

Nicolas OKOUNEFF

LA DÉCOUVERTE DES ANCIENNES FRESQUES DU MONASTÈRE DE NÉRÈZ

Aux environs de Skopje, sur une pente de la montagne Vodno se trouve une ancienne église très bien conservée. Dédiée à saint Pantéléïmon elle appartient au monastère de Nérèz. Ses fresques, sinon sa construction, sont dallées par une inscription grecque, gravée sur une moulure en marbre, située au dessus de la porte qui mène du narthex dans la nef. Cette inscription désigne comme donateur de l'église un certain Alexis Comnène, fils de Théodora Porphyrogénète qui orna – ἐκαλλιεργήθη – l'édifice en 1164.

On trouve une description sommaire de l'église et de ses antiquités dans les ouvrages de Milioukoff¹ et de Kondakoff ;² toutefois les fresques de Nérèz n'ont pas encore été appréciées à leur juste valeur.

On connaissait l'ancienne peinture du XII^e s. seulement d'après les restes qui ce sont conservés dans le sanctuaire et dans le narthex de l'église. On y voit la Communion des Apôtres occuper la partie supérieure de l'abside centrale, et au-dessous l'Hétimasie, accompagnée de deux anges et des saints évêques. Dans le prothésis, dans le diaconicon, ainsi que dans les compartiments sud-ouest et nord-ouest de l'édifice se trouvent des figures isolées des saints; dans le narthex on peut distinguer quelques fragments des scènes de la vie de saint Pantéléïmon et des saints médecins – Hermolaos, Hermilos et Hermocratès – qui furent martyrisés avec lui.

La conque de l'abside, la voûte est et le haut des murs du sanctuaire portent à présent des peintures postérieures, exécutées probablement à la fin du XIV^e ou au commencement du XV^e s. et renouvelées depuis. L'image de saint Nicolas, au-dessus de l'entrée au narthex, et celle de l'archange Michel sur le mur à droite de cette entrée datent de la fin du XV^e ou du commencement du XVI^e s. Enfin, les murs de la nef et du transept, ainsi que la coupole centrale sont couverts d'une peinture abominable exécutée par quelque artisan en 1885.

Les restes peu nombreux de l'ancienne peinture attiraient l'attention du visiteur par leur facture brillante, leur dessin sobre et l'éclat de leurs couleurs. Quelques-unes de leurs particularités iconographiques excitaient également la curiosité, telle dans la coupole sud-ouest, l'image très rare du Christ jeune, représenté en prêtre du temple de

¹ П. Н. Милюковъ. Христианския древности югозападной Македонии. С.-Петербургъ, 1899. 137–139, рис. 56, тбл. 5 и 25.

² Н. П. Кондаковъ. Македония. Археологическое путешествие. С.-Петербургъ, 1909, 174.

Jérusalem. Les fresques de l'église de Nereditza près de Novgorod (1199) offrent une représentation analogue.³

La couche de chaux qui porte les peintures de 1885 dans la partie centrale de l'église était si mince qu'elle laissait transparaître les anciennes fresques; cela permettait d'espérer qu'on pourrait enlever facilement les barbouillages modernes et mettre au jour la peinture primitive. L'auteur de cette note en avait fait la première expérience en 1924, et il put constater que la peinture nouvelle avait été exécutée, avec des couleurs de très mauvaise qualité, délayées avec une colle faible, et que par conséquent, le nettoyage ne demanderait pas de procédés compliqués: la couche moderne s'enlevait facilement avec de l'eau.

L'année dernière (1926) quatre têtes de saints moines, d'un dessin parfait et très bien conservées furent nettoyées au bas du mur sud et de celui du nord. Nous reproduisons une de ces têtes, appartenant probablement à saint Jean Damascène. Les sondages qu'on avait opérés ensuite à plusieurs endroits de l'édifice, choisis à des hauteurs différentes, montrèrent que les anciennes fresques étaient conservées partout dans un parfait éclat.

La possibilité de découvrir une œuvre de la peinture d'une grande valeur artistique et scientifique et appartenant à une époque mal représentée par des monuments, ne manqua pas d'intéresser S. E. le très éclairé Métropolitain de Skopje, Mgr. Varnava, qui approuva en principe la continuation des travaux pour le dégagement de l'antique église.

Ayant de nouveau visité Skopje en Avril de l'année courante, avec l'excursion du II^e congrès international des byzantinologues, je me rendis à Néréz, en compagnie de trois historiens de l'art, membres du congrès. Les parties découvertes des anciennes fresques produisirent une grande impression sur mes compagnons, et ils m'engagèrent d'essayer quelques nouveaux sondages. Avec leur aide nous avons dégagé les parties essentielles de deux grandes compositions, la Descente de la croix sur le mur ouest de la partie nord du transept et le Thrène sur le mur nord de l'église. D'autres essais montrèrent qu'une énorme composition de la Présentation était conservée sur le mur sud de l'église; la Transfiguration – sur le mur ouest du côté sud du transept; la Résurrection de Lazare – sur le mur sud de la partie ouest de la grande nef centrale; la Nativité de la Vierge – sur le mur ouest de celle nef, et l'Entrée à Jérusalem – sur le mur nord de la nef. Dans le rang inférieur on découvrit encore plusieurs têtes appartenantes à des personnages isolés.

Les particularités stylistiques de la partie découverte, la facture et l'interprétation des figures ne laissent aucun doute sur la date de la peinture qui se rapporte au XII^e s. En outre, les compositions découvertes présentent des traits iconographiques qui ont une grande importance pour caractériser la peinture byzantine de la même époque et pour déterminer la base et les sources de l'art italien des débuts de la Renaissance.

Dans la Descente de la croix on voit au centre une croix, à laquelle s'appuie une échelle. Debout sur cette échelle, et tournant le dos à la croix, Joseph d'Arimatee soutient de ses deux mains le corps du Christ, penché à gauche. Nicodème, qui se tient du côté droit de la croix et plie son genou gauche, est en train de retirer, avec des tenailles, le clou du pied gauche du Christ. Derrière Nicodème, à droite, une corbeille, ronde et munie d'anses, est posée par terre, au premier plan. Elle contient les deux clous qui retenaient les mains du Christ et le marteau qui servit au supplice. A gauche, à côté de l'échelle se tient debout la sainte Vierge, soutenant de sa main droite le bras droit du

³ Фрески Спаса Нередицы. Издание Государственного Русского Музея. П. – Град, 1925. Табл. XXX.

Christ, plié au coude; de sa main gauche elle enlace son cou et presse sa joue gauche contre le visage du Crucifié, en le baisant sur la joue droite. Le bras gauche du Christ pend le long de son corps, et Jean qui se tient à droite vient relever la main morte et se penche pour la baiser. Les parties latérales de la scène ne sont pas encore dégagées; nous y trouverions probablement les figures des saintes femmes.

La représentation dans cette scène de la Vierge qui embrasse le Christ – d'abord sa main, puis son visage – apparaît dans les monuments byzantins à partir du X^e siècle⁴ sous l'influence des récits détaillés de l'événement qu'on trouvait dans les sermons de Georges de Nicomédie (IX^e s.). Presque dans la même attitude que sur notre fresque la Vierge se présente sur un monument byzantin du XI^e s., l'émail d'une staurothèque, conservée à Gran.⁵ La Vierge y soutient aussi le bras du Christ, mais elle ne le baise pas. La fresque de Nérèz offre par conséquent le développement ultérieur de cette iconographie, mais sous un aspect que Millet n'analyse pas et pour lequel il ne trouve point d'analogies.

La sainte Vierge soutient le Christ de sa main gauche et presse sa joue contre celle du Christ sur un reliquaire du XV^e s., qui avait appartenu au cardinal Bessarion. Mais sur cette image elle retient Jésus aussi de sa main droite,⁶ les bras du Christ pendent le long de son corps et Jean se tient à distance, faisant seulement un geste qui montre son désir de prendre part à la descente du corps. Tandis qu'à Nérèz tout le poids du corps du Christ tombe sur les bras de Joseph et la Vierge le soutient légèrement, sur le reliquaire de Bessarion, au contraire, la Vierge reçoit dans ses bras la partie supérieure déjà dégagée du corps de Jésus, et Joseph, droit sur l'échelle, ne fait que le soutenir.

Le baiser que la Vierge applique sur la joue du Christ apparaît sur quelques monuments anciens, mais avec un autre groupement des figures. La Vierge s'y trouve ordinairement placée au second plan, à côté de Joseph, juchée sur une sorte de piédestal ou de tabouret. Le corps de Jésus se trouve devant la Vierge, elle l'attire en se tenant derrière le Christ et le baise sur la joue *gauche*. Nous voyons une telle disposition des figures et une attitude semblable de la Vierge sur les fresques de la cathédrale d'Aquilée⁷ où les bras du Christ pendent et Jean se tient à distance, cachant son visage dans ses mains. Nous en connaissons deux analogies, l'une sur un diptyque italien du XIII^e s., à la pinacothèque de Pérouse, où une sainte femme, placée à gauche, soutient et baise la main droite du Christ et Jean baise sa main gauche.⁸ Une autre image analogue se trouve à Mileševo, en Serbie, sur la fresque du tympan sud de l'église (vers 1236). Cette peinture répète toute la composition du diptyque de Pérouse.

Le baiser de la Vierge qu'elle applique sur la joue droite du Christ et l'attitude de la mère par rapport au fils, tels qu'on les voit sur la fresque de Nérèz, n'étaient connus jusqu'ici que sur les œuvres de la peinture italienne du XIII^e et du XIV^e s., par exemple, sur le tableau de la pinacothèque du Vatican⁹ ou sur le célèbre retable de Duccio, à Sienne.¹⁰ La Vierge qui se tient à gauche et baise le Christ du haut en bas, sur sa joue gauche, est également représentée sur la planche latérale du Crucifix du Museo Civico à Pise (XIII^e s.).¹¹

⁴ G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. Paris, Fontemoing, 1916, 471, fig. 495.

⁵ Ib., 478. Ch. Diehl Manuel d'art byzantin. Paris, Picard, 1926. II, 691–693, fig. 342.

⁶ G. Millet, o. c., fig. 501.

⁷ Ib., fig. 513.

⁸ Ib., fig. 514.

⁹ Ib., fig. 500.

¹⁰ Ib., fig. 503.

¹¹ Ib., fig. 506.

La fresque à Nérèz qui date de 1164 se présente donc comme le plus ancien exemple de pareille iconographie et nous montre en même temps que dans ce cas comme dans tant d'autres l'iconographie byzantine guidait les artistes italiens du commencement, de la Renaissance. En outre notre image condamne la théorie largement répandue, suivant laquelle on devrait aux Italiens les premiers essais d'introduire dans la peinture du moyen âge l'expression des sentiments de tendresse et de représenter un baiser ou un nuire geste semblable.

L'examen de la fresque qui représente le Thrène confirme cette opinion. Le corps du Christ y est représenté étendu sur une toile blanche; les pieds penchent à droite. Le corps ne touche pas la terre: il est posé sur les genoux de la Vierge, qui l'enlace de ses deux bras tandis que Joseph d'Arimatee, agenouillé à droite soutient les pieds. Le bras droit du Christ est étendu le long du corps; l'apôtre Jean, qui se tient au second plan, se penche pour soutenir et baiser sa main gauche. La Vierge est agenouillée ou plutôt elle se met à genoux; de son bras droit elle embrasse le cou du Christ, de son bras gauche, qu'elle passe sous le bras tranche du Christ, elle soutient l'autre bras de son fils. La Vierge approche son visage du celui du Christ pour le baiser. A droite, au fond Nicodème se tient agenouillé près de Joseph. Au-dessus apparaît un groupe de saintes femmes, dont l'une étend devant elle ses deux bras. Un petit vase avec des parfums, ayant la forme d'un cratère sur un pied et avec deux anses, se trouve placé au premier plan sur le sol à gauche. Une couronne d'épines posée sur le sol entoure le pied du vase. Le même panier que nous avons vu représenté dans la Descente de la croix se trouve près de ce vase, un peu plus à gauche; dans ce panier se trouvent les doux, le marteau et les tenailles. A gauche, taillée dans le flanc d'une montagne jaune, apparaît la tombe. La partie inférieure et les parties latérales de la scène n'ont pas encore été dégagées.

La composition du Thrène dans le cycle de la Passion de Seigneur présente un moment qui suit immédiatement la Descente de la croix et qui précède la Mise au tombeau. Primitivement le Thrène ne faisait qu'un avec, la Mise au tombeau, dont il ne se sépara qu'à la suite de transformations ultérieures. La Mise au tombeau représente le plus souvent la procession qui s'approche du tombeau ou bien le moment quand on dépose le corps dans le tombeau qui reçoit la forme d'une grotte creusée dans un rocher. Une interprétation semblable de cet événement se trouve dans les miniatures de l'Évangile Petropol,¹² dans le Psautier du Pantocrator,¹³ dans le Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale Copte,¹⁴ ainsi que dans les monuments du XIV^e s., comme, par exemple, dans les fresques de 1318 de l'église de St. Georges à Staro-Nagoritchane en Serbie du Sud. Partout nous y voyons le corps de Jésus, enveloppé d'un linceul et porté par les disciples. A Staro-Nagoritchane la Vierge et un groupe considérable de femmes suivent le corps. La Vierge pleure, elle laisse tomber son bras droit et presse l'autre main contre sa joue. Une femme qui marche à côté la soutient en la tenant par le coude gauche. La tombe du Christ a la forme d'une grotte, creusée dans la rocher; à l'intérieur de la grotte se trouve un sarcophage.

L'iconographie de la fresque de Nagoritchino retiète en le simplifiant le plus ancien type du Thrène, où la Vierge, prenant part au cortège, porte avec les autres le corps du Christ et presse, tout en pleurant, sa joue en larmes contre le visage de Jésus¹⁵. Il faut rapprocher cette variante particulière du Thrène avec une autre où le corps de

¹² Ib., fig. 485.

¹³ Ib.; fig. 483.

¹⁴ Ib., fig. 486.

¹⁵ Ivoire du Louvre, ib., fig. 523.

Jésus est déjà étendu dans le tombeau et où, les saintes femmes sont représentées assises à côté du corps. Le Tétraévangile de Berlin¹⁶ nous fournit la dernière variante. Mais dans ces deux cas, le corps de Jésus apparaît déjà prêt à l'ensevelissement, c'est-à-dire enveloppé dans un linceul, comme une momie, et ont de baumes. Mais où et quand a eu lieu cette onction et cet enveloppement du corps dans un suaire?

Les monuments de l'iconographie chrétienne connus jusqu'à présent ne nous fournissaient aucun renseignement sur ce point, et c'est seulement dans les fresques récemment découvertes de Nérèz, où dans la scène du Thrène apparaît un vase avec des baumes, que nous trouvons quelques indications sur ces actes. L'artiste rattachait donc l'onction au Thrène: lors des derniers préparatifs à l'ensevelissement du corps les pleureuses entonnaient leurs chants rituels. En examinant les monuments iconographiques qui nous sont connus, nous pouvons reconstituer jusqu'à un certain point la succession des événements entre la descente de la croix et l'ensevelissement telle que se la représentait un peintre du moyen âge.

Après que le corps ait été descendu de la croix, les disciples, aidés par la Vierge, le posèrent sur une toile et le portèrent sur cette toile vers le tombeau. Cette translation du corps qui n'est pas encore enveloppé du suaire, est représentée sur la miniature de l'Évangile, Brit. Mus., Harley 1810,¹⁷ où la Vierge soutient le corps nu par les épaules et Joseph par les pieds. Il s'agit là probablement d'un moment immédiatement antérieur à celui, où on verra le Christ déposé sur le sol, parce que la disposition des fresques correspond à celle du Thrène, où le corps est déjà étendu sur le sol. En outre, la toile - que personne ne soutient - a un aspect étrange: il semble que la figure du Christ sur la toile soit entièrement copiée sur un modèle où le corps du Christ était étendu par terre.

A un certain moment la Vierge s'arrête, plie un genou et pose sur son autre genou la partie supérieure du corps du Christ qui est ensuite descendu et déposé sur le sol. Cette disposition apparaît sur la miniature du Psautier de Mélisende¹⁸ et - à quelques détails près - sur la fresque de Nérèz, où l'on saisit le moment où la Vierge, se met sur un genou, tandis que le corps de Jésus n'est pas encore posé sur le sol. Un développement ultérieur des événements nous fournissent les miniatures de l'Évangile conte № 1 de l'Institut catholique de Paris,¹⁹ de l'Évangile de Parme,²⁰ de l'Évangile № 1156 du Vatican,²¹ où la Vierge est assise sur le sol et tient sur ses genoux les épaules du Christ, dont le corps repose sur la toile, étalée par terre.

Parallèlement on illustre une autre version de la légende d'après laquelle le corps de Jésus aurait été déposé non sur le sol, mais sur une dalle de marbre. On vénérât plus tard cette dalle à l'église du Pantocrator à Constantinople: Antoine de Novgorod en donna une description.²² Dans ces images le corps du Christ est étendu sur la dalle dont une toile blanche recouvre la partie supérieure: la Vierge se penche de derrière la dalle et embrasse le Christ. Souvent la dalle de marbre s'agrandit considérablement et se transforme en un bloc élevé. Les peintres italiens et orientaux postérieurs au XV^e s., placent ordinairement la Vierge du côté gauche: elle est assise au

¹⁶ Ib., fig. 487.

¹⁷ Ib., fig. 532.

¹⁸ Ib., fig. 534. Cf. la fresque dans l'église de Miroge à Pskov (XII^e s.), où on voit aussi un panier avec les cloux (И. Толстой и Н. Кондаковъ, Русския древности. VI. С.-Петербургъ, 1899, 180-181, fig. 222).

¹⁹ Ib., fig. 530.

²⁰ Ib., fig. 531.

²¹ Ib., fig. 533.

²² Антоний Новгородский. Книга Паломникъ. "Палестинский сборникъ", т. XVII, вып. 3, 24.

chevet du Christ et caresse sa tête.²³ En outre, les peintres de l'Occident transforment souvent le bloc en un sarcophage de marbre qui est ouvert et à l'intérieur duquel on aperçoit le corps du Christ.

Une combinaison des particularités du second type iconographique avec les traits du premier reçoit l'aspect suivant: la Vierge reste assise sur la dalle de marbre mais elle tient le corps de Jésus sur ses genoux. Des peintures italiennes offrent des exemples de cette iconographie,²⁴ mais la miniature de l'Évangile de Gélat les devance sensiblement. Elle nous fournit probablement le plus ancien cas d'une telle disposition des figures.²⁵ Sur les monuments du moyen âge les épaules et la partie supérieure du torse seulement reposent sur les genoux de la Vierge; dans l'art italien postérieur un changement se produit: peu à peu le corps est transposé entièrement sur les genoux de Marie et reçoit la position qui nous est devenue familière grâce à la célèbre Pietà de Michel-Ange.

Après que le corps soit déposé sur le sol ou sur la dalle on procédait à son onction et à son enveloppement dans un linceul, aussi bien qu'au thrène qui accompagnait ces occupations rituelles. On ne représentait pas ordinairement l'acte même de l'onction et de l'enveloppement,²⁶ et c'est à cause de cela que toute la composition reçut le nom de „Thrène“. Quelquefois le Christ y apparaît déjà enveloppé dans un linceul. C'est le cas de l'Évangile florentin²⁷ ou de la fresque de l'église de Saint Nikita, dans le village de Tchutcher, près de Skopje.²⁸

Ainsi, la fresque de Nérèz figure un moment qui intéresse particulièrement l'iconographe, tout en précisant l'ordre des événements qui suivirent immédiatement la descente de la croix. C'est l'image du moment où le cortège s'arrêta et les assistants commencèrent de préparer le corps pour l'ensevelissement. Nous trouvons les plus complètes analogies de cette image, dans l'Évangile de Parme,²⁹ dans l'Évangile du Vatican № 1156³⁰, dans le Psautier de Mélisande³¹ et dans l'Évangile de Gélat.³² Mais dans aucune de ces miniatures le sens principal du moment représenté ne se trouve souligné d'une manière aussi évidente, nulle part en effet nous ne trouvons le vase avec les baumes.

Outre ces particularités iconographiques si importantes, les fresques de Nérèz présentent aussi un intérêt tout à fait exceptionnel au point de vue du style.

La technique des fresques correspond entièrement à celle des autres monuments de la même époque, comme Nereditza³³ ou comme les fragments récemment publiés des fresques de Radbouchou au Mont-Athos.³⁴ Mais nous y découvrons une série de procédés artistiques qu'on ne rencontre pas dans la peinture du XII^e s., et qui se

²³ G. Millet, o. c. fig. 557–562.

²⁴ Ib., fig. 553–555.

²⁵ Ib., fig. 635.

²⁶ Le premier moment de l'enveloppement est représenté, probablement sur la miniature de l'Évangile florentin Laur. VI 28 (Ib., fig. 529).

²⁷ Ib., fig. 527.

²⁸ Ib., fig. 545.

²⁹ Ib., fig. 531.

³⁰ Ib., fig. 533.

³¹ Ib., fig. 534.

³² Ib., fig. 535.

³³ Фрески Спаса Нередицы, табл., XVIII, XXXI–XXXIV.

³⁴ G. Millet. Monuments de l'Athos. I. Les peintures (Monuments de l'art byzantin, V). Paris, Leroux, 1927. Pl. 97. 3-4; 98, 1.

trouvent, en contradiction avec la caractéristique qu'on donne ordinairement à cette peinture. Dans la composition du Thrène, que nous venons d'examiner, les visages de la Vierge et de saint Jean le Théologien, par exemple, ne restent pas impassibles et privés d'expression, comme sur les meilleures œuvres de ce temps: l'artiste confère à ses personnages une expression déterminée de chagrin. Cet effet est obtenu par le dessin des sourcils surélevés du côté du nez et par l'expression des yeux qui louchent sous l'influence de la souffrance. Cette manière d'interpréter l'expression du visage peut être observée seulement plus tard, dans la peinture du XIV^e s., comme nous le voyons, par exemple, sur les fresques de l'église de Milutin à Stoudenitza (1314), où une expression analogue est conférée à sainte Anne, dans la composition de la Nativité de la Vierge.³⁵

La même composition du Thrène nous montre un autre, trait, bien plus réaliste encore: l'œil droit du Christ mort est fermé tandis que l'autre œil est à demi ouvert. Ce détail nous rappelle les crucifix peints du XIII^e s., en Italie. Il n'a pas été signalé jusqu'à présent dans les monuments de l'art byzantin sur la péninsule des Balkans.

Il faut encore noter l'audace des attitudes qu'avant Nérèz nous n'avons pu observer que sur les œuvres du XIV^e s. Comme exemple citons la figure de Joseph d'Arimatee dans la Descente de la croix. Il se tient sur une échelle en lui tournant le dos: son pied droit est allongé et s'appuie sur une des marches inférieures: son pied gauche, soulevé et posé sur la marche suivante, est représenté en raccourci et d'en bas, de la sorte qu'on voit la plante de ce pied. Nous ne connaissons pas d'analogies à cette attitude audacieuse et réaliste, sur les monuments du XII^e siècle.

Ces particularités des fresques de Nérèz montrent la provenance des formes de la peinture du XIV^e s., sur la péninsule Balkanique et en Italie. A Nérèz nous constatons déjà les éléments de l'art qui se développera plus tard dans les fresques de Staro-Nagoritchane, de l'église de Milutin à Stoudenitza, à Gratchanitzza, etc. C'est à Nérèz que nous trouvons pour la première fois ces essais de dramatiser le sujet et de le traiter d'une manière réaliste – procédés dont on faisait honneur jusqu'à présent³⁶ aux peintres italiens du XIII^e, XIV^e et XV^e s.

L'image d'un saint moine dans le rang inférieur des fresques de Nérèz corrobore tout particulièrement cette thèse. Il porte des petites moustaches peu épaisses et quelques cheveux clairsemés de couleur grisâtre, au bord inférieur de son menton. Il regarde tout droit devant lui, tandis que sa tête est légèrement tournée à gauche. Elle est coiffée d'un capuchon qui, étant mis un peu de travers, laisse apparaître le grand front bombé du saint. Ce visage (nous ignorons encore le nom du personnage), marqué par des traits si réels, paraît comme une innovation dans la peinture du XI^e–XII^e s., époque où l'on se bornait à reproduire, sans les individualiser, les trois types classiques, de l'adolescent, de l'homme mur et de vieillard³⁷. La manière, dont ce moine porte son capuchon, mérite une remarque analogue. Nous y voyons le plus ancien exemple de ces capuchons, portés un peu de travers, qui seront si répandus dans la peinture italienne du XIII^e s.³⁸

³⁵ Н. Л. Окуневъ. Сербския средновековия стънописи. Slavia, II, 2–3. Praha, 1923. 387; В. Петковић. Манастир Студеница. Београд, Напредак, 1924, fig. 77

³⁶ Н. П. Кондаковъ. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью раннего Возрождения. С.-Петербургъ, 1911. 25, 144.

³⁷ Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. Paris, 1926. II, 527.

³⁸ O. Siren. Toskanische Maler im XIII. Jh. Berlin, 1922. Taf. 26; A. Venturi. Storia dell'arte italiana. V, fig. 29, 74 95.

Ainsi, au point de vue de l'iconographie et du style, les fresques de Nérèz présentent un monument du XII^e s., d'une importance tout-à-fait exceptionnelle. Elles changent radicalement les opinions courantes sur la peinture byzantine de cette époque. Elles montrent, d'autre part, l'existence d'une évolution ininterrompue des formes au sein même de la peinture balkanique, depuis le XII^e s. jusqu'au XIV^e. Enfin, ces fresques apportent les données précieuses pour déterminer l'origine de plusieurs particularités de la peinture italienne du XIII^e et du XIV^e s., qu'on considérait jusqu'à présent comme des créations indépendantes des artistes italiens de la première Renaissance.

Prague. 1-VII-1927
SLAVIA, VI, Praha, 1927