

Бранко М. Чоловић*

ИКОНА ХРИСТА ЦАРА ЦАРЕВА И ВЕЛИКОГ АРХИЈЕРЕЈА ИЗ ЛАЗАРИЦЕ, КАО МОГУЋЕ ДЈЕЛО ЕМАНУЕЛА ЛАМПАРДОСА

САЖЕТАК: Рад представља покушај да се једна од икона нађених у цркви, данашњем манастиру Лазарици на далматинском Косову, припише Емануелу Лампардосу, познатом италокритском умјетнику из прве половине XVII вијека. Анализом познатих и атрибуисаних примјерака, посебно оних из Музеја религиозне умјетности Крфа и Јонских отока, закључили смо да је управо он, или барем његов атеље, заслужан за настанак и ове иконе. Такођер, у чланку се аргументира њена изворна припадност фонду су манастира Крке, штавише њена реална употреба у приватној, монашкој молитвеној пракси.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Лазарица, манастир Крка, Емануел Лампардос, Исус Христос Цар Царева и Велики Архијереј.

Атрибутивни метод у умјетности иконописања, у тренутку када изостају потпис сликара или недвосмислени архивски податак који би непосредно указивао на аутора, без обзира на саму изазовност покушаја, нешто је чему већина истраживача нерадо приступа. Ако се ради о италокритској фази тог стваралаштва, рјешавање проблема постаје још сложеније. Примарни разлог лежи у чињеници што је продукција икона у византијском свијету, а посебно у поствизантијско доба, била организирана дословно на мануфактурном нивоу. Радионице састављене од пробраних мајстора разних специјалности, од дрводјеља, позлатара до самих сликара, као и једнако способних помоћника, изводиле су бројне и разноврсне наруџбе у сваком погледу удоваљавајући захтјевима клијената, била то манастирска братства, цркве или појединци из редова племства. Када се то зна, не треба се чудити што су завршни радови таквих разрађених атељеа у стилу и одговарајућој опреми, уз разумљиве еволутивне промјене, имали готово унифициран изглед (VASSILAKI 1998: 72–73; 2009: 307–315; DRANDAKI 2009: 14). Посебно важан моменат у разматрању овог питања наступио је

* СКД Просвјета, Загреб; branko.knin@gmail.com

првих деценија XIII вијека када Венеција заузима Крету, уплиће се не само у продукцију икона него још и више у дистрибуцију дјела намјењених наручиоцима обично конфесија. Уједно, показује се као стално извориште нових мотива и техника, док узајамност међусобних утицаја постаје непрестана, толика да се читав умјетнички склоп понекад назива кретско-венецијанским (СНАΤΖΙΔΑΚΙΣ 1974: 168–174; GEORGOPOULOU 2004: 492–494; ΛΥΜΒΕΡΛΟΡΟΥΛΟΥ 2010: 259–270). Дапаче, остала је записана једна нимало анегдотска изјава архиепископа Висариона да је Венеција готово постала друга Византија (*quasi alterum Byzantium*) (GEORGOPOULOU 2004: 494).

Осим тога, на дјелу остаје једнако важан идеолошки захтјев слијеђења обрасца, који је у византијској умјетности био и остао одређујући принцип. Историчари умјетности се на дневном нивоу налазе пред изазовима да прецизно одреде поријекло икона, вријеме и аутора, углавном посредством аналогичних са већ препознатим материјалом, али и на том нивоу истраживања, као по правилу, изостају категорични судови. Чак и физичко-кемијске методе анализе дјела, односно материјала, не дају недвосмислене одговоре. Отприје је познато како је у критској фази византијског иконописа дошло до својеврсних иновација, или, још тачније, до учесталости одређених тема и мотива (МИРКОВИЋ 1974: 343; VASSILAKI 1998: 73) по којима су се онда могли препознавати личне преференце умјетника које су их или увеле у систем или захваљујући квалитети својих дјела дословно прославили. Доиста, неки од њих су поставили образац који су доцнији иконописци са уважавањем користили, било да су га досљедно репродуцирали или тек парафразирали. Тако се, са више или мање разлога, будући да су углавном потврђени старији примјерци истих мотива, специфично сликане иконе *Христиа у ирбу* *Imago pietatis* и Богородице типа *Madre della Consolazione*, приписују руци или атељеу Николе Зафуриса, иконе *Богородице Сирасне* Андреју Рицу, иконе *Крилашој Јована Претече*, *Зајрљаја Пејтра* и *Павла* или *Христиа у лози* Ангелосу Акотантосу, иконе *Расјећа* Андреји Павијасу, *Сирашни суд* Георгију Клонцасу, иконе *Св. Јована Пустиињака* Јеремији Паладасу, баш као што се Андреју Рицу као претечи и посебно Теофану Стрелици Батасу приписује популаризација посебног типа *Христиа Великој Архијереја*. Неколико његових потписаних икона с тим мотивом, и доказани утјецај који је имао на друге сликаре, савременике као и умјетничке настављаче, говоре томе у прилог (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ 2018). Италокритски сликари, осим стила, једнако увјерљиво конзервирају иконографске обрасце и теме из епохе Палеолога, а према потреби, кориштењем сликаних Библија и графичких листова, с лакоћом преузимају и прилагођавају иконографске и стилске елементе проистекле из сликарства ренесансе и барока. Уопште, уочено је да је поствизантијска епоха показала велику склоност представљању управо овога типа Христа у најважнијем дијелу иконостаса, зони престоних икона (ΤΑΤΙΣ-ΔΟΥΡΙΣ 1976: 215).

О иконографским особеностима представе Христа Цара над Царевима и Великог Архијереја утемељено је расправљено, штавише, сама појава теме, најприје у зидном сликарству а потом све више и у иконопису, доводила се у везу са друштвеним особеностима Византијског царства епохе Палеолога, дуготрајној богословској расправи о



Исус Христос Цар над Царевима и Велики Архијереј, Манастир Лазарица, Далматинско Косово

првенству духовне моћи између патријарха и цара (ПАПАМАСТОРАКНЕ 1994). Христос у специфичном облику и одејанију дотада би се искључиво приказивао у сценама *Причешћа айосџола* и *Небеској лииџурији*. Такође, још од почетка XIV вијека биљеже се фреско-композиције *Деизиса* гдје је Христос у одећи која комбинира царске атрибуте и атрибуте својствене патријарсима (ΒΟΣΟΤΟΡΟΥΛΟΣ 1983: 40–41). Од XV вијека надаље појављивање Христа баш у овом иконографском облику постаје правило. Штавише, на савременим, стилем потпуно барокним иконостасима, али и на појединачним иконама, оваква представа Исуса Христа почиње преовлађивати. На тим су примјерима суверено доказане идејна и стварна повезаност са старозавјетним и новозавјетним текстовима, првенствено Павловим посланицама, Јевр. 5. 6. *Ти си свешћеник вавијек њо чину Мелхиседековом* (ТИМОТИЈЕВИЋ 1996: 334). Осим теолошко-догматских, а посебно литургијских разлога – Христос као архијереј који приноси жртву и који се сам приноси, анализа појаве овога типа Христа на престоним иконама храмовних иконостаса, није пренебрегла нити оне елементе потекле из сфере политичких разлога.

Мала икона *Исуса Христџа Цара Царева и Великој Архијереја* (23,4 × 28,5) која се налазила у данашњем манастиру, некадашњој цркви Лазарици на Далматинском Косову, (Чоловић 2020: 136–143), и то баш на мјесту гдје је стајао и још увијек стоји епископски трон, била је предмет који је због реалних разлога побуђивао пажњу истраживача. Природно се наметао закључак како је икона изворно припадала манастиру Крки, јер је село Косово било манастирски метох, са зградом из XVIII вијека, уз који је касније, 1889. године, подигнута завјетна црква посвећена Св. великомученику српском кнезу Лазару и косовским мученицима. Убрзо је у народу прозвана Лазарицом, а до данашњег дана остала је кључно мјесто видовданског саборовања и сталних историјских реминисценција далматинских Срба (Чоловић 2010: 21–22).

На основу познавања иконописног материјала који се дотада могао пронаћи на територију Далмације тек се спекулирало о аутору иконе, па је тако својевремено изникла наша хипотеза како би Јован Апака, дотад познатији као творац престоних икона у манастиру Крупи, могао бити и сликар ове иконе (Чоловић 1995: 13; САВИЋ 2000: 59). Показаће се, барем ако се ради о добу настанка, да то и није била посве промашена идеја. Како је у међувремену са сталном објавом референтних радова, а посебно издавањем штампаних и електронских каталога фондова и збирки, расла спознаја сродног материјала, о овој икони постало је могуће изрећи много утемељење судове.

Њен изглед, без дилеме, суптилног иконописачког рада на фону наглашене позлате, из које израња средишњи лик Христа у раскошном орнату, притом с обзиром на вријеме настанка веома очуваног, никога није остављао равнодушним. Да није малог формата, основно обиљежје иконе, односно Христове појаве на њој, била би монументалност. У изразито фронталном, допојасном ставу сликану површину запрема Исус Христос у раскошном архијерејском одејанију. Преко црвеног сакоса са окомитим јаркоцрвеним рекама Христос носи за тај највиши свештенички ранг

убичајени полиставрион. Широки омофор са великим крстовима на раменима завршни је дио одјеће и најпрепознатљивији знак епископског достојанства. Крајеви сакоса, као и епиманике, везени су широком златном нити, наруквице и додатно украшене уметцима од драгог камена. Десном подигнутом руком Христос благосиља, док је лијеву, прекривену крајевима омофора, положио на књигу ослоњену на бедро. Књига је отворена на страницама Јованова јеванђеља 18, 36: Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ | Η ΕΜΗ ΟΥΚ Ε | ΣΤΙΝ ΕΚ ΤΟΥ | ΚΟΣΜΟΥ ΤΟΥΤΟΥ | ΕΙ ΕΚ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ (Царство моје није од овога свијета; кад би било од овога свијета (царство моје)) и Прве посланице Коринћанима 11, 24; ΛΑΒΕΤΕ ΦΑ | ΓΕΤΕ ΤΟΥΤΟ ΜΟΥ | ΕΣΤΙ ΤΟ ΣΩΜΑ | ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ | ΚΛΩΜΕΝΩΝ ΕΙΣ | ΑΦΕCΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ (Узмите, једите, ово је тијело моје, које се вас ломи; ово чините мени за опроштење гријеха).

Исус Христос на глави има златну, полукружно завршену круну, украшену полудрагим камењем. Са обију страна висе препендулије од драгоценог камења са тророгим крајевима. Инкарнат је подсликан смеђим окером, а истакнути дијелови лица тонски се постепено просвјетљавају, све до смишљено постављених зракастих линија на бради, изнад вијећа и испод очију. Цртачки сасвим дорађено, правилно мада помало уско лице и очи са подигнутим тамним обрвама, зјеницама, истиче издужен нос са наглашеном сјеном на десној страни. Брада је проријеђена, док су власи косе гушће, а на десној страни је и дужи прамен. Дугачким, танким прстима Христос благосиља, бојом и сјенкама сасвим налик моделацији лица. Горње партије иконе запремају два црвена, златом прошарана, медаљона у које су суптилно уплетена слова Христова монограма. Сам ореол, једва видљив, назначен је тек црвеном кружницом и графички изведеним трокраким пољима. Сигнирање је као и текст исписано грчким алфабетом, црвеном бојом, с текстом у висини браде подијељеним на два дијела: Ο ΒΑΣΙΛΕΥC ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΩΝ ΤΩΝ ΚΑΙ ΜΕΓΑC ΑΡΧΙΕΡΕΥC.

Без остатка се на овој икони може посвједочити прворазредна извођачка техника једнако примјетна у моделацији племените Христове физиономије, баш као и у дефиницији сложеног орната гдје се готово тактилно може осјетити финоћа свилених и везених тканина.

Поједини истраживачи су појаву овога иконографског типа Христа на иконостасима далматинских манастира доводили у непосредну везу са околностима вјерског живота у Далмацији, односно потребом да се на овај начин вјерници и политичке власти подсјете на потребу постојања епископа, врховног пастира православних у Далмацији (САВИЋ 2000: 55–56, 59). Колико год то наоко била увјерљива теза, чињеница је да су већ од средине XVI вијека православни на источној јадранској обали и континенту, географски, вјерски и друштвено етаблирани, имали свог поглавара у лику филаделфијског архиепископа, са сједиштем у Венецији. Уважавајући стање ствари на терену, он је већ крајем XVII вијека званично именовано викара за оне православне вјернике настањене на континенту (МИЛАШ 1901: 258). Притом се не може занемарити стална жеља црквене номенклатуре да истакне колико хијерархијску толико и теолошку чињеницу како у епископу свагда треба гледати Христа и тако



Икона Христѡа Цара Царева и
Великој Архијереја са Крфа,
аутор Емануел Лампардос 1629.



Икона Христѡа Цара Царева и
Великој Архијереја из Далматинске
Лазарице

га поштовати, једнако клер као и вјерни. Идејни разлози заслужни за учесталост ове Христове појаве на престоним иконама почивају на познатим и протумаченим богословским текстовима као и аналогној литургијској пракси.

Нема виђенијег сликара поствизантијске епохе – да се истакну само они најважнији попут Андреја Рица, Михајла Дамаскина, Емануела Лампардоса, Силвестра Теохариса, Јеремије Паладаса, Емануела Цанеса, Виктора, Јована Апаке, Филотеја Скуфоса, Теодора Пулакиса, Стефана Цанкароласа, Димитрија Номика, Панајотиса Доксараса и др. – који се у разним варијацијама мотива није окушао сликајући иконе Христа Цара над Царевима и Великог Архијереја (KARAGIANNIDOU 2006; KATSELAKI 2009: 52–79; ΑΣΦΕΝΤΑΓΑΚΗΣ 2014: 27–36).

Кад је већ тако, отварају се знатно шире могућности компарације ове иконе са евентуалним предлошком или предлошцима, а у најбољем случају повећавају се изгледи за могућу атрибуцију. Тако нас је потрага, нимало случајно, довела до Крфа на праг Музеја религиозне умјетности Крфа и јонских отока, који се налази у броду некадашње цркве Антивуниотисе из XV вијека. У том храму, посвећеном Богородици

истог имена, сада захвалном изложбеном простору, чува се Христова икона која носи уобичајени епитет *Цара Царева и Великог Архиепископа*, формата 76,5 × 105, с потписом Емануела Лампардоса и 1629. годином (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1990: 76, πίν. 169; ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ 1999: 368, 370–371). Штавише, у јужном нартексу исте цркве-музеја изложена је још једна, њој веома слична Христова икона, због чега је и приписана истом сликару. Колико год би ова Лампардосова икона због своје величине била разумљива као престо-на у некој засад изгубљеној иконостасној цјелини, онда би, могуће, икона из Лазарице представљала њену хотимичну минијатуризацију. Самим тим би се и подразумевала њена посве приватна употреба. Мање је извјесно да би се због тога крфска икона могла сматрати директним узором, врло могуће насталим у истом атељеу, јер степен подударности сликарског поступка, изгледа драперије и самих детаља зазива баш ту могућност. Стога бисмо се у анализи ових икона послужили методом аналогije, покушавајући одредити једнакости, сличности, али и међусобне разлике. Међу готово подударне елементе ових двију икона убрајамо истовјетно мјесто кадрирања полуфигуре, општи изглед архиепископског орната, идентичан распоред бојених површина на полиставриону и украса на омофору, преузимање детаља попут инкрустација на готово једнакој митри, сликарски поступак приликом обраде инкарната, посебно сјенчење посредством финих бијелих линија на слијепочним костима и вијећама. Овај поступак је ипак опште мјесто које се може сматрати природним за читав познати италокритски иконопис. Штавише, исти је и текст на отвореном јеванђељу. Сличности, али не и истовјетности, видљиве су и у начину драпирања, начину набирања одјеће, свакако и облику слова титли која су размјерно већа на нашем примјерку. Тек пажљивијим загледањем уочавају се и међусобне разлике међу компарираним иконама. Једна од њих су другачији облици на личним цртама, посебно на Христовом врату, понешто свјетлији тон инкарната, доња је хаљина на далматинском примјеру са свјетлоружичастим рукавима за разлику од бијелих на крфској икони, а слова у отвореном јеванђељу на првој страници размјерно су већа и тања, постављена у пет редова, док је крфској икони текст посложен у шест редова, исто као и друга страница јеванђеља предметне иконе. Такођер, крфска икона носи потпис сликара којег нема на нашем примјерку. Поред свега не смије се занемарити чињеница да претпостављени узор, Лампардосова икона са Крфа, има десет пута већу површину од нашег примјерка, због чега се у анализи не могу користити исти критерији процјене.

Разумије се да су познати грчки иконописци били у стању до савршенства довести преклапање са узорком, био он савремен или старијег поријекла, али је много реалније да овакви производи настају унутар исте радионице која се временом извјештила у њиховом извођењу. Не може се поуздано знати да ли је својеврсна минијатуризација мотива просто копирање, а још је мање нешто чега би се без јаких разлога, била то примамљива понуда или утицајан ктитор, подухватио велики сликар, а Емануел Лампардос припада таквом рангу (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 1997: 141–148). Кад изговарамо то име, не треба испустити из вида чињеницу да иако је поуздано ријеч о два сликара истог имена, у непосредном родбинском сродству – ради се о стрицу



Манастир Лазарица на Далматинском Косову

и синовцу порјеклом из Ираклиона на Криту, њихов умјетнички језик је толико сродан да је уистину тешко одијелити појединачне радове, будући су им потписи, својеврсни trade mark, задуго остајали исти (ДРАНДАКН, ВРАНОΠΟΥΛΟΥ, ΚΑΛΛΙΓΑ 2000). Тим више што је познато да су се и неки други чланови породице бавили иконописањем у сасвим етаблираном атељеу, што претпоставља релативно масовну продукцију и стилски готово уједначен израз. Изнесена је реална претпоставка о заједничком раду у трајању од готово једне деценије, посебно се то односи на формативни период млађег Емануела. Објављени подаци из архивских фондова, који углавном нису стриктно везани за само иконописање, омогућују успоставу хронологије дјеловања ове двојице сликара у времену од краја XVI па скоро до средине XVII вијека. До данас је остало преко шездесет њихових потписаних икона, док им се темељем стилске анализе може приписати знатно већи број.

Када се размишља о предлошцима за насликану представу Христоса, наведени су најраније датирани примјерци из првих деценија XVI вијека попут оних потписаних или приписаних Теофану Крићанину. Међутим, досада објављени узорци, цртежи

и крокији настали су углавном у XVII и XVIII вијеку и не показују непосредне сличности са нашом иконом, већ су очито рефлекс увелико барокизиране представе типа Христа Великог Архијереја (VASSILAKI 2015: 140–144).

На обје јадранске обале очувао се немали број икона са потписом овог иконописца. Посебно су репрезентативне и студиозно обрађене оне које се налазе у фонду Хеленског института за византијске и поствизантијске студије у Венецији (СНАТЗИДАКИС 1962: 82–86, pl. 42–44; ΤΣΕΛΕΝΤΗ-ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ 2002: 155–156). У Збирци икона црквене општине Дубровник чувају се двије потписане Лампардосове иконе: велика *Noli me tangere* (67 × 100) са умјетниковим потписом и 1603. годином (Ђурић 1961: 111–112, кат. 59, Т. LXXX; ВУКОМАНОВИЋ 1971: 93; МИЋЕВИЋ-ЂУРИЋ 2013: 66, сл. 4), и мала, такођер са уобичајеним потписом, дим. 22 × 27 са представом главе Св. Јована Милостивог (ЂУРИЋ 1961: кат. 60, Т. LXXXI; МИРКОВИЋ 1974: 342; ХАТЗНДАКΗΣ, ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 1997: 144; МИЋЕВИЋ-ЂУРИЋ 2013: 61; VOULGAROPOLU 2014: 341). На тлу данашње Хрватске пронађене су још двије Лампардосове иконе. Прва, са представом *Св. Јакова Персијанца* (19 × 22), сликаног у попрсју, налази се у Музеју Српске православне цркве у Оставштини Радослава Грујића у Београду, порјеклом вјероватно из Славоније, а друга је икона *Св. Георгија* (26,5 × 22) потекла из Цркве Св. Димитрија у Малом Грђевцу, такођер из Славоније (МИЛЕУСНИЋ 1983: 257–258). На тлу Босне, у Епархијском двору у Тузли чува се потписана *Pieta* (22,7 × 28,5), икона донесена из манастира Озрена (РАКИЋ 1983: 228–230). Недавно је у Црквеној општини Сплит пронађена *Бојородица Сјрасна* са потписом овог сликара, али прије чишћења доста потамњеле иконе, а посебно помне анализе ликовног поступка као и компаративног материјала, како оног из опуса самог умјетника тако и његових савременика, незахвално је излазити са категоричним ставовима. Тим више што је познато да су приликом рестаурације неких икона, након тога у XVIII стољећу исписани његови потписи. Доста давно изrekli смо могућност и да је икона са представом главе *Исуса Христоса* из Дрниша могући Лампардосов рад (Чоловић 1995: 13, сл. 18), руковођени прије свега класичним изгледом префињено сликане физиономије и детаља, а знајући да је Лампардос оставио сличне иконе – споменимо оне које се налазе у највећим музејима и референтним збиркама Грчке попут Византијског музеја у Атини, Музеја Бенаки или Музеја Александре и Павла Канелопулоса (ХАТЗНДАКΗΣ, ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 1997: 144, 148, сл. 85). Такођер, зна се за два примјера из Лондона, од којих се један појавио 1988. на аукцији код Sotheby's-a. Посебно јој је сликовним стилем сликања изузетно меких сјенки блиска икона из Музеја Бенаки (ΔΡΑΝΔΑΚΗ, ΒΡΑΝΟΠΟΥΛΟΥ, ΚΑΛΛΙΓΑ 2000: 194, сл. 2). Једна од битнијих разлика чисто техничке природе јесте и пунцирана ореола на дрнишком примјерку у односу на предметну икону. Икона *Главе Христа* из Дрниша, да подсетимо, још једног метоха манастира Крке, гдје су до почетка XIX вијека службовали крчки калуђери, има исте димензије као и у овом раду анализирана икона *Христоса Цара Царева и Великог Архијереја*.

Наглашавање величине ове иконе има, уза све остало, указати на могућност да је настала поруцбином код матичног атељеа који је сличне иконе очекивано продуцирао у серијама, али истовремено истаћи њену индивидуалну молитвену функцију. Управо

су у инвентару манастира Крке насталом 1831. наведене бројне иконе које су се налазиле у разним калуђерским ћелијама, чија је припадност поименично одређена, завршено са оном архимандритском. У тадашњих девет постојећих манастирских *келлиа* пописано је укупно 77 икона. Приликом навођења оних 14 које су се налазиле у игуманској ћелији, на том положају је тада био Јоаникије Илић, употребљен је деминутив – *иконици*, који најнепосредније упућује на њихову величину (Чоловић 2010: 25–28). Вјероватно би у овом незваничном фонду портативних икона, зацјело свјесном избору њихових власника, манастирских калуђера, требали тражити мјесто гдје се налазила и ова икона, а онда су у неком тренутку, када су се због потреба парохијске службе у појединим метосима, односили и те иконе као најдрагоцјенију попутбину.

У фонду икона манастира Крка, који гледамо као мјесто изворног поријекла ове иконе, налазе се још три које носе Христов, овим атрибутом одређен лик. Прве двије су поставком доста сличне овој, прва димензија 25,5 × 31, друга 27,5 × 35,5, као и једна стилем и временом настанка много јој ближа, с том разликом што је на њој Христос (36 × 41) представљен у попрсју (Чоловић 2006: 123, сл. стр. 103). Свакако треба нагласити важну чињеницу да сва три далматинска манастира за престоне иконе имају управо представу Христа Цара Царева и Великог Архијереја (Сковран 1970; Орловић 2012: 43–45; Чоловић 2014: 93). Једнако се та чињеница односи и на престоне иконе парохијских цркава у Шибенику, Скрадину и Братишковцима, спомињемо само оне примјерке из средине XVII и почетка XVIII вијека или, да се још прецизније изразимо, оне иконе које поуздано припадају италокритском стилском проседеу и његовим природним, временски слеђујућим изведеницама попут тзв. иконописа Јонских отока (Савић 1993; 2000: 44–81; Чоловић 2011: 74–76, 248–253, 271–277). Међутим, по примјерима из Далмације, зна се да је још дубоко у XVIII вијек протегнуто сликање овог типа Христа. У посљедњој четвртини истога вијека у Цркви Св. Спаса у Шибенику Крфљанин Матеј Веја, мјесни парох, уједно и иконописац, међу престоне поставља баш икону Христа Цара Царева и Великог Архијереја.

Уколико би претпоставка да је икона са Крфа непосредни узор нашем примјерку, онда би се и она, са извјесном задршком, могла датирати у приближно исте године. Обрнути смјер утјецаја био би тешко замислив, али не и немогућ. Међутим, ако је умјетник са пуном свијешћу о властитим способностима потписао свој већи рад, врло вјероватно намјењен некој засад неутврђеној иконостасној цјелини, то је из донекле разумљивих разлога пропустио учинити на овом, величином малом примјерку. Притом се увијек може размишљати о неком засад непознатом архетипу који би могао бити образац са сваку од ових икона.

Класична поставка полуфигуре Христоса Цара Царева и Великог Архијереја у архијерејском одејању, на сликарски беспрекорно изведеној икони, репрезентативном примјеру класицизма италокритске епохе иконописања, показује толико очитих сродности, неки пута и чистих подударности саставних елемената са потписаним иконама Емануела Лампардоса са истим мотивом, да постоје велики изгледи да се ради о дјелу овог великог иконописца или барем насталом у његовом атељеу.

ЛИТЕРАТУРА

- ВУКОМАНОВИЋ, Раде. „Дубровник.” *Алманах Срби и њихово правослађе у Далмацији и Дубровнику*. Загреб (VUKOMANOVIĆ, Rade. „Dubrovnik.” *Almanah Srbi i pravoslavlje u Dalmaciji i Dubrovniku*. Zagreb), 1971, 77–106.
- ЂУРИЋ, Војислав Ј. *Иконе из Југославије*. Београд (ЂУРИЋ, Vojislav J. *Ikone iz Jugoslavije*. Beograd), 1961.
- МИЛЕУСНИЋ, Слободан. „Две иконе сликара Емануила Ламбардоса.” *Саопштења* (MILEUSNIĆ, Slobodan. „Dve ikone slikara Emanuela Lambardosa.” *Saopštenja*) XV (1983): 257–260.
- МИРКОВИЋ, Лазар. „Иконе грчких зографа у Југославији и у српским црквама ван Југославије.” У: *Иконографске студије*. Нови Сад (MIROKOVIĆ, Lazar. „Ikone grčkih zografa u Jugoslaviji i u srpskim crkvaма van Jugoslavije.” У: *Ikonoграфске студије*. Novi Sad), 1974, 325–343.
- ОРЛОВИЋ, Сњежана. „Иконе из ризнице манастира Крупе.” *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (ORLOVIĆ, Snježana. „Ikone iz riznice manastira Krupe.” *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske*) 40 (2012): 41–60.
- РАКИЋ, Светлана. *Иконе Босне и Херцеговине (16.–19. вијек)*. Београд (РАКИЋ, Svetlana. *Ikone Bosne i Hercegovine (16.–19. vijek)*. Beograd), 1998.
- САВИЋ, Милорад. „Српске цркве у Скрадину и њихове иконе.” *Српска Зора* (SAVIĆ, Milorad. „Srpske crkve u Skradinu i njihove ikone.” *Srpska Zora*) 7 (1993): 284–302.
- САВИЋ, Милорад. *Сликариство у српским црквама сјеверне Далмације од краја XIV до почетка XX вијека*. Београд (SAVIĆ, Milorad. *Slikarstvo u srpskim crkvaма sjeverne Dalmacije od kraja XIV do početka XX vijeka*. Beograd), 2000.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Барок код Срба*. Београд (ТИМОТИЈЕВИЋ, Miroslav. *Barok kod Srba*. Beograd), 1996.
- ЧОЛОВИЋ, Бранко. *Иконопис книнске крајине*. Београд (ЏОЛОВИЋ, Branko. *Ikonoпис kninske krajine*. Beograd), 1995.
- ЧОЛОВИЋ, Бранко. *Манастир Крка*. Загреб (ЏОЛОВИЋ, Branko. *Manastir Krka*. Zagreb), 2006.
- ЧОЛОВИЋ, Бранко. „Инвентар манастира Крке из 1831. године.” *Љетопис СКД Просвјета* (ЏОЛОВИЋ, Branko. „Inventar manastira Krke iz 1831. godine.” *Ljetopis SKD Prosvjeta*) XV (2010): 8–41.
- ЧОЛОВИЋ, Бранко. *Сакрална баштина далматинских Срба*. Загреб (ЏОЛОВИЋ, Branko. *Sakralna baština dalmatinskih Srba*. Zagreb), 2011.
- ЧОЛОВИЋ, Бранко. *Манастир Драговић*. Загреб (ЏОЛОВИЋ, Branko. *Manastir Dragović*. Zagreb), 2014.
- ЧОЛОВИЋ, Бранко. *Српска сакрална архитектура епохе хисторицизма у Далмацији*. Шибеник–Београд (ЏОЛОВИЋ, Branko. *Srpska sakralna arhitektura epohe historicizma u Dalmaciji*. Šibenik–Beograd), 2020.
- ASFENTAGAKIS, Michail. “The Icons of Christ High Priest and Hodegetria in Monastery of Panagia Skiadeni.” *Dodecanisos* vol. 11 (2014): 19–36.
- СНАТЗИДАКИС, Manolis. *Иконе св. Георгија у Венецији*. Венеција, 1962.
- СНАТЗИДАКИС, Manolis. *Les debuts de l'ecole cretoise et la question de l'ecole dite italogrecque*. Venezia, 1974.
- ДРАНДАКИ, Anastasia. “Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries.” In: ДРАНДАКИ, Anastasia (ed.). *The Origins of El Greco: Icon*

- Painting in Venetian Crete, exh. cat., Onassis Cultural Center, November 2009 – February 2010.* New York, 2009, 11–18.
- ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, Μαρία. “Venice and Byzantine sphere.” *Byzantium: Faith and Power (1261–1557): Perspectives on Late Byzantine Art and Culture.* New York, 2004, 489–494.
- ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, Ανδρομάχη. *Anthivola from Chioniades. Makris-Margaritis Collection, Museum of Folk Art.* Athens 2009.
- ΛΥΜΒΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Άγγελικη. “Late and Post-Byzantine Art under Venetian Rule: Frescoes versus Icons, and Crete in the Middle.” *A Companion to Byzantium.* Chichester, West Sussex, 2010, 351–370.
- ΜΙΣΕΒΙĆ ĐURIĆ, Tatjana. „Kretske i srodne ikone Dubrovnika.” *Србско-галмаџински маџазин* св. VIII (2013): 54–97.
- ΣΚΟΥΡΑΝ ΒΥΚΤΣΕΒΙĆ, Άνικα. “Un’ opera ignota del pittore Giovanni Apakas.” *Θησαυρίσματα* 7 (1970): 110–126.
- ΤΑΤΙĆ DJURIĆ, Mirjana. “Icône signée de Constantinos Zgouros avec la representation du Christ Grand archeveque.” *Πρακτικά του Α’ Διέθνους συνεδριου Πελοποννησιάκων σπουδών.* Τ. 2. Αθήναι, 1976, 211–218.
- ΥΑΣΙΛΑΚΗ, Μαρία. “Workshop practices and Working of Icon Painters.” In: *Greek icons, Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Reclinghausen.* 1998, 71–75.
- ΥΑΣΙΛΑΚΗ, Μαρία. “Commissioning art in fifteenth-century Venetian Crete: the case of Sinai.” *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII–XVIII sec.) Atti del Convegno Internazionale di Studi.* Venezia, 2009, 741–748.
- ΥΑΣΙΛΑΚΗ, Μαρία. “The Icon Trade in Fifteenth Century Venetian Crete.” In: *The Painter Angelos and Icon Painting in Venetian Crete, Ashgate variorum.* Farnham, 2009, 307–315.
- ΥΑΣΙΛΑΚΗ, Μαρία. *Working Drawings of icon painters after the fall of Constantinople.* The Andreas Xyngopoulos portfolio at The Benaki Museum, Athens, 2015.
- ΥΟΚΟΤΟΡΟΥΛΟΣ, Ρ. Λ. “Icones de Michel Damaskinos a Corfou.” *Byzantion* T. VIII. Bruxelles, 1983, 36–51.
- ΥΟΥΛΓΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, Margarita. *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική εικόνων στην Αδριατική από το 15ο έως το 17ο αιώνα Post-Byzantine icon painting in the Adriatic from the fifteenth to the seventeenth century*, PhD Diss. (Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, 2014).
- ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Αλέξανδρος. “Εικόνα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στη μονή Ρουσάνου Μετεώρων αποδιδόμενη στον Θεοφάνη τον Κρήτα.” *Δελτίον ΧΑΕ* 39, Περίοδος Δ’. Αθήνα, 2018, 387–398.
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Παναγιώτης Α. *Εικόνες της Κέρκυρας.* Αθήνα, 1990.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Α., Λ. Βρανοπούλου, Α. Καλλιγα. “Η μελέτη των εικόνων με υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στο Μουσείο Μπενάκη με τη συμβολή της τεχνικής εξέτασης.” *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Περίοδος Δ’.* Τόμος ΚΑ’. Αθήνα, 2000, 189–220.
- ΚΑΡΑΠΙΑΝΝΙΔΟΥ, Ηλέκτρα. “Η Συντήρηση της φορητής εικόνας «Χριστός Μέγας Αρχιερέας» από τον Ιερό ναό Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου.” *International Meeting, Icons: Approaches to Research, Conservation and Ethical Issues.* 12. Athens, 2006.
- ΤΣΕΛΕΝΤΗ-ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Νίκη Γ. *Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφοτητας της Βενετίας απο το 16ο εως το πρωτο μισο του 20ου αιωνα: αρχαιακη τεκμηριωση.* Αθήνα, 2002.
- ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Ελένη Γκίνη. “Εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στα Κύθηρα.” *Δελτίον ΧΑΕ* 20, Περίοδος Δ’. *Στη μνήμη του Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907–1995).* Αθήνα, 1999, 365–374.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Μ., Ε. Δρακοπούλου. *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)* 2. Αθήνα, 1997.

Branko M. Čolović

THE ICON OF CHRIST THE EMPEROR OF EMPERORS AND
THE GREAT ARCHBISHOP OF LAZARICA –
WORK OF EMANUEL LAMPARDOS

Summary

The work represents an attempt to attribute one of the icons found in the church, today's Lazarica monastery in Dalmatian Kosovo, to Emanuel Lampardos, a famous Italokrit artist from the first half of the 17th century. By analyzing known and attributed examples, especially those from the Museum of Religious Art of Corfu and the Ionian Islands, we concluded that it was he, or at least his studio, who was responsible for the creation of these icons. Also, the article argues its original belonging to the fund of the Krka monastery, moreover, its actual use in private practice of monastic prayer.

Key words: Lazarica, Krka monastery, Emanuel Lampardos, Jesus Christ the King of Kings and the Great Archbishop.