

Георги Старделов

СТАРИТЕ ФРЕСКИ ВО МАНАСТИРОТ СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН
ВО НЕРЕЗИ И ДЕБАТАТА КАДЕ ПОЧНАЛА
ЕВРОПСКАТА РЕНЕСАНСА

„Се појави Цото, почна
да го црта она што го гледа
и византиската скаменетост
исчезна од италијанската
уметност.“

Леонардо да Винчи

Откритието на проф. Николај Окунев на старите фрески од Св. Пантелејмон во Нерези (важно е да одбележиме дека тие се сликани од непознат зограф во средината на XII век) беше вистинска и вчудовидечка Еурека! Доајенот на историјата на македонската средновековна уметност е во некој вид занес кога го пишува својот, по обем малечок, но по некои први откритија и објави соопштени во него, несомнено, важен труд, објавен во тукушто основаното прво македонско списание кај нас по 1945 г. „Нов ден“ (9–10, Скопје, 1946, стр. 34–39). Во него проф. Коцо, во форма на сè уште само некое преднасетување, го започнува својот труд со следниве зборови: „За нашата фреска во последно време има голем интерес и во скоро време (sic.) ќе дознаеме многу повеќе од тоа што денес може да се каже.“ Првиот професор на Филозофскиот факултет по македонско средновековно сликарство смета дека од направените проучувања од/до денес може да се заклучи дека се во право оние истражувачи што во македонскиот живопис гледаат доследност и традиција. Проф. Коцо го вели тоа за да ги потврди сознанијата на А. Грабар резимирани во неговиот заклучок дека во Централна и Горна Македонија се задржала месната традиција на живописот што постоела на Балканот уште во V–VI век. Таа традиција ни потврдува дека во македонскиот живопис можат да се бараат елементи што водат потекло од пред доселувањето на Словените на Балканскиот Полуостров. Овој свој став тој го поткрепува во исказот на истиот знаменит француски византолог, Андре Грабар, во кој тој вели: „Да не заборавиме – пишува Грабар – дека во сите споменици од XIII до XIV век – како во ракописите со минијатури така и во стенописите, е присутен оној архаизам што ние го

установивме. Сите тие споменати нешта потекнуваат од Македонија и се наоѓаат на нејзина територија или во блиски до неа области.“ (34)

Оваа констатација на Грабар, смета проф. Коцо, никако не е во контрадикција со општо прифатениот став дека македонската фреска била под силно влијание на Цариградската уметност и дека таа не може да се разбере надвор од рамките на византиската уметност. Овој став на Грабар, всушност, смета проф. Коцо не е во контрадикција со становиштето дека фреската во Македонија ни дава друг материјал и нè води до сознанието дека во фреските кај другите јужнословенски народи, за разлика од македонските, се застапени повеќе цариградски елементи отколку воопшто во македонскиот живопис. И тука тој обрнува внимание на вистината дека во Македонија се подигнати првите словенски манастири на Балканот како просветни жаришта, како важни центри и школи во кои живописот се одгледувал како една од најважните духовни пројави на своето време. За жал, според Коцо, ние не ги познаваме нашите најстари цркви (мисли на двете Климентови во Охрид и на Наумовата на јужниот брег на Охридското Езеро) за да може нашата наука со тоа поконкретно и порелевантно да се искаже за нашиот живопис и за неговото влијание од Цариградска уметност. За него едно е битно: живописот на црквата Св. Софија, најблизок до Самуиловото време, ни открива дека токму во нашата земја се наоѓаат најдобрите фрески на византиската уметност воопшто.

За проф. Коцо најстарите фрески во Св. Софија Охридска, коишто се од средината на XI в., се вистински ремек-дела. Кога ја прочитав оваа ласкава вредносна естетска валоризација си помислив на моите разговори со Ервин Шинко по нашата заедничка посета на Св. Софија. По напуштањето на овој наш грандиозен споменик на средновековната уметност во Македонија, Шинко рече: „Знаеш Мици – ѝ се обрна тој на својата сопруга – дека ова што сега овде го видовме и она вчера во Курбиново спаѓа во самиот врв на светската уметност. Уште светот не е свесен за тоа. Уметничко-естетскиот релјеф на сè она што во протек на епохите овде во Македонија е создадено, претставува нешто најзначајно што во долгото растојание на времињата се создавало на овие балкански простори.“ Кога му споменав дека фреските во оваа катедрална црква се најблиску до Самуиловото време, Шинко ме изненади со евоцирањето на секавањата на неговите разговори со Крлежа за Македонија. Кога Крлежа го пишува својот есеј „Српската и македонската фреска“, тој бил фасциниран од ликовите на светците во Св. Софија и рекол дека во Југословенската енциклопедија ќе ѝ даде посебно високо место на Македонија. Велел дека македонските фрески, кои проживеале илјади години, уште естетски не се сеопфатно дефинирани во светот и дека често забораваме дека тука, во Охрид, Господ за првпат прозборе словенски, дека во него се роди нашето писмо што ќе ја прошири словенската писменост на многубројни словенски народи, преку Дунав и Дњестар, сè до Крим и Волга. Кога, пак, му го споменав Самуила, Шинко тогаш соопшти многу интересни нешта од разговорите што ги имал со Крлежа. То-

гаш Крлежа рекол дека е Македонија една од најкрвавите балкански и европски книги. Дека нејзината историја е навистина крвава, дека таа, опкружена од сите страни со византиски флоти и тврдини, со високо развиен стратегиски и полициски систем кој ги контролирал сите магистралаи од Марица до Дунав и од Солун до Вардар, а македонските болјари се пробивале на море повеќе од 200 години, но без успех. Само Самуил дваесет години настојувал да продре на пошироки простори. Од 996 г., кога го освоил Драч и Зета, Котор и Заумле и кога се пробил до Олимп, Атика и Коринт, па сè до 1014 г., кога по поразот на Беласица го удрила капка, тој настојувал да создаде македонска сопствена база, но без поголем успех. Тука Шинко запре и по куса пауза рече: „Виe треба, Старделове, својата политичка волја да ја создавате, својата сопствена база и таа треба да ви биде основен мотив на севкупната македонска историја. Но, таа ваша сопствена база не треба да биде свртена, како вообичаено, на кралевите и царевите, кон владетелите и нивните меѓусебни битки. Вашата трајна сопствена база се Климент и Наум, Св. Софија, Климентовиот и Наумовиот манастир, Курбиново, Св. Пантелејмон во Нерези и сè она низ што се изразува македонскиот дух – на пр. вашето народно творештво во сите негови форми, па Богомилите и сè она што како слободна земја го создал македонскиот творечки дух.“

Но, да се вратиме на текстот на проф. Коцо. Тој со право забележува дека, иако повеќето од нашите фрески потекнуваат од цариградската школа, тие имаат свои автохтони и посебни елементи. Така, на пример, она што ги izdelува фреските од Св. Софија со онаа ингениозна нивна достоинственост во позите на ликовите на светците и кои ги наоѓаме во сите композиции со своите класично реалистични и експресионистички елементи кои се толку грациозно поставени што се извишуваат до големите дела на класичната античка уметност. Главите на светците се насликани со оној ингениозен класичен антички реализам што толку живописано експресионистички обликувани тешко да можат да се најдат во севкупната византиска уметност. Фасциниран од реалистичките елементи на Охридските фрески, проф. Коцо смета дека тоа се должи, прво, на општиот устрем на византиската уметност кон античката епоха, и, второ, на фактот што Македонија била мост меѓу Истокот и Западот, па така Охрид, Битола и Солун, се, всушност, делници на *via Egnatia*. Тоа крстосување на нашите зографи по *via Egnatia* им овозможило ним да живеат со катадневните живи луѓе, па така тие им послужиле како прототипи на ликовите на светците. Тие не насликале нешто што си го замислувале читајќи го Светото писмо, туку она што го гледале со своите очи во лицата на нашите луѓе. Иако уште стегнат во рамките на традицијата на естетиката и декоративноста на византиската уметност, нашиот зограф и фрескописец успеал да ги роди и да ги изрази од себе и во себе да направи први смели иновативни чекори кон една нова црковна уметност ослободена од традицијата на византизмот, која, два века подоцна, ќе се роди во кватроченто и сеиченто со фреските на

Цото во Италија, т.е. со новата ренесансна уметност, за која потоа пишуваше Вил Дурант во својата книга „Ренесанса“ дека претставува револуција во италијанската и во уметноста воопшто. Но, Цото ди Бондоне ги создаваше своите фрески во Фиренца, Рим, Равена, Падова, Неапол или Милано. Тој доминираше во XIV в. За него пишуваа најпознатите личности на италијанската уметност – од Леонардо и Петрарка до Вазари и Данте. Неговите фрески беа насликани на ѕидините на најголемите италијански градови и културни центри и во најпознатите цркви и катедрали, па беше сосема разбирливо што е прогласен за зародишник на европската ренесанса во сликарството. Неговата фреска во Санта Чечилија со право се вреднува како една од неговите најубави нови ренесансни фрески, маестрални по својата концепција и композиција. Во неа Вил Дурант открива едно сосема ново настроение и една трепетлива хармонија. Она најбитното што го гледа Дјуран во неа е раскилот со вкоченоста на византиските форми и наспроти неа смирената убавина на неговата композиција. Тој смета дека триумфот на Цото над византиската ликовна крутост е во ритмичката композиција „што погледот од секој агол го влече кон средиштето на интересирањето; во достоинственоста на смиреното движење; во мекиот и светол колорит; во блескавиот тек на приказната, во приказот на фигурите не како се проучени во минатото, туку онака како што се гледаат во нивното доживување и движење“ (30). Додуша, и во неговите фрески се чувствуваат хагиографските теми. Мислата е уште средновековна, иако Петрарка му завештал со тестамент на Франческо да Карари една Мадона на Цото „од тој сликар чија убавина ги изненадува мајсторите на уметноста, па со него ренесансата е во полн замав“ (28). Во скулптурата Николо Пизано ја ослободува неа од ограничувањето на црковни мотиви. Мозаикот на Цото Navicela (Мал брод) го прикажува Исус како го спасува св. Петар од брановите, така што на неговата фреска биографијата на Исус добива опширна димензија. Освен тоа, прикажувањето, иако дискретно, на бедрата на Мадона и на некој разголен дел од телото, што до скоро се сметаше за голема ерес, сега станува реалност. Тематски, сликата е уште средновековна, но во уметничкиот приказ станува сè повидливо дека новото време во формата и бојата на фреската сè повеќе доаѓа до израз.

Тоа се случува во Италија, во Фиренца, во Рим, во Падова, во цела Италија изнурнува ренесансата во уметноста. И додека, видливо за целиот свет, Цото триумфира со своето сликарство на фреските во познатите италијански цркви и катедрали, во Македонија во едно забораено село од Господа, во Нерези, во древната црква Св. Пантелејмон, рускиот историчар на византиската уметност Никола Окунев, по подолго време на чистењето на новите фрески, ги открива старите, фрескописани уште во втората половина на XII в., т.е. во 1164 г., во годината кога е изградена самата црква. Од нив блеснува познатата фреско-сцена „Оплакувањето на Христа“. Што ни откри таа со што естетски нè стаписа и нас и светот, зошто таа блескава антологиска фреско-сцена влезе во врвните вредности на светското сликарство и

што е она ново на светскоисториски план пред Цото и пред италијанската ренесанса?

За таа антологиска фреско-композиција мнозина наши и странски ликовни експерти пишуваат дека е во неа за првпат содржинската хагиографска тематика сместена во кружна отсечка, а не во познатиот византиски правоаголник; во неа за првпат небесните ангели плачат; за првпат Богородица, мајката Божја, подземена од очајот, го опчекоува мртвото тело на Христос; за првпат, далеку пред Цото, е живописана сета емоционална драма, дотогаш непозната, во која учествуваат небесните суштества; во неа за првпат секоја фигура во композицијата индивидуално ги изразува своите драматички таговни чувства; во неа за првпат над секој од нив се надвиснала болна депресија, тешка болка и тага во оној последен чин од разделбата со Исус; во неа за првпат на една фреска е насликан бакнежот на Богородица што до Нерези е непознато во византиското сликарство. Над сета сцена на оплакувањето лебди воздржаната тага за мртвиот Христос – човек, син-единец. За првпат Оплакувањето е слика на смртта, не претставена со гаволести симболи, туку, иако ликовно невидлива, таа е тука присутна во атмосферата на фреската што го поистоветува крајот на страдањето на смртниот човек со крајот на страдањето на бесмртниот Бог.

Ете, тоа е она големо пластично фрескописно откритие што Окунев прв го откри во фреските на црквата Св. Пантелејмон во Нерези откако во овој зафрлен црковен објект на падините на Водно над Скопје ги виде оние иконографски елементи што имаат голема важност, како што вели проф. Коцо „за определувањето на основата на изворите за почетокот на италијанската ренесанса во Европа“ (36). Најпрвин со Окунев, потем со Франц Месеснел, па со Ребека Вест почнува, а завршува со Иља Еренбург, големата дебата во која се отвори прашањето каде и кога почнала европската ренесанса? Во Италија или, можеби, во Македонија, односно во Нерези.

Да се вратиме уште еднаш и повторно на Коцо, на Месеснел, но и да видиме што Ребека Вест, тој голем и редок познавач на македонското естетско искуство, ни открива во своите погледи за нерешките фрески, за да го констатираме она што еден од најпознатите интелектуалци на Русија, Иља Еренбург, во 1944, по посетата на Нерези, го напишал во советскиот печат, дека европската ренесанса не почнува со Цото, туку два века порано, со непознатиот генијален овдешен зограф во Нерези.

Нема сомнение дека во овој свој прилог проф. Коцо уште во 1946 г. констатира, прв кај нас меѓу македонските историчари на византиската уметност, и прави некои ликовни и естетски анализи како ликовни и естетски аналогии меѓу нерешките фрески („Симнување на Христа од крст“ и „Оплакување“, особено преку бакнежот и позата на Богородица од овие наши нерешки фрески) со еден славен ликовен експонат на Дучија во Сиена. Тука проф. Коцо ќе заклучи: „Покажаната нерешка фреска ја отфрли насекаде раширената теорија според која исклучиво на италијанските уметници им се припишуваа првите

обиди да се воведе во средновековниот живопис чувството на нежност и да се претстави бакнеж или сличен гест“ (36). Проф. Коцо се повикува и на Франц Месеснел дека на нерешките фрески се констатираат „елементи на друг вид инспирација – реализмот со елементи на експресионизам, кој е посупериорен од реализмот на италијанските фрески од Дафни“. Месеснел е толку импресиониран од реализмот/експресионизмот на нерешките фрески, што смета дека нерешкиот зограф внесол современи модели од животот, кои ги студирал и потоа ги стилизирал од обикновен човечки лик во лик на светец. Овој елемент, елементот на реализмот во приказот на нерешките ликови, е толку вграден во македонската живописна ликовна школа што, како што вели проф. Коцо, „во црквата Свети Климент во Охрид може да се најдат дури и светци што немаат ништо светечко. Главите на многу светци од истата црква, ако не беа насликани на црковни сидови и со црковни симболи, не би можеле да се познаат дека се глави на светци“ (36). Така се открива проблемот на сфаќањето и третирањето на просторот, преку црквата Св. Никита во с. Бањани и Старо Нагоричани, сè до црквата Св. Андреја на реката Треска. За таа црква, којашто има фрески со отмен и елегантен стил, заедно со сфаќањето на просторот, во сите погоре споменати наши цркви, ќе забележи проф. Коцо, цитирајќи го Петкович, сето тоа вкупом збрано во нив зборува за постоењето на една „независна сликарска школа во Македонија“. За неа е карактеристично тоа што во композициите насекаде силно се нагласува стремежот на зографите фигурите да се предадат „во најсмели, просто би рекол човек, мантењски ракурси“ (37).

Воопшто, зборувајќи за сите што темелно ги истражувале нерешките фрески, веќе рековме: од Окунев преку проф. Коцо, Коста Балабанов, Војислав Ј. Гуриќ, па сè до Донка Барџиева-Трајковска, кој најсеопфатно како историчар и естетичар го истражуваше Нерези и сите нерешки фрески, сите, вела, се единствени во судот дека „Оплакувањето“ е „неповторлива слика која со право се вбројува меѓу најуспешно насликаните не само во творештвото на зографите од периодот на XII в. туку и во византиското сликарство воопшто“ (К. Балабанов). Прв, сепак, тоа го виде Н. Окунев. Така тој откри дека фигурата на Богородица, која во старите композиции обично пасивно плаче, тука во Нерези е изразена во целиот нејзин драматизам. Тој, исто така, прв го наведе нерешкиот бакнеж на Богородица како најстар пример на изразување на нежност во уметноста на средниот век. Сето тоа го пишуваше и Франц Месеснел, кој, пак, откри дека сликарот во Нерези дал еден детаљ (садот за балсам што потсетува на погреб, кој до Нерези ниту еден не го покажал на некоја фреска). Освен тоа, овој сестран словенечки историчар на уметноста големината на нерешките фрески и на нерешките мајстори ќе ја поврзе со фактот дека стилот на нерешките фрески во интерпретацијата на сите ликовни елементи, во прикажувањето на душевниот живот и во опи-

шувањето на човечките чувства на светците и фигурите претставува највисок врв во развитокот на византиското сликарство воопшто.

Ребека Вест, пак, ќе напише дека нејзе неверојатно многу од позите на ликовите од нерешките фрески ѝ личеле на сличните во Равена и во Рим, што исто така упатува на аналогијата меѓу нерешкиот зограф и Џото? Таа дури оди и понатаму. Сето што таа го видела во Македонија, она што самата ќе го нарече македонско естетско чудо, таа го споредува со највисоките вредности и личности во светската култура, со врвовите до кој допреле еден Шекспир или Гете. Во Нерези, стоејќи пред фреската на која малечкиот Исус го бања „жена што е фурија“, Вестова оваа нерешка фреска ја споредува со една песна и пев на Вилијам Блејк. За таа иста жена и за тоа исто дете овој голем англиски мистичен поет и сликар ќе рече во својата песна дека кога роденото детенце ѝ го даваат на една стара жена, таа, откако ќе го избања, ќе го закове на сидот; потем околу главата ќе му врзе железни трње; ќе му ги пробие нозете и рацете; ќе му го извади срцето за тоа да сети топли и студени маки... Ёте, токму тоа го гледа Ребека Вест на фреската во Нерези. Ги гледа насликани и живописани стиховите на Блејк. При сето тоа таа ќе утврди дека песната на Блејк и фреската од Нерези не можат, а да не бидат дело на ист човечки ум. Всушност, таа сака да рече дека генијот на нерешкиот зограф што ја создал фреската е рамносилен на генијот на поетот што ја создал песната, но и на Шекспир и Гете.

Кога пишував за Џото и за неговите фрески насликани врз сидовите на големите фирентински, римски, падовски цркви и катедрали, споменах дека тој се слави како сликар што остварил револуција во средновековната уметност и дека го навестил новото европско време – ренесансата. И тоа е денес естетска аксиома која ја изрече најголемиот познавач на уметноста, на нејзината историја и култура, Вил Дурант. Мислев дека тој човек со застрашувачка ерудиција знае сè, или нема нешто во оваа област што не познава. Се излажав. Пишувајќи една од своите бројни дебели книги, „Ренесанса“, тој, сепак, не знаел за Нерези и за ставот на Иља Еренбург. Да го знаеше тоа, денес свеста за европската ренесанса ќе изгледаше сосема поинаку, а на европската естетска аксиолошка скала Македонија и нејзината уметност и култура ќе имаа сосема друго, во секој случај не минорно место.

Ист е таков денес случајот со Блаже Конески во историјата на европската и светската поезија на преломот на XX и XXI в. Тој е, секако, ако не еден од првите, но, секако, еден меѓу првите неколку најголеми поети на нашето време, за тоа нашиов свет поделен на големи и мали култури воопшто ем не знае ем не сака да слушне. Па, тој тоа свое високо место во светската поезија на денешнината го нема сè уште потврдено среде нашите неуки владетели.