

Татјана ВУЈЕТА

самостални истраживач, Сингапур

ЛЕСНОВСКЕ ОБЛАК-КРАГНЕ



Кључне речи: вез, Јован Оливер, кинески мит, костим, Лесново, облак-крагна, орнамент, портрет, симбол, текстил

Апстракт: *Анализа облика, боје и врсте и симболике орнамената и украса два, за српску средину крајње необична раменонедрена украса хаљетака Јована Оливера, приказана на његовим портретима у Леснову, сврстава те детаље у породицу азијских облак-крагни старијег типа. Њихова нарочита форма и сложена симболика наслеђе су слојевите економске и верске прожетости култура народа Кине, централне Азије и Кавказа. Присутност и византијско-српских мотива и хришћанске симболике, издвајају те две крагне у ред јединствених у њиховој врсти, насталих као одраз Оливерових веровања и амбиција, али и космополитског духа српског двора средине XIV века.*

Муњевитим и суровим монголским освајањима усковитлана етничка и културна стварност Азије потресла је, током XIII века, и источну, југоисточну и јужну Европу, остављајући видне трагове на структуру становништва² и свет орнаментике и облика најпре текстила и одевних форми ношених у тим срединама. На таласу нових утицаја, било етничких, било естетских, на зидове Леснова, тада у границама српске државе у јачању, стигле су и две *облак-крагне*.³ Лесново

¹ C. G. Jung, *Von den Wurzeln des Bewußtseins: Studien über den Archetypus*, Zürich 1954, 475.

² I. Vásáry, *Cumans and Tatars: Oriental Military in the Pre-Ottoman Balkans, 1185-1365*, Cambridge 2005; A. Palocz-Horváth, *Pechenegs, Cumans, Iasian: Steppe Peoples in Medieval Hungary*, Budapest 1989.

³ О *облак-крагни* у S. Cammann, *The Symbolism of*

Сенима мог вољеног оца

Симболи уједињења обично су четвороструки и састоје се од два пара укрштених супротности.

*Те четири тачке дефинишу круг,
који представља најједноставнији симбол
уједињења, сем тачке,
због чега је он и најједноставнија
представа божанског.¹*

Карл Густав Јунг

чува једино постојеће ликовно сведочанство о присуству тих необичних одевних детаља на Балкану и у Европи средином XIV века.

Северни зидови наоса и припрате цркве Светог арханђела Михајла носе два портрета српског велможе Јована Оливера.⁴ Први у наосу,⁵ настао је 1342,⁶ у време када је Оливера обележавала

the Cloud Collar Motif, The Art Bulletin, Vol. 33, No. 1, 1951, 1–9; S. Yang, *Traditional Chinese Clothing: Costumes, Adornments & Culture*, San Francisco 2004, 41.

⁴ У лето 2009. године, обавили смо теренско истраживање лесновског живописа. Том приликом су, у сарадњи са Зораном Б. Јовановићем, начињени и снимци који илуструју овај рад. Завршни део истраживања обављен је, током 2013. у библиотеци Музеја азијских цивилизација у Сингапуру.

⁵ Опис и анализа портрета у С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд 1998, 112–118 и И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 154, са старијом литературом.

⁶ Датовање у 1342. наведено је у савременом запису писара Станислава у минеју бр. 42 бивше Народне библиотеке у Београду – Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 31, бр. 73–75, и представља аутентичан извор првог реда. Датовање у 1343. помера Б. Тодић, *Натпис уз Јована Оливера у наосу Леснова*, ЗРВИ 38, Београд 1999/2000, 373–383, полазећи од мишљења С. Габелић да је Оливер у наосу насликан у севастократорском орнату (idem, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса*, Зограф 11, Београд 1980, 58–60), приписујући инвеститутру византијском цару. Наша истраживања (видети даље у тексту) су по-



Сл. 1. Велики војвода Јована Оливера, детаљ ктиторске композиције, наос цркве Светог арханђела Михајла, Лесново, 1342. година

титула великог војводе (сл. 1).⁷ Други портрет, у припрати, потиче из 1349. и представља Оливера у деспотском достојанству (сл. 2).⁸ На оба портрета, Оливер је одевен у нарочите *каваде*,⁹ раскошно украшене необичним црвеним раменогрудним нашивцима специфичног кроја и детаља. Њихов облик и место на *кавадима* одговарају кинеском

казала да Оливеров *кавад* из наоса не може бити византијски титуларни костим.

⁷ О питању Оливерове титуле у време сликања портрета у Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 141–190; id., *Севастократори и кесари у Српском царству*, ЗФФБ X-1, Београд 1970, 255–269; С. Габелић, *Нови податак*, 54–60, Б. Тодић, *op. cit.*, 373–383. Међу истраживачима преовлађује мишљење да је Оливер у наосу насликан као севастократор. Доказе да је у питању титула војводе, једина коју је Оливер могао имати 1342, видети даље у тексту.

⁸ С. Габелић, *Манастир Лесново*, 169–171, И. Ђорђевић, *op. cit.*, 160 – са старијом литературом. О деспотима у Б. Ферјанчић, *Деспоти*.

⁹ О *кавадима* у Т. Вулета, *Стаде звука жутијех кавада*, ЗМПУ 7, Београд 2011, 17–27.

јун *ђијену* (трад. пин-јин: yün chien, упр: yun jian)¹⁰ – „облаку на рамену“ (сл. 3, 4) и њему сродним азијским *облак-крагнама* (сл. 5, 6, 7) које су обележавале различите народе и верске заједнице, а усвајане под утицајем трговине и ширења будизма.¹¹ У XIII и XIV веку, исте крагне обележавале

¹⁰ Захваљујемо се др. Мирјани Павловић, асистенту на Катедри за кинески језик и књижевност Филолошког факултета у Београду, на помоћи у транскрипцији кинеских речи на српски језик.

¹¹ Сем кинеских владара и дворјана, *облак-крагне* су обележавале и владаре Тибета, Непала, Кашмира и Авганистана у време доминације будизма, али и многе будистичке првосвештенике широм централне Азије, често красећи и статуе Буде и његових инкарнација (видети у А. Heller, *Ninght Century Buddhist Images Carved at IDan Ma Brag to Commemorate Tibeto-Chinese Negotiations*, *The History of Tibet*, I, ed. А. McKay, Richmond 2003, 381 – 382). Крагна је, до модерних времена, била део ритуалне одежде и тунгушких (манџурских) шамана (S. M. Shirokogorov, *Psychomental Comlex of the Tungus*, III, London, 1935, ch. 103), што би могло указивати на њену старију, пребудистичку сакралну употребу. За новије примере истог типа крагне погледати и W. Bruhn, M. Tilke, *A Pictorial History*



Сл. 2. Деспот Јован Оливер, детаљ фреске, припрама Цркве светог Михајла, Лесново, 1349. година

of Costume, New York 1955, 175, 3; M. Tilke, *Costume and Designs: A Survey of Costume and Designs of all Periods and Nations from Antiquity to Modern Times*, London 1956, 32, no. 72, 1–2. Захваљујући Тилкеовој илустрацији, Бранка Кнежевић одавно је утврдила сличност Оливерових крагни са крагнама калмучких свештеника (С. Габелић, *Манастир Лесново*, 114, нап. 829). Калмучки народ, који припада будистичком монголском племену Ојрат, населио је Калмук, по коме и носи име, средином XVIII века, побегавши из Цунгарије (данас кинески део Туркестана, R. Grousset, *The Empire of the Steppes: A History of Central Asia*, New Jersey 1970, 521–542). Тај народ је, највероватније, усвојио *облак-крагну* заједно са будизмом. Сudeћи по ликовним изворима, исти тип крагне носила је и татарска елита у Монголији и Манџурији (S. Sammann, *op. cit.*, 5), Ујгури (фреске у Турфану), као и богати трговци на Путу свиле (највероватније бактријски Тохари) насликани на фрескама Безеклика. Тилке је забележио исту врсту крагне на великодостојницима из Бухаре (W. Bruhn, M. Tilke, *A Pictorial History*, 175, 3), одакле је и један сачувани плишани *халан* са истим украсом (S. Vainker, *Chinese Silk: A Cultural History*, London 2004, 76–77), који су, највероватније, производ мешања старијих централноазијских утицаја и Тимуровог дворског костима. *Облак-крагне* налазимо и у Куманском

су и монголску елиту династије Јуен¹² и Илканата¹³ (сл. 8, 9).¹⁴ Лесновске *облак-крагне* су, стога, могле настати као одраз старије азијско-будистичке традиције или као последица савремених монголских утицаја.

Иако сличног кроја и боје, две Оливерове *облак-крагне* видно се разликују.

канату (погледати рељефе из Кубачија, cf. S. Sammann, *op. cit.*, 5), али не и на византијским ликовним изворима.

¹² J. C. Y. Watt, A. E. Wardwell, *When Silk was Gold*, New York 1997, 132, fig 57. *Облак-крагне* династије Јуен ношене су, по кинеском обичају, као засебан детаљ, а пратиле су и симболику и украсе оригиналних кинеских крагни.

¹³ Захваљујући монголској експанзији у XIII веку, *облак-крагна* преузета од стране канова династије Јуен, доспела је и до Персије која јој је дала свој облик. Пратећи персијско-арапску склоност стилизацији, *јун њијен* је претрпео поједностављење. Облик *облак-крагне* извођен је везом директно на тканини *кафтана*, без кројења крагне од засебног материјала, пратећи облик рамена и рукава у истој валовитој „облак“ форми какве су биле и ивице оригиналних кинеских крагни (сл. 9). Видети примере у *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353*, ed.

L. Komaroff, S. Carboni, New York 2002, 53, fig. 51 и 168, fig. 195 и Y. Kadoi, *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*, Edimburgh 2009, 32. *Облак-крагне* у облику веза на *кафтанима*, биле су доминантан детаљ и Тимуровог дворског костима и сафавидске Персије, где су доживеле врхунац популарности.

¹⁴ Наше истраживање, првенствено ликовних извора, показало је да је крагна везана само за династију Јуен и Илканат. Сем ликовних извора и политичко-династичке прилике у монголској империји од средине XIII века потврђују наше мишљење. Крагну су из кинеског церемонијалног костима прво преузели канови династије Јуен. Као симбол подршке и извесне подређености династији Јуен, у нешто измењеном облику, примили су је и канови Илканата. Како су канови Чагатајског каната и Златне хорде водили династичке борбе са династијом Јуен и Илканатом, а како је управо монголски *кафтан* са *облак-крагном* служио инвеститури као симбол потчињености (Su T'ien-chüeh, *Yuan wen-lei*, Taipei 1967, ch. 24, p. 19a), тај тип крагне, идеолошки, није могао бити део церемонијалног костима Чагатајског каната и Златне хорде. То потврђује и недостатак *облак-крагне* у бугарском церемонијалном костиму у периоду када је Бугарска била потчињена Златној хорди. Налазимо је, зато, у Грузији, у кнежевини Самцхе, у време доминације Илканата, 1268–1334. (видети примере даље у тексту и сл. 23).



Сл. 3. Седећи Бодисатва, бронзана фигура, Пет династија или династија Лиао, X–XI век, приватна колекција

Облак-крагна из наоса

Облак-крагна на портрету из наоса доминира Оливеровим *кавадом* (сл. 1, 11). Састављена је од четири панела: грудног, два рамена и леђног, који се на фресци не види, али који је, сходно функцији и симболици крагне и сачуваним азијским примерима, морао постојати (сл. 3).¹⁵ Грудни панел је, за потребе облачења и закопчавања *кавада*, уздужно пресечен на две половине раздвојене ивичним тракама. Панели су типичног облика за ову врсту украса. Валовитих су ивица које се постепено сужавају у заобљене врхове, опонашајући облаке на небу. Судећи по сачуваним примерима, стилизација облака изведена је истоветно старијим кинеским и азијским *облак-крагнама* (сл. 3–6, 10).

Раширена у исту раван, четири панела крагне са округлим отвором чине крст са наглашеним центром, који носи нарочиту симболику. Четири крака представљају четири стране света – земаљски принцип, које се стапају у наглашеном центру стварајући место потпуне хармоније – небески принцип. Краци и отвор, тако, чине унију

земаљског и небеског – космос.¹⁶ Валовите ивице крагне подражавају облаке на небу. „Облаци“

¹⁶ Форма крста са уписаним кругом преузета је из кинеског космичког симбола много старијег порекла. Древну примену крста са наглашеним центром проназимо у облику владарских гробница из периода кинеске династије Шанг, 1760–1046. п.н.е. (S. Allan, *The Shape of the Turtle: Myth, Art and Cosmos in Early China*, Albany 1991, 75–85, 88). Крстолики облик гробница добијен је из квадрата коме су одсечени углови. Површина крста састављена је од пет подударних квадрата од којих четири чине краке крста и представљају четири стране света којима влада принцип супротности. Пети квадрат је наглашени центар који представља место сусрета четири стране света чиме је створен простор хармоније без разлика и супротности. Стога је центар идеално место прожимања са духовним светом – сусрета небеског, земаљског и подземног (M. Eliade, *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*, London 1954, 12–16). Владари династије Шанг сахрањивани су у центру, како би се њиховим душама омогућио приступ небесима и вечном животу. Са развојем кинеског математичког концепта о савршености круга током III века п.н.е, центар крста добио је кружни облик, симболишући сферу небеског свода. Мотив крста је, тако, микрокосмос са централним кружним отвором као Вратима сунца или Небеским вратима, која су представљала симболички отвор неба (S. Cammann, *op. cit.*, 1–3). Кроз њу су Преци комуници-

¹⁵ Cf. С. Габелић, *Манастир Лесново*, 114.



Сл. 4. Повратак Венђи у Кину, детаљ слике на свили, Џанг Ју, династија Ђин, 1200–1209, Музеј провинције Ђилин



Сл. 5. Тохарски (?) трговац, детаљ уништене фреске, Безеклик, пећина 20, Ујгурска држава, IX век

уоквирују вратни изрез који представља небески пролаз у вечност. *Облак-крагна* је, стога, оквир Небеских врата вечности.

У свету одевања и људског тела, *облак-крагна*, смештена на рамена и око изреза за главу, представља границу на којој престаје телесно (труп) и почиње духовно (глава). Душа се тако, симболички, кроз *облак-крагну*, од телесног (*по* душа) уздиже у космичке сфере духовног (*хун* душа). Тако човек

рали са људима, а људске молитве досезале до Предака. У квадрат уписан крст са централном куполом, представља и основни концепт подизања хришћанских храмова. Хришћанске куполе немају физички отвор као Небеска врата у центру, али имају (попут будистичких храмова – *ibid.*, 3) идејни – на унутрашњој страни куполе, у њеном врху, представља се Христ Сведржитељ на небу са анђелима. Хришћанска купола јесте небески свод, а у њеном врху се налази „пролаз“ у вечност – Спас коме стремимо и коме и за који се молимо.

као појединац постаје центар света – *axis mundi*, тачка спајања земље и неба, тачка у којој се сусрећу четири стране света досежући хармонију. Изабрани, тако, од смртника постаје бесмртан, канал комуникације између небеског и земаљског.¹⁷ *Облак-крагна* је, стога, била симбол одабраних – врховних свештеника и најужег круга владајуће елите.

Црвена боја Оливерове крагне прати најчешћу боју азијских *облак-крагни*.¹⁸ Како је Оливер припадао уском кругу најутицајније српске властеле, тканина крагне морала је бити начињена од нај-

¹⁷ *Ibid.*, 4–6.

¹⁸ Централноазијски народи су у средњем веку ткали и нарочиту врсту кинеске свилене *кеси* тканине са утканом *облак-крагном*, која је служила за израду дворских хаљетака (J. C. W. Watt, A. E. Wardwell, *op. cit.*, 53–63, fig. 12, 26, 27). Боја основе тих крагни најчешће је црвена, али се појављују и друге боје – окер и љубичаста.

финије свилене пређе која је бојена и неким од скупљих пигмената црвене боје. Како је Оливер у време настанка наоског портрета носио титулу војводе, вероватније је да је крагна бојена *црвцем* (итал. *vermilio, grana*, добијен од ваши *Kermes vermilio*).¹⁹ Уочљива разлика у односу на загаситији тон црвене боје његове крагне из приправе (упоредити сл. 11 и 16), у овом случају, не може бити употребљена за идентификацију боје свиле,²⁰ јер се ради о различитим зографима који су лесновском живопису дали раз-



Сл. 6. Седећи великодостојник, камени рељеф, Дагестан, крај XIII или почетак XIV века, Лувр, Париз

¹⁹ О производњи те боје међу Словенима у средњем веку, етимологији словенске речи, те њеној вези са лат. *vermellata* и нем. *Würmlein*, у С. Радојчић, *Црвац*, Зограф, 2, Београд 1967, 30–31, са изворима. О тој боји и у М. D. Gayo Garcia, A. Artega, *Análisis de colorantes de un grupo de tejidos hispanomusulmanes*, *Vienes Culturales*, 5, 2005, 136–137. У турским временима иста боја је у Срба добила и име *скарлет* са напоменом да је *скарлет* у средњем веку био назив за тканину нарочитог дезена, а не назив боје.

²⁰ У средњем веку постојали су различити пигменти за бојење текстила у црвену боју. У зависности од врсте пигмента, који је захтевао и различит рецепт припреме и поступак бојења, разликовале су се и врсте и нијансе црвене боје. Различити пигменти добијани су из различитих извора, па је и њихово екстрактовање или процес прераде могао бити скупљи или јефтинији. Врста пигмента је одређивала финоћу и врсту боје и наравно квалитет и лепоту свиле и, последично, њену вредност. Тако Константин Порфириогенит у *Књизи церемонија* и Псеудо-Кодин у *Трактату* увек напомињу која врста црвене боје је у питању, те хијерархију није чинила црвена боја сама по себи, већ пигмент који је употребљен. Два најцењенија пигмента, привилегија само цара и три највише титуле током XIV века, били су *оксеа* (једна врста нешто мање цењеног *пурпура*) и *кокино*. У X веку, судећи по Порфириогеновом сведочењу, постојало је и хијерархијско рангирање различитих врста *пурпура* (о *пурпуру* у Р. Scott, *Millennia of Murex*, Saudi Aramco World, vol. 57. num. 4, 2006, 30–37; В. Поповић, *The Most Precious Thread in Byzantium and Medieval Serbia*, *Икон*, 2, 2009, 193–198). У Душаново доба појављују се српски властелини нижег ранга представљени у тамноцрвеним и црвеним хаљинама

личита колористичка решења.²¹ Попут сачуване *облак-крагне* из Кремља с почетка XV века,²² ве-

чије су тканине морале бити бојене мање вредним пигментима. У реалном животу средњег века те су нијансе биле лако препознатљиве и вредноване и нису стварале забуну у систему хијерархије, за разлику од нашег времена у коме је тешко и схватити такав концепт. За утврђивање оригиналне нијансе боје одежде представљене на фрескама отежавајућу околност представља и чињеница да су за сликање коришћени јефтинији пигменти црвене боје наносени на потпуно различит медиј – влажан малтер, који нису могли пратити финоћу нијанси добијених на свили. Зато препоручујемо нарочит опрез при коришћењу израза *пурпур* и хијерархијском рангирању црвених одејанија, посебно у временима после 1204. године.

²¹ Главни мајстор који је радио доње зоне лесновског наоса употребљавао је живу, јарку црвену нијансу и у осталим сценама и за ивичне бордуре фресака. Сликари приправе имао је знатно загаситију палету (cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 64 – 66), па су и црвене бордуре угашене у односу на наоске, баш попут и саме *облак-крагне*. Разлика у јачини и нијанси црвене боје Оливерових крагни, тако, није настала услед разлике у употребљеној свили, већ као последица различитих сликарских радионица.



Сл. 7. Статуа Буде, манастир Фундукистан, Авганистан, VII век, Национални музеј Гуимет

зене на црвеном *сатену* (сл. 10),²³ тканини која је због свог светлуцавог, пресијавајућег карактера, а имајући у виду симболику крагне као дела неба са Небеским вратима, могла бити чест избор за подлогу азијских *облак-крагни*, и Оливерова је могла бити начињена од исте врсте тканине.²⁴ Томе у прилог иде и чињеница да је и већина сачуваних српских црквених одејанија украшених везом из XIV и XV века, израђена од црвеног *атласа*.²⁵

²² Оружарница московског Кремља, инв. бр. ТК 3117. О крагни у *The Tsars and the East*, ed. A. Konstantinovich levykin, Washington DC 2009, 28–29.

²³ Црвена сатенска тканина основе крагне је каснијом интервенцијом прекривена зеленим везом. Трагови црвене тканине могу се видети по ивицама крагне и на местима где је попустио вез.

²⁴ Избор сјајне, светлуцаве тканине за подлогу *облак-крагни* можемо повезати са употребом форме *јунђијена* на кинеским огледалима још од времена династије Цоу, IV и III век п.н.е. (S. Sammann, *op. cit.*, 1). Огледало је у старим кинеским веровањима било симбол небеског светла, па су огледала често красила таванице будистичких храмова (*ibid.*, 3). Један од најлепших сачуваних примера је таваница Дворане феникса храма Бјодо-ин у Кјоту из XI века. Сјајне, светлуцаве површине, најчешће златне, биле су симбол небеског светла и у хришћанским средњовековним храмовима.

Крагна је спојена са ивичном траком *кавада* средње ширине, која прати вратни изрез и предњи разрез и спушта се целом предњом дужином хаљетка. Сличан начин спајања *облак-крагне* са ивичном траком видимо и на примерку сачуване крагне из Кремља (сл. 10). Заједно са ивичном траком, крагна је спојена са плавом основном тканином *кавада*. Кројно је уклопљена у искројени облик доњег дела хаљетка. Да је крагна ушивена за *кавад* сведочи и начин њеног представљања, нарочито на површини око рукава. Да је слободна, њени рамени панели одстојали би навише, показујући да су одвојени од рукава, што се може запазити на кинеским, тибетанским и индијским илустрацијама (сл. 3, 4, 7). Густо златовез, који крагни даје крутост, не би дозвољавао да њене ивице потпуно пријањају уз *кавад*. Црвена боја крагне јасно одваја њену површину од остатка плаве хаљине, па се не ради ни о савременом персијском сведеном везеном типу крагне (сл. 9 и 23). У питању је нашивак-крагна попут примера из Безеклика и Дагестана (сл. 5, 6).²⁶ По кроју, наоска крагна одговара старијем централноазијском и кавкаском типу.

Грудни панел крагне спушта се до траке у струку, што мора бити случај и са истоветним леђним панелом. Крагна, тако, прекрива већи део горњег дела *кавада* и доминира торзом. Плава једнобојна свила, од струка навише, види се само на бочним странама хаљетка. Рамени панели се спуштају низ бочне стране рукава до рукавне обрубне траке у висини мишица. Ширина рамених панела прикрива шав орукавља. Панели, дакле, нису раздвојени, што је случај на кинеским крагнама, већ су, по централноазијском и кавкаском обичају, спојени у кружну целину која потпуно прекрива рамени и грудни појас. Панели нису раздвојени ни распоредом ук-

²⁵ Д. Стојановић, *Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века*, Београд 1959, 15.

²⁶ Могло би се помислити да је Оливерова крагна, заједно са опшивним тракама, припадала неком старијем црвеном хаљетку на који је била директно извезена по персијској моди. Њеним исецањем и аплицирањем на плаву хаљину, добио би се ефекат који видимо у Леснову и који, тако, не би морао имати везе са централном Азијом и Кавказом. Такву могућност негира истоветно урађена крагна из припрате која, како ћемо показати, носи јасне ознаке Оливерове деспотске титуле и као таква представља оригиналан, за Оливера израђен одевни детаљ.

расног златовеза. Напротив, вез тече слободно по целој површини крагне. Вез не раздваја панеле, али није распоређен ни насумично. Лева и десна страна крагне, гледано у односу на предњу траку за закопчавање, скоро су симетричне, попут слике у огледалу. Не ради се, дакле, о нашивку скројеном од унапред откане или извезене метраже. Вез је рађен наменски, пошто је основна тканина претходно исечена у одговарајући облик оковратника. Крагна, тако, представља спој централноазијско-кавказског кроја и персијског украса, попут крагне из Кремља, само век раније. Такав спој не налазимо на ликовним изворима пре времена Тимурове владавине (1370–1405). Могао је настати као последица транспоновања централноазијско-кавказских и персијских оригинала проистеклог у српској средини. За унију два различита стила морао је постојати некакав значајан разлог. Крагну је свакако правио неко ко је познавао начин израде таквих крагни у Азији. О томе сведоче и везени мотиви који украшавају њену површину.

Везени дезен наоске *облак-крагне* такође припада азијским узорима. У питању је густа мрежа линија уплетених у осмице, у чијим су већим пољима – медаљонима, представљене птице отворених кљунова и уздигнутих крила (сл. 11а). Између медаљона извезени су обрнути S мотиви и вретенасти облици тролисних врхова, из којих извиру две спојене лучне гранчице, налик грчком слову θ (сл. 11б, 11в).

Да бисмо разумели слојевиту симболику наоске крагне, пажњу ћемо, најпре, усмерити на визуелнопсихолошку природу извезене композиције. У осмице испреплетене линије веза деле простор крагне на једнаке, нарочито уочљиве површине по којима се око посматрача креће у предвидивом ритму. Испреплетане линије искоришћене су као оквир за, на тај начин истакнуте орнаменте – птице, истовремено их и спајајући и раздвајајући. Свака птица, тако, добија једнаку визуелну и симболичку моћ. Свака птица обитава у свом времену и простору, али између њих истовремено постоји и нека алегориска или мистична веза. Бесконачност преплитања линија златне мреже негира време, а недостатак јединственог правца њеног распрострањања брише осећај развоја или кулминације композиције.²⁷ Вез на крагни, тако, нема тачку која представља центар пажње, што свим његовим мотивима даје једнаку визуелну и симболичку вредност.

Избор мотива на крагни никако није случајан, нити је производ маште мајстора веза или њеног идејног творца. Он је у директној вези са основним обликом крагне, њеном симболиком и функцијом. Мотиви откривају древне кинеске митове на којима је изникла кинеска космологија на којој почи-



Сл. 8. *Облак-крагна*, лампас свила, династија Јуен, 1279–1368, Дворски музеј, Пекинг

вају и *облак-крагне*. Управо они дају симболичку везу мотивима крагне.

Пратећи древну кинеску *Легенду о десет сунца*²⁸ из списа *Учитељи из Хуаинана* (Huáinánzī, II век п.н.е)²⁹ (сл. 12), везану за династију Шанг, у којој лежи суштина тадашњег десетодневног календара,³⁰ уочавамо да њени главни елементи представљају идејну основу за мотиве наоске *облак-крагне*. Дудово дрво (Fu Sang) са ког се уздижу сунца, сваког дана по једно, у циклусу од десет дана, представљено је преплетеним гранама (сл.

²⁷ Cf. J. Trilling, *Ornament: A Modern Perspective*, Seattle 2003, 109.

²⁸ О легенди са различитим верзијама у А. Birrell, *Chinese Mythology: An Introduction*, Baltimore 1993, 139–140.

²⁹ J. S. Major, *Heaven and Earth in Early Han Thought: Chapters Three, Four, and Five of the Huainanzi*. Albany 1993.

³⁰ S. Allan, *op. cit.*, 19–27.



Сл. 9. Ишкандар на престолу, детаљ минијатуре из Велике монголске шахнаме, Табриз (?), Персија, четврта деценија XIV века, Лувр, Париз

11а). У њима, пре успона на небо, почивају на крагни представљене птице, древни кинески симболи сунца.³¹ Сунца постоје сама за себе, баш како их мрежа на крагни представља, и свако од њих има своју фазу и свој ритам – свој дан у циклусу, али њихово заједничко постојање, уједињено мрежом, даје континуитет светлости и топлоти, елементима неопходним за опстанак живота. Кинески десетодневни календар нестао је заједно са гашењем династије Шанг, али су птице као симболи сунца, остале део кинеских веровања и до данас. Зато на лесновској крагни нема десет, већ небројено много птица, али је њихова симболика остала нетакнута – оне представљају неумитан и непрекидан циклус

³¹ Ibid., 127. Постоје три начина представљања симболичке везе између сунца и птице у кинеској уметности: птица је унутар сунца, птица има тело у облику сунца и птица замењује сунце симболизујући га, што је случај на лесновској крагни. Временом, сунце-птица је постала феникс.



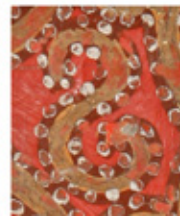
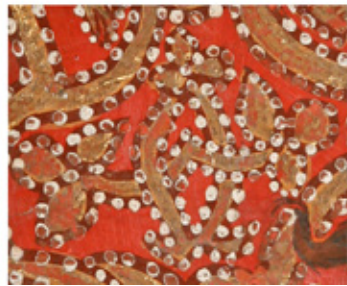
Сл. 10. Облак-крагна, вез на свили, Персија, XV и XVII век, Кремаљска оружарница, Москва

истока и смираја, рађања и умирања, који одређује живот на земљи. Тиме крагна дотиче и будистичка учења о непрекидној реинкарнацији, што је везује и за азијске будистичке заједнице. Ове птице, као ни дезен у целини, нису део титуларне симболике Оливеровог одела.

С мотиви наоске крагне представљају древну кинеску стилизацију водених бића: змајева и змија,³² која симболизују воду. Везу између облака, као основног облика крагне, и змајева, проналазимо у *Луовим аналима* (Lüshi chūnqū, око 239. п.н.е.).³³ Спис каже да облаци извиру из Жутих извора (симбола подземља) као водена измаглица која се уздиже у небо, а на земљу враћа у облику кише. Са успоном облака, у небо се уздижу и водена бића змајеви.³⁴ У овим мотивима препознајемо

³² J. C. Ware, *Oriental Rugs*, New York 1992, 84, pl. f.

³³ J. Knoblock, J. Riegel, *The Annals of Lü Buwei: A Complete Translation and Study*, Stanford, 2000.



Сл. 11. Детаљи облак-крагне Јована Оливера са портрета из наоса:

- а) мрежа са птицама у медаљонима
- б) θ мотив
- в) обрнуто S

циклус и смену другог услова за опстанак живота – воде. Унија птице и змаја, светлости и воде, јесте услов опстанка живота на земљи.³⁵

Према *Луовим анализима*, сунце се, сваког јутра, уздиже на истоку са дудовог дрвета, путује преко небеског свода, а затим залази на западу урањајући у воде Жутих извора којима владају змајеви, да би се, проласком кроз подземне воде – свет мрака,

³⁴ S. Allan, *op. cit.*, 68.

³⁵ Сунце у кинеској космологији симболизује елементат ватре. Вода гаси ватру, па присутност та два елемента на Оливеровој крагни указује и на кинески „дан“ принцип, принцип „благости“. Кинески симбол за „дан“ (пин-јин: dān,) добијен је спајањем знакова за воду и ватру. „Дан“ принцип присутан је у сва три доминантна филозофска учења у Кини – конфучијанизма, даоизма и будизма. Естетски принцип благости на лесновској крагни подржава и бесконачан ток њеног дезена без кулминације и наглашеног центра пажње или издвојеног мотива. Тиме Оливерова крагна достиже још један значајан будистички квалитет. Чини нам се да је управо „дан“ принцип филозофска тачка сусрета естетике ранохришћанске и византијске уметности и будистичког ликовног израза – линеарност, сведене геометризоване форме, дводимензионална поједностављеност, недостатак експресије лица, нарочито на портретима.

поново родило на супротној страни света.³⁶ Унија птице и змаја заокружује циклус умирања и поновног рађања, оличеног у θ мотиву који представља стилизацију Шупљег дуда (Kong Sang). Шупљи дуд симбол је пролаза у вечност, тајновитог места које садржи воду живота, есенцију креативне енергије, која омогућава да се душа умрлог поново роди на небесима.³⁷

У четири основна мотива крагне садржан је јин-јанг концепт, основа кинеског поимања уређења материјалног света, још од времена династије Џоу (1046–221 п.н.е.),³⁸ изражена равнотежом супротности. Дрво дуда и птице/сунце су јин, Шупљи дуд и змајеви су јанг, те четири стране света – четири панела крагне, почивају на јин-јанг дуализму, представљајући земљу. Место сусрета четири земаљска правца, представљено округлим вратним изрезом, јесте место савршене хармоније, пролаз у простор Оливерове главе, симбола духовног. То је место коме, и у оквиру постулата спасења хришћанског храма у коме је осликан портрет, стреми Оливерова

³⁶ Ibid, 162–163.

³⁷ A. Bulling, *The Meaning of China's Most Ancient Art*, Leiden 1952, 119–121.

³⁸ S. Allan, *op. cit.*, 64.



Сл. 12. Илустрација Легенде о десет сунца, камени рељеф и цртеж рељефа, детаљ задњег зида, светилиште породице Ву, село Вучаишан, провинција Шандонг, Кина, средина II века.

душа после напуштања овоземаљског постојања. Услов хришћанском спасењу јесте унија светла – Светог Духа и воде, у Светој Тајни Крштења.³⁹ Јер, *ако се ко не роди водом и Духом, не може ући у царство Божије* (Јован 3:5). *Облак-крагна* из наоса, тако, носи исконски концепт људске вере у вечни живот изражен, и у времену и у простору најразличитијим филозофским и религијским схватањима и праксама.⁴⁰

Ако се вратимо композицији којој припада Оли-

³⁹ Јак утицај согдијских несторијанаца допринео је ширењу хришћанства и међу околним номадским племенима централне Азије. Начин конзумирања вере био је под тешким утицајем номадског начина живота и претходне шаманске праксе, али извори указују да је есенцијални ритуал за хришћане азијских степа била иницијација крштењем (R. Foltz, *Religions of the Silk Road*, New York 1999, 68).

⁴⁰ Присуство елемената воде и ватре упућује и на основне догматске елементе заратустризма. Учење древних иранских народа проповеда да је ватра створена из воде и да су оба елемента услов чистоте религиозног ритуала, те се исти користе за ритуално прочишћење пре религиозног чина. Ватра је услов за молитву као медијум кроз који је могуће досегнути духовно просветљење и мудрост чији је извор вода (M. Stansberg, M. Preisler-Weller, *Zarathustra and Zoroastrianism: A Short Introduction*, Michigan 2008, 54–58). Ако се вратимо још старијим временима, Скити, ирански народ који је настањивао Кавказ у античким временима, неговао је култ огњишта (паралела грчкој Хестији, cf. J. Baldick, *Animal and Shaman: Ancient*

веров портрет, уочавамо везу између избора мотива и облика *облак-крагне* и функције лесновског ктииторског портрета.⁴¹ Приносећи задужбину, ктиитор, посредством свог арханђела-заштитника, моли за опрост грехова, спас своје душе и обдаривање вечним животом.⁴² Наду у спас истиче и небески „пролаз“ у вечност, оличен *облак-крагном* и њеним орнаментима.

За српску и византијску средину јединствен θ мотив, као стилизација кинеског Шупљег дуда (Kong Sang), заједно са Дудом (Fu Sang) и птицама-сунцима, има важно место и у митовима везаним за настанак династије Шанг.⁴³ Танг (Tang), оснивач династије, рођен је из јајета црне птице коју је послао Ди Гу (Di Ku) који је као Ди Ђун (Di Jun) био отац десет птица-сунца. Танг, тако, води порекло од Небеског гоподара и сунчев је брат, те носи квалитет ватре и представља активан принцип, концепт који су прихватили сви потоњи кинески цареви. Тангов министар Ји Јин (Yi Yin),

Religions of Central Asia, London 2000, 17–18), везан за ватру, топлоту и светлост. Култ огњишта имао је значење Светог Духа и његовим поменом отпочињала је традиционална (осетска) женска молитва, што указује на древну традицију неговања истог обичаја.

⁴¹ О функцији ктииторске слике у наосу у С. Габелић, *Манастир Лесново*, 118.

⁴² Т. Παπαμαστορακис, *Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο*, ΔΧΑΕ, 19, 1996–1997, 285–304.

⁴³ S. Allan, *op. cit.*, 44–45, са изворима.



Сл. 13. Краљ Гагик, Агтамар, рељеф на фасади, Јерменија, 915–921.

који је мудрим саветима помогао стварању и опстанку династије и организацији државе, био је, према предању, рођен у дупљи Шупљег дуда⁴⁴ на обали вода Долине сунца и носи квалитет воде и представља пасиван принцип. Птица на Оливеровој крагни, тако, може бити и симбол владарског ауторитета, а ѓ мотив симбол улоге Јована Оливера у очувању и остварењу истог. Могуће је да мотиви наоске крагне, на крајње необичан начин, остварују и уобичајену, а у наосу Леснова недостајућу слику ктиторове подчињености носиоцима овоземаљске власти.⁴⁵

Сложеност у парче текстила сажетог концепта рађања, живота, умирања и васкрса јасно показује да је идејни творац наоске крагне био добро

⁴⁴ Његова мајка је током трудноће кажњена претварањем у шупље дудово дрво.

⁴⁵ Погледати представу сунца са владаревом главом у композицији Зодијака на јужном своду таванице лесновске приправе. Представљањем Дудовог дрвета са сунцима, као симболима истока, рађања, настанка и Шупљег дуда као симбола стварања и трајања династије, Оливерова крагна слика почетак Легенде о десет сунаца, симболишући просперитет владајућег ауторитета. На њој нема представе стрелца Ји (Yi) који се појављује на крају приче и означава запад, смирај, дакле гашење и пад династије.



Сл. 14. Фрагмент тканине, вез на свили, централна Азија, VII век, Метрополитен музеј, Њујорк

упознат са симболичком функцијом *облак-крагни* и кинеског космичког концепта који стоји иза њеног облика и украса. Са додатном сликом овоземаљске хијерархије власти, наоска крагна има, првенствено, симболичку функцију. Она није производ тренутне одевне моде, популарне естетике или дворског протокола.

Уколико је крагна настала негде у Азији, а како су монголски освајачи у XIII веку увели обичај сељења текстилних мајстора и чак целих радионица, с једног краја континента на други, немогуће је чак и претпоставити у ком крају Азије је она могла настати. Оно што је, ипак, могуће наслути, јесте порекло ликовног израза ком припадају неки од њених мотива.

Као нашивени детаљ *кавада* од ког се разликује бојом, наоска *облак-крагна* припада централно-азијском и кавкаском типу (сл. 5, 6). Натуралистичке представе птица и змајева обавезан су мотив свих сачуваних централноазијских *кеси* тканина са утканим *облак-крагнама*.⁴⁶ Извесно је да мотиви крагне осликавају кинеску традицију. Дудове гране су организоване у мрежу уплетаних осмица што одговара кинеском начину представљања дудовог дрвета из *Легенде о десет сунаца* (сл. 12).⁴⁷ Ипак, мрежа у осмице спојених медаљо-



Сл. 15. Согдијски метални новац са тамгама:
 а) господарица Нана, θ мотив, 709–722.
 б) краљ Тархун, корњача (са леве стране), 700–710.

на има и римско порекло.⁴⁸ Исти мотив постао је препознатљив део и кавкаског уметничког израза као трајан украс не само текстила, већ најпре камене пластике. Примере на текстилу налазимо на кавкаским каменим рељефним портретима, нпр. на огртачу краља Гагика на фасади цркве Светог крста у Агтамару, 915–921. (сл. 13).⁴⁹ Мотив у осмице уплетених медаљона доминира и на примерцима сачуваног веза у Србији средњег века, нпр. на плаштаници краља Милутина из 1300.⁵⁰ Како се тај мотив не појављује на тканинама представљеним на фрескама у истом периоду, које су биле увожене, јасно је да се ради о стилу српских радионица веза. Узор српским стигао је из византијских, о чему сведоче сачувани примерци византијског веза, нпр. Фотијев сакос из 1339.⁵¹ и плаштаница цара Јована VI Кантакузина поклоњена Ватопеду 1354. Кинеска стилизација

дудовог дрвета је, тако, уклопљена у свеprisутан стил у осмице повезаних медаљона савременог српског и византијског веза.

Асиметрични зооморфни мотиви, извезени између и унутар грана, обликовани су, међутим, без, за византијски текстил уобичајеног сучељног или адонираног пара, што их сврстава у централноазијске и кавкаске узоре. О томе сведочи фрагмент централноазијске тканине из VII века чији дезен по употреби асиметричних мотива, одговара лесновском (сл. 14). Ипак, сем по типу медаљона – на поменутом фрагменту они нису организовани у мрежу осмица, разлика је видна и у начину представљања мотива извезених између медаљона. Централноазијски вез носи натуралистичке представе паунова, док мотиви лесновског представљају кавкаски начин стилизације зооморфних облика.

Појава асиметричних, у простор неприродно укомпонованих S и θ мотива на лесновској крагни (сл. 11б, 11в), буди посебну пажњу. Такође, чињеница да је S мотив дат у обрнутом облику, што је много ређа варијанта, указује на његову посебност. Та два мотива нису само текстилна шара, већ и *тамге* народа евроазијских степа које су, током средњег века, имале функцију обележавања власништва.⁵² Оне, опет, нису део српске традиције. Прегледом публикованих *тамги* иранских, тур-

⁴⁶ J. C. W. Watt, A. E. Wardwell, *op. cit.*, 53–63, fig. 12, 26, 27. На истим фрагментима је упадљива и разлика у боји основе *облак-крагне* и остатка тканине, баш попут Оливерових.

⁴⁷ О представљању дудовог дрвета са уплетеним гранама у старој кинеској уметности у S. Allan, *op. cit.*, 30, са наведеним примерима.

⁴⁸ J. Trillng, *op. cit.*, 108

⁴⁹ A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania 1966, 14, fig. 5.

⁵⁰ Данас у Патријаршијском музеју у Београду, *Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557)*, ed. H. S Evans, New York 2004, 315–316. Остале примере видети у Д. Стојановић, *op. cit.*, сл. 1, 2, 3, 6, 8, 16, 18, 20.

⁵¹ Ibid, 302–303.

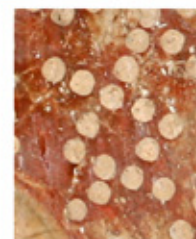
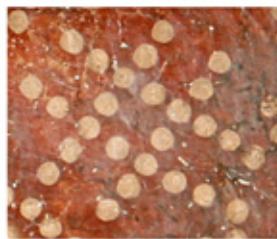
⁵² *Тамге* – жигови (тур. *damga*, иран. *nisanlgakk, neshan*), служиле су обележавању припадности неком одређеном племену. Номадски живот, који је подразумевао стално сељење у потрази за најбољим пашњацима, захтевао је обелжавање, жигосање имовине, на првом

Сл. 16. Детаљи облак-крагне
 Јована Оливера са портрета из
 приправе:

а) петочлани крст

б) обрнуто S

в) корњача



ских, грчких, сибирских и монголских племена и народа,⁵³ подударност са лесновским проналазимо само код једног – Согдијаца. Обрнути S мотив ула-

месту животиња, у поседу сваког племена. Тако је развијен систем жигова који нису стављани само на домаће животиње, већ и на остале племенске поседе: јурте, посуде, капе и ћилиме, металне запоне и плочице на појасевима. Тамге су временом једнако користили и номадски и седелачки народи који су их често стављали на опеке својих грађевина и новац. Постојале су породичне тамге, које је најчешће чинио само један знак. Вође племена су развиле и колективне тамге кланова које су имале више удружених знакова. Када је једна династија изумирала, наследна династија је преузимала и тамгу клана. У периоду од XI до XIII века, тамге су се развиле у дуге редове већег броја знакова (С. А. Яценко, *Знаки-тамги ираноязычных народов древности и раннего средневековья*, Москва 2001, 3–30 и *Traditional Marking Systems: Presence, Symbolism and Usage*, ed. J. Evans Pim, O. Perrin, S.A. Yatsenko, London 2009).

⁵³ Погледати: V. S. Dračuk, *Untersuchungen zu den tamgaartigen Zeichen aus dem nordpontischen Randgebiet der Antiken Welt*, *Zeitschrift für Archäologie*, 6/2, 1972, 190–227; H. Nickel, *Tamgas and Runes, Magic Numbers and Magic Symbols*, *Metropolitan Museum Journal*, 8, New York 1973, 165–173, S. H. Waddington, *Horse Bands of the Mongolians: A System of Signs in a Nomadic*

зи у групу најстаријих согдијских тамги познатих још у VI веку п.н.е.⁵⁴ Појављује се на најстаријим опекама Афрасијаба.⁵⁵ θ мотив налазимо на согдијском новцу кованом у Пјанцикенту почетком VIII века и представља тамгу господарице Нане (сл. 15a).⁵⁶

Culture, *American Ethnologist* vol. 1, issue 3, 1974, 471–488; В. С. Ольховский, *Тамга* (к функции знака), *Историко-археологический альманах*, 7, Армавир 2001, 75–86; B. Nyamaa, *The coins of Mongol Empire and the Clan Tamgha of Khans, XII-XIV centuries*, Ulaanbatar 2005, K. Farrok, *Sassanian Elite Cavalry AD 224–642*, Oxford 2005, 20–22.

⁵⁴ С. А. Яценко, *op. cit.*, 95, сл. 27-144, сл. 29-11.

⁵⁵ *Ibid*, 96.

⁵⁶ *Ibid*, 96., fig. 29-64. Нана је, највероватније, била жена пјенцикентског владара Деваштича који је у једном тренутку носио и назив краља Афрасијаба. Њен новац је кован у периоду 709–722. (В. А. Лившиц, *Авестийское ирвахс. икти*, *Переднеазиатский сборник*. М. Вып. III, *История и филология стран Древнего Востока*, 1979, 65). θ мотив симбол је и мајчинства и плодности (Ји Јингова мајка је претворена у Шупљи дуд) па не чуди да је изабран за тамгу владареве жене.



Сл. 17. Мала Маеста,
Амброђио Лоренцети,
1335–1340, Национална
пинакотека, Сиена



Вез крагне из наоса, тако, представља унију централноазијског, кавкаског и византијско-српског ликовног израза. Изведен је златним или позлаћеним нитима (сл. 11).⁵⁷ Да је сликар до крајње мере понављао стварни изглед Оливеровог хаљетка, говори и чињеница да су баш те површине фреске застављене правим златом. Златне линије веза прате везени обрubi изведени тамноцрвеним свиленим концем на које су у ритмичном распореду уденути ситни, размакнути бисери. Марко Поло у својим мемоарима даје податак да су крајем XIII века бисери, који су стизали из Индије, бушени и продавани у Багдаду.⁵⁸ Захваљујући амбасадору Руију Гонзалесу де Клавиху, знамо да је почетком XV века главни светски снабдевач бисерима била Кина. Бисери су из Кине морем стизали у град Ормуз познат по најбољим мајсторима за њихово бушење, неопходном за уметање бисера у накит и ушивање на одећу. Централна Азија, али и ђе-

новљански и млетачки трговци, су се, према Клавиховом сведочењу, управо у Ормузу снабдевали бисерима.⁵⁹ Тако су Оливерови бисери могли бити индијског или кинеског порекла, набављени у Багдаду или Ормузу.

Сликана површина фреске, нажалост, не преноси детаље који би нам помогли да одгонетнемо технику веза и употребљене бодове. Ипак, тамноцрвене ивице мотива указују да је вез прво обликован неким од обрубних бодова којима је дезен постављен на површину крагне. Уметнути бисери сведоче да је тај обруб изведен двојним бодом – првим којим је постављена линија веза на тканину и другим којим је та линија обмотана и тако испупчена што је нагласило везене форме и учврстило бисере.⁶⁰ Такав начин обликовања мотива и бисере уметнуте са размаком, не налазимо на сачуваним примерима веза у Србији и Византији XIV и XV

⁵⁷ О начину израде златних и сребрних нити за вез у Д. Стојановић, *op. cit.*, 15–16.

⁵⁸ *The Travels of Marco Polo*, ed. A Ricci, London 1931, 25.

⁵⁹ *Narrative of the Embassy of Ruy Gonzáles de Clavijo to the Court of Timour at Samarcand A.D. 1403–6*, ed. C. R. Markham, London 2005, 94–95.

⁶⁰ О начину припреме и уметању бисера у вез у Д. Стојановић, *op. cit.*, 17, са руским изворима.

Сл. 18. Мадона каноника Ван дер Пелеа, детаљ слике, Јан ван Ајк, 1436, Музеј лепих уметности, Бриџ



века.⁶¹ За попуњавање површина између обрuba је, затим, коришћена нека од техника за попуњавање, изведена позлаћеним или златним нитима.⁶²

Како се истраживачи двоуме око Оливерове титуле у време настанка портрета у наосу (војвода или севастократор),⁶³ и како је севастократорска ти-

⁶¹ Погледати у *ibid.*, сл. 1–25. За византијске мере у Р. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967; W. Woodfin, *Liturgical Textiles*, Byzantium: Faith and Power (1261–1557), New York 2004, 295–323. На сачуваном фрагменту хаљине цара Ивана Александра пронађеном у Станичењу (Б. Поповић, *Златовез хаљине са именом цара Ивана Александра*, Црква Светог Николе у Станичењу, Београд 2005, 57–78), могуће је, услед отирања и цепања, уочити ивични бод којим је шара веза постављена на тканину (*ibid.*, 65, сл. 24). Ипак, тај бод је само „дртеж“ и потпуно је прекривен златовезом којим су изведени мотиви, супротно овом на Оливеровој крагни.

⁶² О техникама веза на Балкану у Љ. Рељић, Д. Радовановић, *Народни вез Југославије*, Београд 1988. О бодовима из касновизантијског и поствизантијског периода у Д. Стојановић, *op. cit.*, 17.

⁶³ Забележено време настанка наоског живописа (1342) указује да је Оливер насликан као носилац српс-

тула, према мишљењу истраживача, могла стићи од византијског цара,⁶⁴ вратићемо се Псеудо-Кодиновој опису веза на севастократорским инсигнијама. *Трактат* сведочи да је вез изведен златом на *кокино* основи украшавао *скијадију* (оглавље) и *ципеле* севастократора.⁶⁵ Његов *рухон* (*рухо*, хаљина) није украшаван *риза* везом.⁶⁶ Како је Оливеров *кавад* (а не *рухон*)⁶⁷ богато украшен везом, додуше не типа *ризе*, и како је исти, поред златне жице – *срме*, изведен и тамноцрвеним нитима и бисерима, византијско порекло Оливерове крагне и одежде, па тако и

ке титуле великог војводе. Мишљење да је у питању севастократорска титула у Б. Тодић, *op. cit.*, 379–383, са старијом литературом.

⁶⁴ *Ibid.*, 379–381.

⁶⁵ ...*Скијадија севастократора је ... везена златном нити... Његове ципеле су плаве, имају орлове извезене златном нити на кокино основи – Pseudo-Kodinos, op. cit.*, 147, 148.

⁶⁶ Нарочит вез персијског порекла начињен од бисера и драгог камења.

⁶⁷ Оливер не носи *рухон*, хаљину Т кроја, већ *кавад* који Псеудо-Кодин не помиње као део церемонијалне севастократорске одежде.



Сл. 19. Вечера у Емаусу, детаљ слике, Марко Марциале, 1506, Галерија Академије, Венеција



севастократорске титуле, није извесно. Мишљењу да Оливерова одежа из наоса представља византијски севастократорски костим супротставља се и облик, орнаментика и изворна симболика крагне, који немају много додирних тачака са византијском традицијом.⁶⁸ Судајући по сачуваним великодостојничким портретима, Душанов двор је неговао много већу слободу у употреби разнородних етничких елемената дворског костима.⁶⁹

Крагна је целом спољном и унутрашњом ивицом, обрубљена уском траком од финог белог крзна (сл. 11), одајући обичаје степских ратника.⁷⁰

⁶⁸ Упоредити изглед Оливеровог *кавада* са одеждом византијског севастократора Константина Палолога на минијатури из MS. Lincoln College gr. 35, fol. 4r, 1328–1344. (I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 192–193). Та два костима немају додирне елементе.

⁶⁹ Погледати нпр. одежду жупана Брајана у Карану, која такође нема основу ни у српском ни у византијском костиму.

⁷⁰ С. Габелић (id., *Манастир Лесново*, 114) износи мишљење да је цела крагна постављена крзном. За тим није било потребе јер је крагна ушивена за хаљину. Крзно је, тако, само уска опшивна трака. О поменути

Већ анализа *облак-крагне* из наоса открива цео један свет облика, мотива, митова, веровања и значења, који одређују њену функцију, симболику и територијалну припадност. Њен кројно-симболички пар из приправе доноси све те вредности и значења у облику који је за једну хијерархијску степену виши, сходно Оливеровој новој дворској титули и нимбу који сија око његове главе.

Облак-крагна из приправе

Облак-крагна приказана на Оливеровом портрету у припрати, такође је црвене боје (сл. 2, 16).⁷¹ Чинећи део деспотског хаљетка, сва је прилика да је била начињена од *гримизно* (грч. *κόκκίνο*, итал. *chermisi*, добијен од биљне ваши *Dactylopius coccus*)⁷² црвеног *самена*.

Крој крагне из приправе скоро је идентичан кроју наоске. Уочавамо само једну, али необично

крзним опшивцима биће више речи у студији о Оливеровим *кавадима*.

⁷¹ Cf. С. Габелић, *Манастир Лесново*, 170.

⁷² M. D. Gayo Garcia, Á. Arteaga, *op. cit.*, 137.

важну разлику, изражену ширином предњег грудног панела, који је у припрати двоструко ужи.⁷³ Ова промена није случајна и учињена је да би се оставио простор за истицање тканине од које је начињен сам *кавад*.

Облак-крагна на *каваду* из припрате мења и карактер мотива који је украшавају. Нема грана са птицама, већ је цела површина крагне посута крајње стилизованим, геометризованим мотивима: преплетеним крстовима, обрнутим S и *елибелинде* мотивима (сл. 16). Обнуто S и *елибелинде* мотив, као и целина коју стварају са преплетеним крстом, неуобичајени су за српски костим мањих периода.⁷⁴ Сваки од њих, поново, има своје значење и носи својеврсну симболику.⁷⁵

Симболика стилизованих орнамената зависи од идентификације њиховог основног облика. Крајње стилизоване форме обично крију првобитни



Сл. 20. *Подџа* из *Богородичиног Акатиста*, детаљ фреске, Дечани, око 1343.

⁷³ Cf. С. Габелић, *Манастир Лесново*, 170. За разлику од наоске крагне, где је црвена боја нанесена директно на влажан малтер, у припрати она прекрива тамно-црвену подлогу којом је осликан остатак Оливеровог деспотског *кавада*.

⁷⁴ Мотив преплетеног крста налазимо, додуше ретко, на текстилу представљеном на српском живопису – извезен је, нпр. на белим рукавима доње хаљине ктиторке Тихославе и њеног сина у Горњем Козјаку, око 1340. (И. Ђорђевић, *op. cit.*, сл. у боји 4) и на белој хаљини младића из *Петар и Јован исцељују болесне* са свода југозападног травеја наоса Дечана (А. Давидов Темерински, *Циклус Дела апостолских*, Зидно сликарство манастира Дечани, Београд 1995, 169, сл. 4). На тој хаљини уочавамо и један *елибелинде* мотив. Занимљиво је да се сви мотиви лесновских *облак-крагни*, сем θ мотива, појављују на каснијим примерима сачуваног црквеног веза (видети у Д. Стојановић, *op. cit.*, сл. 7, 8, 16, 18, 20, 23, 25). Не налазимо их на сачуваним примерима византијског веза.

⁷⁵ О томе више у J. Anquetil, *Carpets: Techniques, Traditions and History*, London 2003; P. R. J. Ford, *Oriental Carpet Design: A Guide to Traditional Motifs, Patterns and Symbols*, London 1989.

примарни симбол или флорални односно зооморфни облик. Њихово значење може бити универзално, али најчешће зависи од контекста композиције чији су саставни део.⁷⁶

Орнамент у виду преплетеног крста, најлакши је за тумачење (сл. 16а). Састављен од пет подударних квадрата, идентичан је облику Шанг гробница и крсту из чије форме је развијена *облак-крагна*. Означава четири стране света⁷⁷ које се пружају у бесконачност (краци крстова нису затворени), са наглашеним ограниченим центром, представљајући две равни стварности – хоризонталну, састављену

⁷⁶ J. Trilling, *op. cit.*, 109.

⁷⁷ Cf. M. Didrou, *Christian Iconography: The History of Christian Art in the Middle Ages*, I, London 1851, 373.



Сл. 21. Деспот из породице Шпата, детаљ фреске, Богородица Паригоритиса, Арта, почетак XV века

од материје којом владају закони супротности, и вертикалну – духовну, којом влада хармонија.

Обрнути S мотив крагне из приправе истоветан је оном на наоској крагни (сл. 16б). Истоветно је и његово значење – он представља стилизацију змаја. Змај је, према кинеској традицији, постхумно отелотворење Хуанг Дија (Huáng Dì, Жути цар), митског прапретка свих кинеских владара, уздигнутог у небеску вечност на облаку и представља симбол реинкарнације.⁷⁸ Змај је често поистовећиван са змијом о чему сведочи и начин његове стилизације,⁷⁹ баш попут ове у Леснову, која носи својства трансформације и поновног рођења.⁸⁰

⁷⁸ S. Allan, *op. cit.*, 65–67; C. A. S. Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, Tokyo and Singapore 1974, 145–153.

Елибелинде је савременији турски назив (у преводу „руке на куковима“) за много старији мотив. Верује се да је мотив развијен из *јун ђијена*.⁸¹ Мишљења смо да српски језик чува старији, првобитан назив тог мотива. Пиротски ћилимари га, наиме, називају *корњача* (сл. 16в).⁸² Корњача

⁷⁹ Азија обилује и разним врстама гуштера. Начин њиховог муњевитог кретања је, попут змија, у облику слова S, па ликовна стилизација представља природни облик тела гмизаваца у покрету.

⁸⁰ S. Allan, *op. cit.*, 162–163.

⁸¹ J. C. Ware, *op. cit.*, 74, pl. a.

⁸² М. Витковић-Жикић, *Пиротски ћилими*, Београд 2001, 96, сл. 4. То потврђује и бронзана фигура корњаче са Кавказа (репродуковано у Н. Born, *Meisterwerke kaukasischer Bronzeschmiede*, Berlin 1984, 21–23), чији



Сл. 22. Согдијски кафтан са орбикулима, IX–X век, приватна колекција

својим обликом, према древном кинеском веровању, симболизује космос. Њен оклоп је сфера и стога представља небо, док је тзв. пластрон, део испод оклопа, раван, крстолик и представља земљу.⁸³ Њена дуговечност се поклапа са веровањем у вечност космоса. *Корњача* је, тако, отелотворење кинеског концепта космоса на коме је базирана и сама *облак-крагна*.

облик представља међукорак од природне форме животиње ка *елибелинде* стилизацији. Кавкаска корњача на леђима носи квадрат што представља илустрацију древног кинеског веровања да земља почива на леђима корњаче. Следећи корак у поједностављењу форме је нестанак овала корњачиног оклопа уместо ког остаје само квадрат/ромб из ког вире четири ноге, облик који чини *елибелинде* мотив.

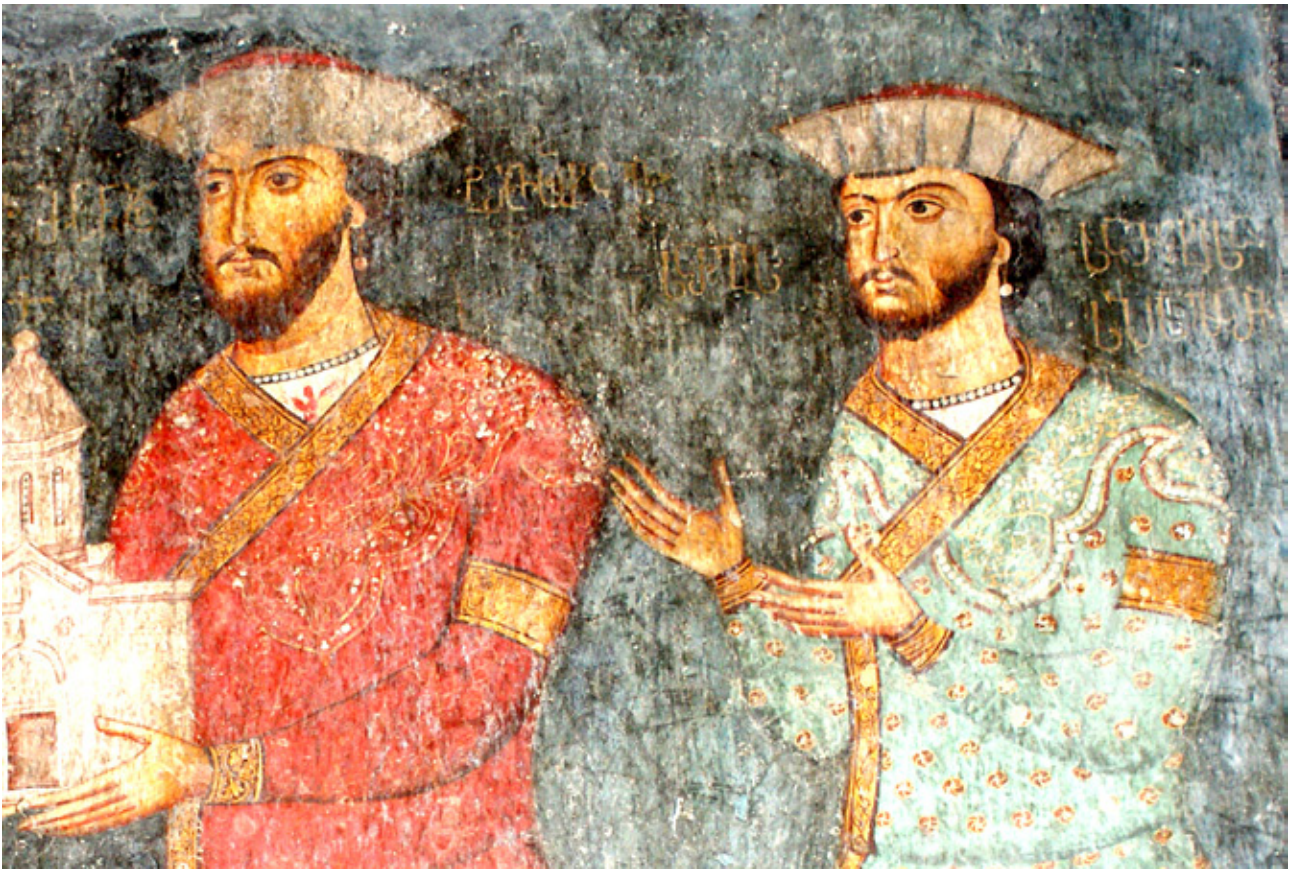
⁸³ S. Allan, *op. cit.*, 103–104.

Корњача и S мотив имају значајно место и у кинеској астрономији кроз сазвезђе звано *Црна корњача севера* (у птоломејској традицији сазвезђе *Змаја*) које се представља као корњача са увијеном змијом.⁸⁴

Кинези, али и номадска племена и народи евроазијских степа, неговали су нарочит однос према звездама и астрономији. Сликвит је однос монголских освајача према заробљеним астрономима чији је живот беспоговорно поштеђиван, за разлику од осталих ратних заробљеника који су углавном немилосрдно убијани.⁸⁵ Небо и распоред звез-

⁸⁴ C. A. S. Williams, *op. cit.*, 381–382.

⁸⁵ T. T. Allsen, *Culture and Conquest in Mongol Eurasia*, Cambridge 2001, 161 – са примерима и изворима. Развој монголске астрономије, у XIII и XIV веку, био је значај-



Сл. 23. Портрети породице Ђакели, црква Светог Саве, Сапара манастир, Самцхе-Цавахетија, Грузија, 1285–1306.

да на њему, морали су бити важан аспект веровања номадских народа. Слика звезда на ноћном небу испод ког су спавали, гледајући је кроз Небеска врата својих јурти,⁸⁶ слика је коју су морали уткати и у свој текстил, дајући јој космичка својства и свакако одређене магијске моћи. Начин на који је израђен и распоређен вез на Оливеровој *облак-крагни* из приправе, неодољиво подсећа на небо прошарано звездама – бисерима. Оливерова крагна у припрати слика је звезданог неба са сазвезђима важног симболичког значења. Шара крагне прати слику неба посутог звездама – зодијачким знацима, распрострањеним око Христа Космократора на јужном своду таванице лесновске приправе – слику безвремености и бескраја.⁸⁷ Лесновски ктитор је, очито, био очаран звездама и космосом.⁸⁸

но подупрт сарадњом са кинеским астрономима. О доминантном утицају кинеских и исламских астронома на монголску астрономију и размени астролошких појмова, знања и праксе унутар централне Азије у време монголских освајања као и о многим кинеским астрономима у служби монголских канова и оснивању астрономских опсерваторија унутар монголске империје у *ibid.*, 161–175.

⁸⁶ О употреби *јун ђијена* на отворима у врху номадских шатора у S. Sammann, *op. cit.*, 4.

⁸⁷ О тој сцени у С. Габелић, *Манастир Лесново*, 184, 187–188.

Начин на који су обликована три мотива крагне указује на њихов етнички карактер. Обрнуто S и нарочито *корњачу* не налазимо на уобичајеном дворском текстилу у Србији прве половине XIV века, па ни касније, до пада Смедерева.⁸⁹ Мотиви

⁸⁸ Појава зодијака као дела илустрације псалма 148:1 („Хвалите га све звијезде сјајне“) на своду лесновске приправе, у функцији представе звезданог неба, није необична и ретка. Велики број цркава на подручју Манија на Пелопонезу, живописаних између XI и XIV века, садржи исту илустрацију као и цркве у Грузији, нпр. Светицховели у Мцхети са представом из XIII века. Лесновска представа се, ипак, издваја по композицији и необичним детаљима. Зодијак, тако, није представљен у уобичајеном кругу око Христа и анђела. У начину представљања планета као крилатих бића у оквиру исте композиције осећа се јак заратустрански утицај. Да су звезде, а нарочито планете, небеска бића, богови или арханђели, како их представља лесновска фреска, старо је веровање иранских народа – cf. P. Carus, *The Nativity. Similarities in Religious Art. With Illustrations from Ancient Classical Buddhist and Christian Art*, The Open Court, Vol. 1899, Iss. 12, 1899, 725–726, са примером приче о Христовом рођењу у којој су три мага вођена звездом арханђелом. Христово рођење било је и најављено персијским астролошким предвиђањима (самог Заратустре), што је и навело мага (заратустранске свештенике) на пут у Витлејем (Матеј 2:2).

крагне из приправе припадају групи мотива тка-них на кавкаским *икат* тканинама и племенским ћилимима.⁹⁰ И *икат* тканине и ћилими припадају народном уметничком изразу који носи дубоке етничке и симболичке квалитете. Захваљујући италијанским трговцима који су, током касног средњег века, у Европу увозили и оријенталне тепихе, њихове представе налазимо на сликама ренесансних уметника. На неким од њих уочавамо мотиве са лесновске деспотске крагне.

Мотив *корњаче* налазимо на ћилиму испод Богородичиног трона на Лоренцетијевој *Малој Маести*, 1335–1340. (сл. 17). Форма петочланог крста уткана је у ћилим на коме стоји Богородица у *Благовестима* Ђованија дел Бјонда, 1370, и испод Богородичиног трона на *Мадона каноника Ван дер Пелеа*, Јана ван Ајка, 1434–1436. (сл. 18). Ти ћилими су у стручној литератури идентификовани као кавкаски или туркменски.⁹¹ S мотив, стилизован на начин лесновског, проналазимо на зидним засторима *Вечере у Емаусу* Марка Марциала, 1506. (сл. 19).

Да бисмо у потпуности разумели и потврдили кроз кинеске митове уочену симболику тих мотива, важно је размотрити значење сцена којима припада упоредни текстил на поменути ренесансним сликама. Прво што уочавамо је да су мотиви везани за два носиоца хришћанске вере – Богородицу и Христа, што потврђује да је њихово место било само уз изабране. Петочлани крст и *корњача* су под Богородицом у тренутку објаве да ће родити Христа или у сцени са новорођеним Христом у крилу. Та два мотива, како смо већ појаснили кроз кинеску филозофску мисао, представљају унију земаљског и небеског што твори космос – бесконачност и вечност. Новорођени Христ је такође унија земаљског – Богородице и небеског – Логоса, што доноси спасење Адамовом роду кроз васкрсење у вечни живот. Христ, тако, у себи носи и значење петочланог крста и симболику *корњаче*. Васкрсење је тема и *Вечере у Емаусу*, где је S мотив, с разло-

⁸⁹ Али их налазимо, као што смо већ напоменули, на примерима сачуваног црквеног веза, што указује на прихватање ових мотива у српској средини, првенствено због њихове духовне симболике (видети у Д. Стојановић, *op. cit.*, сл. 7, 8, 16, 18, 20, 23, 25).

⁹⁰ *Икат*, турски *abr*, значи облак. О *икату* укратко у Р. Scott, *op. cit.*, 59.

⁹¹ К. Erdmann, *Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV und XV Jahr*, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 50, Berlin 1929, 261–298; *ibid.*, *Neue orientalische Tierteppiche auf abendländischen Bildern des XIV und XV Jahr*, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 63, Berlin 1942, 121–126, J. Mills, *Carpets in Paintings*, London 1983, 11–14.

гом поређан у вертикалним пругама од којих једна извире из саме Христове главе, смештен у сцену првог сведочанства Христовог васкрса (Марко 16:12,14). Како је S мотив симбол постхумног отелотворења Хуанг Дија, поновног рођења и бесмртности, симболичка веза са Христовим васкрсењем је очигледна. Лесновска крагна у припрати, тако, не уједињује само различите културе и њихове ликовне изразе, већ и далека и различита религиозна и филозофска учења.

Упућеност италијанских и фламанских сликара у симболику азијских орнамената сведочи да су и лесновски сликари, али и српски двор и њему прилежни Јован Оливер, такође морали познавати исту.⁹² То потврђује и *подеа* насликана испод Богородичине иконе на *Акатисту* (XI кондак) у Дечанима (сл. 20).⁹³ Цела површина тканине прекривена је мотивима *јун ћијена*, *корњаче* и двоструког крста⁹⁴ – симболима космоса. Појава *облак-крагни* у српској средини, тако, није производ тренутне одевне моде или оку допадљиве естетике, већ разумевања њихове симболичке функције транспоноване кроз хришћанска веровања.⁹⁵

⁹² Како су Монголи раширили употребу *облак-крагне* и по Блиском истоку, тај детаљ је морао бити познат и у Византији и околним земљама у XIV веку. О томе сведочи и њена представа на арханђелу Гаврилу у Светом Никити код Бањана из око 1320. године. Слика је уобичајену форму крагне нешто преобликовао, приближивши је златотканим раменим апликацијама византијских туника, али је њен уобичајен валовити облик одмах уочљив. Сликарев стил померања вратног изреза огртача на лево раме (присутан и у Старом Нагоричину), омогућио је да се види и рамени панел крагне. Кинеско-монголској крагни се на истој представи придружила и свилена постава огртача са типично кинеским дезеном цветеликих медаљона, показујући сликареву упућеност у актуелан азијски текстил, а доделом крагне небеском створењу, и у његову симболику.

⁹³ Г. Бабић, *Богородичин Акатист*, Зидно сликарство манастира Дечана, 156, сл. 11.

⁹⁴ Мотив двоструког крста, представља унију сунца (централни крст) и земље (крст постављен под углом од 45 степени), cf. *Освежавање меморије*, ед. Д. Миловановић, Београд 2012, 38, 57, са изворном литературом. Мотив је такође древног порекла и најчешће се везује за персијске династије Ахменида и Сасанида. Налазимо га и раније, на представама каситских вавилонских владара (1595–1155. п.н.е). Истим мотивом украшени су и рукави Оливерове доње хаљине на портрету из наоса.

⁹⁵ Да мотив *корњаче* није био део српске традиције или моде, говори и чињеница да се сем у Дечанима, тај мотив не појављује на тканинама српског средњег века ни после Душанове владавине. Нјупечатљивији је пример *подеа* са *Богородичиног Акатиста* из Марковог

Оно што крагну из приправе чини још интересантнијом и сложенијом у односу на крагну из наоса, јесте то што се на њој древним кинеским и кавкаским симболима и мотивима моћи и изабраности, успења душе, васкрса и вечности придружују и рамени медаљони са двоглавим орловима који су симбол Оливерове новостечене деспотске титуле и обележавају и византијску и српску традицију. Ипак, ти детаљи припадају и другим културним поднебљима.

На обе стране крагне, на деловима који прекривају врхове рамена, извезен је по један бисерни медаљон у који је ситним бисером обликован двоглави орао, истоветног облика као они на основној тканини деспотског *кавада*, само нешто крупнији (сл. 2, 16). Бисером обликоване двоглаве орлове али без медаљона, налазимо на раменом делу огртача једног од чланова албанске деспотске породице Шпата из Богородице Паригоритисе у Арти, с почетка XV века (сл. 21).⁹⁶ Орлови на раменима, тако, могу одражавати старију традицију епирског деспотата.

Употреба рамених украсно-симболичних медаљона на Оливеровој крагни враћа нас њиховом извору – *орбикулима*, округлим раменим апликацијама коптских туника. Значење назива ових украса „мали свет”, објашњава њихову уобичајену орнаментуку. Површина типичног *орбикула* прекривена је геометризованим облицима који чине лавиринт у чијем центру је круг у квадрату.⁹⁷ *Орбикули* су, баш попут *облак-крагни*, симболи космоса. Преузео их је и византијски владарски и дворски костим. Међу најрепрезентативнијим су они са Јустинијанове хаљине на портрету из Равене, у које су, попут лесновских, уткане птице. *Орбикули* су били део византијског царског орната до владавине цара Михајла VII Дуке (1071–1078). Они нису били уобичајен украс ни византијских ни српских дворских хаљетака касног средњег века о чему сведочи и портрет из Паригоритисе. Зато узор лесновским морамо потражити на некој другој страни.

манастира. Тканина је готово истоветна дечанској са исте сцене, али је *корњача* замењена двоглавим орлом.

⁹⁶ Δ. Γιαννούλης, *Το παρεκκλήσιον του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο καθολικό της Παρηγορήτισσας και η αναθηματική παράσταση ηγεμόνων του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Μίλτος Γαρίδης (1926-1996) Αφιέρωμα, επιμ. Αθ. Παλιούρας, Αγγ. Σταυροπούλης, Ιωάννινα 2001, 123-152; Β. Παπδοπούλου, *Η βυζαντινή μονή Παναγίας Παρηγορήτισσας στην Αρτα*, ΔΧΑΕ ΚΕ, 2004, 141-153.

⁹⁷ Опис технике израде са репродукцијама неколицине сачуваних *орбикула* из светских музеја у L. Del Francia, *Un tessuto Copto con nascita di Afrodite, Alessandria e il mondo Ellenistico-Romano*, Roma 1992, 211–212, tb. XXXIX6, XXXIX7.

Рамене медаљоне са птицама запажамо на хаљинама монголских канова и катуна на илустрацијама из XIV века.⁹⁸ Инспирација за монголске дворске хаљетке морала је бити пронађена негде у Азији током освајања. Изворне рамене *орбикуле* преузели су, посредством персијског дворског костима, у раном средњем веку и Согдијци, учинивши их трајним украсом својих одежде. Согдијски костим утицао је на одевање суседних турских племена, па се употреба округлих рамених медаљона са бисерним низом, током средњег века везује за Трансоксијану.⁹⁹ Пример употребе *орбикула* налазимо и на једном сачуваном согдијском вуненом *кафтану* (сл. 22).¹⁰⁰

Попут *еполета* са ознакама војног ранга на војничким униформама каснијих векова, лесновски рамени медаљони обележавају и Оливерову деспотску титулу. Двоглави орлови су били амблем и српских деспота који их је у дворским церемонијама и процесијама визуелно одвајао од носилаца других титула. Али сем те површне, визуелне функције, двоглави орлови имају још једну, далеко важнију симболичку улогу. Натприродна крилата бића са две главе, смештена у *орбикуле* – микрокосмос, извршавају апотеозу деспотове душе. Симболи апотеозе из кинеских митова, представљени на крагни из наоса, замењени су, тако, симболима из *Романа о Александру Великом*, везаним за локалну српску средину.¹⁰¹

Да је Оливер примањем деспотског чина инициран у небеске сфере, показује и нимб насликан око његове главе на истом портрету.¹⁰² Овде је

⁹⁸ Видети нпр. хаљину катуна Соргагтани из *Цами ал-Тавариха* Рашида ал-Дина, рани XIV век, у J. P. Rux, *Ghenghis Khan and the Mongol Empire*, New York 2003, pl. 37.

⁹⁹ Cf. S. A. Yatsenko, *The Late Sogdian Costume (the 5th – 8th cc. AD)*, Ēran ud Anērān 2003, 6, 19.

¹⁰⁰ Истовремено, *орбикуле* не налазимо на дворским одеждама Грузије и Јерменије.

¹⁰¹ Везу између орлова и чина уздицања у небо налазимо у причи везаној за Александрову довитљивост да, мамећи два орла (грифона) месом уздигнутим изнад њихових глава, узлети на небо (R. Stoneman, *Alexander the Great: A Life in Legend*, New Haven 2008, chr. 6, 8, 9). О илустрацијама приче и њиховој симболици у V. M. Schmidt, *A Legend and Its Image: The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art*, Groningen 1995; T. Khundadze, *L'Ascension d'Alexandre le Grand sur le relief de l'église de Xaxuli*, Proceedings of the 21th International Congress of Byzantine Studies, Communications (VIII.7 Eastern Anatolia and Caucasus), London 2006.

¹⁰² Треба нагласити да примањем деспотског чина Оливер није постао светитељ и да нимб око његове

значајно подвући етимолошку везу између речи нимб и облак, коју проналазимо код античких Грка. Реч нимб (лат. *nimbus*) потиче од грчког *νίφος* = облак, коју помиње Вергилије у значењу облака на коме се возе богови.¹⁰³ Оливерова душа, тако, борави на божанском облаку његове крагне. Значај примања деспотске титуле на Душановом двору се, стога, није огледао само у постизању највишег световног ранга, већ, рекли бисмо за средњи век много важнијег, у уздицању овенчаног у сферу духовног. Примањем деспотског чина, Оливер је, на орловским крилима уздигнут до Небеских врата вечности, наглашених *облак-крагном* његовог *кавада*, да би примио непосредан Божији благослов. Тиме је обележен небеском светлошћу. Оливерова душа је преведена из пролазног времена у вечност, његово достојанство никада не умире. Док крагна из наоса изражава наду у досезање небеских висина кроз сунца која су у успону, ова у припрати, сликом звезданог неба са сазвежђима која симболишу космос – бескрај и вечност, изражава њено испуњење. На портрету у припрати се, тако, изнад *облак-крагне* као оквира Небеских врата, шири светлост Божијег благослова. Деспотска титула је, очигледно, на српском царском двору, дотакла владарске прерогативе присвојивши право на божанско порекло.¹⁰⁴ Иконографија се, ипак, зауставила само на осликавању нимба. Оливер и даље стоји под царевим ногама.¹⁰⁵

главе не означава његову канонизацију. Нимб насликан на портретима живих историјских личности – владара, властеле, црквених поглавара, означава Божији избор и благослов и Божије порекло титуле и службе установљене над портретисаним. Свето, тачније вечно, је достојанство (титула), а не његов носилац. Изабрана литература: А. Alföldi, *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, RM, 50, 1935, 139; Е. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton 1997, 78–86.

¹⁰³ М. Didrou, *op. cit.*, 25–26.

¹⁰⁴ Спуштено у раван оноземаљске стварности, дакле испод *облак-крагне*, нимб око Оливерове главе указује на јачање процеса децентрализације власти и нарастања моћи локалних феуда у Србији средином XIV века. Исти процес запажа и Е. Dimitrova, *The Portal to Heaven*, Niš i Vizantija, V, 2006, 373–374, кроз недостатак владарског портрета у наосу Леснова. О односу Душана и његове властеле у М. Благојевић, *Државна управа у српским средњовековним земљама*, Београд 2001, 92–97.

¹⁰⁵ Иконографско решење портрета у припрати не показује даљи помак у представљању новостечене Оливерове политичке и економске слободе, какав видимо касније нпр. на ктиторској композицији ћесара Новака у Малом Граду, али је зато иста јасно назначена у натпису поред Оливерове главе на портрету у наосу, који је настао после примања деспотске титуле (натпис у целини у С. Габелић, *Манастир*

Вез на *облак-крагни* из припрате изведен је само бисерима (сл. 16), што одговара Псеудо-Кодиновом опису деспотског *кавада* и бисерном везу огрточа деспота из породице Шпата у Арти (сл. 21). На унутрашњој површини крагне нема ни златног, ни рубног тамноцрвеног веза. Без додатне златне подлоге да формира шару, за ту крагну било је потребно много више бисера него за крагну из наоса. Важна је и разлика у величини употребљених бисера. За крагну из наоса употребљени су ситни бисери који својом величином дозвољавају доминацију златног веза. За ову у припрати употребљени су знатно крупнији, који потпуно доминирају раменим делом деспотове хаљине. Златовез је употребљен само уз ивицу крагне и за обликовање рамених медаљона и орлова у њима и прекривен је бисерима, те тако потпуно потиснут у други план истичући саме бисере. Тиме је направљена јасна разлика у рангу између две лесновске крагне и две Оливерове титуле.

Иако прати византијска дворска правила о различитости веза на титуларним хаљенима,¹⁰⁶ вез на Оливеровим крагнама не мора бити византијски или бар не израђен у радионицама са византијске територије или територије под утицајем византијских техника веза, као што су српска или бугарска. Тај вез не мора бити израђен ни византијским техникама веза. Сувремени монголски писани извори оставили су помен монголског веза са бисерима. Тако званична историја монголске династије у Кини *Јуен ших* (*Yuan shih*), доносећи опис дворских хаљина, помиње термин *та-на-ту на-ших-ших* (*ta-*

Лесново, 112, цртеж 7). Натпис је, наиме, јасно подељен у две целине одређене управо разликом у изворима Оливерових титула. Прву целину чини списак Оливерових титула од великог челника до севастрократора. На почетку те целине, Оливер нам јасно даје до знања да је наведене титуле стекао милошћу Божијом и краља Душана. Друга целина се односи само на деспотску титулу за коју Оливер тврди да је добио искључиво милошћу Божијом. Душаново име се не помиње. Оливеру, тако, признавање легитимитета нове титуле више није стизало посредством овоземаљског, већ директно небеског царства (другачије мишљење о разлозима поделе и прераде натписа у Б. Тодић, *op. cit.*, 373–378). Деспотска титула је у српском царству очито доносила значајан ниво политичке и економске, па чак и црквене независности – Оливеру је било дозвољено да оснује Злетовску епископију са седиштем у Леснову (М. Благојевић, *op. cit.*, 72–73, 163).

¹⁰⁶ Највише византијске титуле деспота, севастократора и ћесара, судећи по Псеудо-Кодиновим описима, биле су визуелно раздвојене и разликом у врсти веза употребљеног за украшавање њихових дворских одежди.

na-tu na-shih-shih), који се описује као велики бисери на златом брокатираној свили.¹⁰⁷ Тако су и монголске дворске хаљине у XIII и XIV веку биле украшаване везом од бисера. О томе сведоче и *облак-крагне* украшене бисерним везом на портретима грузијске кнежевске породице Ђакели из Светог Саве у Сапара манастиру, 1285–1306. (сл. 23), илканатског порекла.¹⁰⁸ Такође, фреске согдијских средњовековних палата пружају примере употребе бисерног и златног веза на согдијским, турским и кинеским дворским одежама.¹⁰⁹ Исламски писани извори помињу и нарочите мамлучке *тардваш* (*tardwahsh*) тканине које су украшаване мотивима птица или звери извезених златним или сребрним нитима и бисерима,¹¹⁰ баш попут Оливерових. Нема, стога, разлога да не верујемо да је вез на Оливеровим крагнама могао бити изведен и неком од персијских, централно-азијских, кавкаских или мамлучких (египатских или сиријских) техника и бодова.

Облак-крагна у припрати није обрубљена крзеном траком, већ кратким златним ресама и то само око спољне ивице (сл. 16). Боја реса лепо је уклапљена са бојом медаљона и орлова на дезену хаљине, визуелно се не супротстављајући доминантним белим бисерима којима је урађен вез на крагни. Ресе налазимо на будистичким крагнама централне Азије (сл. 7) и северне Индије и кинеском *сјапеију* (*xiarai*) који је такође украшаван *облак-крагном*. Монголске *облак-крагне* династије Јуен и оне настајале у Илканату нису украшаване ресама. И тај мали детаљ указује да су лесновске *облак-крагне* потекле од централноазијских узора насталих на кинеским и будистичким оригиналима. Присуство реса на лесновској крагни открива и њихову древну функцију одбијања злих духова, својствену многим културама.¹¹¹

Облици сва три мотива крагне из припрате – петочлани крст, обрнуто S и *корњача*, такође припадају *тамгама*, поново согдијског порекла. Најупечатљивија међу њима, *корњача*, јесте и најважнија. У питању је тамга согдијског краља Тукаспадака (696–698) и његових наследника краљева Тархуна (700–710), Гурека (710–738) и Тургара (738–750),

¹⁰⁷ Да је кинески израз *та-на-ту* преузет из монголског, говори помен истог и у Џингискановој *Тајној историји* као *танату* од монголског тана = бисер (Т. Т. Allsen. *op. cit.*, 3, са изворима).

¹⁰⁸ R. G. Suny, *The Making of the Georgian Nation*, Bloomington 1994, 41, 44, 46–48, 52.

¹⁰⁹ Видети примере у А. М. Belenizki, *Mittelasiens Kunst der Sogden*, Leipzig 1980, 54, 80, 83, 198.

¹¹⁰ R. B. Serjeant, *op. cit.*, 154, са изворима.

¹¹¹ S. Paine, *Embroidered Textiles*, London 1990, 211.

владара Афрасијаба, утиснута у њихов метални новац (сл. 156).¹¹² *Тамга* у облику крста потиче са подручја Бактрије, а обрнуто S из Афрасијаба, па те три *тамге* представљају најзначајније центре на Путу свиле.

Тамге на Оливеровим крагнама за нас, првенствено, имају улогу важног сведока о ширењу уметничких утицаја посредством Пута свиле. Сви ти мотиви, првобитном формом и симболиком кинески,¹¹³ усвојени и преобликовани естетиком и веровањима народа централне Азије, постали су током времена интегрални део и орнаментике *икат* ткања закавказских народа али су, очигледно, попут саме *облак-крагне*, превалили дуг и сложен пут културне размене. Не верујемо, стога, да су лесновске *облак-крагне* одраз монголског утицаја на ширење тог детаља у Азији током XIII и XIV века, већ дело старијих и сложенијих културолошких и религијско-филозофских преплитања. Лесновске *облак-крагне*, тако, представљају закавказске одевне детаље који истовремено носе у себи слику, и у времену и у простору, сложене културне размене која је довела до њиховог настанка. Можемо, стога, закључити да ни употреба веза као начина украшавања лесновских крагни, није одраз тренутне персијске моде у обликовању истих, већ пре последица немогућности да се пронађе готова тканина са жељеним, а већ утканим орнаментима, у чему уочавамо и византијску и српску довитљивост и моду насталу нестанком византијске производње луксузних дезенираних тканина. То, опет указује на значај симболике тих мотива за самог Оливера, те да су обе *облак-крагне* нарочито осмишљене и израђене баш за њега. Тако је Оливер морао разумети њихово сложено симболичко значење, у чијем обликовању је могао и сам учествовати.

Осврнућемо се, стога, и на детаље одежде Ђорђа Остроуше Пекпала на портрету у Дечанима (1346–1347). Он носи зелени хаљетак чији вратни изрез и грудни разрез прате златом извезени мотиви *јун ђијена* и двоструког крста.¹¹⁴ Ђорђе и Оливер су били у родбинским везма. У Ђорђевој параклису

¹¹² О. И. Смирнова, *Сводни каталог Согдијских монет*, Москва 1981, бр. 191, 215, 336, 359, 474.

¹¹³ Погледати примере древних кинеских тканина са геометријском стилизацијом флоралних и зооморфних облика, пронађених у гробници бр. 1 у Машану у Ђанглингу, провинција Хубеј, династија Источни Џоу, IV–III век п.н.е, у Feng Zhao, *Treasures in Silk*, Hong Kong 1999, kat. br. 01.02, 01.05, 01.07, 01.08.

¹¹⁴ И. Ђорђевић, *op. cit.*, 108, сл. 27. Мотив *јун ђијена* краси и хаљину пророка Соломона насликаног у куполи лесновске припрате, одмах испод Христа Пантократора (С. Габелић, *Манастир Лесново*, табла XXXVI). Исти мотив, али као уткани дезен, налазимо и на огр-

сахрањена је његова рођака Марина Витослава, Оливерова сестричина.¹¹⁵ Можемо се, зато, запитати да ли су Ђорђева хаљина и Оливерове крагне украшене везом израђеним рукама неке од њихових заједничких рођака које су познавале технике веза и облике и симболику орнамената своје азијске постојбине, од мајки научене.

* * *

Како смо показали, лесновска *облак-крагна* из наоса јесте симбол духовног и културног прожимања народа Кине, централне Азије и Кавказа. Оно што јој омогућава безболно уклапање у нову српску средину, јесте њена симболичка функција. Избор мотива везује њено изворно кинеско значење уткано и у будистичка веровања, са хришћанским веровањима српске средине у којој је ношена. Тако универзална људска жудња за вечним животом, изражена кроз веру у бесмртност, дозвољава преплитање и међусобно допуњавање, и физички и духовно далеких филозофско-религијских учења.

Лесновска *облак-крагна* из приправе помера процес уније различитих култура за степеницу више. Уједињењу ликовних израза и уметничких и занатских техника народа Азије и древних кинеских симбола преласка душе из земаљске,

хоризонталне, материјалне димензије у небеску, вертикалну, духовну раван, придружени су и византијски. Она, ипак, у свом коначном облику, није идејни производ азијске или византијске, већ српске средине, откривајући веровања, идеје и амбиције на првом месту њеног власника.

Иако обликом, мотивима и симболиком везане за азијске културе, обе лесновске *облак-крагне* настале су, најпре, као рукотворина везиља из српске средине, можда баш оних које су, захваљујући породичној традицији, познавале орнаментику и технике веза које нису биле уобичајене у Србији тог времена. Идејни творац крагни је, свакако, морао бити неко ко је добро познавао облик, детаље и функцију таквих крагни у Азији, али и веровања и обичаје локалне српске средине. Могућност да детаљи који припадају туђим и далеким културама красе одежде уваженог српског велможе, сведочи о снази космополитског духа Душановог двора. Симболика обе *облак-крагне* потврђује загробни карактер лесновске задужбине.¹¹⁶

Лепоти, богатству и сложености мотива, ликовних израза и симболике лесновских *облак-крагни* не налазимо премца на сачуваним примерима византијског и српског средњовековног дворског костима. Ликовну и симболичку лепоту и сложеност откривамо и у њиховој унији са *кавадима* којима припадају. Лесновским *кавадима* Јована Оливера биће посвећена посебна студија.

тачу краља Владислава на *Лози Немањића* у Грачаници, начињеног од монголског *насица* са кинеским дезеном. *Насици* са различитим кинеским дезенима доминирају на одеждама Немањића са те композиције – погледати цртеж реконструкције *Лозе* на унутрашњој страни корица у Б. Тодић, *Грачаница: сликарство*, Приштина 1999. За аналогије грачаничким тканинама погледати примере кинеских тканина у Feng Zhao, *op. cit.* О *насицима* у Т. Вулета, *Дезен преломљеног лука и две тканине из Леснова*, Патримониум 11, 2013, 152, са старијом литературом. Мотив *јун њијена* био је присутан и у Византији. Налазимо га на Богородичином текстилу, али не и на дворским тканинама пре XV века.

¹¹⁵ И. Ђорђевић, *op. cit.*, 151, са старијом литературом.

¹¹⁶ О намени лесновског храма у С. Габелић, *Манастир Лесново*, 30, 31, 36–38.

THE CLOUD COLLARS FROM LESNOVO

Summary

Embroidered red silk applications that form the upper parts of both the kabadia of John Oliver, depicted on his donor portraits in Lesnovo (one in the naos, painted in 1342 and another in the narthex, painted in 1349), make his attires the most unusual among Serbian medieval court costumes. They belong to the family of Asian cloud collars.

Both collars are attached to the kabadia. Their four panels are connected into one seamless cross-like shape with a round neck opening. They were, most probably, made of shimmering red satin, as was the custom with Serbian ecclesiastical accessories of the time. The satin reflects the sunlight from the sky, resembling the symbolic connection of *yun jian* and the Zhou and Han dynasty mirrors. The collars are covered with golden embroidery and pearls, shaped in unique patterns. The motifs of the patterns have a significant symbolism rooted in the meaning of cloud collar as the Gate of Heaven, the place where a soul exits the material existence and enters the eternity of the spiritual world. The meaning of the motifs can be found in ancient Chinese myths.

The cloud collar depicted in the naos is embellished by four different motifs embroidered in gold, red silk and pearls. The whole surface of the collar is covered with a golden lattice made of linked roundels. Each roundel encloses a single bird with an open beak and lifted wings. In the interstices are mirrored S motifs and the oval shaped ones with floral tops and two branches going through the central opening, that look like the Greek letter θ . The Chinese Legend of Ten Suns shapes the meaning of the pattern. The roundels are twisted branches of the Mulberry Tree, *Fu Sang*, where the sun-birds are resting before ascending to the sky. Mirrored S motifs are dragons and θ motifs resemble the Hollow Mulberry, *Kong Sang*. The pattern is an equilibrium of fire and water, yin and yang that shapes the four cardinal directions of earth – four panels of the collar, and its material world. The intersection of the four panels is a place of the spiritual world of order and eternity, the place where the sun-birds and dragons are ascending to and where Oliver's soul is drawn to. Eternity can be reached by rebirth in the Hollow Mulberry and by ascendance through the opening of the cloud collar – the Gate of Haven. The equilibrium of fire as light, the Holy Spirit, and water, represents the main step on the road to the eternity of Christian salvation, reached through the ritual of baptism (John 3:5). Distant and different human beliefs and religious

practices, rooted in the everlasting human fear of dying, are, thus, unified in one richly ornamented piece of precious silk. For Oliver, that piece of precious silk represents his own hope of reaching eternity, enhanced by his donation of the Lesnovo church.

While the collar from the naos expresses Oliver's hope, the collar from the narthex reveals its fulfillment. Made of pearls, it is a picture of starry sky with constellations of a deeper significance. Its motifs – a cross made of five quadrates, a turtle (modern *elibelinde* motif), and a dragon or a snake, represent the cosmos, eternity and rebirth. The fulfillment of the Oliver's hopes for eternal life came by investiture into the title of despot. Although the new title came as a sign of grace by the emperor Dušan, the inscription beside Oliver's portrait in the naos, written at the time of the painting of the narthex frescoes, emphasizes only the God's blessing. As a sign of God's grace and the eternity of his new title, the nimbus enlightens the Oliver's head. In the reality of the Serbian political scene of the time, the motifs of the collar, the nimbus, and the inscription meant that the title of despot brought to Oliver a significant political, economic and even ecclesiastical independence. The way of reaching the universe represented on the narthex collar, differs from the ways of the naos one. Oliver's soul is ascending to the sky by help of double-headed eagles represented within the pearl orbiculus on the shoulder tops of his collar. The Chinese myths were, thus, replaced by the Byzantine and Serbian beliefs inspired by the Romance of Alexander the Great.

The shapes and the meanings of the motifs, as well as the difference in color between the collars and the kabadia, although from the time of dominance of the Mongol cloud collars (Juan dynasty and Ilkhanate), prove that the both collars from Lesnovo belong to the older central Asian and Caucasian traditions, spread from China throughout the Silk Road by traders and Buddhists. Both collars were specifically made to meet and reflect complex beliefs and the ambitions of John Oliver. As a result, they effortlessly combine Central Asian and Caucasian esthetics with local Serbian Christian beliefs, which made them unique among the collars of the same type. The fact that an important Serbian dignitary was allowed to wear costumes of distant and unknown cultures, witnesses the cosmopolitan character of Dušan Nemanjić's court and reflects the possible origins of Oliver's family. Both collars confirm the funerary character of Lesnovo church.

ЛЕСНОВСКИТЕ ОКОЛУВРАТНИЦИ ВО ФОРМА НА ОБЛАК

Резиме

Везените, свилени, црвени апликации што ги формираат горните делови на двете кавадии се илустрирани на ктиторските портрети на Јован Оливер во Лесново (еден во наосот, од 1342 година, и вториот во нартексот, од 1349 година), и ја прикажуваат необичната српска дворска облека од средниот век. Тие припаѓаат на азиските околувратници со форма на облак.

Двата околувратника се прицврстени на кавадиите. Нивните четири парчиња се споени без шев во крстовиден облик и со кружен отвор за вратот. Веројатно тие се изработувале од светкав црвен атлас, како што било обичај да се шијат српските црковни додатоци во тој историски период. Атласот ја привлекува сончевата светлина од небото, потсетува на симболичниот уин јјан и на огледалата од династијата Џоу (Zhou) и Хан (Han). Околувратниците се прекриени со златен вез и бисери, поставени во уникатна мостра. Околувратниците кои се во облик облак, според изборот на мотивите и мострата имаат значајни симолични корени од портата на рајот, местото каде што постои душата, материјалното постоење и влегување во вечноста на душевниот свет. Значењето на мотивите може да се најде во древните кинески митови. Околувратникот со форма на облак што е претставен во наосот е украсен со четири мотиви, везени со злато, црвена свила и бисери. Целата површина е исполнета со златна мрежа, поврзана со украсни кругови. Во секој круг се наоѓа птица со отворен клун и кренати крилја. Во меѓупросторот има огледалца во “S” форма и овални форми со цветен врв, како и две гранки низ централниот отвор, кои наликуваат на грчката буква “θ”. Значењето на овој мотив го отсликува кинеската легенда за Десетте Сонца. Украсните кругови претставуваат свиткани гранки од дудинка, Фу Санг (Fu Sang), каде што сончевите птици се одмораат пред да се вивнат кон небото. Мотивот со “S” форма во огледало претставува змејови, а мотивот “θ”, потсетува на шуплива дудинка, Конг Санг (Kong Sang). Образецот претставува рамнотежа на оган и сонце, јин и јанг, кардинални правци, четирите страни на светот - четирите парчиња на околувратникот и материјалниот свет. Преминот на четирите парчиња е просторот на редот - од духовниот свет и вечноста, место каде што сончевите птици и змејовите се возвишуваат, и каде што се воздигнува душата на Оливер. Бесмртноста се достигнува со отворање на околувратникот со форма на облак - повторното раѓање на шупливата дудинка и со возвишување кон портата на рајот. Рамнотежата на огнот и светлината, светиот дух и водата, во христијанството се изразува со основниот чекор кон вечноста и спасението, низ чинот на Крште-

вањето (Јован 3:5). Далечните и различни верувања, религиозните служби што биле всадени во човековото постоење, стравот од умирање, се споени во богато украсената свила. За Оливер, ова парче скапоцена свила претставувала надеж за бесмртност-вечност, збогатена со ктиторството на лесновската црква.

Додека претставата на околувратникот што е прикажан во наосот ја изразува надежта на Оливер, околувратникот во нартексот ја открива неговата реализација. Изработена од бисери, таа е претстава на свездено небо со созвездие, што има длабоко значење. Мотивот е создаден од крст од пет квадрати, желка (современиот мотив на “elibelinde”), како и змеј или змија, што го претставуваат космосот, вечноста и повторното раѓање. Исполнувањето на надежите на Оливер за вечност беше реализирана со доделувањето на титулата деспот. Иако новата титула му била доделена во знак на милост од царот Душан, нарисот покрај портретот на Оливер во наосот, испишан во времето кога се сликале фреските во нартексот, го нагласува Божјиот благослов. Како знак на Божјиот благослов и вечноста на новата титула, свети ореолот на главата на Оливер. Враќајќи се во тогашното време и на политичката состојба во Србија, мотивот на околувратникот, ореолот и нарисот со титулата деспот, за Оливер значеле добивање на голема политичка, економска и црковна слобода. Стекнувањето на универзумот претставувал околувратникот насликан во нартексот, за разлика од оној насликан во наосот. Духот на Оливер се возвишува кон небото со помош на двоглавиот орел претставен на малиот кружен диск на рамената на околувратникот. Така, кинеските митови се заменети со византиските и српските верувања инспирирани од Александридата. Формите и значењето на мотивите, разликата во бојата на околувратниците и кавадите, иако од времето на доминацијата на монголските околувратници (од династијата Јуан и Илканат), докажуваат дека двата околувратника од Лесново доаѓаат од древната централна Азија и кавкаската традиција што се ширела од Кина, преку патот на свилата со трговците и будистите. Двата околувратника се изработени специјално за да ги задоволуваат комплексните верувања на амбициозниот Јован Оливер. Како резултат на тоа, без напор се комбинирале естетиката на централна Азија и Кавказ, со локалните верувања на српските христијански првенци да се облечат во одежди на далечна и непозната култура, одлики на космополитскиот карактер на дворот на Душан Немања, а го рефлектираат можното потекло на семејството на Оливер. Двата околувратника ја потврдуваат фунерарната функција на лесновската црква.