

Франц МЕСЕСЧЕЛ

НАЈСТАРИЈИ СЛОЈ ФРЕСАКА У НЕРЕЗИМА Стилска студија

Црква Св. Пантелејмона у селу Нерезима, на брду Водно изнад Скопља, која је саграђена у XII веку, има три слоја фресака. Од најстаријег слоја остало је непокривено новим живописом само неколико слика у четири мала кубета и фрагменти у нартексу и у олтару¹. Све остале слике замењене су доцнијии живописом из XV века или прекривене 1885. г. невештим сликаријама. Ове задње слике израђене су поеном бојом, те је г. Н. Окуњев, од 1923–1926. г., успео, да пажљиво сатре ту нову боју у једном делу цркве и открије читав низ првобитних, за науку врло занимљивих, фресака. Стручни извештај о томе штампао је г. Окуњев у ревији „Slavia“ год. 1927.²

У овом чланку дајемо дескрипцију свих ранијих, као и од г. Окуњева откривених, и ако већином само фрагментарно сачуваних, најстаријих фресака сцена и појединих фигура.

I

У олтарској апсиди налазе се две композиције једна више друге. У другој зони приказано је Причешће апостола, у доњој архијереји и Престо (хетимасија). Престо је насликан на зиду према часној трпези под трифорним прозором, који даје светлост полукружној апсиди. У средини је орнаментисан престо, на ком се налази пурпуран јастук, покривен прво белом а затим плавом тканином. На јастуку је књига а на њој голуб. У позадини је грчки крст са трновим венцем. Престо чува по један крилат анђео са сваке стране. Они су у белом оделу и држе рипиду у руци. Свети архијереји, наклоњени према престолу, по четири са сваке стране, носе у рукама развијене свитке са грчким натписима. У другој зони приказано је Причешће апостола. Оно заузима целу ширину апсиде и зидова до ње. Више трифорног прозора у средини насликан је бео кивориј на четири танка стуба, са капителима. Под њим је часна трпеза; њу чува, са сваке стране, по један крилат анђео у белом оделу са рипидом у цури. На трпези је орнаментисан покривач. На њему је путир и један суд са стопицом. Иза трпезе, десно од киворија, стоји Христос. Он пружа, са обе руке, путир апостола, који му с десна прилази испружених руку. Иза апостола стоји анђео и придржава му главу у подбратку

¹ Срав. Гласник Скопског Научног Друштва V, стр. 299–303.

² Slavia VI (Праг 1927), стр. 603–609; La découverte des anciennes fresques de Nérez.

десном руком. Са исте стране приближава се Христу још један апостол. За њим иду још четири друга, од којих само последњи припада најстаријим фрескама, док су остали пресликани. С леве стране насликан је Христос, како даје хлеб једном апостоу оборене главе и испружених руку. У позадини, између њега и апостола, фронтално стоји анђеоло у белом оделу; а са леве стране долази други апостол, такође испружених руку. Иза њега насликана су још четири апостола, како се приближују Христу. Трећи је пресликан, остали су сви оригинални. Апостоли су насликани у природи, како корачају по уском зеленом појасу и живо гестикулишу.

На уским површинама, које чине дебљина зида апсиде и суседног зида, насликани су у обе зоне, на свакој страни, по три свећњака са свећама.

Трећу зону заузела је фреска из XV века. Она претставља Богородицу Заступницу. И остале фигуралне фреске, на своду и луку, из истог су времена.

У протисису и у ђаконикону, све до високог и уског тамбура, налазе се изоловане фигуре светаца и портрети у медаљонима. У калоти северо-источног кубета фреска је скоро сасвим пропала; а у калоти југо-источног кубета насликан је, у округлом медаљону, Христос „Ветхиј денми“ (ὁ παλαιός τῶν ἡμερῶν).

У малим нишама бочних апсида насликана су до малог централног прозора, по два изолована светитеља у целој фигури; у конхи ђаконикона је приказан Св. Јован Претеча, а у конхи протизиса Богородица – Оранта. Обе фигуре су до појаса. На зидовима пролаза у просторије под северо-источним и југо-источним кубетом, насликана су по два изолована светитеља до колена.

У наосу и трансепту цркве продужује се стара декорација, коју је открио и делимично описао г. Окуњев³. На источним зидовима, одмах до иконостаса сачуване су две фигуре, које имају ванредан значај већ по томе, што су биле урамљене у пластичке рамове од штука. Од њих данас постоји још само јужни рам. У њему је насликан патрон цркве, Св. Пантелејмон, у целој фигури. Пандан овој фресци била је фреска Богородице са дететом, такође у целој фигури, од које је сачуван само доњи део до прсију. На истом источном зиду, до фреске Св. Пантелејмона, изнад уласка у ђаконикон, насликана је једна женска фигура. Од ње је такође сачуван само доњи део, а глава јој је уништена. Приказана је фронтално, како стоји на ниском подију испред архитектуре. Обучена је у тамно-плаво одело и загасито-љубнчаст плашт. Њена десна рука изражава јако изненађење. Врло је веројатно, да та фигура претставља Богородицу из Благовести; а архангел Гаврило, њезин пандан, на зиду до велике Богородице, није сачуван.

На осталим задовима тансепта и наоса подељена је декорација у две зоне, које покривају зидове све до горњих бифорних прозора. У доњој зони насликан је ред светитеља, пустињака и војника, у целој фигури. Има их свега двадесет и шест. Подељени су овако: на јужном и северном зиду тансепта по пет, на западном шест пустињака; на јужном и северном зиду по три, на западном зиду четиру и то по два на сваком зиду до главног улаза. Изнад реда ових фигура насликане су композиције из Новог Завета; и то: на јужном зиду трансепта Сретење, на западном, према југу, Преображење; на јужном зиду наоса Васкрсење Лазарево, на западном Рођење Богородице и сцена Ваведења, која је већим делом уништена; на северном зиду наоса Улаз Христов у Јерусалим; на западном зиду трансепта (према северу Скидање са Крста; на северном зиду Оплакивање Христа. Јеванђеоски циклус најстаријег слоја фресака тиме свршава.

³ „Slavia“, 1927; 1. с.

У нартексу, који је некада био цео покривен сликама, остала су само три фрагмента старих фресака а све остало је упоашћено. На северном крају западне црквене фасаде сачувана је фреска неког светог ступника, насликаног у попрсју, подигнутих руку, на кратком ступу са капителом од јаких волута. Два друга фрагмента на левом и десном крају јужног зида, односе се на живот Св. Пантелејмона. На левој слици приказано је суђење неколицини светаца (три фигуре су сачуване), на десној мартириј Св. Пантелејмона и његових другова: Св. Хермолаоса, Хермилоса и Хермократеса. Тројица леже мртви, у белим омотима, у заједничком саркофагу, док пред саркофагом клечи четврти светац оборене главе и очекује, да га мачем посече војник, од кога је само труп сачуван.

У просторијама под западним кубетима зидови су подељени на више зона са фрескама изолованих светитеља и попрсја у медаљонима. Од њих је неколико јако пострададо, особито у горњим зонама. У калоти кубета насликан је у медаљону Христос, и то у северној, на уобичајени начин, а у јужној као свештеник, са тонзуром.

II

При питању о времену постанка овога циклуса технички одлично рађених фресака имао би да нам послужи грчки натпис, који је урезан у мермерном карнизу изнад главних улазних врата на западној фасади цркве. Натпис гласи овако: 'Εκαλεργήθη ὁ ναός τῷ ἁγίου καὶ ἐνδόξῳ μεγαλομάρτυρος Παντε(λ)ημονος ἐκ συνδρομῆς κυρῆ Ἀλεξίου τῆ Κομνηνου καὶ ὑγ τῆς Πορφυρογεννήτου κυράς Θεοδώρας μη(ν)ί Σεπτεμβρίῳ ἰνδ έτους СХОГ ἡγγμενύοντος Ιωαννίκίου μοναχῆ⁴.

Овим натписом Кондаков,⁵ Millet⁶ и Diehl⁷ датирани су зграду и фреске. Окуњев г. 1923⁸ датира црквену зграду 1164 г., а доцније мења мишљење и каже, да су фреске сликане у тој години.⁹ До ове дискрепанце дошао је Окуњев, ако се не варам, из ових разлога. Натпис не прецизира тачно, на које се дело односи, да ли на зграду и декорацију или само на један део рада. Једна археолошка чињеница овом питању даје актуалност. Најстарији живопис је сликан на зидовима, који су првобитно на више места пробушени прозорима. Ови су трифорски прозори зазидани у доњем делу цркве и препрате, а до половине је зазидан и прозор у олтарској апсиди. На новој површини је у унутрашњости израђен живопис. – Може се дакле узети, да је између оснивања цркве и израдње живописа прошло неко време, за које су зазидани прозори, и донет закључак о сликању цркве.

Судећи по положају натписа, који је урезан у мермер на истакнутом месту изнад главног улаза у цркву, он би се могао пре односити на постанак цркве, него на постанак живописа, јер се фреске обично датирају натписима на самом живопису. А реч „εκαλεργήθη“ је доста широк појам. У цркви самој, осим фресака, налазиле су се и пластичне декорације. Од првобитног мермерног иконостаса

⁴ Кондаков, Македонија; стр. 176. (1909).

⁵ Кондаков, Македонија; стр. 176.

⁶ Millet, L'ancien art serbe I; стр. 25, 97, 145, 150. – L'école dans l'architecture byzantine; стр. 58, 150.

⁷ Diehl, Manuel d'art byzantin (1926); стр. 445, 468, 825.

⁸ Окуњев, Стари српски живопис и његови споменици у ближој околини Скопља (Црква и живот, Скопље 1923); стр. 38.

⁹ Окуњев, Манастир у селу Нерези (Јужни Преглед – Скопље 1927, стр. 50–52.) – Slavia, Праг 1927; стр. 603–609.

сачувано је много скулпираних фрагмената. У цркви је нађена слуптираним орнаментима украшена плоча, о којој каже Кондаков, да је била део првобитног, савременог згради, амвона.¹⁰ Она се данас налази у Музеју Јужне Србије. Неки пластични одломци су употребљени за патос у олтару. Заједно са фрескама је израђен и пластични рам од штука око фреске Св. Пантелејмона, за који каже Кондаков, да је савремен са зградом. Он је видео тај рам г. 1900, када је у њему још била слика из г. 1885. Данас се у њему налази откривена првобитна фреска, за коју је рам и рађен. Осим сликарске декорације нереска црква је дакле имала и значајан скулптурални украс, па се на сва ова уметничка дела односи реч *ἐκἀλιερῦήθη* у натпису.

Фреске и скулптура јесу дакле из г. 1164. Настаје питање, да црква није старија од живописа. Стил њезине архитектуре је према Diehl¹¹ „класичан стил XII века“ и сви га историчари датирају у г. 1164. Обичај, да се замалтеришу неки архитектонски детаљи, да би се тиме добила већа површина за живопис, у Нерезима није усамљен а могао се десити одмах после довршења зграде. Зато сматрам, да нереска црква може бити тек коју годину старија од живописа и скулптуре, и да је натпис урезан над вратима, када је цео посао, и грађевинарски и декорациски, био завршен. Да су фреске рађене г. 1164, а не касније, сведочи палеографски идентитет натписа над вратима и натписа на фрескама. Иконографија и стил фресака у пуној мери потврђују ово датирање.

III

Сачувани делови декорације одмах показују, да су фрагменти једног нарочитог система декорисања. У олтару налазе се композиције, које се односе на мистичну евхаристичну службу, даље се на зидовима налазе фигуре светих архијереја око Хетимасије, а у споредним нишама Богородица и Св. Јован, две врло важне фигуре из близине Христа. Зидови наоса резервисани су за композиције господњих празника, а ниже налази се ред светих пустињака и војника. Ова два дела декорације треба допунити са сликама небеске јерархије: са јеванђелистима на пандантифима, арханђелима у централном тамбуру и са Партократором у кубету. Те су се слике сигурно налазиле на месту, где су данас необично рђаве слике из краја XIX века. Овакав декорацијски програм базира на оном теолошком систему, који је у деветом веку створио прву фиксирану схему у Новој Василици Василија I, и која је са мањим варијацијама остала нормативна за све византијске црквене декорације до XIII века. Она је поделила црквену зграду на три области, од којих највиша, централно кубе, симболише небо, олтарска – свету службу, а сам наос цркву на земљи. За сваку од ових области утврђене су теме слика, од којих се прави избор према архитектурним условима.

У Нерезима је Заступница из XV века у конхи апсиде сигурно заузела место старије Богородице, најважнијег посредника измену народа и Пантократора. Причешће апостола је символ свете службе, коју у овом случају служи највиши свештеник са својим апостолима уз асистенцију анђела. Други долазак Пантократора симболише Хетимасија са својим спремљеним престолом. Прва композиција честа је у руским црквама XI и XII века Св. Софија у Кијеву 1037, Св. Михајло у Кијеву 1108, а у Грчкој такође (н.пр. у Серу, крај XI века). Хетимасија налази се готово у свим византиским црквама XII века. Св. архијереји у Нере-

¹⁰ Кодаков, I. с.; стр. 175.

¹¹ Diehl, I. с.; стр. 445 и 469.

зима су насликани у доњој зони зидова све до иконостаса. Према неколико сачуваних грчких натписа, претстављају Св. Јована Златоустог, Св. Епифанија, Св. Григорија Богослова, Св. Василија, Св. Николаја и др. У споредним нишама насликани су, у смислу литургијског програма, и то: у конхи ђаконикона – Св. Јован Претеча, а у конхи протизиса – Богородица Оранта. Слични распоред слика у олтару можемо наћи у грчким црквама XI века, а особито у Дафни, где је иконографски систем најблиски нереском.

У наосу, који има да симболише видљиви свет, насликани су на истакнутим местима до иконостаса, са леве стране Богородица са дететом на левој руци, са десне Св. Пантелејмон, патрон цркве. До њих налази се Благовештење, а даље почињу велика композиције празника. У Нерезима изабрано је из нормалног циклуса шест тема, које су комплетирани са две сцене из живота Богородице. Култ Богородице, који у Комнинско доба узима све више маха, документира се и у Нерезима, где су као увод у циклус празника насликане две сцене из њезиног живота, исто као у цркви Св. Спаса у Нередици (1199 г.).

Сретење заузима читав јужни зид трансепта, и ако је сликар за ову композицију употребио свега четири фигуре: Св. Ану, Богородицу са дететом, Симеуна и Јосифа. У средини се налази кивориј са четири танка стуба, под њим се налази часна трпеза, покривена црвеним покривачем; на њој стоји књига. Ниже лукова киворија налазе се два бела емблематска путира. Са леве стране приближава се Св. Ана, која у левој руци држи одвијени свитак са грчким натписом, а десном показује на дете које пред њом носи Богородица у наручју. Од Богородичине фигуре сачуван је само горњи део. Дете се уплашило, главу окреће десно а рукама инстинктивно грли мајку тражећи заштиту. Са друге стране киворија стоји покривених руку седи Симеун мало замршене косе и дуге браде. Иза њега стоји Св. Јосиф са два голуба у рукама. Кивориј и лица ове сцене стоје на мермерном патосу а позадину за фигуре чини, до у висини појаса балустрада од црвене и зелене мермерне интарзије. На десном и левом крају композиције насликане су две зграде. Лева зграда сачувана је у целини. Она има три наоса, уску и високу фасаду са два стуба поред уласка. Боја ове зграде је без обзира на материјал, зелена или црвена. Све фигуре су високе и витке, стоје на предњем крају мермерног патоса и достижу скоро горњи крај композиције. Приказане су у профилу, а лица у $\frac{3}{4}$ профила. Симеун има бело одело, а дете белу кошуљицу. Ана има плав хитон и затворено-љубичаст плашт. Јосиф има тамнији плашт. Пророчица Ана је приказана као веома стара жена аскетског лица, занесена свечаношћу тренутка, у којем хвали Господа. Богородица правилног, озбиљног лица гледа у висину, као да слуша неки глас. Симеун је мало погнуо главу, док Јосиф сасвим пасивно прати догађај.

Икона Сретења налази се доста често у XI и XII веку. Видимо је код Св. Луке у Фокиди, у Марторани и у *Capelli Palatini* у Палерму, у Монреале и на другим местима Италије, па и Сирије. Налази се и на многим другим уметничким делима, на пр. на мозаичкој икони у Фиренци (крај XII века), на многим старијим сакраментарима на Западу, као и у пластици на пр. на бронцаним вратима у Пизи (1180), у Монреале (1186) и на капителу киостра монреалског. У XI и XII веку групација фигура је таква, да Богородица и Јосиф долазе са једне, а Симеун и Ана са друге стране киворија или трпезе, која чини симетралу сцене. Одело је у XI и XII веку античко, а Симеун дистингвира се као свештеник.

Иконографски показује нереска композиција неки изузетак у реду фигура. Без обзира на уобичајени ред, стоје овде жене на једној, мушкарци на другој страни киворија. Слика показује изузетан символ: два путира испод киворија.

Преображење је (слика 1) насликано у природи, на врху брда. У центру композиције налази се Христос у белој овалној мандорли. Иза њега излази осам зракова, од којих је шест у вези са осталим фигурама ове сцене. Христос стоји фронтално мало изнад ниског, округлог брда. Са леве и десне долазе Мојсије и Илија, сваки на свом брду. Глава Христова и цео горњи део Мојсијеве фигуре нису се сачували. У доњем делу слике приказани су апостоли Петар, Јован и Јаков, како леже на земљи у разним положајима. Петар је повио лево колено и диже главу, као да говори Христу. Јован, млад и голобрад, пао је ничице и лежи паралелно са доњим рамом фреске. Он подупире главу десном руком. Јаков се диже, како је пао, па се опире левом руком о земљу, дижући главу. Десна рука му је мало дигнута и запела у драперију одела. Леђима је окренут Христу. Иза апостола су насликана су глатка, округла брда, малене висине, која су горе светлија, скоро бела; на крају прелазе, с лева и десна, у камењар. Међу појединим брежуљцима налази се нешто вегетације, и то: врло велика трава, неколико цветова, а на брду поред Илије је дрво. Сви учесници обучени су у бела одела осим Мојсија, од кога је сачуван доњи део тамније тоге. Поред Христа, са десне стране, остао је део сигнатуре (у мајускули):μορφωσις а поред главе: „Хσ“. Позадина слике је плава.

Иконографски тип ове композиције потпуно одговара византиској теолошкој литератури и сликама из краја XI и из XII века.¹² Старог симбола божје руке више нема, и апостоли заузели су већ своје карактеристичне позе. Петар је први покушао да се исправи и проговори. Карактеристичан је његов начин клечања. Јован цео лежи на земљи, слаб и под утицајем чудеса, док Јаков изгледа да хоће да се склони са брежуљка од силне светлости. Он показује варијанту позе из XI века.¹³ Кретње апостола приказане су умерено, али тиме није умањена њихова експресивност.

Суседна композиција представља Васкресење Лазарево (слика 2). Скоро читава десна половина слике је уништена, док лева, која је од прилике дијагонално одељена, прилично је страдала. Лазар је насликан лево испред отворене гробне едикуле, у усправној пози. Повијен је у бели покров, који је укрштен и украшен цветовима. Главу је окренуо на десно и са захвалношћу гледа у Христа. Њега подупире десном руком старији човек са брковима и кратком брадом, стојећи сасвим на левом крају слике. Десно до Лазара фронтално стоји младић и одвија десном руком покров са њега. Испред младића, на самом предњем крају слике ставља неки мушкарац на мермерни патос камен поклопац са гроба. Иза њега стоји нека фронтална фигура са уништеном главом. Како је обучена у светлу тогу, могао би бити апостол Петар или Тома. Десно до ове групе виде се две дијагоналне контуре скоро паралелних брда, а пред њима, на самом предњем крају слике, леже две жене. Марија је пала ничице на патос, обухвата покривеним рукама десну Христову ногу и љуби је. Марта се иза сестре мало усправила и окреће главу према васкрелом Лазару. Фигура Христова десно од сестара је сачувана тек до колена, а иза ње налази се фрагмент још једне фигуре, вероватно каквог апостола. Позадина ове групе је потпуно уништена.

Васкресење Лазарево садржи све иконографске детаље византиског XI и XII века: ту су два човека, од којих један подупире Лазара а други одвија покров; трећи помагач носи камени поклопац. Група Јевреја, коју већ на крају XII века сликају око Лазара, овде није насликана, а дванаесторица апостола имају само два

¹² Millet, Recherches sur l' iconographie de l' evangile (1916); стр. 222 и д.

¹³ Millet, l. c.; стр. 223.

репрезентанта. Но ипак има у групацији неких посебности. Сцену дели брдо у две групе, од којих можемо данас посматрати само леву. Она има мали број фигура, карактеристичан за XI век, а функцију, коју тада има само један Лазарев помоћник, овде врше двојица. Један га подупире са леве, други одвија покров а изгледа, да приноси леву руку носу. Фреска је на овом месту страдала, но младић окреће главу од Лазара на десно и мимиком изражава непријатност. Камен носи само један носач, као у XI веку. Лазар има лице жуте боје, као и фигуре н. пр. у Срећењу, само је боја још затворенија. Лице му је правилно, а упало, обрве намрштене, глава малко сагнута. Фигура с леве стране и носач карактерисани су оделом као радени људи. Обоје носе панталоне и високе ципеле, а лица су им карактеристична: чело је ниско, коса и брада нису неговани, нос је кратак и оштар. Много правилније лице дао је сликар фигури, која одвија покров. Носач је ухватио камен са обе руке и спушта га полако, држећи га свом снагом. Фигура апостола у позадини је веома дуга. Десну руку је подигао и тиме изразио изненађење, док је лева рука увијена у тогу. За ову композицију је значајно увођење нове фигуре, која редулицира помоћ Лазару, и представља један напредак у иконографском развоју сцене. Доцније се слика Лазарево Васкресење са гомилом Јевреја и са свима апостолима¹⁴ а има и више помагача. Нереска сцена одиграва се на месту испред едикуле, на мермерном патосу. Едикула је приказана као портал куће, која има базу од цигле и орнаментисане зидове од камена. Поклопац је од истог мермера, као и патос. Судаћи по остацима пејсажа у десном делу композиције, природа је била приказана оскудно.

Западни зид наоса изнад главног уласка у цркву, заузеле су две сцене из живота Богородице: на левој половини насликано је Рођење Богородице, (слика 3), на десној једна сцена, од које је сачуван само крајњи леви део. Ова сцена је по свој прилици приказивала Улаз Богородице у Храм. Лева сцена је прилично страдала, особито у левом горњем углу, који је потпуно уништен, а донекле и у средини. У центру композиције се налази Ана. Она се налази обучена на постељи, која стоји паралелно са посматрачем. Усправила се и ослања се леђима на висок бео јастук. Постеља је покривена тамно црвеним, извезеним и набраним покривачем, а преко Анина тела бачен је зелен чаршав, кроз који се примећују форме тела. Ана је обучена у бео хитон са дугачким, тесним рукавима, а преко њега носи црвенкасто-љубичасту хаљину без рукава, са завојем преко главе. Њу са десне стране помаже млада служавка, на коју се Ана ослања десном руком. Иза постеле стоје две служавке. Десна држи у једној руци штап, а у другој дугуљаст, заклопцем затворен суд. Кроз портал на десном крају сцене улази брзим кораком четврта служавка, носећи у рукама округао, затворен орнаментисан суд. Прве три служавке су обучене у бео хитон са рукавима, док је четврта голих руку и носи тамнију хламиду. Она има на глави белу мараму и велике минђуше у ушима, а на рукама накит; остале су гологлаве, са белом врпцом у фризури. У левом доњем делу композиције приказано је купање новорођене Богородице, које обавља старија жена. Она је чучнула иза великог, округлог суда са стопицом и држи голим рукама дете у води. Са десне прилази служавка, која је такође обучена у бео хитон са кратким рукавима и у тамнију хаљину до колена, а левом руком носи бео, орнаментисан суд са грлићем и дршком. У позадини сцене налази се са леве нека кућа са пластичним, орнаментисаним карнизима, а иза постеле низак зид. Више њега је плава позадина. Патос је од мермера.

¹⁴ Петковић, Манастир Студеница; стр. 44 (слика 43.).

У Дафни иста композиција има једну фигуру мање, а међу служавкама налази се традиционална фигура са лепезом. Нереска фреска место ове жанрске фигуре има другу и концентрише композицију око интимног живота главне фигуре. Све фигуре су велике и истичу се изнад споредних елемената у слици. Доцније¹⁵ уносе се детаљне сцене, а број фигура је већи.

На сачуваном десном фрагменту насликана је иза херојске фигуре, која претставља Св. Ану у друштву са неком (на слици веома оштећеном) фигуром у белој тоги, гомила младих жена. Иза две, веома дугачке предње фигуре, које заузимају тесан простор између Ане и левог рама слике, насликане су још три главе, које својом висином надмашују предње фигуре. Жене, које стоје у првом реду, обучене су у бео хитон са широким рукавима а преко леђа пребациле су тамнији огртач, који достиже до колена. Две носе на глави беле марамнице, док су остале гологлаве и брижљиво фризиране. У фризурама носе разне украсе, а једна има и минђуше. Лица показују код свих пет исти тип лепоте и правилности, док је Ана дата као старија жена.

Циклус празника наставља се са композицијом Уласка Христова у Јерусалим. И ова сцена је јако страдала: цео леви горњи и доњи део уништени су. Са леве стране виде се ноге и глава беле магарице, на којој јаше упропашћени Христос. Иза ногу магарице види се доњи део неке фигуре, а пред магарицом два дечка у кратким белим туникама простиру своје тамне хламиде по земљи. Христос јаше у правцу према Јерусалиму, који је у облику великог тврђавског портала приказан у десној половини слике. Из њега излази гомила света, да поздрави Христа. Лево од врата расте палма, на коју се пење дечак у белој туници. Гомилу, у градским вратима, предводи старији грађанин у зеленкастом хитону са тамно-љубичастом хламидом, која је скопчана на десном рамену. На глави носи белу мараму, а брадом, гргуравом косом и лицем је карактерисан као Јеврејин. У десној руци држи палмову гранчицу. До њега се налази жена, која носи дете у белој туници на леђима, а иза обоје једна мушка глава, која има такође карактеристику Јевреја. Гомила иза првих лица означена је само теменима мушких и женских глава. Архитектура варошке капије је једноставна, а од природе налазе се до палме само две контуре паралелних, дијагоналних брежуљака. Палма нема уобичајене гране, него зелене, троугле зраке, који су концентрично груписани на врху стабла.

Најзначајнија композиција Уласка у Јерусалим из краја XI века налази се у Дафни. Диспозиција мозаика је окренута, а иначе су сви елементи исти, као у Нерезима. Ипак има иконографских разлика. У Дафни само један дечак простира хламиду, други поздравља Христа гранчицом, а трећег води стари Јеврејин за руку. Четврти налази се на палми, где кида гране. Гомила је изашла из вароши. Од апостола насликана су само двојица. У Нерезима има исти број дечака, а њихова функција је друкчија. Двојица, који простиру хламиде, сасвим су једнаки и паралелни ритам њиховог покрета је значајна веза између десног и левог дела композиције (слика 4). Оваква група налази се у кодексу *Rossanensis* а према *Milletu*¹⁶ припада византиским споменицима у Ориенту. Доцније се налази исти мотив у српским фрескама.¹⁷ Трећи дечак је под круном дрвета на стаблу и показује контуру у профилу. Четврто дете, које припада групи Јевреја, у Нерезима носи мајка на леђима. На овај начин је у контури сасвим спојено са масом света, као и на ре-

¹⁵ На пр. у Студеници (Петковић, Ман Студеница; слика 77).

¹⁶ Millet, l. c; стр. 270.

¹⁷ Петковић, Студеница; стр. 44.

љефу од слонове кости у Берлину и на Pala d'oro у Венецији¹⁸. Гомила стоји у самим вратима, која су јој стабилан оквир. Карактеристика Јевреја налази се и у Дафни, па и у Capelli Palatini.

Скидање са крста (слика 5.) чини пандан Преображењу. У средини је насликан крст, а испод њега одиграва се трагична сцена. На кратким мердевинама, које су наслоњене на крст са десне стране, стоји Јосиф Ариматејски и спушта на леву страну мртво тело Христово, које је обухватио обема рукама око средине. Јосиф стоји са десном ногом на нижој пречаги мердевина, док је његова лева нога на вишој окренута тако, да се види потплат. Ослоњен леђима о крст, сагнуо је седу главу на лево и ожалашћен гледа Христово лице. Са леве стране крста стоји Богородица, сагнута према Христу. Она је десном руком ухватила његову у лакту превијену десну руку, а левом га држи на левом рамену и притискује његово лице своме. Фреска је страдала на овом као и на више других места; може се наслућивати, да Богородица љуби Христов десни образ. Јован у белом оделу стоји са десне стране. Са обе руке је ухватио леву Христову руку и сагнут према њој љуби је. Од појаса наниже тело је Христово вертикално и око појаса обвијено белом драперијом, која достиже до колена. Ноге су прибијене ексерима на доњу попречну даску. Никодим, који клечи у профилу испред Јована превијене десне ноге, вади кљештама ексер са леве Христове ноге. Иза њега, сасвим на десно, стоји корпица са дршцима, а у њој два извађена ексера и чекић. Крст је усађен у мали брежуљак. Тло је дато са зеленим равним појасом, који је подељен у два дела: предњи, тамнији, има валовиту горњу контуру. Позадина је плава.

Богородица је обучена у светли хитон и дугачку, тамно љубичасту хламиду, а Никодим, чије је лице на фресци страдало, има тамно одело преко леђа. Виде му се голе руке, ноге и лево раме. Карактерисан је као радник.

Окуњев,¹⁹ који је ову сцену иконографски анализовао, упоређује диспозицију са разним византским споменицима XI до XIII века. Фигура Богородице, која у старијим композицијама обично пасивно плаче или љуби Христову десну руку,²⁰ овде прима тело, које придржава Јосиф, у своје руке и љуби га у десни образ. Окуњев наводи скоро једнаку позу Богородице на реликвијару у Острогону (Гран) из XI века. Богородица љуби Христа и на неким млађим византским споменицима, али у другој комбинацији. Она стоји у другом плану и љуби леви образ Христов. Окуњев наводи нерески пољубац Богородичин као најстарији пример изражавања нежности у уметности средњег века. Јован, који на старијим споменицима стоји пасивно на десној страни крста, овде плаче и рукама сакрива очи²¹. Доцније имитира старији гест Богородичин и љуби Христову леву руку. Византска уметност узела је са Ориента и позу Никодимову, који у XI веку не стоји више поред крста него клечећи вади ексер. У иконографском погледу дакле представља нереска фреска зрео тип у еволуцији византске иконографије XI и XII века, а уз то има мотиве, које познаје тек доцнији век.

Нерески сликар изоставио је све споредне фигуре. Пре свега нема ту светих жена које се налазе на неким старијим споменицима, и које касније, у XIII и у XIV веку, опет заузимају своје место у овој сцени. Нема анђела, који плачу, на ни сунца, ни месеца.

¹⁸ Millet, l. c.; стр. 271.

¹⁹ Slavia, l. c.; стр. 604.

²⁰ Millet, l. c.; стр. 470 и д.

²¹ Millet, l. c.; стр. 473.

Циклус празника свршава се композицијом Оплакивања Христа (слика б). У средини сцене, која је насликана у природи, лежи на простирачу мртво тело Христово, с лева на десно, паралелно са зидом. С лева га подржава Богородица, која је савила леву ногу и држи тело у наручју. Левом руком, која иде испод Христове леве руке, држи Христову десну руку, а десном га грли и плачући притискује синовљево лице своје лицу. Ноге му придржава Јосиф, који у профилу клечи и клања се. Иза њега паралелно клечи Никодим. Позади Христа стоји у профилу Јован, који са обе руке милује Христову леву руку и љуби је, дубоко се клањајући. Христово тело је голо, тек око појаса покривено је белом драперијом. Са десне стране долази између два брда нека света жена и пружа руке према Христу. Ова фигура је доста страдала а фигура друге жене, која стоји у првом плану, сасвим са десне, уништена је све до доњег дела драперије. На левој страни иза Христове главе, налази се на земљи мала ваза са стопицом и две дршке. Око ње је трнова круна, а извађени ексер, кљеште и чекић налазе се у корпи до вазе. Позади фигура насликани су округласти, жути брежуљци; у последнем са леве стране види се црн улазак у гроб. На горњем крају плаве позадине насликана су три анђела; они лете и саучествују у оплакивању.

Millet²² описује иконографски развитак Оплакивања Христа. У почетку (у X веку) ова је сцена управо идентична са спроводом мртвог Христа или са самом сахраном. Од споменика до споменика детаљнише се сцена и развија у право оплакивање, које приказује моменат пре балсамирања и сахране. Већ најстарији тип оплакивања²³ показује Богородицу, како љуби Христово лице. Приказан је спровод: Христос је, на име, већ спреман за сахрану, јер је увијен у покров. У сценама правога оплакивања у почетку клечи Богородица позади Христа и плаче, а Јован стојећи плаче. Најсличнији иконографски тип нереској композицији показује миниатуру псалтира из Мелисанде.²⁴ Богородица је приказана, како савија ногу, грли Христа десном руком, а левом га држи око појаса тако, да његова десна рука пада на земљу. Јован љуби леву руку, док Јосиф подржава Христове ноге а Никодим испред њега клечи и плаче. Иза брда, где је гроб, виде се попрсја двеју мироносица, а на небу је насликано пет анђела. У нереској фресци приказан је исти моменат, кад је Богородица, која је носила Христа, стала и узела његову главу у наручје, савијајући колено. И Јован је већ прешао у акцију. Христово тело, које лежи на чаршаву, није још спуштено на земљу. Место мироносица иза брда стоје у Нерезима свете жене на десном крају слике.

Нереска иконографска схема развија се у споменицама даље, а поред ње има и друга варијанта. Нереска слика, која има иконографског претходника, значи логично развијање и зрелији тип своје схеме, како је показао Окуњев²⁵.

У Нерезима је дакле изабран момент из преноса Христа од крста ка гробу. Приказана је сцена пре спуштања тела на земљу, где ће га балсамирати и обавити покровом. Слика је у Нерезима дао један детаљ, који до тада ни један споменик не показује: суд за балсам, који потсећа на спремање за сахрану.

Поједини свец, који заузимају сву доњу зону у наосу, намештени су тако, да је на сваком зиду само један насликан фронтално и то средњи; остали окрећу главу на десно или на лево. Њихове фигуре су дугачке (приближно 9 модула). Све

²² L. c.; стр. 491 и д.

²³ Millet, l. c.; слика 523.

²⁴ Millet, l. c.; слика 534.

²⁵ Slavia, l. c. стр. 608.

су фигуре без сигнатура, а по оделу види се да су пустињаци (слика 7), војници или дворани (слика 8) без оружја. Пустињаци носе жуте, плаве или црвенкасте, дуге хитоне и тамнији плашт у нијансама тамно-љубичасте или маслинове боје. На глави имају у турбан савијене, шарене мараме или су гологлави; један од њих има капуцу, а то је према Окуњеву²⁶ најстарији случај капуце у слици. Пустињаци су сви брадати. У форми браде и косе влада велика разноврсност: има ванредно дугачких, белих брада (слика 9) и косе, која пада по раменима, кратких негованих брада и фризура са увојцима, а и ћелавих глава. Боја косе је бела са зеленкастим сенкама, седа, црна, кестењаста, црвена и црвенкасто-смеђа. Одело војника и дворана је живих боја: црвене, жуте, оранжне, плаве и зелене и богато је орнаментисано. У њему није тешко познати тадашње дворско и војничко одело.

Међу пустињацима има карактеристичних типова без лепоте, који оличавају црквену аскезу. Њихова дугуљаста лица су мршава, кожа набрана, чела ниска, а очи гледају озбиљно и строго. Други опет имају дугачко лице финих потеза, које показује трагове култивиранијег живота и бављеша са књигом. Њихове физиономије знатно су блаже, него физиономије екстремних аскета. Налази се и тип кратке главе, тврдог, широког лица и орловског носа. Свети војници су складног, грчког типа са много лепоте и елана младости. Поред овог нормалног типа налази се изразито ориенталско, јако дуго лице ниског чела и великих, тамних очију.

У припрати налазе се остаци циклуса из живота Св. Пантелејмона, које смо већ описали. Осим њих су се и овде налазиле изоловане фигуре светаца, а оне се налазе и на зидовима просторија под северо-западним и југо-западним кубетом. Као велику иконографску реткост треба споменути погрсје Христово у калоти југо-западног кубета, где је приказан као презвитер. Ајналов²⁷ зна свега три слике овога типа: у Нередицима (1199), у Св. Софији Кијевској (мозаик, крај XI века) и у Нерези, за коју каже, да је старија од Нередичке, а млађа од Кијевске. Христос је приказан у млађим годинама, са малом црном брадицом и кратком косом, на којој се примећује тонзура, и са свитком у левој руци. Ово је једина до сада позната слика овог иконографског типа на византиској територији, одакле је тип прешао у Русију.

Целокупна диспозиција нереске декорације, а особито избор јеванђеоских сцена, које су извађене из нормалног програма, показује изванредан теолошки пуризам. Све сцене, које не припадају теолошком програму, насликане су у припрати. У Нерезима било је могућности, да уметници насликају и више сцена у једном реду, кад би н.пр. поделили јужни и северни зид трансепта на два дела. Са обзиром на композицију Сретења, која броји свега четири фигуре, могли су се задовољити и краћом површином. За избор сцена дакле нису важни архитектонски услови, него њихова теолошка важност.

По томе, што смо рекли о иконографији нереских фресака, оне су могле настати у доба изграђене црквене организације и развијеног теолошко-литургијског система, који је био довољно снажан, да је себи подредио и уметничке тенденције. Источна Црква, окрепивши се после теолошких трзавица иконоклазма, дошла је у нови однос са ликовном уметношћу, којој је диктирала идеје и програме. Њезина организација после дефинитивног расанка са Западном Црквом била је млада и јака. У њој се јавља грчки национализам, и она постаје толико активан фактор, да се под њезиним вођством извршује препород византиског сли-

²⁶ Slavia, I с. стр. 608.

²⁷ Seminarium Kondakovianum II (Праг 1928); стр. 19–24.

карства, које у XI и XII веку даје цео ред важних споменика. За њих важе споменути црквени прописи, а иконографија и с њом стил развијају се помало од првобитне схеме до све веће ликовне слободе крајем XI и у XII веку. Нереске фреске базирају, како смо констатовали, на старијим иконографским схемама, које развијају на самосталан начин и тако чине наставак оног јаког уметничког развитка, који достиже пре њих у мозаицима цркве у Дафни значајну етапу. Нереске фреске су иконографски напредније од Дафнских мозаика, а њихова иконографија развија се даље у руским и талијанским споменицима краја XII и у српским споменицима XIII века.

IV

Сликар нереских фресака црпео је предмете за циклус празника из светих текстова, из Светога Писма и из апокрифа. Од последњих за сцене из живота Богородице долазе у обзир Прво јеванђеље Јаковљево, а за Оплакивање Христа Никодимово јеванђеље. У суштини идеалистичке предмете сликар је врло тачно интерпретирао, а при том нагласио је идејну садржину појединих сцена. Његов субјективизам створио је слике идеалистичког концепта, а њихов стил јесте у битним особинама схематичан, иако показује извесне реалистичне елементе. Тежња за историском тачношћу није могла победити средњевековну идејну важност предмета, која свуда избија и субјективистички преудешава природу. Тиме су нереске фреске карактеризоване као продукт истог идеалистичког менталитета, који је створио и византиске фреске XI века. Од њих се разликују јачим натуралистичким елементима.

Идејну важност садржине сликар је нагласио тиме, што је фигуре у сценама распоредио према њиховој предметној функцији и дао им одговарајућу величину. Он је жртвовао правилност међусобних односа фигура, када је хтео да нагласи главну фигуру слике истакнутијом формом. Христос је највећа фигура у Преображењу, у Скидању са крста, у Оплакивању. Ана је као главна фигура у Рођењу много снажнија, него служавке, а код Уласка у храм много је већа од жена у гомили. Напротив, људи у споредним улогама су малени: радници у Васкресењу Лазаревом, Никодим у Скидању са крста. Главне фигуре се одликују и складном конституцијом, и лепотом лица; за њих је сликар употребио античке моделе. Све фигуре су у изразитој диспропорцији са природним елементима: архитектура у сликама је врло малена и дата више као неразвијен акцесориј, него као једнакоправан ликовни елемент. Нереална је и величина осталих предмета мртве природе: трава и цветови у Преображењу јако су велики, а дрво је премалено. Палма у Улазу у Јерусалим је фантастична, јер се у оваквој форми у природи не налази. Боја архитектуре у Сретењу је такође фантастична. Мртва природа у сликама је споредан елемент, који је употребљен као акцесориј фигурама. Само су оне важне за илустровање догађаја, па су, према ступњу своје идејне важности, у међусобној диспропорцији као и у диспропорцији са мртвом природом.

Формирање тела у нереским фрескама на први поглед изгледа пластично. У истини су тела још схематска јер демонстрирају велике површине без јачег покрета, који би их могао карактерисати као пластичне творевине. Најобичније позе су чисто фронталне или са лицем у $\frac{3}{4}$ профила. Поједине фигуре су често типизирани. Оба дечка код Уласка у Јерусалим су потпуно једнака; тип њиховог доста широког лица јавља се и код деце у осталим сликама, па и код старијих људи. Јеврејка у истој слици је идентична са четвртном служавком у Рођењу, а у

гомили жена у храму су сва лица насликана по једном типу. Главне женске фигуре се по типу врло слабо разликују; све имају исто дугуљасто лице са испупченим јагодицама, широку браду и карактеристичан нос. Варијација је тек у старости и у афекту. Типизирано је на пр. уво код свих фигура: дато је као арабеска.

Фигуре нереских фресака стоје редовно у предњим плновима, а позади њих је сцена затворена архитектуром, брдима или неутралном позадином, коју код свих слика и појединих фигура чини уједначена плава боја. Сцене су плитке; сликар је избегавао развијање простора у дубину, а за саму сцену остављао је узан појас тла. Терен диже се према позадини, а на њему стоје фигуре и предмети мртве природе. У простору има нејасних места, особито где се ради о просторном односу фигура између првог и другог реда (Лазар и помагач, Ана и служавка, Јован и Христос у Оплакивању). Нејасна је просторна локализација Лазарева, чији је доњи део одсечен тако, да се не може знати, где стоји. Перспектива није употребљена, него сликар греши против њених правила. Особито се то примећује код сликаних архитектура, чије фасаде стоје фронтално, а зграде се дижу нелогично на десну или леву страну. И разни маљи предмети су сликани са разних гледишта: књига на престолу стоји усправно на полеђини, исто тако књига у Сретењу; балсамариј у Оплакивању насликан је са предње стране, а види се и округло његов грлић, као да га гледамо одозго; исти случај појављује се двапут код корпице са алатом и код суда, у којем се купа Богородица, и т. д.

Велике фигуре нереских фресака у плитком простору крећу се умереним, сталоженим кретњама, у којима нема ничега моментаног, променљивог. Принцип композиције је симетрија, која је у свим сценама логично изведена. Врло једноставно решена је симетрична схема у Причешћу, у Сретењу, у Преображењу; а и у компликованим сценама, на пр. у Васкресењу Лазаревом и у Скидању са крста симетрија је овладала груписање. Поједине групе стоје у композиционалној равнотежи и стварају монументалан мир. Ако упоредимо сцену Уласка у Јерусалим са истом сликом у *Carelli Palatini*, приметимо, да је нереска композиција једноставнија. Слика у Нерезима употребио за развијање свих сцена лонгитудиналну схему у паралелним плановима са идеалном површином зида. Фигуре стоје на уском тлу једна до друге и праве утисак рељефне композиције, док у композицијама XI и XII века влада неред и поједине групе ређају се често једна изнад друге. Симетричност јавља се и у реду појединих светаца, чије позе су на сваком зиду у међусобном композиционалном односу.

Битни ликовни елементи нереских фресака идеалистичког су извора. Слика интерпретира текстове са обзиром на њихову идејну важност и зато употребљава схематске фигуре, које се крећу у плитком, нереално конструираним простору. Сlike су компоноване у изразитој симетрији, која је употребљена и за слике без историског садржаја.

Према констатованим идеалистичким особинама нереске фреске су традиционалне у смислу византиског средњовековног сликарства. Оне преудешавају природу онако, како је потребно, да се може ликовном формом изразити прекоципирана теолошка идеја. А осим чистих идеалистичких особина нереске фреске имају и друге, које долазе од инспирације друге врсти.

Већ у византиским споменицима X и XI века појављује се извесна реалистичка тенденција, коју су доказали Diehl²⁸ и Wulff²⁹. За избор сцена важи тради-

²⁸ Diehl, l. c.; стр. 527 и д.

²⁹ Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*; стр. 556 и д.

ционална норма, а репертоар се обogaћује тиме, што у појединим људским типовима влада све већа варијација. Извори за овакав развитак су и природа, и антика, која тада у византиској култури опет добија већи утицај. Типичан за сликарство XI века јесте стил мозаика у Дафни, где се антички утицај јавља у правилним пропорцијама фигура, и у њиховој „лепоти.“ Диференцијација типова је доста велика. Ликовна уметност је већ црпила из савремености и показује већ портретне тенденције. Реалистични смер помало али стално напредује.

У реду нереских светаца доње зоне већ смо констатовали разноврсност људских типова, док типизација превлађује у јеванђеоским композицијама. Оне су биле везане црквеним прописима и традицијом једне старе и развијене уметности, па је сликар у њима мање слободан.

Реализам појединих нереских светаца је напреднији, него реализам мозаика у Дафни, на којима се примећује превлађивање античког идеала лепоте. У читавом низу нереских светаца нема ни два слична; сваки је дистингован по типу лица, по старости, оделу и фризури косе и браде, па донекле и по пози. Гестови руку су врло изразити: они илуструју разне темпераменте. Сликаp је унео савремене моделе разних занимања и раса, које је студирао по природи и настојао, да их портретира. Разуме се, да их сликар није употребио као директне моделе, него их је стилизовао, док је од човека створио лик свеца и изоловао га на беспросторној позадини. Фигуре су правилно пропорционирани и обучене у савремене костиме. И главне фигуре у композицијама су доста правилне, са лепим лицима и гестовима. Оне носе традиционално одело. Њихове позе подсећају на античке позе, а неке фигуре су директно позајмљене из античке уметности (служавке у Рођењу, жене у Ваведењу и т. д.). Споредне фигуре карактерисане су по занимању; оне нису идеализоване, него оделом и лицем личе на савремене типове. Карактерисање јерусалимских Јевреја видимо већ у Дафни и у Capelli Palatini; нереска карактеристика је непосреднија и популарнија.

Настојање за индивидуализацију фигура у Нерезима не јавља се само спољном карактеризацијом, него још много више психичком диференцијацијом. Афективни живот приказан је у низу светаца доње зоне и у композицијама празника. Сликаp је заједно са ликовним рефератом појединих сцена дао и интерпретацију душевних доживљаја њихових фигура. У овоме приближава се реалном животу много више, него спољном карактеризацијом типова. Сликаp је студирао врло интимне детаље из људског живота. Спомињемо дете у наручју Богородице, које се уплашило од аскетског старца Симеуна, па агилни живот око Ане. Најјаче је изражена жалост и тежак бол у Оплакивању, где је сликар дао читаву психолошку драму, у којој саучествују и небеска бића. Свака фигура у овој сцени активно изражава своја осећања, а на читавој групи лежи депресија, која ју је обузела у моменту растанка са Христом. Интерпретацијом душевног живота нереске фреске веома су се приближиле животу, који је једини могао дати материал за њу. Студирање реалности види се и у неким детаљима, на пр. у пози Јосифа на мердевинама или на мртвом Христу у Оплакивању, који једно око има отворено, а друго затворено.³⁰ Византиском сликарству пољубац Богородични је до тада непознат. Говорећи о иконографији Оплакивања, Millet налази у XIV веку аналогију у Сијени и на Балкану. Он доводи ову аналогију у везу са заједничким византиским моделима. Само за Богородичин нежни гест не верује, да би се могао наћи у старијим византиским сликама. „Пред толиком фамилијарношћу“, вели Millet, „сигурно

³⁰ Slavia 1927; стр. 608.

би уструкнула византиска резервисаност³¹. Нереска фреска показује баш ту особину, која је знак студирања реалности и ослобођења од потпуно идеалистичке традиције.

Нереске фигуре у суштини су још схематске, а детаљи су обрађени доста пластично. Фигуре су оштро контуриране и детаљи лица, тела и драперије обрађени су јаким цртежем. Голи делови, лица и руке, јако су моделирани. Знање анатомије је античко, дакле из друге руке. Акт мртвог Христа је ипак доста правилно приказан, са пластичним настојањем, и ако су детаљи, особито зглобови, доста приближно цртани. Фигуре још нису победиле површину, упркос сликаревој тежњи, да заобли тела.

Плитки простор у композицијама празника јесте са свију страна тачно ограничен, а особито у позадини. У том погледу сцена је јасно организована. Она није дубока, а зато је затворена било архитектуром, било кулисним брдима. Тежња за ограниченим простором, у коме су фигуре локализоване, јесте опет реалистичка особина, којом се нереске фреске приближују земљи и њеној реалности. У композицији смо констатовали једноставност у смислу чисте рељефне композиције. Истина, овака композиција сећа на врло старе схеме, а она у нереском случају није регресивна појава, него је у вези са просторним детерминисањем. Тло је уско и уједначено, па је зато стабилна база за фигуре. Рељефна композиција је овде створила ред, који је близак природи.

Нереске фреске имају много реалистичких особина, које их ослобађају типичне византичке схематичности X и XI века. Главни напредак је приказивање психичког живота, који је могла дати само уметност у пуном развоју. Историска наративност у византиском сликарству развија се даље; сведоци тога јесу талијански и руски споменици краја XII века и српски споменици XIII века. Обогаћују се сцене, сликају се разни људски жанри а тиме нестаје идеалистичка симетричност, која у Нерезима још постоји. Сцена Срећења крајем XII века на фиреншкој икони и на вратима у Монреале више није симетрична, а доцније, у XIV веку, сцена је сва у покрету (на пр. фреска у манастиру Св. Павла на Атосу. И српски споменици развијају нерески реализам; карактеристична је фреска Рођења Богородице у Студеници.

Фактура нереских фресака опомиње у главном још стил мозаика XI века. Све су фигуре и предмети тачно контурирани са цртама тамно црвене боје; боре су линеарно обрађене, са моделацијом у боји. Беле хаљине имају сенке у два зеленкаста или црвенкаста тона. Сенке на белим брадама и коси су зелене, истом бојом изведена је моделација на неким лицима. Пластику лица дају паралелне црте у боји, која је тамнија од локалне, а истакнутије површине претстављене су белим цртама. Овде видимо почетак каснијег техничког илузионозма.³² У Нерезима колоризам је јако развијен, а у линијама осећамо још цртачку дисциплину старијег стила. У цркви Св. Спаса у Нередици видимо, како крајем XII века техника већ воли широк, изразито питорескни потез³³.

Стил нереских фресака је у погледу интерпретације свих ликовних елемената много напреднији, него стил XI века. Приказивање душевног живота је највећи напредак, који је учињен у току развоја византиског сликарства. Зато морамо претпоставити већи интервал измену мозаика у Дафни и измену фресака у

³¹ Millet, Recherches; стр. 506.

³² Diehl, l c.; стр. 825.

³³ Фрески Спаса Нередици, Ленинград 1925.

Нерези, које су сродније са фрескама у Нередици (1199). Великом сигурношћу можемо закључити, да су нереске фреске један од многих старијих споменика, који су маркирали реалистични развитак на балканској територији византиског сликарства. Данас те споменике више не знамо, па су зато нереске фреске тим већег значаја за познавање византиског сликарства у XII веку, а као фреске оне су у том веку особито редак споменик.

Реалистични смер у византиском сликарству помиње се у вези са популарном религиозном тенденцијом, коју заступа монаштво. Апокрифни, популарно-мистични текстови на Истоку су баш у XI и XII веку врло актуелни. Из Никодимовог јеванђеља, које описује на пр. бол Богородице и њен плач над мртвим телом Христовим, црпео је Георгије Никомедијски³⁴. Он у једној беседи описује сцену онако, како ју је насликао нерески сликар. Богородица са пуно осећања говори мртвому сину о својој жалости, назива га нежним именима, грли и љуби га. Религиозна литература имала је намеру, да дирљивим описима утиче на прости народ, а исту популарну особину показује сликарство у Нерезима. Његов реализам поклапа се са популарним смером савремене теолошке литературе, која тумачи библијске сцене драстичним описивањем људских осећања. Аналогију можемо наћи и у западној теолошкој литератри тога времена³⁵.

Нерески реализам паралелан је популарној тенденцији у теолошкој литератури. Интерпретација психичког живота није анахронизам, него последица духа времена у византиском XII веку.

³⁴ Millet, Recherches; стр. 489 и д.

³⁵ Bernard de Clairvaux (11090–1153), Sermo de planctu beatae Mariae.