употребљавао исламске тканине, али с обзиром на присуство птица и животиња на каснијим примерима, највероватније се служио и сувременим италијанским текстилом (*ibid.*, 77).

⁶⁸ A. Mathesius, *Silk in the Medieval World*, The Cambridge History of Western Textiles, I, Cambridge 2003, 335.

⁶⁹ Погледати нпр. фреске из Пећке патријаршије: тканине из циклуса архиепископа Арсенија и огрчач архиепископа Данила II, око 1335, Богородица Оди-

тако, уклопио у увијену „татарску“ врежу, популарну и на српском двору током прве половине XIV века, али је, како смо већ нагласили, обликован на традиционалнији начин у виду дезена преломљеног лука и у српској средини носи чисто хришћанску симболику.

Како су показали наведени примери, исти дезен на женским царским хаљинама присутан је и на цариградском и бугарском двору. Величина рапорта Јеленине тканине и употреба злата више одговарају бугарском примеру. Како је мода тканина са виновом лозом захватила у истом периоду и Италију, Јеленина тканина се уклапа и у модне узорне који су у Србију долазили са Запада.

Јеленина тканина прати модни „диктат“ и када је у питању врста ткања и предива. Лесновска тканина би се могла назвати уопштеним, генеричким називом *брокат*, изведеним из италијанског *broccato*, са латинском основом *broccus*, у значењу бити испупчен, истурен, штрчати.⁷⁰ У касном средњем веку брокатирање се најчешће изводило златним и сребрним предивом, што је такву тканину чинило драгоценом. Тканине проткане златом су у дубровачким изворима називане *пандаури*, од италијанског *panni d'auri* (*panno d'oro*, тканина од злата).⁷¹ Према препоруци Међународног центра за проучавање древног текстила (СИЕТА) да се израз *брокат* не користи у стручним текстовима као технолошки непрецизан,⁷² покушаћемо да одгонетнемо техничку природу лесновске тканине.

Лесновска *пандаур* свила је, заправо, типичан примерак персијско-монголског *насица* (*nasīj*, *nashit*, скраћено од арапског *nasīj al-dhahab al-*

гитрија, или тканине дворјана са Сабора из цркве Светог Димитрија, око 1345. године (В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 163, 166, 201–203).

⁷⁰ У техничком смислу, *брокат* је свилена тканина различитих преплета (платненог, кепер, сатенског итд.), украшена брокатирањем (испупчавањем) потком која се везује основом, чиме се ствара утисак минуциозно израђеног веза на основној тканини – Е. Phipps, *Looking at Textiles*, Los Angeles 2011, 16.

⁷¹ Помен *пандаура* у Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII до краја XVIII века*, Београд 1969, 164; Д. Стојановић, *Тканине*, Историја примењене уметности код Срба, I, Београд 1977, 289.

⁷² Cf. В. Markowski, *Europäische Seidengewebe des 13–18 Jahrhunderts*, Cologne 1976, 100. *Брокати* су све тканине, најразличитијих врста преплета, чији је дезен изведен техником брокатирања. Уколико је могуће утврдити врсту основног преплета тканине, препорука је да се користи назив преплета уз додаток речи брокатирани, нпр. брокатирани *плиш*, а не *брокат*.



Сл. 15. Поставе огртача деспотице Ане Марије (а) и светог Евграфа (б), детаљи фресака, приправа, Лесново, 1349. година

harīr, тканина од злата и свиле)⁷³ и мамлучког *заркаша* – тканина једнобојне основе чији су дезени извођени брокатирањем златом,⁷⁴ које су у XIII и првој половини XIV века доминирале азијским и европским дворovima и директно инспирисале италијански текстилни дизајн и технологију ткања.⁷⁵ Биле су то тканине намењене искључиво елити, преузете из персијских дворских радионица. Како су златом проткане тканине биле део и византијске дворске традиције, мода ношења *насица* у XIV веку, подударила се и са византијским кодексима, с напоменом да Византија, најкасније од 1330. није више производила такве тканине.⁷⁶

⁷³ R. P. A. Dozy, *Supplément aux dictionnaires arabes*, II, Leiden 1967, 666.

⁷⁴ Идентификација *насица* у А. Е. Wardwell, *Panni Tartarici : Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver*, *Islamic Art* 3, 1988/1989, 115–117.

⁷⁵ *Пандаур*, *panno d'oro*, превод је назива *насица*.

⁷⁶ Овде треба додати да византијске радионице никада нису освојиле ни нове технике ткања којима су израђивани *насици* у XIII и XIV веку.

Злато је за хришћане одраз душевне чистоте и небеског светла подареног од самог Христа.⁷⁷ За монголска и турска племена имало је нарочито космичко значење поистовећено са Сунцем, небесима, вечношћу и мушким принципом.⁷⁸ И дезен Јеленине хаљине изведен је позлаћеном пређом начињеном од свилених или папирних нити обмотаних тананом златном фолијом. Судаћи по наведеним сачуваним фрагментима исламских и италијанских тканина са истим дезеном, у питању је златом брокатиран *ламтас*,⁷⁹ у српским средњовековним писаним изворима називан *камха* и *камуха* (грч. *καμουχα*, лат. *самосум*, *самоса*),⁸⁰ тканина која свој настанак дугује Персији (арап. *kimkha*),⁸¹ даљи развој сиријским и багдадским радионицама,⁸² а чију производњу и назив у XIV веку преузима и Италија (ит. *самуча*, *самасато*).

С обзиром на распрострањеност дезена преломљеног лука на тканинама касног средњег века, поставља се неизбежно питање порекла Јеленине. Како смо показали, а у зависности од технике израде, лесновска свила могла је бити монголска, мамлучка или италијанска.

Италијанско порекло ове тканине можемо одмах одбацити.⁸³ Лука почиње производњу *пандаура* – свиле чији су дезени богато брокатирани само златним нитима, тек у другој половини XIV века.⁸⁴ Ни начин на који су стилизовани тролисти на Јелениној тканини не одговара реалистично приказаној лози на италијанским тканинама са

⁷⁷ С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Одабрани чланци и студије 1933–1978, Нови Сад 1982, 199–210.

⁷⁸ Т. Allsen, *op. cit.*, 60–61.

⁷⁹ Техничке одлике *ламтаса* у Е. Phipps, *op. cit.*, 47.

⁸⁰ Извори у Д. Стојановић, *op. cit.*, 289. Ауторка погрешно изједначава *камху* са *дамасом*.

⁸¹ А. Upham Pope, *An Introduction to Persian Art since the Seventh Century A. D.*, New York 1931, 147, са изворима.

⁸² Е. Phipps, *op. cit.*, 47.

⁸³ Б. Радојковић, *Утицај европских уметничких праваца у средњем веку на српску примењену уметност*, Европа и Срби, Зборник радова Историјског института САНУ бр. 13, Београд 1996, 180, идентификује ову тканину као италијанску на основу сличне тканине представљене на слици Амброђа Лоренцетија и на основу класификације тканина на италијанским сликама Бригит Клесе из 1967. године. Потребно је нагласити да текстил приказиван на италијанским сликама није морао бити и произведен у Италији. Најбољи пример су ћилими, засигурно оријенталног порекла. То се нарочито односи на текстил до средине XIV века. О оријенталном пореклу текстила на сликама браће Лоренцети у L. Monnas, *op. cit.*, 76.

⁸⁴ *Ibid.*, 82–83, са старијом литературом.

петочланим рецкаво зашиљеним листовима по којима се италијанске тканине овог типа и идентификују.⁸⁵ Како Јеленина тканина носи стилизован мотив лозе у потпуности изведен брокатирањем златом, у питању мора бити монголски или мамлучки текстил.

Исто тако разноврстан је и начин на који је ова тканина могла стићи на српски двор. Могла је бити купљена и у том случају су добављачи, без обзира на њено географско порекло, највероватније били млетачки трговци са дубровачком другом руком. Лесновска тканина могла је бити и део исплате Дубровчана приликом куповине Пељешца. У средњем веку у Азији, тканине су служиле и као један од најпрестижнијих државних дипломатских поклона. Исти протокол је прихватила и Италија. Тако је Јеленина тканина могла бити и дипломатски поклон византијских царева, папе, Дубровчана или неког од Србији суседних дворова. Како се ради о за Јеленине хаљине јединственом дезену, мала је вероватноћа да је у питању њена лична поруџбина – та тканина није рађена специјално за њу.

Тканина је, ипак, морала бити нарочито бирана за српску владарку. О томе говори уклапање дезена и његових мотива са хришћанском симболиком која је морала бити део владарског церемонијалног костима. Како се дезен, врста материјала и величина рапорта, поклапа најпре са тканинама истог типа ношеним на бугарском двору, чини нам се да је највероватнији начин доласка ове тканине на српски двор био путем дипломатског или личног поклона бугарског цара, Јелениног рођеног брата Ивана Александра. Како Јеленина и бугарске дворске тканине истог типа, одговарају врсти мамлучких дезена, оне најпре припадају *заркашима* тканом у најпрестижнијим радионицама Александрије. Ипак, имајући на уму дуготрајне политичке и вазалне везе бугарског двора са кановима Златне хорде и учестале трговинске везе преко Црног мора, тканина би могла бити и копија византијско-исламских тканина ове врсте, израђена у радионицама Крима као нарочита поруџбина ткана да задовољи бугарске дворске кодексе у које су се, бар симболички, уклопили и српски.

Пратећи остале Јеленине портрете, долазимо до закључка да је она, после царског круни-

⁸⁵ *Loc. cit.* Ипак, пример тканине са једнако реалистичним обликом листа винове лозе проналазимо на азијским тканинама још почетком XII века, нпр. на хаљини грузијског краља Давита IV Агмашенебелија са иконе из манастира Свете Катарине на Синају (А, Eastmond, *op. cit.*, fig. 43), што сведочи да ни овај мотив није оригинално италијански, већ је и он копиран са азијског текстила.

сања, задржала тип дезена са својих краљевских церемонијалних хаљина, не усвајајући узор са бугарског и византијског двора.⁸⁶ Стога је дезен лесновске хаљине необичан и због тога што је, судећи по византијским и бугарским царским хаљинама и гледано из њиховог угла, представљао виши ранг од њених уобичајених церемонијалних хаљина. То се види и поређењем дезена Јеленине и доње хаљине Ане Марије из Леснова – деспотица Ана, дворским рангом и на композицији испод Јелене, носи дезен који одговара типу дезена Јелениних уобичајених церемонијалних хаљина. Овакав вредносни распоред али и врхунску симболичку, естетску и тржишну вредност Јеленине и Анине тканине, потврђује и тканина насликана на Богородичином одру у *Успењу* из наоса.⁸⁷ Тканина одговара Аниној и уобичајеним Јелениним хаљинама, али је један од мотива у пољима мреже и мотив Јеленине царске хаљине из припрате.

Како је владарска слика у властеоској задужбини израз верности, поштовања и потчињавања владару од стране ктитора, избор баш такве царске тканине одаје лични однос ктитора према владару. Како је оданост Јована Оливера српском цару чврсто верификована у писаним изворима,⁸⁸ а у Леснову јасно исказана смештањем Оливерове фигуре под цареве ноге и величином Душанове фигуре,⁸⁹ намеће се закључак да је избор баш такве тканине био понет жељом за исказивањем нарочитог поштовања ктитора према владару и његовој породици. Уздизање владарке кроз симболичку везу са Богородицом, изражено дезеном њене хаљине којој је додељено божанско порекло, јединствен је израз ктиторског поштовања у српском средњовековном живопису међу сачуваним примерима. Значајно је приметити да је за то изабрана баш тканина, што заједно са одабиром врсте и облика дезена, може одавати и ктиторо-

⁸⁶ Уобичајени дезен Симонидиних и Јелениних хаљина, иако није изворно српски, очито је постао обележје српских владарки без обзира на њихову владарску титулу, носећи вредност националног обележја и творећи оригиналан српски дворски кодекс, нестало са распадом српског царства.

⁸⁷ Видети у С. Габелић, *op. cit.*, табла 28. Наоско сликарство датовано је у 1346/1347. (С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса*, Зограф 11, 1980, 61) или 1342–1343. (Б. Тодић, *Натпис уз Јована Оливера у наосу Леснова*, ЗРВИ 38, 1999/2000, 371–383).

⁸⁸ Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и југословенским земљама*, Београд 1960, 159–166; J. V. A. Fine, *The Late Medieval Balkans : A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman Conquest*, University of Michigan 1994, 298–300; С. Габелић, *Лесново*, 27–38.

⁸⁹ *Ibid.*, 167.

ву личну хијерархију вредности. Истој припада и избор предива од ког је тканина начињена – у маси техника и материјала у којима је рађен дезен преломљеног лука и на владарским хаљинама суседних дворова, изабрано је злато.⁹⁰ Такви детаљи могу одавати и Оливерово културно залеђе. То покреће и сасвим основано питање да ли је Јелена заиста поседовала такву тканину или ју је Оливер, у жељи за уздизањем, исказаним симболима који одају и лични систем вредности, „оденуо“ у исту.

Дезен преломљеног лука насликан је у Леснову још једном – на белој тканини којом је постављен огртач деспотице Ане Марије (сл. 15а), жене Јована Оливера.⁹¹ Анин дезен крупнијег је рапорта од Јелениног. Изведен је бојом природне сијене, попут угашеног злата. На саставима лукова насликан је нарочит орнамент у виду централног диска са два трапезаста продужетка – као да су лукови увезани у чворове са кратким слободним крајевима. У пољима унутар спојених лукова назире се по један крупан плави шесточлани цвет заобљених латица. Како је постава представљена само узаном површином уз Анино тело, дезен је несагледив у потпуности. Ипак, исти дезен насликан на постави огртача светог Евграфа у ниши југозападног пиластра припрате, открива и детаље Аниног (сл. 15б).

Како је житије светог Евграфа везано за Александрију, начин његовог представљања, па и дезен поставе његовог огртача, могао је имати везе са тим градом.⁹² То би значило да је сликар употребио дезен у том тренутку препознатљив као египатски или мамлучки, можда везан баш за хришћанске заједнице унутар мамлучких територија,⁹³ и да је и Анина постава, стога, могла бити

⁹⁰ По тржишној вредности, Јелена носи само једну хаљину вреднију од лесновске – тканину хаљине насликане на северном зиду припрате Дечана одмах после царског крунисања, поред дезена у целини откаког златом, краси и бисерни вез.

⁹¹ О одежди на овом портрету у *ibid.*, 171. Опис је непрецизан, нарочито када су у питању крој и дезен огртача. Не уочивши да Ана носи две хаљине и доњу кошуљу, ауторка рукав доње хаљине описује као део огртача, а бели рукав кошуље као поставу огртача. Права постава вири дуж Анине леве бочне стране (оригинално и дуж десне, али је тај део фреске временом отпао). Анализа лесновских костима биће предмет посебних студија које су у припреми.

⁹² Дискови попут ових приказаних на лесновској тканини, на мамлучким тканинама су најчешће испуњени арапским натписима из Курана или са именом султана, радионице или власника тканине, примери у P. L. Baker, *op. cit.*, 66, 73.

⁹³ Томе у прилог говори и поменути пример дезена на хаљини мушкарца на рељефу од слоноваче из Египта

пореклом из александријских или бар мамлучких радионица. У мамлучки репертоар најчешће заступљених боја уклапају се и боје Анине и Евграфове тканине – бела, плава и мрка.⁹⁴ Овоме у прилог иде и пругаста тканина поставе огртача светог Мине Александријског, насликаног изнад светог Евграфа, која, у том времену, такође одговара мамлучким тканинама.⁹⁵ Најчешћи мамлучки дезени били су пруге (вертикалне и хоризонталне), дезен преломљеног лука, увијена винова лоза и велики цветови,⁹⁶ баш оно што чини и Анину, Евграфову и Минину тканину. Тако пажљиво биране и насликане тканине светитеља указују и на укупан значај текстила представљеног на зидовима Леснова и његову вишеслојну симболичку вредност коју прате и тканине портретисаних историјских личности.⁹⁷

С обзиром да се ради о постави, иако је у питању огртач деспотице, мало је вероватно да је коришћена брокатирана тканина. Чини нам се вероватнијим да је у питању тробојни *самит*, у српским средњовековним изворима називан *аксамитом*, од грчког *хексамитос*, тканина која има дугује изради на шестонитном разбоју.⁹⁸ Можемо закључити да је Анина тканина, највероватније, мамлучки *самит*. Како је пословање и византијских и венецијанских трговаца са Дамаском и Александријом верификовано у бројним писаним изворима,⁹⁹ Анина тканина могла је стићи са обе стране српских граница.

из XIV века (сл. 3). Фигура држи дугачак крст у руци, што указује да је плоча рађена за потребе хришћанске заједнице у Египту (S. R. Canby, *op. cit.*, 50–51).

⁹⁴ В. J. Walker, *op. cit.*, 177.

⁹⁵ Видети у С. Габелић, *Лесново*, табла LXI. Примери мамлучких пругастих тканина у Р. L. Baker, *op. cit.*, 65–81. Остало је забележено и име једне врсте египатске пругасте тканине *кас* (*qassī*) – Y. Kalfon Stillman, *Arab Dress*, Leiden and Boston 2003, 22.

⁹⁶ В. J. Walker, *op. cit.*, 177.

⁹⁷ Али и на изузетну обавештеност, а стога и уметнички ниво сликара или самог Јована Оливера, о својствима најразличитијих тканина са најразличитијих меридијана.

⁹⁸ Н. Granger-Taylor, *Byzantine Textiles*, Byzantium, London 1994, 16. „Ните“ су део разбоја које омогућавају одвајање потке зарад извођења сложенијих дезена. Што је више *нита* на разбоју, дезен може бити сложенији. У средњем веку број *нита* могао је варирати од једне, три па до највише шест. *Самит* не треба мешати са *сомотом* иако називи имају исти корен.

⁹⁹ D. Jacoby, *Silk Economics*; G. Christ, *Trading Conflicts: Venetian Merchants and Mamluk Officials in Late Medieval Alexandria*, Leiden 2012.

Анин дезен мање је конзервативан од Јелениног иако представља још старије узоре које налазимо на златном појасу из Зивијеха (сл. 6) и припада млађем типу исламског дезена који се стилизацијом одвојио од првобитног значења винове лозе. Избор стилизованијег типа дезена могао је бити последица fine градиције у потреби да се симболички не конкурише Јеленином, али да се ипак испрате дворски трендови и Анин високи титуларни ранг. Анина тканина указује и на почетак процеса у коме ће симболика орнамента полако бити заборављена и сведена на пуку естетску вредност, процеса који и савремене истраживаче удаљава од разумевања сложене функције текстила у средњем веку.

Дезен преломљеног лука један је од многих примера процеса прожимања култура развијеног света током средњег века. Две лесновске тканине проткане тим дезеном, прва традиционална и конзервативна, друга модерна и стилизацијом универзална, уверљиво сликају српску стварност средине XIV века – буђење нових естетских вредности изниклих на премисама одавно утемељених. Обе су и јасан показатељ да се српска културна средина тог времена не може посматрати само у светлу духовно и економски најјачих и најближих – византијске и италијанске, које су и саме, у истом периоду, опстајале или расле и цветале захваљујући и процесу глобалне културне размене.

Tatjana VULETA
independent researcher, Singapore

OGIVAL PATTERN AND TWO TEXTILES FROM LESNOVO

Summary

Research of the early history and the moving of the ogival pattern throughout medieval Asia, South-eastern Europe and Italy, has opened insights into the frequency and nature of its usage in Christian societies such as Byzantium, Bulgaria, Georgia, Armenia and even Christian communities in Egypt and Syria. The usage culminated toward the end of the middle Byzantine era, but was also frequent during Palaiologan period especially during second quarter of 14th century. The symbolic value of the pattern relied on interlace with the vine scroll motif, becoming a symbol of Christ, which reserved a unique place to the pattern among court textiles of the time. The most important usage of the pattern was as an ornament of Byzantine imperial insignia, both male and female.

As an ornament of the insignia of an emperor – *loros*, *divitision* or *chlamys*, the pattern referred to him as an image of Christ on Earth, to the divine nature of his insignia and so to the divine origins of his power as well. Following the same vine scrolls as a decoration of a throne or background of the Mother of God, it is possible to draw a conclusion on the meaning of the same pattern on the insignia of an empress. By giving birth to a new emperor, the empress secures the continuity of Christ the true vine on Earth. So she was a representative, if not an image of the Mother of God on Earth. The pattern was a clear sign that she too was divinely appointed, and of a divine quality of her insignia as well.

Representing the highest level of textile in a court, the ogival pattern with vine scrolls became an object of desire of lower classes as well. It is possible to find cheaper copies of the same textile on donor portraits outside of Constantinople. The moving of the pattern and decline of its value changed its complex meaning into a mere fashion of the time. The process is recordable within a highly developed society of Kastoria at the end of the 12th century and during the second quarter of the 14th century through production of Italian copies of the textile with the same pattern made of cheaper materials and colors.

In Islamic societies, the ogival pattern with vine scrolls had been derived from Persian examples with

a unique meaning of a heavenly garden. Following the premises of aniconism, multiplicity and geometry, the pattern was further simplified into an abstract lace, sometimes losing the vine scroll motif and its original meaning.

The ogival patterns, both Christian and abstract, exist on the walls of the church in Lesnovo from 1349. The Christian one adorns a ceremonial dress of the Serbian empress Helena and follows the meaning of the Byzantine imperial insignia, bestowing upon her the role of a representative of the Mother of God on Earth. Differing from the other patterns on her ceremonial dresses, it represents a new ideological level in the development of the Serbian ruling ideology that wasn't long lasting. It is possible then that the usage of the pattern for the imperial dress was just a unique manifestation of respect, faith and of submission by John Oliver, the donor of the church, to the Serbian emperor.

By analyzing the appearance of Helena's fabric it is possible to conclude that if it really existed, it was a type of a silk *lampas* brocaded with gold treads, an example of Mamluk *zarkash* or Tatar *nasij* that possibly came to the Serbian court as a gift of Helena's brother, the Bulgarian emperor Ivan Alexander as a part of a special commission made for the requirements of the Bulgarian court codex.

The second, abstract type of the pattern covers the lining fabric of the cape of John Oliver's wife Anna Maria. Finding stylistic and coloristic parallels and connections with fabrics that are represented on the robes of St. Eugephus and St. Menas of Alexandria, in the same church, it is possible to conclude that Anna's fabric represents a Mamluk *samit*.

Fabrics with ogival patterns represented in Lesnovo reveal the complex nature of meaning in textile that characterizes the costumes of both saints and historical characters. Both fabrics represent a fashion of the second quarter of 14th century in the Southeastern Europe, demonstrating the process of a global cultural and economic exchange opened and supported by Mongol invasion during the 13th century in its fullness.