



УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ИНСТИТУТ ЗА ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА И АРХЕОЛОГИЈА

МАГИСТЕРСКИ ТРУД

ТЕМА:

**АРХИТЕКТОНСКО–ПРОСТОРНАТА ИЛУЗИЈА ВО ВЕНЕЦИЈАНСКОТО
НОВОВЕКОВНО СЛИКАРСТВО**

Кандидат:

Амра Исмани

Ментор:

проф. д-р Татјана Филиповска

Скопје, 2026

Содржина

ВОВЕД.....	3
I АРХИТЕКТУРАТА ВО ВЕНЕЦИЈАНСКОТО СЛИКАРСТВО НА XVI ВЕК.....	11
<i>I.1 Сликарската рефлексija на класицистичката архитектура.....</i>	13
<i>на Андреа Паладио.....</i>	13
<i>I.2 Архитектонско-сценографските ефекти во сликите на Паоло Веронезе.....</i>	20
<i>I.3 Андреа Вичентино – сликар на венециските свечености.....</i>	32
II ВЕНЕЦИЈА КАКО ТЕАТАР НА ОТВОРЕНО.....	39
<i>II.1 Венеција како сценски простор</i>	40
<i>II.2 Архитектурата во фреско-ансамблиите на Џовани Батиста Тјеполо</i>	49
<i>II.3 Искуството на квадратуристите и сценографите</i>	59
III ВЕНЕЦИСКИТЕ ВЕДУТИСТИ – ПОРТРЕТИСТИ НА ГРАДОТ.....	73
<i>III.1 Еволуцијата на жанрот ведута во Венеција</i>	75
<i>III.2 Антонио Канал - Каналето.....</i>	81
<i>III.3 Останатите сликари на ведути во Венеција</i>	94
ЗАКЛУЧОК.....	109
Список на илустрации.....	114
Библиографија.....	119
Албум со илустрации.....	129

ВОВЕД

Изборот на тема од областа на венецијанското нововековно сликарство како предмет на истражување не е случаен, туку е резултат на привлечноста на Венеција како културен и урбан феномен. Работата на овој магистерски труд под наслов *„Архитектонско-просторната илузија на венецијанското нововековно сликарство“* потекна од мојот интерес за визуелната хармонија и просторната организација во уметноста, како и од мојата определба за понатамошно научно и професионално насочување кон историјата на архитектурата. Идејата за овој академски потфат поврзан со еден аспект на венецијанското сликарство се конкретизира во консултација со проф. д-р Татјана Филиповска, која ја препозна поврзаноста меѓу мојот интерес и потенцијалот на темата, како соодветна рамка за продлабочено научно истражување.

Откако беше утврден предметот на истражување, основната цел на трудот, теоретската и методолошката рамка на истражувањето, беа дефинирани хронолошките и стилските граници, во насока на препознавање и проучување на сегмент на венецијанското сликарство како уникатен пример на урбано-уметничка синтеза во европската историја. Венецијанското сликарство, историски гледано, исто така претставува единствен пример во светот, каде без оглед на тематскиот избор, односно сиже на сликите, тие се поставени во амбиентот на градот. На пораните примероци доминира алузија на венецијанскиот градски простор (Карпачо, Веронезе), а подоцна, особено во XVIII век, недвојбено препознатливи сегменти на градот. Театарскиот, односно сценографскиот аспект на венецијанското сликарство е потенциран од традицијата на празнувања, кои изгледале како спектакли на отворено. Венецијанската архитектура во тие случаи ја играла улогата на сценографија.

Театарот и театарското разбирање на просторот ги обединува архитектурата и сликарството.

Поради комплексниот карактер на трудот, беше применет комбиниран методолошки пристап¹ што ги вклучува историскиот, социолошкиот, иконографскиот и компаративниот метод, со посебен акцент ставен на интердисциплинарното² согледување на предметот на истражување од аспект на преплетување на историјата на уметноста, историјата на архитектурата и историјата на театарот. Историскиот метод овозможи анализа на контекстот, околностите, како и пренесување на биографски и фактографски податоци значајни за истражуваната материја. Иконографскиот метод³, применет преку четирите⁴ класични постапки: опис, анализа, интерпретација и евалуација, овозможи подлабоко разбирање на специфичниот венецијански однос кон сликарските композиции, како и идентификација на содржинските структури својствени за духот на времето. Компаративниот метод⁵, пак, овозможи тестирање на хипотезите и индуктивно градење на теоретски согледувања за улогата на архитектурата во венецијанското сликарство.

Токму специфичната културна и урбана структура на Венеција претставува клучен предуслов за развојот на нејзиното сликарство, во кое архитектурата, светлината и просторот добиваат особено значајна улога. За да се разбере начинот на кој венецијанските сликари ја создавале архитектонско-просторната илузија, неопходно беше да се согледа историскиот и топографскиот контекст во кој се формирала Венеција. Според досегашните истражувања, процесот на создавање на раскошната Венеција бил долг и сложен. Името на градот се поврзува со латинската фраза *Veni etiam*⁶, при што, археолошките наоди сведочат

¹ Види: Панзова, *Прирачник за изработка на студентски трудови*, Филозофски факултет, Скопје, 2011.

² S.L.T. McGregor & J. A Murnane, *Paradigm, methodology and method: Intellectual integrity in consumer scholarship*. International Journal of Consumer Studies, 34 (4), 2010, стр. 419-427.

³ David R. Topper, *Image, Text, Ideology by W.J.T. Mitchell (review)*. Leonardo 22 (3/4). 1989, стр. 449–450.

⁴ Matko Peić, *Pristup likovnom djelu*, Zagreb, 1979, стр.109-128.

⁵ David Collier, *The Comparative Method*, 1993, стр. 105.

⁶ Deborah Howard, *The architectural history of Venice*, New York: Holmes & Meier, 1981, 15: Според Франческо Сансовино, авторот на првиот печатен во целосен обем Водич за Венеција, објавен во 1581 година, се верувало дека Венеција потекнува од латинската фраза *Veni etiam*; што значи „вратете се повторно и повторно, бидејќи, колку пати и да дојдете секогаш ќе видите нови и убави нешта.“

за населување уште во доцноримскиот период. Според едно предание, градот бил основан на 25 март 421 година⁷, со осветувањето на црквата Сан Џакомо (San Giacomo) покрај Големiot Канал (Canal Grande).

Сместена во северниот дел на Италија, на брегот на Јадранското Море, во рамките на регионот Veneto, Венеција⁸ претставува еден од најзначајните уметнички и културни центри во светот. Нејзината географска поставеност во лагуна, на бројни острови поврзани со канали и мостови, ѝ овозможила уникатен урбан развој. Токму затоа доста голем бил бројот на значајни и обични посетители, кои преку Гранд Тур (Grand Tour)⁹ го посетувале градот на лагуните. Тој буквално „лежи“ на вода¹⁰, а хармонијата меѓу природниот амбиент и изградената средина создава впечатлива визуелна целина.

Урбанистички, административно и црковно, Венеција била поделена на шест сестиири¹¹, а нејзините главни природни, урбани и симболични сегменти биле Големiot Канал¹² и просторот на и околу Плошадот Свети Марко (Piazza San Marco). Големiot Канал, кој го дели историското јадро на два дела, претставувал главна сообраќајна артерија и бил опкружен со бројни палати и цркви што ја одразувале моќта на венецијанската аристократија. Меѓу најзначајните градби се издвојуваат Ка' д'Оро (Ca' d'Oro), Ка' Ресонико (Ca' Rezzonico), Палата Граси (Palazzo Grassi) и барокната црква Санта Марија дела Салуте (Santa Maria della Salute), која го означува влезот од лагуната кон градот. Црквата се протега на запад меѓу старите палати и старата Царинарница¹³. Во близина се наоѓа и

⁷ Roberto Cessi & Annibale Alberti, *Rialto. L'isola, il ponte, il mercato*, 1934, стр. 34: Датумот 25 март 421 година е поврзан со легендарното основање на Венеција и со празникот Благовештение, додека празникот на Св. Марко, заштитникот на Венеција, се слави одделно на 25 април 421 годна.

⁸ Frederic Chapin Lame, *Povjest Mletacke Republike*, 2007, стр. 16-18: Со распадот на Римската Империја, провинцијата Венеција стана дел на Источното Римско Царство (позната како Византиска Империја), управувана од Константинопол.

⁹ Станува збор за посетители од западните европски земји кои преку Големата турнеја, посетувале културни центри на Италија, меѓу кои и Венеција.

¹⁰ Suise Boulton & Christopher Catling, *Venecija i Veneto*, 2005., стр. 18: Венеција, која често се нарекува Ла Серенисима (La Serenissima), е изградена на 118 острови, и вбројува повеќе од 170 канали, кои се поврзани со повеќе од 350 поголеми и помали мостови.

¹¹ Boulton & Catling, Ibid. 57: Шесте населби (сестиири) се: Сан Марко, Кастело, Канареџо, Санта Кроче, Сан Паоло и Дорсодуро, и секој сестииер претставувал посебна Парохија.

¹² Šimun Jurišić, *Kraljica na Jadranu*, Split, 1998, стр. 11: Каналот е долг 4 километри, широк од 30 до 70 метри и просечно длабочина стигнува до 4.5 метри. Токму поради овие карактеристики заслужено го носи епитетот Гранде (Големiot).

¹³ Lewis Mumford, *Grad u historiji: njegov postanak, njegovo mijenjanje, njegovi izgledi*. Zagreb,

Венецијанскиот Арсенал (бродоградилиштето, *Arsenale di Venezia*), основан во XII век, еден од најстарите европски индустриски комплекси и основа на поморската моќ на Венецијанската Република.

Во нејзините рани векови, Венеција, позната како Серенисима (*Serenissima*)¹⁴, и покрај тоа што повеќепати била потчинета од Византија, сепак постепено успеела да изгради специфичен политички и културен идентитет. Од VI до средината на IX век, според историчарот Чарлс Дил (Charles Diehl), градот¹⁵ најнапред бил подреден на царската власт, потоа функционирал како вазал, сојузник, а во извесна смисла и наследник на византиското политичко и културно влијание. Овој сложен историски однос оставил траги и по оформувањето на самобитна државност, која во наредните векови ја разви Републиката во моќна поморска и трговска сила. Лагуната со своите острови¹⁶: Торчело (Torcello), Бурано (Burano) и Мурано (Murano), го заокружува природниот пејзаж, економскиот и културниот идентитет на градот. Токму оваа специфична визуелна и просторна хармонија ја направила важен центар и неисцрпна инспирација за многу уметници, писатели и патеписци низ вековите.

Подемот на архитектурата како либерална уметност и концептот на централизираниот град како јавен простор се поврзуваат со доаѓањето и делувањето на Јакопо Сансовино и Андреа Паладио во Венеција, на почетокот на XVI век¹⁷. Венеција умееа да го сочува својот уметнички престиж, истакнувајќи се како водечки сликарски центар со уникатна естетика, богата колоритна палета и суптилна употреба на светлото и сенката. Во тој контекст, сликарството не претставувало само репрезентација на реалноста, туку било активен медиум за нејзина трансформација и идеализација. Архитектонските

Naprijed, 1968, стр. 208.

¹⁴ Татјана Филиповска, *Празничната сцена во сликарството на XVIII век*, 2009, стр. 13.

¹⁵ Charles Diehl, *Mletačka Republika*, 2006, стр. 13.

¹⁶ Marianne Mehling, *Venice and the Veneto*, 1988, стр. 13. Покрај голем број на овие мали ненаселени острови, тука е и Лидо, кое сега е одморалиште и станбено предградие; Сан Микеле - гробишта; Сан Лазаро - манастир; Сан Франческо - таканаречениот свадбен остров; Сан Клементе - болница; Вињоле - пазар; Мурано - познат по своите дувачи на стакло; Бурано - островот на рибарите и чипкарите; и островот Торчело - каде што венецијанците живееле пред маларијата и пред да го основаат денешниот град. На Торчело сè уште може да се најдат многу стари градби.

¹⁷ Sophi Psarra, "City-Craft: Assembling the City." In *Venice Variations: Tracing the Architectural Imagination*, UCL Press, 2018, стр. (27–81): 76.

елементи во сликарските композиции не се сведуваат на пасивна позадина, туку стануваат носители на значење, просторна структура и визуелна илузија. На тој начин, венецијанското сликарство развива особен однос кон просторот, во кој реалното и илузорното се преплетуваат во единствена визуелна целина.

Истражувањето спроведено за магистерскиот труд временски е фокусирано на периодот од почетокот на XVI до крајот на XVIII век, кој ги опфаќа клучните стилски етапи: ренесансата, барокот и рококо. Овој временски распон овозможува следење на континуитетот и трансформацијата на архитектонско-просторната илузија како визуелен и концептуален феномен. Во ренесансата епоха доминира рационалната и математички прецизна перспектива, која го организира просторот според јасни правила. За време на барокната епоха, пак, просторот станува подинамичен, драматичен и насочен кон емоционално влијание, додека рококо внесува леснотија, декоративност и театарска разиграност во третманот на архитектонските форми. Во овој контекст, посебно значење има периодот на ренесансата, кога се воспоставуваат теоретските и практичните основи на перспективата, како и XVIII век, кога ведутата станува доминантен жанр на визуелна репрезентација на градот.

Анализата на творештвото опфатено во трудот, структуриран во три поглавја и пропратен со повеќе поднаслови, се базира на внимателно избрани примери кои овозможуваат следење на развојот на архитектонско-просторната илузија низ различни стилски и авторски пристапи, при што трудот ги поставува следните основни истражувачки прашања. Истражувањето е фокусирано на препознавањето на специфичните архитектонски елементи во создавањето просторна илузија во венецијанското сликарство, како и на промените во третманот на градскиот простор, извлекувајќи ги најважните автори и сликарски остварувања и целини во дадениот временски распон. Анализата овозможи детерминирање и проучување на сценографската и наративна функција на архитектурата, како и врската меѓу реалниот урбан простор на Венеција и неговото уметничко претставување. Посебно внимание е посветено и на влијанието на оптичките и теоретските сознанија во развојот на визуелната илузија, особено на квадратуризмот, од кој

произлегуваат бројни илузионистички композиции што трансформираат рамни површини во виртуелни простори¹⁸.

Истражувањето поаѓа од хипотезата дека архитектурата има активна улога во градењето на просторот на композицијата, дека развојот на илузијата е тесно поврзан со стилските промени, а Венеција создава специфичен модел на визуелна перцепција условен од нејзиниот урбан и културен контекст.

При анализата на визуелниот материјал се обработуваат дела од значајни претставници на венецијанското сликарство како Тицијан, Веронезе и Тинторето, при што особен акцент е ставен на архитектонските решенија на Андреа Паладио, значајни како врска меѓу реалниот и сликарскиот простор. Истражувањето ги следи стилските трансформации и авторските карактеристики, до специфичните аспекти на поединечните дела, во контекст на темата, разгледувајќи ги и како резултат на пошироки културни, политички и урбани процеси. Во таа насока, значајно место има концептот „*venezianità*“, односно специфичната културна и визуелна особеност на Венеција. Раскошните церемонии организирани на познати локации за време на празниците и значајните настани, неизбежно станале дел од визуелната култура на венецијанците, видлива и во нивната сликарска продукција.

Трудот поаѓа од ставот дека архитектонско-просторната илузија не може да се разбере изолирано од урбаниот контекст, политичката структура и театарската култура на Венеција. Посебно значење има квадратуризмот, кој создава илузионистички композиции и виртуелни простори, како и развојот на театарската сценографија, која била предмет на проучување и практикување на Себастијано Серлио, Џовани Батиста Пиранези, семејството Бибиена и Каналето. Со кулминацијата на сликарскиот жанр градски пејзаж или ведутизам во XVIII век, особено преку искуствата на Антонио Канал - Каналето, Лука Карлеварис, Бернардо Белото, Микеле Мариески и Франческо Гварди, се проширила употребата на оптички помагала, како темната камера, за постигнување топографска прецизност и поизразена просторна илузија.

¹⁸ Татјана Филиповска, *Венеција како сценски простор*, Институт за историја на уметноста и археологија, Скопје, 2004, стр. (331-355): 371.

Библиографската основа на трудот е формирана преку систематско собирање и анализа на научна и стручна литература, вклучувајќи монографии, изложбени каталози, трактати за архитектурата и сценографијата, научни трудови од домашни и странски автори, како и преку селекција на репрезентативен корпус на сликарски дела. Меѓу првите консултирани библиографски извори треба да се напомене книгата „Празничната сцена во сликарството на XVIII век“ (2009) од проф. д-р Татјана Филиповска, која послужи како теориски и методолошки патоказ при изработката на овој магистерски труд.

Најзначајното дело на Андреа Паладио (Andrea Palladio), кој не бил само истакнат архитект и сликар, туку и одличен познавач на теоријата на архитектурата и урбанизмот, со наслов *Четири книги за архитектурата (I Quattro Libri dell'Architettura)*, објавено во 1570 година, како еден важен архитектонски трактат и водич за многу архитекти, стана и важен теоретски носител и на овој труд. Книгата *За перспективата (Per la prospettiva)* на Себастијано Серлио, објавена¹⁹ во 1545 година, посветена на театарот и театарската сценографија, кое воедно го означува и почетокот на долгата традиција на трактати што се занимавале со театарот и сценографијата, ни послужи како значајна основа за анализа на оваа проблематика.

Од голем интерес беа бројни научни трудови на значајни автори, меѓу кои би ги издвоиле неколку од нив: Michael Levey, *Giambattista Tiepolo: His Life and Art* (New Haven & London: Yale University Press, 1994); John Ruskin, *Modern painters Vol.1* (London: George Allen, 1904, стр. 117); Deborah Howard, *The Architectural History of Venice*, Revised and enlarged edition (New Haven & London: Yale University Press, 2002); Alessandro Brogi, *Canaletto e la veduta*, Firenze, 2007, *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*; David Rosand, *Painting in Sixteenth-Century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

Трудот, во целина, преку анализа на архитектонските структури, сликарските композиции и сценографските принципи, ја реконструира логиката на визуелното мислење во Венеција, при што ја разоткрива и нејзината уникатна способност во трансформирањето

¹⁹ <https://spazioscenico.altervista.org/sceno.html>, преземено на 23 септември 2025. Серлио ги опишува трите суштински типа на сцени според витрувијанската традиција, кои се трагичното, комичното и сатиричното.

на реалноста во уметничка сцена. Истражувањата настојуваат да докажат дека венецијанската уметничка традиција претставува клучен модел за разбирање на односот меѓу реалниот и илузорниот простор, при што овој труд ќе придонесе во поцелосно и поаргументирано научно согледување на венецијанското нововековно сликарство како синтетички визуелен систем во кој архитектурата, просторот и илузијата функционираат како неразделни компоненти на единствена уметничка концепција.

I АРХИТЕКТУРАТА ВО ВЕНЕЦИЈАНСКОТО СЛИКАРСТВО НА XVI ВЕК

Постојат повеќе објаснувања¹ за митот на Венеција, но три од нив се најзначајни. Географското објаснување ја истакнува улогата на лагуната во стабилноста на градот, економското влијание на богатата претприемачка класа врз намалување на општествените притисоци, а социјалното објаснување нагласува дека братствата (*scuole*) и занаетчиските здруженија (*arte*) биле решение за политичките амбиции на средната венецијанска класа.

Група уметници од XV век, составена од Јакопо Белини, Џентиле Белини, Виторе Карпачо и граверот Јост Аман, придонела за создавање на поимот *Venezianità* — визуелен идентитет поврзан со Венеција². Јакопо Белини преку идеализирани градски простори и ренесансна перспектива ја воведува архитектурата како активен дел од композицијата. Кај Џентиле Белини, пак, архитектурата добива документарен карактер преку реалистични прикази на плоштади, канали и јавни церемонии на Венеција. Архитектурата, кај Виторе Карпачо, станува богат и наративен визуелен театар што ги спојува венецијанските и фантазиските елементи во поетска слика на градот. Дополнително, Јост Аман придонел за ширење на автентична урбана визуелна култура низ Европа преку гравури, развивајќи ја идејата за градот како културен симбол. Нивните дела ја претставуваат архитектурата не само како позадина, туку како носител на политичкиот и културниот идентитет на градот.

Назначувањето на XVI век како „златно доба“ на италијанската ренесансна уметност во целост се однесува и на Венеција, која во овој период се утврдува како значаен културно-уметнички центар, рамноправен со Фиренца, Рим и Болоња. Во Венеција паралелно се развиваат архитектурата, скулптурата и сликарството, но особена новина во доцната

¹ Sophi Psarra, op. cit., стр 30.

² Deborah Howard, *Venice & the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100–1500* (New Haven: Yale Press, 2000), стр. 154–160.

ренесанса претставува употребата на архитектурата како носечки ликовен мотив во сликарството.

Оваа појава е тесно поврзана со примената на линеарна перспектива, која овозможува создавање уверлива архитектонско-просторна илузија. Во таа смисла, венецијанското сликарство од XVI век се одликува со синтеза на три клучни елементи – светлина, боја и архитектура, кои функционираат како основни средства за обликување на визуелниот простор и атмосфера. Токму овие карактеристики стануваат препознатливи атрибути на уметничкиот идентитет на Венеција. Во контекст на архитектонското сликарство, значајна е интеракцијата меѓу сликарите и архитектите, која резултира со нови композициски решенија. Но и покрај меѓусебното ривалство, тројцата водечки уметници: Тицијано Вечелио, Паоло Веронезе и Јакопо Робусти Тинторето, ги обединува заедничкиот интерес за трансформација на религиозните теми во динамични и драматични визуелни наративи³.

Меѓу делата на **Тицијано Вечелио**, особено се истакнува „*Мадона од Ка Песаро*“ (*Madonna di Ca' Pesaro*) (сл.1), каде архитектонските елементи имаат структурна улога во композицијата. Монументалните столбови ја нагласуваат вертикалноста и го насочуваат погледот кон небесната сфера, создавајќи впечатлива просторна организација. Од друга страна, Јакопо Робусти Тинторето развива поекспресивен пристап, што е видливо во делото *Донесувањето на телото на Св. Марко во Венеција* (*Trafugamento del corpo di san Marco*) (сл.2), каде архитектурата е интегрирана во динамична и драматична сценографија поврзана со култот кон Свети Марко.

Посебно влијание врз венецијанското сликарство има архитектот Андреа Паладио, чија класицистичка архитектура придонесува за развојот на архитектонско-сценографските композиции. Неговото влијание е особено видливо кај Паоло Веронезе, чии дела се карактеризираат со монументални архитектонски позадини, како и кај Андреа Вичентино, кој се истакнува со прикажување на свечените аспекти на венецијанскиот јавен живот. Оттука, венецијанското сликарство на XVI век претставува синтеза на уметнички

³ David Rosand, *Painting in Sixteenth-Century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997, стр. 247). Паоло Веронезе во делото го следи колоритот на Тицијан, додека композицијата потсетува на драматичноста во творештвото на Тинторето.

дисциплини, каде архитектурата не е само позадина, туку активен носител на значење и визуелна структура, што придонесува за создавање на специфична и препознатлива локална карактеристика.

1.1 Сликарска рефлексја на класицистичката архитектура на Андреа Паладио

Позната како посебно и специфично сликарско ателје, Венеција прерасна во самостојна школа, за потоа да стане Академија со јасно дефиниран стилски израз, особено препознатлив по начинот на употреба на колоритот што е резултат на нејзината волшебна приморска светлина. Неслучајно, овој град го нарекуваат Серенисима - Најсветла⁴, име што ја истакнува неговата највпечатлива карактеристика. Во контекстот на нововековната уметност, историјата покажува дека сликарството и архитектурата имаат длабока меѓусебна врска. Но, ако сликарите ја запоседнале територијата на архитектурата, ниту архитектите не се двоумеле да возвратат⁵. Последното големо дело на Паладио, *Ентериер на Театро Олимпио – Scenae Frons* (сл.3) во Виченца, завршено по неговата смрт од Винченцо Скамоци (1548-1616), вклучува илузионистичка сценска перспектива со поглед на улица.

Ренесансната епоха претставува вистински пример за тоа, со бројни познати уметници кои оставиле значајно архитектонско и сликарско наследство. Сепак, одреден број архитекти останале ограничени во рамките на своето историско време, бидејќи нивните извонредни дела не се претвориле во препознатливи симболи и белези на идеалите на ренесансната архитектура. Сосема поинаков случај претставува Андреа Паладио, кој во 1570 година станува главен архитект на Републиката и добива можност да ја инкорпорира класичната архитектонска традиција во бројни јавни и приватни објекти, создавајќи творештво чие естетско влијание значително го надминува времето во кое се реализирани.

⁴ Татјана Филиповска, *Празничната сцена во венецијанското сликарство на XVIII век*, Македонска цивилизација, Скопје 2009, стр. 13.

⁵ Marie-Louise D'Otrange Mastai, *Illusion in Art: Trompe L'Oeil: A History of Pictorial Illusionism*, 1975, стр. 108-109.

Без архитектонскиот придонес на **Андреа Паладио** (Andrea Palladio 1508–1580), легитимно се поставува прашањето дали архитектонскиот и урбанистичкиот идентитет на Венеција би ја достигнал формата и симболичката вредност по која денес е препознатлив во европски и светски рамки. Во тој контекст, оправдано се наметнува потребата од подетално разгледување на личноста и делото на Паладио, архитект кој во историјата на уметноста е означен како „безвременски“ ренесансен творец, чие влијание е кодифицирано во посебен стилски израз познат под називот *паладијанизам*.

Андреа Паладио не се истакнал единствено како исклучителен архитект, а во извесна мера и како сликар, туку и како сериозен познавач на теоретските основи на архитектурата и урбанизмот. Неговото име го овековечи особено со книгата посветена на теоријата на архитектурата, објавена во 1570 година, под наслов *Четири книги за архитектурата* (*I Quattro Libri dell'Architettura*), која потоа со нејзините основни инструкции и правила стана вистински трактат⁶ за останатите архитекти. Главните принципи, опфатени во книгите, тој доследно и бескомпромисно ги применувал во неговите архитектонски зданија. Тие се засноваат врз стремежот кон целосна хармонија во основната концепција и обликувањето на градбата, како и врз создавањето архитектонска убавина преку прецизно урамнотежени пропорционални односи. Во исто време, неговиот архитектонски пристап се одликува со тенденција кон редукција, па дури и целосна елиминација, на прекумерно декоративни елементи, со што се афирмира значењето на хуманистичкиот карактер и функционалноста на архитектонскиот простор како суштински компоненти на архитектонскиот објект. Андреа Паладио се вбројува меѓу најзначајните и највлијателни творци на нововековната архитектура, а неговиот складен и јасно артикулиран стилски израз претставувал клучна референца за идните генерации архитекти. Во своето обемно проектантско творештво, Паладио во голема мера го следел патот на Леон Батиста Алберти (Leon Battista Alberti

⁶ Andrea Palladio, *The Four Books on Architecture*, MIT Press 2002. Првата книга содржи подготвителни работи за градба, материјали, терен, градежни техники, поврзувајќи ги нивните искуства со искуствата на античките градители. Во втората книга има цртежи на поголем број куќи градени на село и во градот, а некои цртежи се направени според античкиот начин на градење од Грците и Римјаните. Третата книга третира патишта, мостови, јавни плоштади, базилики и улици. Во четвртата книга се појавуваат цртежи на антички храмови пронајдени во Рим и некои други кои може да се најдат во Италија и надвор од неа.

1404-1472), при што систематски ги проучувал архитектонските остварувања од антиката, со посебен акцент на архитектурата на антички Рим.

Трајноста и актуелноста на неговите идеи произлегуваат од концепт заснован врз внимателно кодифицирани Витрувијански принципи, преку кои Паладио формулирал поедноставен, но исклучително прецизен и безвременски класичен архитектонски јазик, денес дефиниран како „паладијански архитектонски систем“. Иако во својата теорија поаѓал од учењата на Витрувиј, Паладио развил посуптилно и пософистицирано разбирање на пропорцијата, кое првично се манифестира во неговата профана архитектура, а подоцна добива целосна артикулација и во доменот на сакралното градење.

Во 1545 година Паладио отпатувал за Рим, каде стекнал темелни сознанија за класичната архитектура, кои подоцна вешто ги применил во современата архитектонска практика. Врз основа на овие сознанија, тој реализирал значајни остварувања во доменот на профаната и сакралната архитектура. Тој не е значаен само поради високите уметнички и архитектонски квалитети на своите дела, туку и поради исклучителното влијание што неговото творештво го извршило надвор од италијанското тло, особено во Англија, каде паладијанизмот доживеал силна афирмација во текот на XVII и XIX век. Паладиевото чувство за благородна едноставност, претежно доаѓа до израз во профаната архитектура⁷, поточно во вилите: *Вила Фоскари* (Villa Foscari) (La Malcontenta), *Вила Барбаро* (Villa Barbaro) и *Вила Емо* (Villa Emo), што припаѓаат на раните паладијански вили и преставуваат модели на ренесансна хармонија и аграрна функција. Подоцнежниот развој на венецијанските вили, со нагласок на репрезентативност и декоративен барок, е прикажан преку *Вила Пизани* (Villa Pisani) и сродните резиденции. Во овој контекст, *Вила Видман* (Villa Widmann) и *Вила Валмарана аи Нани* (Villa Valmarana ai Nani) се сметат примери на подоцнежната трансформација на паладијанската традиција во барокно-рококо стил⁸.

⁷ Andrew Hopkins, “Neither Perfect Nor Ideal: Palladio’s Villa Rotonda,” *Architectural History*, 65, 2022, стр. 160; Gerrit Smienk and Johannes Niemeijer, *Palladio, the Villa and the Landscape* (Basel: Birkhäuser, 2011, стр. 12).

⁸ Luca Trevisan, *Palladio: The Villas*, Sassi Editore, 2008, стр. 84–125.

Како парадигматичен пример за архитектонската суптилност на Паладио може да се посочи неговиот проект *Вила Капра* (La Rotonda) во Виченца, во кој авторот воспоставува прецизно урамнотежен систем на хармонични односи меѓу сите простории, доследно придржувајќи се кон строга симетрична организација на просторот и кон целосна двоосна симетрија. Препознатлива конфигурација на неговите вили е доминантниот централен блок поставен над издигнат подиум до кој се доаѓа преку скалила. Заживувањето на римските (антички) вили, преку реконструирање на *vila rustica* и *vila suburbana* од страна на Паладио претставува своевиден уметничко-архитектонски и социоекономски феномен во венециската архитектура.

Една од најважните иновации на Паладио е всушност толкувањето на античкиот архитектонски елемент - фронтонот (тимпанонот) кој според него се користел уште во најстарите времиња, не само на храмовите, туку и на профаните објекти. Со сакралната архитектура Паладио се зафатил во неговата зрела возраст, и почнал да гради цркви, кога веќе имал над 50 години. Негова карактеристичност е дека тој понудил конкретно решение со хармоничниот портик од столбови слични на антички храм. Две од најзначајните црковни градби⁹ на Андреа Паладио што го дефинираат визуелниот идентитет на Венеција се *Сан Џорџо Маџоре* (*San Giorgio Maggiore*) и *Ил Реденторе* (*Il Redentore*), кои не се само кулминацијата на ренесансната архитектура во Венеција, туку служат и како клучни репери за пејзажот на градот, инспирирајќи безброј сликари, архитекти и посетители низ вековите.

Црквата *Сан Џорџо Маџоре* (сл.4), сместена на истоимениот остров, претставува врвно остварување на класичниот архитектонски израз на Паладио. Изградбата започнала во 1566 година и била завршена кон почетокот на XVIII век. Нејзината фасада, инспирирана од античките римски храмови, се карактеризира со чисти линии, јасна симетрија и монументални коринтски столбови. Паладио се дистанцирал од дотогашната традиција на црковни фасади, кои во поголема мера кореспондирале со урбаниот контекст на улицата или плоштадот отколку со внатрешната просторна структура на самиот објект, и осмислил иновативна фасадна композиција составена од два преклопени фронтони. Со ваквото

⁹ Татјана Филиповска, *Адреа Паладио (1508–1580) и сликарското искуство на класичната архитектура*. Годишен зборник на Филозофскиот факултет, 62, Скопје 2009, стр. (327 – 350): 332-333.

решение, тој настојувал да воспостави визуелна и пропорционална хармонија меѓу екстериерот и ентериерот на објектот.

Фасадата на *Сан Џорџо Маџоре*, која функционира како своевидна ренесансна „маска“, со прецизно осмислени решенија за природно осветлување, е концептуализирана и реализирана на начин што овозможува објектот да се перципира од различни агли и од различни дистанци. При проектирањето, авторот особено водел сметка фасадната композиција да биде усогласена со островската позиција на храмот, што ја нагласува неговата репрезентативна улога во поширокиот урбан и визуелен контекст на Венеција¹⁰. Визуелната доминација на црквата *Сан Џорџо Маџоре* во венецискиот пејзаж е неоспорна. Нејзината бела мермерна фасада, поставена во остар контраст со длабокото синило на лагуната, создава впечатлив и речиси сценографски ефект, особено при набљудување од плоштадот *Сан Марко*. Ваквата визуелна поставеност генерира своевидна архитектонска илузија, поради која црквата делува како да лебди или „плови“ над водената површина.

Каналето и Франческо Гварди ја прикажуваат црквата во своите сликарски дела со изразена монументалност и хармонија, нагласувајќи ја нејзината интеграција во венецискиот урбан пејзаж. Додека топлата и дифузна природна светлина што продира и го допира секој агол во ентериерот на истата, по својата суптилност е споредлива со сликарските третмани на светлината кај современиците како Тицијан и Веронезе и се наметнува како клучна карактеристика на архитектонските решенија во паладијанските црковни ентериери¹¹.

Како најзначаен пример за чувствителноста на Паладио, било од сликарски или од сценографски аспект, се смета третманот на венецијанската светлина во ентериерот на црквата *Il Redentore* (сл.5), која има клучна улога во доживувањето на храмовниот простор. Светлината во ентериерот произлегува од големите прозорци, ориентацијата на објектот кон сонцето и доминантната положба на црквата во однос на околината, но најзначајно од рефлексивните елементи, кои ѝ додаваат духовна димензија на црквата, спротивставувајќи се на поранешните готски ентериери. Дополнителни елементи кои придонесуваат кон постигнување на светлосните ефекти се апликациите на мат и сјајни декоративни

¹⁰ J.S. Ackerman, *Palladio (Architect and Society)*, Penguin Boks, 1991, стр. 145.

¹¹ Ibid., стр. 156.

површини, кои дифузно или интензивно ја рефлектираат природната светлина и ја нагласуваат просторната и духовната атмосфера на храмот. Додека во другите италијански градови сводовите биле богато декорирани со фрески, во Венеција оваа уметност немала значајна улога во XVI и XVII век. Наместо тоа, архитектурата и сликарството функционираше како своевидни сцени, каде природната светлина се користела како основен елемент за создавање на „театарски игри“ во ентериерот, формирајќи драматични и променливи светлосни ефекти. Во црквата *Ил Реденторе* светлината е мајсторски артикулирана и варира во зависност од просторот: дифузна во наосот, интензивна во трибината и блескава во монашкиот хор¹². Ентериерот, со својот едноставен и возвишен дизајн, ја истакнува духовната атмосфера и создава просторна хармонија која совршено кореспондира со францисканскиот дух на храмот.

Фасадата на црквата *Ил Реденторе* ги следи вековоспоставените паладијански принципи, присутни и во црквата *Сан Џорџо Маџоре*; сепак, *Ил Реденторе* може да се смета за позрела и покохерентна композиција, во која куполата, кулите, покривната конструкција и потпорните сидови се нераскинливо интегрирани во фасадната структура.¹³ Црквата не е само архитектонско ремек-дело, туку значајна е поради религиозната и историската функција. Изградена во XVI век, таа била подигната како заветна црква после страшната епидемија на чума од 1575–1577 година, која однела десетици илјади животи. Сенатот на Венеција ја нарачал црквата како благодарност кон Бог за ослободувањето од епидемијата. Главната функција на црквата *Ил Реденторе* е тесно поврзана со годишната религиозна церемонија *Festa del Redentore*, која традиционално се одржува секој јули. Во рамките на оваа прослава се поставува привремен мост од поврзани платформи, ориентиран под прав агол во однос на фасадата на црквата, кој овозможува процесиско движење кон храмот. Токму во согласност со овој ритуален контекст, Паладио при проектирањето на црквата настојувал да го насочи визуелното и просторното доживување на посетителот кон фронталната оска на фасадата, нагласувајќи ја нејзината симболична и репрезентативна улога.¹⁴

¹² Ibid., 156 -158.

¹³ Ibid., 146.

¹⁴ Ibid.

Паладио не го запоставил ниту сликарството,¹⁵ кое се појавува уште во неговите најрани творечки фази. Овој интерес е евидентен во плановите и илустрациите што ги изработувал во рамките на своите истражувања, објавени во *Четири книги за архитектурата*, како и во илустративниот материјал подготвен за изданието посветено на *Галската војна* на Јулиј Цезар, каде во вид на фотограма илустрирал сцени од битките на императорот. Избегнувајќи го црно-белиот контраст, Паладио, преку посебна вештина внимателно го разоткрил светот на бојата и светлината. Влијанието на Андреа Паладио врз венецијанското сликарство од XVI век не произлегувало само од визуелниот карактер на неговите архитектонски градби, туку и од неговата концептуална архитектонска мисла, особено од начинот на кој ги третираше просторот, перспективата и композицијата. Структурната елеганција на паладијанските архитектонски остварувања се одразувала во начинот на кој сликарите ги конципирале своите композиции, сместувајќи ги наративните сцени во монументални, јасно организирани архитектонски простори. Начинот на кој Паладио ги применувал пропорциите, перспективата и класичните архитектонски елементи¹⁶ претставувал значаен извор на инспирација за уметници како Веронезе и Тинторето, кои често ги организирале своите композиции во согласност со неговите архитектонски принципи.

Кога станува збор за творештвото на Паладио, важно е да се нагласи дека неговата архитектура претставувала значаен извор на инспирација како за современите, така и за подоцнежните сликари. Особено неговите архитектонски остварувања функционирале како неисцрпен ресурс за сценографски решенија во сликарството, пред сè кај венецијанките сликари од XVIII век, меѓу кои се вбројуваат: Франческо Гварди, Џовани Батиста Пиранези, Антонио Винченцино, и други. Меѓу нив, сепак би се издвоиле двајцата познати сликари, а тоа се, Андреа Винченцино кој се покажа со остварување на слики посветени на венециските свечености, и Паоло Веронезе, кој успева преку архитектонско-сценографските ефекти да создаде богато и автентично сликарско творештво.

¹⁵ Филиповска, 2009, стр. (327 – 350): 346.

¹⁶ Rosand, op. cit., 115.

1.2 Архитектонско-сценографските ефекти во сликите на Паоло Веронезе

Паоло Веронезе (Paolo Veronese 1528-1588), роден во Верона, работел не само во Венеција, туку и во неколку вили и цркви низ венецискиот регион. Презимето¹⁷ на Паоло Веронезе при неговото раѓање во Верона во 1528 година било „спецапреда“ - буквално преведено како „каменорезец“. Пристигнувањето на Веронезе во Венеција било пречекано со голем оптимизам, така што и уметничките критичари и покровителите ги ценеле неговите уметнички способности и вештини. Паоло Веронезе отсекогаш бил обожуван заради живописниот сјај на неговата палета, раскошот и чувствителноста на неговите потези со четката, аристократска префинетост на неговите фигури и извонредната грандиозност на неговите сцени¹⁸. Тој станал познат особено по големите декоративни ансамбли кои ги красат сидовите и таваните на многу од најголемите архитектонски градби.

Меѓу најраните позитивни референци е таа од **Франческо Сансовино**, (Francesco Sansovino 1521-1583), син на големиот архитект Џакопо (1486-1570), кој во неговата книга, „Водичи за Венеција“, го пофалил¹⁹ современото дело на Веронезе изведено во просториите на Дуждовата палата со оценувањето „*opera veramenta di disegno et gentile*“ (дело навистина изработено со цртачка вештина и елегантија). Тоа значи признание за неговото припаѓање на централниот-италијански стил и успехот како „дворски“ уметник, кој по примерот на Рафаел, бил способен да се стави во служба на државната пропаганда. За творечкиот живот на Веронезе, вредно за спомнување е еден од водечките тогашни помлади уметници од Болоња, веројатно Агостино Карачи, кој оставил симболична забелешка²⁰ на маргините на

¹⁷ Richard Cocks, *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform* (Aldershot & Burlington, VT: Ashgate, 2001, стр.1). Откако се преселил во Венеција во 1553 година, го прифатил угледното име Калиари. Потписот „Паулус Калиари Веронензис“ на релативно мал број потпишани слики и договори го истакнува и неговиот социјален статус и врската со неговиот роден град Верона.

¹⁸ Rosand, op. cit., 107.

¹⁹ Graham Dixon, *Paolo Veronese*, London / New York: Routledge, 2010, стр. 19: Авторот наведува дека Франческо Сансовино го опишува современото дело на Веронезе во Дуждовата палата како „*opera veramenta di disegno et gentile*“ (дело што вистински се одликува со цртеж и елегантност).

²⁰ Cocks, op. cit, 12: Постои историски запис во прирачник (кој бил дел од подготовка за книгата посветена на Веронезе) каде Агостино Карачи забележал дека го познавал Паоло Веронезе и ги видел неговите дела, и оценил дека тој заслужува поголемо признание како уметник (односно неговите слики се извонредни). Тој запис укажува на вистинско познавање и почитување, а не на фиктивна или неоснована врска.

сопствената копија од изданието на **Џорџо Вазари**, „*Животите на најистакнатите сликари, скулптори и архитекти*“ (Giorgio Vasari „*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*“), објавено во 1568 година. Во таа забелешка, Карачи укажува доволно за значењето на Веронезе во венецијанското, па и во италијанското ренесансно сликарство.

Врската на Веронезе со неговиот роден град Верона, била судбоносна за неговата сликарска кариера. Талентот и амбициите на Веронезе се најавиле веќе во неговото најрано дело, сликата *Христос проповеда во Храмот (Disputa di Gesù con i dottori del Tempio)* (Сл.6), насликана во 1548 година²¹. Ова преголемо и амбициозно платно за еден толку млад уметник ги демонстрира четирите клучни фактори: владеење со архитектурата, способност за јасно артикулирање на сцената, визуелна остроумност и применување на венецискиот, наместо централно италијанскиот начин на работа.

Несомнено е дека при употребата на архитектонската структура како „визуелна рамка“ во која се сместени фигурите на сцената, клучна улога одиграло архитектонското творештво на Андреа Паладио. Особено значајно е Паладиевото дело *Театро Олимпио*²² кое ја нагласува архитектонската единственост, следејќи ги Витрувијанските принципи. Неговата интеграција на *scaenae frons* и аудиториумот создава континуиран, импресивен простор, додека перспективните решенија на сценскиот фон, додадени од Винченцо Скамоци²³ остануваат повеќе сликарски отколку структурни решенија. Овој пристап одекнува во сликарството на Веронезе, кој, слично на Паладио, вешто ја комбинира реалната и насликаната архитектура, создавајќи монументални, хармонични композиции. Неговото нагласување на просторот и архитектонската целина, како и кај Паладио, влијае врз доцноренесансната естетика, но се разликува од подинамичниот барокен стил кој следи.

²¹ Ibid., 1: Сликата сега се наоѓа во Музејот Прадо во Мадрид, која датира пред преселбата на Веронезе во Венеција.

²² Rosand, op. cit., 115 – 116.

²³ Ann Marie Borys, *Vincenzo Scamozzi and the Chorography of Early Modern Architecture*, Farnham: Ashgate, 2014, стр. 1–15. Винченцо Скамоци (1548–1616) е италијански архитект и теоретичар, наследник на Андреа Паладио во Венеција и северна Италија, кој ги завршил неговите проекти и потоа развил сопствен стил. Според Ann Marie Borys, Скамоци ја развил теоријата на „архитектура според местото“ поврзувајќи архитектонското планирање со географски контекст и картографија, што претставува негов суштински придонес во рано-модерната архитектура. Неговата книга *L'idea dell'architettura universale* (1615) систематизира правила за пропорции, избор на локација и урбано планирање, надминувајќи го безусловното следење на Паладио.

Паоло Веронезе е познат по сложени и раскошни композиции во драматичен и колоритен стил, во кои архитектурата често има улога на монументална сценографија. Особено се истакнуваат неговите големи платна со библиски теми, насликани за трпезарии во манастирите во Верона и Венеција, исполнети со интересна приказна богата со голем број фигури.

Во втората половина на XVI век, венецијанското сликарство развива поотворен и динамичен просторен модел, различен од централно-вертикалната композиција на римско-фирентинската традиција. Додека уметниците од централна Италија инсистираат на строга оска и јасна хиерархија, венецијанските сликари применуваат пофлуидна организација на просторот. Во делото на Веронезе овој пристап достигнува врв преку хоризонталната сценска композиција, каде просторот се развива латерално (лево–десно), паралелно со сликарската површина. Така тој успева да обедини голем број фигури, архитектонски елементи и наративни сцени во единствена, динамична визуелна целина со карактер на театарска сцена.

Хоризонталната поставка на „сцената“ кај сликарот Паоло Веронезе е суштински наративен механизам, тесно поврзан со венецијанската ренесанса и нејзината посветеност кон свечени, театарски композиции. Клучна идеја на хоризонталната поставка кај Веронезе значи читање на целата слика како долга, свечена сцена во која настаните се случуваат истовремено, наместо да се концентрираат на една точка. Наместо композицијата да биде организирана околу вертикален центар, нејзината наративна структура се распоредува во широчина преку повеќе паралелни микронаративи. Фигурите често се поставени „фризно“, што овозможува постепено „читање“ на сцената од левата кон десната страна²⁴. Овој принцип создава мултицентрична композициска структура каде не постои единствен доминантен фокус, туку повеќе визуелни јадра што функционираат во рамките на единствен композициски систем.

Историчарот на уметноста Дејвид Розанд (Dejvid Rosand) смета дека Веронезе ја трансформира религиозната композиција во „театарска структура на јавна репрезентација“,

²⁴ Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio* (New Haven: Yale University Press, 1988, стр. 214).

каде сцената функционира како простор на социјална и визуелна спектакуларност²⁵. Класичната архитектура игра клучна улога во конституирањето на оваа композициска структура. Колонадите, арките и балустрадите не се само декоративни елементи, туку функционираат како важни композициски инструменти што го организираат визуелниот тек на сцената и го сегментираат просторот во ритмички организирани целини. Како што нагласува Родолфо Палукини (Rodolfo Pallucchini), архитектонската сценографија во делата на Веронезе претставува „просторна рамка“ што ги обединува различните групи фигури и овозможува јасна визуелна артикулација на сложените композиции.

Доста типичен пример за ваквата композициска организација претставува монументалната слика *Свадба во Кана* (Le nozze di Cana) (1563) (сл. 7), која го претставува чудото на Исус во Кана, каде водата се претвора во вино за време на свадба, создадена за манастирот Сан Џорџо Маџоре во Венеција. Во ова дело, сцената е организирана како широка архитектонска тераса опкружена со класични колони, каде библискиот настан се претвора во грандиозна јавна свеченост. Христос се наоѓа во централниот дел на композицијата, но не е изолиран како единствен фокус; наместо тоа, тој е интегриран во комплексна социјална сцена исполнета со бројни фигури, музичари, слуги и гости²⁶. Архитектонската структура ја насочува композицијата хоризонтално, додека распоредот на фигуралните групи создава серија визуелни движења што го водат погледот низ целата ширина на сликата. На овој начин, наративот се развива постепено, преку повеќе паралелни сцени и интеракции меѓу фигурите. Колористичкото решение дополнително ја нагласува хоризонталната структура. Веронезе распоредува богати и светлосно заситени ритмички тонови по должината на композицијата, воспоставувајќи визуелни релации меѓу оддалечените групи на човечки фигури. Повторувањето на одредени бои и светлосни акценти овозможува непречено движење на погледот низ сцената, создавајќи силно чувство на визуелна кохезија²⁷.

Пример се и двете следни слики, од кои едната е *Банкетот во домот на Леви* (Il convito in casa di Levi) (сл. 8), композиција во која се наметнува долга маса поставена

²⁵ Rosand, op. cit., 118.

²⁶ Nicholas Penny, *Veronese's Wedding Feast at Cana* (London: National Gallery Publications, 2007, стр. 34–39).

²⁷ Ibid., стр. 34–39.

паралелно со рамнината на сликата. Фигурите се групирани во помали драматични епизоди – разговори, движења и меѓусебни реакции – што создава впечаток на повеќе истовремени случувања. Архитектонскиот простор дополнително ја нагласува ширината и длабочината на сцената. Ефектот е сличен на театарска претстава со голем број актери, кои дејствуваат истовремено во една монументална сцена. Во втората композиција *Банкетот во домот на Симон (Il convito in casa di Simone)*, исто така применета е хоризонтална организација, но со помирен и поурамнотежен распоред. Фигурите се поставени во долга линија, при што Христос е интегриран во групата, а не издвоен како централна изолирана фигура. Резултатот е интимна, но просторно отворена сцена, со нагласок на хармонија и смирен ритам.

Сликата на Веронезе посветено на *Свети Ѓорѓи* има слични карактеристики и ја демонстрира типичната венецијанска синтеза на религиозен наратив и јавен спектакл²⁸. Композицијата се развива хоризонтално, со групи фигури распоредени долж монументална архитектонска сценографија од колонади и тераси. Свети Ѓорѓи, прикажан како победник над змејот, не е изолиран фокус, туку дел од поширока социјална сцена исполнета со сведоци, дворци и учесници во свеченоста. Оваа мултицентрично организирање овозможува постепено „читање“ на дејствието низ просторот. Богатиот колорит и ритмичката распределба на светлосните акценти ја поврзуваат композицијата во хармонична целина, нагласувајќи ја спектакуларноста на сцената и карактеристичниот декоративен стил на венецијанското сликарство од XVI век.

Во поширок историско-културен контекст, хоризонталната композиција кај Веронезе може да се интерпретира како визуелно артикулирање на венецијанската култура на јавен церемонијал и репрезентација. Неговите монументални банкет-композиции претставуваат синтеза на профана сакрална иконографија, при што библиските наративи се претставени во контекст на богати и спектакуларни јавни сцени. Проучувачот Ририк²⁹ многу јасно го анализира начинот како Веронезе ги поставува своите големи хоризонтални композиции во рамки на визуелната традиција на Венецијанската сликарска сцена, со

²⁸ Rosand, op. cit., 123–125.

²⁹ W. R. Rearick, *The Art of Paolo Veronese, 1528–1588*, Cambridge University Press, 1988, стр. 34–48

нагласок на јавниот церемонијал, архитектонскиот простор и социјалните кодови на банкет-сцените во контекст на „златното доба“ на Венеција.

Со други зборови, хоризонталната композициска поставка кај Веронезе претставува клучен структурен принцип што му овозможува на уметникот да интегрира голем број фигури и сложени наративни сцени без губење на композициската стабилност. Таа претставува истовремено формална иновација и концептуален инструмент преку кој се артикулира јавниот и спектакуларниот карактер на венецијанската визуелна култура³⁰.

Успехот на Веронезе по неговото пристигнување во Венеција е поврзан и со проектот на браќата Даниеле и Маркантонио Барбаро, во кој беше предвиден обемен циклус на фрески на таваните и сидовите на петте главни простории, како и на пресекот, во нивната нова семејна вила во Мазер³¹. Даниеле Барбаро (Daniele Barbaro) и покрај тоа што во тоа време покажал ентузијазам за архитектурата, тврдел дека сликарството треба да ги надмине деталите.

Илузионистичкиот карактер на фреските во Вила Барбаро (Villa Barbaro), наречена Вила Мазер (Villa di Maser, подигната околу 1554–1560), е еден од најзначајните архитектонски споменици на италијанскиот ренесансен стил. Сместен во Мазер, во регионот Венето, северна Италија, објектот произлегува од синергиската интеграција помеѓу архитектурата на Паладио и сликарскиот циклус на Паоло Веронезе, што резултира со визуелен ефект кој ја „избегнува“ физичката граница меѓу вистинскиот простор и насликаната илузија³². Архитектонските елементи во Вилата Барбаро, како што се колони, балкони и сводовите, не само што ја дефинираат структурата на просторот, туку служат и како основа за сидните сликарски композиции. Насликаните сидови и тавани функционираат како продолжение на архитектурата³³ и создаваат впечаток на привидна

³⁰ Rearick, op. cit., 85–90.

³¹ Cocks, op. cit., 9. Даниеле Барбаро студирал на Универзитетот во Падова, а по службата како венецијански амбасадор во Лондон (1549–1551), бил избран за патријарх на Аквилеја, една од највисоките и највлијателни црковни позиции што им биле достапни на венецијанските благородници.

³² Barbara Lee Williams, *Palladio's Villa Barbaro at Maser*, Univ. of California, 1983, стр. 35–58.

³³ Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art*. 7th edition, Pearson, 2011, стр. 530.

реалност. Со други зборови, сликата не изгледа како претстава „изработена“ за рамка, туку како сцена која е сместена во самата архитектонска рамка³⁴ (сл. 9).

Во илузионистичката декорација на Вила Барбаро, Веронезе користел вистинска вештина при примена на архитектонската перспектива³⁵ (сл. 10) и употребата на визуелната симулација. Елементите на *trompe l'oeil* вклучуваат, не само она што би можело да се нарече декоративна рамка на врата, туку и ниши со лажни полихромни статуи, лајсни, резби, маски, медалјони и човечки фигури (сл. 11). Впечатлив детаљ од циклусот е метлата прикажана во едниот агол, како да е оставена од некоја невнимателна чистачка. Секој детаљ, секоја искра боја добива извонредно значење наспроти заслепувачката белина на архитектонската поставка. Искуството стекнато во Вила Барбаро му овозможило на Веронезе да развие концепт на декоративни „театарски“ сцени, каде архитектурата станува активен наративен елемент.³⁶ Веронезе бил под влијание на различни извори кои го збогатувале неговиот сценографско-декоративен сликарски вокабулар, но тој бил најдлабоко инспириран од авторот кој бил поблиску до неговиот духовен и естетски свет, а тоа архитектот Андреа Паладио.

Врската меѓу Веронезе и Паладио, често споменувана, но ретко анализирана подлабоко, станува појасна преку нивниот заеднички интерес за специфична Витрувијанска сценска естетика. Тоа не е само прашање на театарска поставка, туку и на основни композициски принципи. Паладиевата архитектура, особено неговите сложени пространи структури и сценографски ефекти во црковните ентериери и фасади, има директна паралела во монументалните банкетски сцени³⁷ на Веронезе, како *Свадбата во Кана (Nozze di Cana)* (сл. 7) и *Гозбата во куќата на Леви (Il convito in casa di Levi)* (сл. 8). Во овие слики, архитектурата не е само декор, туку клучен елемент во изградбата на просторот. Наместо да следи класични перспективни правила, Веронезе намерно ги фрагментира ортогоналните и создава повеќеслојна длабочина, овозможувајќи различни точки на гледање. Оваа

³⁴ Denis Ribouillault, *The Villa Barbaro at Maser, Science, Philosophy, and the Family in Venetian Renaissance Art* (Harvey Miller Publishers / Brepols, 2023, стр. 89–120). Рибујо правел анализа на илузионистичкиот ефект и дијалогот со архитектурата.

³⁵ D'Otrange Mastai, op. cit., 122–123.

³⁶ Ribouillault, op. cit., 33–47.

³⁷ Rosand, op. cit. 117–118.

техника, слично на Паладиовото сценско проектирање во *Театро Олимпио*, бара од гледачот да го восприема просторот постепено, како визуелен и наративен процес. Така, архитектурата кај Веронезе не е само инспирација од Паладио, туку и динамичен механизам за композициска илузија и просторна експанзија.

Врската меѓу овие двајца творци, не само што се потврдува преку визуелните докази во нивните дела, туку и преку заеднички покровител, Барбаро. Даниеле Барбаро ја објавил својата преведена и коментирана верзија на Витрувиевиот трактат *De architectura* во 1556 година, со помош на Паладио. Нивната интерпретација на периктоите (мобилни сценографски елементи) имала важни последици за развојот на класичната театарска сцена, што влијаело и на „сценографијата“ во уметноста на Веронезе. Неговите фрески во Вилата Барбаро³⁸ во Мазер го рефлектираат ова влијание. Овие фрески ги следат принципите на Витрувиј и Плиниј и ги интегрираат во архитектонскиот контекст на Паладио, покажувајќи хармонија³⁹ помеѓу архитектурата и декорацијата. Тие комбинираат митолошки и алегориски теми со архитектонски *trompe-l'œil* ефект, демонстрирајќи ја способноста на Веронезе за хармоничното интегрирање на сликарството со архитектурата. Митолошките, алегориските и жанр-сцените на овој единствен ансамбл, ја покажуваат вештината на сликарот кој тогаш веќе стигнал на врвот на неговата слава.

Во Венеција раскошот и илузионизмот оделе рака под рака, и токму затоа не е изненадување што венецијанскиот сликар Веронезе станал еден од големите практичари на архитектонскиот илузионизам. Новиот венецијански стил е целосно прикажан во едно од неговите најголеми сликарски достигнувања, а тоа е сликата *Свадбата во Кана* (1562/3) (Сл. 7), наредена за трпезаријата на бенедиктинскиот манастир Сан Џорџо во Венеција. Како што забележува Хансон⁴⁰, постоењето на зачуваниот договор нуди ретка можност за увид во деталите на наредбата и ја следи рамнотежата на креативната сила помеѓу уметникот и покровителот. Неговата претстава *Свадбата во Кана*⁴¹ се одвива во најимпресивната архитектонска композиција осмислена некогаш во илустрирање на некоја

³⁸ Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press, 1995, стр. 92.

³⁹ Rosand, op. cit., 130-133.

⁴⁰ Kate H. Hanson, „*The Language of the Banquet: Reconsidering Paolo Veronese's Wedding at Cana*“, *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, no. 14, Winter 2010, стр. 34–52.

⁴¹ D'Otrange Mastai, op. cit., 122-123.

епизода од Евангелието. Оваа монументална⁴² слика содржи класична архитектура со колони и арки кои создаваат длабочина и го водат окото на гледачот. Но во случајот на *Свадбата во Кана*, уметничката намера на Веронезе е повеќе употребена за постигнување илузија на простор и организирање на композиција, отколку за технички *trompe l'oeil* ефект⁴³, во смисла на оптичка измама со тродимензионални детали.

Веронезе во ова дело создава композициска структура која се заснова на јасно дефинирани хиерархии и архитектонска организација, со посебен акцент на централната оска. Христос, кој се наоѓа точно на оската, претставува стабилна точка во сликата, нагласувајќи ја неговата улога како креатор на чудото кое се случува. Ваквата централна организација е надополнета и со архитектонски елементи во позадината и е структурирана на три просторни нивоа, слично како што се користи архитектурата во театрите на Паладио. Постапката, полна со фигури во современа облека, наликува на грандиозна сцена, зголемувајќи ја драмата на библиската наратија. Сликата е пример на неговата вештина во создавањето големи, драматични композиции и има динамичен распоред на фигури со импозантна архитектонска позадина. Употребата на боја и светлина во оваа слика ја покажува способноста на Веронезе за создавање на чувство за длабочина и движење⁴⁴.

Во оваа слика Веронезе остварил деликатна рамнотежа помеѓу световноста и побожноста, ставајќи го Божјиот Син среде модерната софистицираност на венецијанското општество. Тој многу едноставно го меша библиското со современото, при што очекувано Исус и Марија се опкружени со светла аура. Меѓутоа, ним им се придружуваат околу 130 фигури, некои облечени во библиска руба, а останатите се или венециски благородници, или пак истакнати странци, идентификувани преку нивната егзотична облека. Фигури на личности како, Марија I од Англија, Сулејман Величествениот (десеттиот султан на Отоманската Империја) и императорот Карло V, сите се прикажани меѓу гостите. Како што

⁴² Humfrey, op. cit., 78: *Свадбата во Кана* е нарачана од бенедиктинските монаси на Сан Џорџо Маџоре во Венеција да ја постават во нивната нова трпезарија дизајнирана од Андреа Паладио.

⁴³ Hanson, op. cit., 14.

⁴⁴ Humfrey, op. cit., 78.

сугерира Мекдоналд⁴⁵, „бујниот, жив стил на Веронезе на почетокот би изгледал несоодветен за таква побожна тема“.

Сликата *Празник во куќата на Леви* (или *Гозбата во куќата на Леви*) (*La Festa in casa Levi*, 1573) (сл. 8), која се наоѓа во Галерија дел 'Академија во Венеција⁴⁶, првично била замислена како *Тајната вечера*, но претставата на „лијани буфони, вооружени Германци, мушиња и слични суштества“ во оваа сцена го принудила Веронезе да се соочи со инквизиторите⁴⁷, поради што тој бил принуден да го смени насловот на сликата. Веронезе во ова дело создава сложена архитектонска сценографија која активно го структурира наративот и ја организира композицијата. Сцената е поставена во огромна, колонадска ложа, создавајќи чувство на отвореност и грандиозност. Колонадите, арките и балустрадите не само што ја врамуваат нарацијата, туку и го вовлекуваат гледачот во длабочината на сцената, имитирајќи театарска сцена. Со користење на трипартитна архитектонска шема, тој го дели просторот на различни зони, слично на *scaenae frons* во Паладиевиот театар. Централниот лак ја врамува Христовата група, претставена во возвишен и сакрален простор, додека страничните лакови отвораат панорамска перспектива со архитектонски елементи кои ја продлабочуваат сцената.

Клучен елемент е начинот на кој Веронезе ги распоредува фигурите во однос на архитектурата. Ликовите во предниот план, меѓу кои и германските војници, се наоѓаат во сферата на гледачот, надвор од сакралната зона каде е поставена Христовата трпеза. Овој просторен контраст ја нагласува хиерархијата во сликата: ложата со трите арки функционира како граница помеѓу профаното и божественото. Особено е карактеристичен начинот на кој Веронезе го прилагодува својот архитектонски израз за да го поврзе платното

⁴⁵ <https://www.theartstory.org/artist/veronese-paolo/> - Summary of Paolo Veronese. Преземено на 20 март 2025.

⁴⁶ Humfrey, op. cit., 78. Во 1573 година Паоло Веронезе добил нарачка за да ја наслика *Тајната вечера* за манастирот Сан Џовани и Паоло во Венеција, како замена за уништено дело на Тицијан. Неговата слика предизвикала сомнежи кај Светата канцеларија, поради што бил повикан да го објасни својот пристап и да ја брани уметничката слобода.

⁴⁷ SmartHistory. *Veronese's Feast in the House of Levi*. Преземено на 10 февруари 2025 од <http://smarthistory.khanacademy.org/veroneses-feast-in-the-house-of-levi.html>. Преземено на 9 јули 2025. Веронезе ги бранел „непристојните“ елементи во својата слика тврдејќи дека и сликарите треба да имаат слобода како поетите и лудците, покажувајќи ја напнатоста меѓу црковната контрола и уметничката слобода во Венеција во XVI век.

со околниот простор. Полуколоните во горниот дел визуелно ја продолжуваат реалната архитектура на трпезаријата на манастирот Санти Џовани и Паоло (Santi Giovanni e Paolo), создавајќи илузија на продлабочена перспектива. Неговата архитектура не следи строго ренесансни перспективни принципи, туку воведува повеќе независни оски на исчезнување, што овозможува гледачот да ја доживее сцената низ повеќе гледни точки. Оваа сложена просторна организација го рефлектира неговото разбирање на архитектурата како средство за засилување на наративот и симболиката,⁴⁸ слично на современата театарска сценографија.

Веронезе во сликата *Семејството на Дариј пред Александар* (*La famiglia di Dario ai piedi di Alessandro* 1565-1570) (сл. 12), која се чува во Национална галерија во Лондон, користи архитектонски елементи за да ја зголеми драматичноста на сцената. Класичната поставка, со грандиозни колони и арки, овозможува величествена позадина на историска наратива, додавајќи театарска и грандиозна природа на целата композиција. Ова дело, посебно пофалено од Гете⁴⁹, ги прикажува жените на поразените Персијци како се покоруваат пред победникот и неговата свита офицери. Мајката на Дариј погрешно го идентификува повисокиот Хефестион како Александар, поради што тој, облечен во блескава црвена облека, пристапува напред и со гест на империјална великодушност ја смирува непријатноста на кралицата, претворајќи ја грешката во признание и за неговиот генерал (кој исто така е „Александар“), а се разбира, и за него самиот. Средбата се одвива на тесна сцена⁵⁰ во преден план, ограничена со балустрада и поставена на ниво над задниот простор. Тесната сцена е нагласена со типичниот избор на Веронезе на низок хоризонт, што ја намалува видливоста на подот. На овој начин, доминантните форми и бои остануваат блиску до површината на сликата. Овој спектакл на грандиозни гестови е поставен наспроти монументална архитектонска позадина. Органската линија на драмата продолжува со регуларниот ритам на техничките координати, кои се движат од аркадата, преку колонадата, до балустрадата. Дополнително, оваа релација функционира и на колористичко ниво. Интензивните тонови на костимите се истакнуваат како скапоцености во контраст со

⁴⁸ Rosand, op. cit., 118 -122.

⁴⁹ https://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_J._W._von_Goethe/Volume_12/Letters_from_Italy/Part_IV 175, Venice, Oct. 8, 1786.

⁵⁰ Ibid., 108.

релативно неутралните светли тонови на позадината. Така, просторната структура, драматичното движење и бојата меѓусебно се зајакнуваат преку јасната разделба на предниот и задниот план, што е неопходно за нивниот целосен ефект.

Истовремено кулминација и квинтесенција на развиениот монументален стил на Веронезе, ...*Александар*... всушност припаѓа на старата венецијанска традиција на композиции во форма на *tableau*.⁵¹ Пиктуралните декорации на венецијанските школи се состоеле од циклуси на вакви наративни претстави, а како што е познато, оваа традиција може да се следи наназад на зачуваните дела на Виторе Карпачо и Џентиле Белини, па сè до најраната ренесансна формулација во делата зачувани во албумите на Јакопо Белини, и на крајот до најстарите фрески во Дуждовата палата. Во овој тип на слики, наративната линија тече паралелно и непосредно зад рамнината на сликата.

Интересни се и сцените преставени во трите наредни творби, насликани за Дуждевата палата во Венеција, а тие се: *Алегорија на битката кај Лепанто* (*Allegoria della battaglia di Lepanto, 1572*), *Триумфот на Венеција* (*Trionfo di Venezia, 1585*), *Апотеозата на Венеција* (*Apoteosi di Venezia, 1585*). Сликата *Алегорија на битката кај Лепанто*, поставена во Сала дело Скритињо во Дуждевата палата, ја слави венецијанската победа над Турците во битката кај Лепанто. Користењето на динамична композиција и перспектива од страна на Веронезе, комбинирани со архитектонски елементи, создава драматична и впечатлива сцена, слично на грандиозен историски сет.

Но, највеличественото композициско-архитектонско решение на Веронезе е делото *Триумфот на Венеција* (сл. 13), насликано во големата сала на Советот во Дуждевата палата. Оваа таванска слика во Сала дел Маџор Консиљо е пример за илузионистичката употреба на архитектурата од страна на Веронезе. Композицијата ја прикажува Венеција персонифицирана како кралица, како се вознесува во небесата, опкружена со алегориски фигури. Архитектонската рамка, со насликани колони и арки, создава уверлив тродимензионален простор, зголемувајќи го сценографскиот ефект на сликата. Митолошките и алегориските ликови коегзистираат со елегантните фигури на Венецијанци.

⁵¹ Ibid.

Во оваа слика Веронезе покажува завидна вештина во манифестирањето на сложени илузионистички декоративни техники.

Делото *Апoteозата на Венеција* (1585) во Дуждевата палата во Венеција е таванска слика, поставена во Сала дел Маџор Консиљо, која ја покажува способноста на Веронезе да создаде илузија на небесно царство преку архитектонски и сценографски ефекти. Во оваа композиција, Венеција е повторно прикажана како владетелка, опкружена со алегориски фигури, поставени во сложена архитектонска рамка, која го зголемува чувството на длабочина и небесното вознесение. Паоло Веронезе, преку вештото скратување и доловување на архитектонско-сценографските ефекти во неговите слики, со новиот начин на ликовна презентација како да ја најавува барокната уметност на XVII век, воведувајќи сопствен модел на италијанското илузионистичко сликарство или квадратуризам. Иако архитектонските позадини користени во сликите на Веронезе не биле толку прогресивни како подоцнежните⁵², тој се потпираше на најдобрата сликарско-архитектонска традиција на своето време.

1.3 Андреа Вичентино – сликар на венециските свечености

Венеција, од своите почетоци, негувајќи ги сакралните и световните манифестации, станала прочуена по својот карневал, јавни перформанси и спектакуларни поворки, процесии - традиција на свечености кои траат со векови, претворајќи го градот во отворена „театарска сцена“. Оттука произлегува венециската празнична „претстава“, која практично била резултат на топографско-архитектонските, социолошките и антрополошките особености. Овој тип на „слика“ е всушност една комплексна креативна и автоконтемплагациона проекција на колективниот живот на лагунската реалност. За време на постоењето на Венецијанската Република, препознатлив автохтон „венецијански“ елемент како ритуал кој манифестира моќ и престиж е свечената процесија. Придржувајќи се на пригодата и протоколот, процесите најчесто се движеле меѓу Пјацета и Пјаца, а тоа значи

⁵² Ibid., 223; Robert Engass, *Visual Counterpoint in Venetian Settecento Painting*, The Art Bulletin 64, no. 1 (1982): 89–97. <https://doi/abs/10.1080/00043079.1982.10787951>, стр. 96.

меѓу Дуждевата палата и црквата Св. Марко. Како пример постојат низа сликарски дела кои припаѓаат на XVI век, изработени во маслена техника на платно, што преставуваат празнични процесии со веродостоен распоред на учесници на поворката и реално претставување на просторот.⁵³

Коренот на системот на празнувањата и основата на иконографијата на самите ритуали, разбирливо дека се поврзани со самите почетоци на венецијанската државност. Сосема е јасно дека дочеците на важни личности и значајни гости од ренесансата па сè до последните денови на Републиката, биле составен дел на програмата за славење и величење на државотворната моќ на Венеција. На пример, свеченостите организирани во чест на дочекот на Анри III, биле величествени и траеле десет дена. Притоа, сликарите, историчарите и поетите живописно го опишувале славното влегување на идниот крал на Франција и Полска во градот на лагуните.

Меѓу сликарите кои доста активно се занимавале со преставување на празнични сцени во венецијанското сликарство, посветени на поворки, свечени процесии и дочеци на високи гости во Венеција, бил и сликарот **Андреа Микели Вичентино** (Andrea Micheli Vicentino 1542 – 1617), кој во Венеција пристигнал кон средината на 1570 година, а во еснафот на венецијанските сликари се регистрирал во 1583 година⁵⁴. Освен како сликар, тој е познат и како архитект и графичар, но се истакнал и со неговите архитектонски фантазии и капричи. Воедно бил и автор на теоретски трактати за перспективата, како и професор на Венецијанската академија. Погolem број слики на Вичентино се од религиозен карактер⁵⁵, од кои попознати се тие насликани во базиликата Санта Марија Глориоза деи Фрари (Santa Maria Gloriosa dei Frari) во Венеција. Но, тој изработил и слики со историска содржина⁵⁶,

⁵³ Филиповска, 2005, 53; Rosand, op. cit., 45.

⁵⁴ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, New Haven: Yale University Press, 1999, стр. 64: Андреа Вичентино (Andrea Vicentino), роден околу 1542 година во Виченца, а починал околу 1617 година во Венеција, бил италијански маниристички сликар и доследен претставник на венецијанската школа.

⁵⁵ Howard Oakley, “Alongside Tintoretto: Paintings of Andrea Vicentino,” *The Eclectic Light Company*, 6 мај 2022, <https://eclecticlight.co/2022/05/06/alongside-tintoretto-paintings-of-andrea-vicentino/> - Преземено на 17 мај 2025.

⁵⁶ Wittkower, op. cit., 64. Вичентино придонел во декорацијата на таваните во Сала дел Сенато и Сала дело Скрутинио. Во Сала дело Скрутинио ја насликал композицијата *Битката кај Лепанто*, создадена како замена за сликата на Тинторето, уништена во пожарот во 1577 година. Делото се одликува со сложена композиција и изразена употреба на кјароскуро.

покажувајќи влијание од Јакопо Тинторето, а учествувал и во украсувањето на Дуждовата палата во Венеција. Сепак неговата сликарска специјалност е прикажувањето на венецијанските свечености. На оваа сликарска продукција на Андреа Вичентино припаѓаат делата изведени во салите на Дуждовата палата, како онаа на Четирите порти, на Прегади, на Маџор Консиљо. Токму поради големата важност на настаните поврзани со свеченостите, државата се погрижила за Сала дел Колеџо (Sala del Collegio) на Дуждовата палата која била наменета за свечени приеми на амбасадори и државни гости, па затоа таму е сместен циклусот со сцени на државни дочеци, изведен меѓу другите и од Андреа Висентино.

Познато е дека само две дела⁵⁷ од периодот на маниризмот сведочат за прочуените дочеци во Дуждовата палата, меѓу кои е *Дочекот на францускиот наследник на тронот, Анри III (сл. 14)*, насликан во 1574 година од Андреа Вичентино. Сцената содржи моменти од влегувањето на престолонаследникот во градот Венеција, пратен од неговата голема свита.⁵⁸ Во чест на престолонаследникот била приредена многу богата програма со посети, забави, банкети и ревији, која траела цело време на неговиот престој, при што Венеција го покажала сето свое богатство и воена моќ. Голема толпа на луѓе од сите општествени класи, распоредени покрај брегот и во чамците, сведочат за величественоста на дочекот. Андреа Вичентино ја добил честа да го овековечи овој историски настан, а тој освен што со прецизност ја реализирал доверената задача, во повеќе наврати насликал сцени од дочекот на овој значаен висок гостин. Посебна сцена претставува моментот на *Пристигнување на Анри III на Лидо (L'arrivo di Enrico III al Lido - 1593) (сл. 15)*, каде е опфатено влегувањето

⁵⁷ Филиповска, 2005, стр. 91: Второто дело е *Дочекот на персиската амбасадорка*, насликано во 1603 година од Карло Калијари.

⁵⁸ Види - Pompeo Gherardo Molmenti, *Poviest Venecije u životu privatnom od njezina osnutka do propasti republike*, Senj: H. Luster, 1888, стр. 235: Идниот крал Анри III, кој во Венеција, пристигнал на 18 јули 1574 година, целосно облечен во црно, придружуван од кардиналот од Сан Систо и од високите достоинственици на неговиот двор, додека до Дуждот, во свечена облека стои венецискиот патријарх Џовани Тревизан, придружен од високи достоинственици на венецијанското свештенство и прокураторите на Сан Марко. Во позадина, веднаш над ликот на Анри од Валоа, е познатата куртизана Вероника Франко, која, очигледно била посетена од идниот крал за време на неговиот престој.

на Бучинторо⁵⁹ на Лидо, водено според предвидениот протокол на овој величествен дочек⁶⁰. Треба да се потенцира и фактот дека на горниот десен агол стои еден натпис, каде е запишана 1593 како година на завршување на сликата на Вичентино.

Интересно е да се спомне и фактот дека во Музејот Корер (Correr) во Венеција се наоѓаат и две графички дела⁶¹ изработени според платното на Вичентино во салата на Четирите порти во Дуждевата палата. Уште една слика која се чува во Познањ (Полска), се смета исто така за копија на горенаведеното платно на Вичентино, но истата оваа слика ја поврзуваат и со копијата која се чува во Музејот во Падова.⁶² Сите овие ликовни престави, иконографски и сценографски, се совпаѓаат со протоколот на дочекот на францускиот иден крал, кои се и компатибилни и со класицистичкото решение на Андреа Паладио за триумфалната арка и лоцата поставени на Лидо, каде се одвивал кулминацискиот момент на процесијата на дочекот.

Уште една слика под наслов *Дуждовицата Моросина Моросини Гримани* (La dogaressa Morosina Morosini Grimani - 1600) на Андреа Вичентино, изработена во маслена техника, преставува сцена од величествен дочек, кој го опфаќа моментот на поминување на Бучинторо под триумфалната арка подигната од еснафот на венециските месари. На оваа сликарска творба, која ѝ припаѓа на палатата Гримани, сликарот Вичентино го пренесува моментот кога дуждовицата (т.е. догалката), откако се симнува од бродот, се подготвува да мине под арката. Бидејќи сликата е порачана од еснафот на месарите, познат како Мачелан,

⁵⁹ *Encyclopaedia Britannica*, “Bucentaur”, *Encyclopaedia Britannica*, достапно на: <https://www.britannica.com/technology/Bucentaur> (преземено на 15 јануари 2026), стр. 1: Бучинторо бил свечениот државен брод на дуждот на Венецијанската Република, и важен симбол на нејзината поморска моќ. Тој се користел за церемонијата „Свадбата со морето“ (*Sposalizio del Mare*) при која дуждот фрлал златен прстен во морето како симбол на власта на Венеција над Јадранот.

⁶⁰ Филиповска, 2005, 93-94: Според копија на сликата од Дуждовата палата е насликано и платното во Падова, кое го прикажува минувањето на поворката под триумфалната арка. Според оваа слика Рубенс подоцна го насликал *Симнувањето на Марија Медичи од брод во Марсеј*, дел од циклусот слики за животот на кралицата.

⁶¹ Ibid., 93-94: Едната од овие графики, која делумно е насликана во акварел, е дело на Германецот М. Преис. Вториот графички лист бил изработен според цртежот на Б. Маркович и режењето е направено од М. Комирато (формат 33 x 47.4. cm, копија со реден број 832).

⁶² Lina Padoan Urban, “*Gli spettacoli urbani e l’utopia*”, 1980, стр. 155, 160: Познато е дека постојат уште две копии изработени во платно во исти димензии, од кои, едната се чува во Кил, која сега е преместена во Стетино, додека другата порано се чувала во дворецот Версај, а денес се наоѓа во дворецот Фонтенебло.

на неа се насликани и многу други занаетчиски здруженија кои, пловејќи со нивните свечени бротчиња, украсени со алегориски фигури и симболи на нивната дејност, организирано го следеле дочекот на дуждовицата. Свеченоста следела по изборот на нејзиниот сопруг за нов дужд на републиката.

Во втората половина на XVI век, свечените влегувања и дипломатските приеми во Венецијанската Република претставувале внимателно режирани јавни спектакли во кои архитектурата, ритуалот и сликарството функционираше како единствен визуелно-политички механизам. Притоа во Венеција како сценографски кулиси се користеле не само перманентни градби, туку и привремени објекти-макети.⁶³ Паладиевските привремени архитектонски структури во класицистички стил не претставувале само декоративни сценографски решенија, туку биле и комплексни идеолошки конструкции со јасна репрезентативна функција. Нивната улога била двојна: да ја структурираат церемонијалната траекторија на настанот и да посредуваат во артикулирањето на економската и политичката моќ, историскиот континуитет и легитимитетот на Републиката.

Во овој контекст, делата на Андреа Вичентино претставуваат клучен визуелен извор за разбирање на начинот на кој ефемерната архитектура добива трајност преку неговото сликарско творештво. Неговите композиции, зачувани во Дуждевата палата, не се само документарни записи на историски настани, туку внимателно конструирани визуелни формули што го афирмираат „митот на Венеција“ како идеја за божествено востановена и историски непрекината државност. Неговите монументални композиции ја артикулираат идејата за Венеција како политички мит, конструиран преку внимателно прикажување на режирани јавни настани и церемонијално осмислен простор⁶⁴. Вичентино не ја претставува архитектурата како пасивна позадина, туку како активен чинител во обликувањето на историската меморија.

Изборот на агол⁶⁵ во композициите на Вичентино е многу важен момент, кој не е случаен, туку преставува свесна уметничка стратегија со која се создава драматичност и јасна просторна хиерархија. Примената на низок агол на гледање, нагласена централна оска

⁶³ Филиповска, 2009, стр. (327 – 350): 338.

⁶⁴ Fortini Brown, op. cit., 102–105.

⁶⁵ William R. Rearick van den Herik, *Il disegno veneziano del Cinquecento: studi sulla cultura del disegno nella Venezia del Cinquecento*, Milano: Electa, 2001, стр. 199.

и строга симетрична организација ја позиционираат привремената архитектура како кулминациска точка на церемонијалниот настан. Архитектонските линии, движењето на поворката и ритмизираниот распоред на фигурите го насочуваат погледот кон централниот чин, воспоставувајќи јасна просторна и идеолошка хиерархија. При тоа просторот е структуриран со повеќепланско организирање во вид на театарска сцена⁶⁶. Предниот план внесува динамика и процесност, средишниот ја артикулира главната порака, а заднината создава амбиент на свеченост и возвишеност. Гестовите, телесната поставеност и насоченоста на погледите создаваат визуелен ритам што ја нагласува кулминацијата на настанот. Сите ликовни елементи: линијата, светлината, бојата и просторот, функционираат синхронизирано, со цел да ја потенцираат емоционалната и симболичката тежина на прикажаниот момент.

Ваквиот пристап е во согласност со пошироката ренесансна пракса на користење на архитектурата како медиум на политичка репрезентација. Таа не е само позадина, туку активен учесник во конструирањето на значењето. Архитектонскиот израз на Андреа Паладио имал длабоко влијание врз визуелната култура на Венеција во XVI век. Покрај неговите трајни градби, особено значајни биле проектите за привремени архитектонски структури во вид на триумфални арки, лоци и други сценографски конструкции наменети за јавни свечености.⁶⁷

Преку употребата на античкиот архитектонски дух, колони, фронтони, триумфални арки, Републиката го присвојувала авторитетот на Рим и го вградувала во сопствениот политички дискурс. Така, привремената архитектура функционирала како темпорална симулација на вечноста: објектот исчезнува по завршувањето на настанот, но неговата симболичка порака продолжува да живее преку визуелниот запис. Позиционирани како ритмички акценти долж маршрутите на поворките, овие конструкции го структурирале движењето во просторот и времето. Токму кај нив се одвивале клучните церемонијални моменти - поздравии, благослови, говори и дипломатски гестови. Архитектурата служела како сцена на политички театар, а церемонијата како медиум на државничка саморепрезентација.

⁶⁶ Rosand, *op. cit.*, 24–31.

⁶⁷ Ackerman, *op. cit.*, 87–94.

Влегувањето на идниот крал во Венеција било внимателно режирано како дипломатски спектакл: придружуван од дуждот и поздравен со топовски плотуни, тој пристигнал со богато украсена галија со четиристотини веслачи. На Лидо биле поставени триумфална арка и лоџа изведени според паладиевски нацрти, со цел да создадат импозантен впечаток од морската перспектива. На Моло биле подигнати две пирамидални структури, кои ја нагласувале визуелната кулминација на настанот. Преку изборот на соодветен агол, Вичентино ја нагласува свеченоста, драматичноста и значењето на прикажаната церемонија.

Во композициите на Вичентино овие архитектонски елементи се композициски точки околу кои се организира целокупната визуелна структура. Сликаството овде станува медиум на историска меморија: преку него ефемерната архитектура добива трајност, а моменталниот ритуал се преобразува во симбол на трајна државничка стабилност. Анализата на паладиевската привремена архитектура во контекст на делата на Вичентино открива сложена интеракција меѓу уметноста, архитектурата и политичката идеологија во маниристичка Венеција. Привремените конструкции, иако материјално минливи, преку сликарската медијација добиваат историска валоризација и идеолошка трајност. Вичентино се наметнува како визуелен хроничар на Републиката, кој преку јасно артикулирана композиција, нагласена перспектива и внимателен избор на моментот и просторот создава убедлива претстава за редот, раскошот и стабилноста на државниот поредок.

II ВЕНЕЦИЈА КАКО ТЕАТАР НА ОТВОРЕНО

Векови наназад, Венеција се доживува како еден од најнеобичните и најсценографски обликувани градови во светот. Благодарение на специфичната урбана поставеност во лагуната, градот остава впечаток на огромна театарска сцена на отворено, каде архитектурата, јавниот простор и движењето на луѓето се спојуваат во единствена урбана претстава. Наместо класични улици и плоштади, Венеција е изградена врз мрежа на канали, мостови, тесни улици (*calli*) и мали отворени простори (*campi*), кои создаваат низа визуелни и просторни сцени што постепено се откриваат пред посетителот.

Концептот „град – театар“ подразбира средина каде јавниот простор не служи само за движење и секојдневен живот, туку и како место за општествени, културни и симболични настани. Во Венеција секое движење низ градот наликува на сценско искуство. Архитектонските објекти не се согледуваат од една фиксна перспектива, туку постепено се откриваат низ тесните улички, преку преминување на мостови или со движење по каналите. Токму ова создава драматичен ефект сличен на театарска сценографија, каде секој простор претставува нова сцена.

Најзначајниот урбан простор во градот е Плоштадот Сан Марко (Piazza San Marco), кој претставува симболично и културно средиште на Венеција. Плоштадот е опкружен со монументални градби како што се Базиликата Св. Марко (La Basilica di San Marco) и Дуждевата палата (Il Palazzo Ducale), кои дополнително ја нагласуваат неговата сценска величественост. Францускиот владетел Napoleon Bonaparte го нарекол овој простор „најубавиот салон во Европа“, нагласувајќи ја неговата естетска и репрезентативна вредност. Со векови, Пјаца Сан Марко била место каде се одржувале религиозни церемонии, политички собири, свечени процесии и јавни прослави, што ја претворало во главна „градска сцена“.

Особено значајна улога во создавањето на идејата за Венеција како театар има Венецијанскиот карневал (Carnevale di Venezia). Карневалот, чии почетоци датираат од XI век, претставува период кога целиот град се трансформира во простор на маски, костими, музика и перформанси. За време на карневалските денови, границата помеѓу секојдневниот живот и театарот речиси исчезнува. Жителите и посетителите стануваат актери, додека улиците, плоштадите и каналите функционираат како сцена за јавен спектакл. Маските им овозможувале на луѓето привремено да го сокријат својот идентитет и со тоа да се избрише разликата меѓу општествените класи, што претставувало редок облик на социјална слобода во средновековното и ренесансното општество.

Во XVI и XVII век, Венеција, станала меѓу најважните европски центри за негување на театарската уметност и сценографија. Тука биле изградени првите јавни театри во Европа достапни за пошироката публика, а градот станал центар на музичките и сценските иновации. Развојот на перспективата во ренесансната уметност и архитектура силно влијаел врз доживувањето на Венеција како илузионистички и драматичен простор. Градот бил замислен како жива сценографија во која секој агол, фасада или канал има визуелна и симболична улога.

Поради тоа, Венеција не претставува само архитектонско и историско наследство, туку и пример на град во кој јавниот простор, културните настани и секојдневниот живот се претвораат во континуирана урбана претстава. Нејзината уникатна морфологија и богатата традиција на јавни спектакли ја прават еден од најдобрите примери за „театар на отворено“, каде градот и луѓето постојано создаваат жива и динамична сцена.

II.1 Венеција како сценски простор

Благодарение на топографската конфигурација и положба, Венеција низ својата долга историја обезбедувала погодни простори за различни јавни случувања. Специфичната урбана структура, историската функција на трговска и политичка сила, како и симболичката тежина што ја носи, ја прават Венеција исклучително погоден сценски простор од големо значење. Овој град може да се интерпретира како перформативна урбана средина во која архитектурата и јавните простори функционираат како сценска рамка за општествени и

културни настани. Театарската изведба не се создава само на сцената, туку и во реалниот простор и архитектонскиот контекст во кој се одвива. Во таа смисла, урбаната структура на Венеција може да се доживува како проширена сцена на јавен спектакл и социјална интеракција¹. Токму поради урбаното уредување, Венеција овозможува специфичен вид „простор–изведба“, каде физичката структура на градот и социјалната динамика непрекинато се инфилтрираат една во друга.

Хроничарот Марин Санудо (Marin Sanudo 1466-1536), опишувајќи го восхитот на своите сограѓани од природните компоненти на Венеција, истакнал дека градот настанал „повеќе по божја волја, отколку по човечка“.² Пребогата со природни убавини и специфичен дизајниран урбанистички пејзаж, Венеција е идеална сцена (*palcoscenico*) за различни манифестации. Кога станува збор за отворениот простор во лагуните на Венеција, одредени места на градот често се и адаптирани за сценски намени без ограничување на обемот на претставата³. Големiot Канал (Canal Grande) или Каналот на Џудека (Canale della Giudecca), а особено колоната на Моло и лагунското огледало, го дополнуваат градскиот простор со водите на лагуната⁴.

Во венецијанскиот јавен живот голема улога играле дуждевите, државните тела, дипломатскиот кор, патријархот и свештенството, секако народот, но посебен удел имале и еснафите на уметничката заедница⁵. Тоа што се случувало на јавниот градски простор

¹ Marvin Carlson, *Places of Performance*. Cornell University Press, 1989, стр. 1–4.

² Види: Francesco Crifò, *I “Diarî” di Marin Sanudo (1496–1533): sondaggi filologici e linguistici* (Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2016, после стр. 37; R.F. Brown, *The Renaissance in Venice, London*, 1997, стр. 16, 17, fig. 5: Планот на Венеција и лагуната во перспектива од Исоларио ди Бенедето Бордоне (Isolario di Benedetto Bordone, дрворез 23x33 cm од 1528) од Museo Civico Correr во Венеција нуди јасна претстава за положбата на градот и неговите природни „бедеми“.

³ Филиповска, 2004, стр. (331-355): 333: Терминот „претстава“ секако алудира на театарскиот карактер на церемониите, односно ритуалите кои се изведувале според одредено сценарио на отворено, иако дел од настанот секогаш бил резервиран за репрезентативни јавни затворени простори, кои најчесто не се театри и каде нема пристап целата заедница, туку одреден број од релевантните протагонисти на самиот ритуал.

⁴ Ibid., 332

⁵ Massimiliano Ciammaichella, *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento*, Roma, 2021, 19: На пример, Џузепе Тасини кажува за Еснафите на уметностите, наречени фраги или фрагли. Почнувајќи од XIII век, секој понеделник се собирале со украсени чамци на венецијанското Лидо, каде уживале на плажата со музика и пеење. Сепак, на 29 декември 1508 година, Советот од Десетмина на Серенисима со закон го забранува изведувањето на комедии, освен ако имале посебна дозвола.

подолг временски период, всушност е резултат на повеќевековно утврдување и практикување на обичаите и користење на ритуалот и архитектурата како средства за зацврстување на општествениот идентитет и политичката моќ⁶. Важни се и двата аспекта⁷ на изведување сценски претстави во сакралните и профаните венециски објекти, но и во импровизирани (времените) сцени со разни технички помагала, или пак, таканаречените ефемерни театри. Фиксните урбанистички елементи и провизорните сцени и разни направи-машини, групи на луѓе и поединци, кои ги опслужувале⁸, сочинувале една комплексна сценска симбиоза.

Ако XVI век го отвори патот кон обновата на класичниот театар и модернизацијата на сценографијата, манифестирана преку користење на перспективата, XVII век се ослободи од ограничувањата на сценската фасада, откривајќи ја магијата на смелата илузионистичката перспектива во сценографијата. Поради тоа научниците денес користат тридимензионални модели за визуелно прикажување на сценската архитектура и техниките на сценски решенија во ренесансата. Новите задоцнети ренесансни импулси во архитектурата стигнувале во градот на лагуните по заслуга на Алберти (L.B. Alberti), а потоа и Браманте (Donato Bramante). Главен протагонист, пак, на овие промени станал Мауро Кодуси (Mauro Codussi, околу 1440-1504), кој во текот на триесетгодишната активност, од темел го обновил венецијанскиот архитектонски израз, давајќи му класицистичка насока. Но, сепак, два најважни моменти⁹ за архитектурата и урбанизмот на XVI век во Венеција се придонесот на **Јакопо Сансовино** (Jacopo Sansovino), чија архитектонската дејност во градот се одвивала меѓу 1527 и 1560, и неговиот наследник,

⁶ Филиповска, 2004, стр (331-355): 337: Со 60 цркви, многу куќи, градини и лозја сред мочварното опкружување во самото срце на градот, разбирливо дека уште во дванаесеттото столетие Венеција претставувала населба со необичен изглед. „Потчинета само на бога“ (според анонимната хроника со наслов *De Veneta Pace*).

⁷ Авторите на трактати: Серлио, Перуци, Сангало и де Врис не ги одделиле двата аспекта, а самиот Витрувиј, во трактатот „За архитектурата“, тврди дека на архитектот му е доверена задачата да создава планови, цртежи и перспективни слики.

⁸ Цовани Батиста Брустолон, *Празник на Големiot четврток во Пјацета Сан Марко*, гравура, 57,5 x 44,5 см, ок. 1730-1796 година. Музеј Корер, Венеција (CI. XXXIII бр. 1562). © Фотографска архива, Фондација Musei Civici Correr.

⁹ Филиповска, 2004, стр (331-355): 340.

Андреа Паладио (меѓу 1560 и 1580), кои доста придонеле за натамошното архитектонско вообличување на градот.

Ренесансната хедонистичка култура, која се рефлектирала во забавите на плоштадите, дворовите и палатите, особено за време на карневалскиот период, убедливо била адаптирана на урбанистичкото планирање и архитектонските зданија. Создадени низ вековите, а обновени од Јакопо Сансовино во XVI столетие, повеќе градби на Венеција станале препознатливи сценографии, места каде се празнуваат сјајните празници, дочеци, јубилеи и познатиот карневал. Благодарение пак на науката за перспективата била усовршена и сценографијата која имала клучна улога во изборот на физичката локација за јавните и официјалните празнувања.

Повеќето од спектаклите се одвивале во рамките на архитектонскиот комплекс околу Пјаца Св. Марко (Piazza San Marco), формалниот влез во Венеција кој води преку Пјацета, опкружена со Катедралата Св. Марко (заштитник на градот), Дуждевата палата и други владини згради. Оваа целина се наоѓа на оската Моло (пристаништето) – Саат-кулата. Според иконографските референци, очигледно е дека Чамаикела¹⁰ свесно го фокусира својот интерес на сликата на Серенисима, посредувајќи меѓу визиите на реалниот со симболичниот и имагинарниот град. Имено, ако ја оправдуваме дискусијата дека театарот претставува привилегирано место за дијалог помеѓу политиката и јавноста, тогаш и самата архитектура на клучните позиции во градот добива своевидно идеолошко значење. Тоа значи дека архитектурата и ликовните уметности, преку проекцијата на урбаните ритуали, едноставно промовирале одредена републиканска идеологија. Чамаикела ја реконструира сложеноста на овој феномен преку идентификување на бројните сценски простори и театри во рамките на компактната венецијанска урбанистичка целина. Експанзијата на театарскиот живот понатаму донесе збогатување на програмата со претстави, поддржани од постојаното учество на публиката. Спојот на архитектонското проектирање и ефемерната сценографија, која е продукт на перспективата и илузионистичкиот простор, го истакна значењето и моќта на градската визура, но истовремено ја рedefинира градската слика како урбан театар. Од друга страна, самиот театар како институција во Венеција, во нововековниот период

¹⁰ Ciammaichella, op. cit., 9.

доживеал експанзија, која значела развој на сценските перформанси, како операта, драмата, музиката.

Откако во 1523 година бил избран за дужд¹¹, Андреа Грити (Andrea Gritti) со амбициозните претензии од Венеција да направи нов Рим, дојдоа до израз неговите реформистички и централистички инвестиции во архитектурата на јавниот простор. По пожарот во Ковачницата во декември 1535 година, бил објавен конкурс, кој го добил Јакопо Сансовино. Тој започнал со трансформацијата на плоштадот, со изградба на лоџијата на камбанаријата, библиотеката Марчијана и зградата на Прокурација Нуова. Ако реновирањето на Грити имало за цел да ѝ даде на Серенисима нов лик, нешто потешко оделе промените во одамна востановениот церемонијален живот на венециските граѓани.

Големиот четврток¹² бил државен празник чија организација била регулирана со закон, а авторитетот на Дуждот и Големиот совет на десеттемина придонесувале да бидат комбинирани официјалните обреди со популарните традиции. Меѓу примерите е обредот на бруталниот лов на животни¹³, кој се случувал на Плоштадот Св. Марко. Во рамките на програмата на Венецијанскиот карневал бил ангажиран Пјетро Аретино (Pietro Aretino 1492-1556), кој ја напишал комедијата¹⁴ под наслов „Таланта“, со сценографија на Џорџо Вазари (Giorgio Vasari 1511–1574).

Просторот на Пјаца и Пјацета Св. Марко е еден совршен сценографски простор¹⁵, кој од IX век го манифестира своето моќно политичко и духовно значење за Венецијанската Република. Моќта на оваа локација опкружена со прекрасни фасади и архитектонски елементи, почнала да расте во XIV век со реконструкцијата и зголемувањето на Palazzo Ducale и потоа заокружена во XVI век со изградбата на Библиотеката Марчана од

¹¹ Филиповска, 2004, стр (331-355): 341.

¹² Види Fig. 4. Giovanni Battista Brustolon, *Festa del Giovedì Grasso in piazzetta san Marco*, incisione, 57.5 x 44.5 cm, 1730-1796 ca. Museo Correr, Venezia (CI. XXXIII n. 1562). © Archivio Fotografico, Fondazione Musei Civici di Venezia (Сл. 4. Џовани Батиста Брустолон, Големиот четврток, Празник во Пјазета Сан Марко, гравура, 57,5 x 44,5 см, ок. 1730-1796 година). Музеј Корер, Венеција (CI. XXXIII бр. 1562); Massimiliano Ciammaichella, *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento*: Фотографски архив, Фондација Граѓански Музеј на Венеција.

¹³ Ciammaichella, op. cit., 30: Сцена со обезглавен и заклан бик, заедно со дванаесет свињи, од страна на членовите на Конгрегациите на ковачи и месари.

¹⁴ Pietro Aretino, *La talanta: Commedia in 5 atti*. Edited by Carla Cremonesi, Milano: Rizzoli, Biblioteca universale Rizzoli, 1956, стр. 9

¹⁵ Ibid. 343.

спротивната страна на палатата. Сликата *Процесијата на Пујаца Сан Марко* (*Processione in piazza San Marco*) (сл. 16) од Џентиле Белини (Gentile Bellini 1429 - 1507)¹⁶, како голема религиозна композиција насликана во 1496 година (Галеријата на Венецијанската академија), ја прикажува свечената процесија со реликвијата на Крстот на плоштадот Сан Марко во Венеција. Настанот е поврзан со чудото на реликвија од Светиот Крст, што било важен религиозен момент за градот. Белини внимателно ја прикажува архитектурата и луѓето, создавајќи реалистична и жива сцена. Сликата нуди редок увид во секојдневниот живот и облеката во Венеција од XV век. Просторот е широк и исполнет со бројни фигури, што создаваат чувство на церемонијалност и масовна посетеност на јавен настан. Јасно се препознаваат и познати градби, како што е Базиликата Свети Марко, што ја нагласува врската меѓу сликарството и реалната архитектура.

Посетителите на Венеција влегувале во градот по воден пат покрај Лидо до Моло¹⁷. Приодот од Моло до Пјацета бил формално обележан со „порта“, поточно два столба со статуите на заштитници на градот, Св. Теодор и Св. Марко. Преку портата патникот влегува директно во главното градско јадро. Понатаму од Моло, дивергентно затварање на Пјацета го води околу преку Пјацета до Пјаца, со влез врамен со камбанаријата и јужната фасада на Сан Марко. Оваа богато декорирана фасада прилично добро се гледа од Моло. Визуелната оска на просторот е конципирана така што перспективниот фокус се совпаѓа со позицијата на градскиот часовник од доцниот XV век, дело на Мауро Кодуси (Mauro Codussi 1440–1504), кој функционира како архитектонска порта на главната трговска улица што води кон Ријалто¹⁸.

Плоштадот Св. Марко¹⁹ игра, пред сè, духовна улога за државата, прилагодена на прокураторите, кои биле назначени директно од дуждот како одговорни за управувањето со базиликата и нејзината ризница. Плоштадот Сан Марко, како култен и привлечен

¹⁶ Humfrey, op. cit., 112.

¹⁷ Филиповска, 2004, стр (331-355): 344.

¹⁸ Howard, op. cit., 15.

¹⁹ Ibid. 345: Во кабинетот за цртежи на Галеријата Уфици во Фиренца се чува еден цртеж на Себастијано Серлио, кој како театарска сценографија ја претставува ситуацијата на Пјаца пред обновата во XVI век. Станува збор за фронтална глетка прикажана перспективно, со оптички пресек во влезот на Саат-кулата (Torre dell' Orologio), кон кој водат и квадратните полиња на поплочениот плоштад.

ликовен мотив, е прикажан во ведутата *Поглед на Пјацата Сан Марко гледајќи северно од Пјацета кон Саат-кулата* (*Veduta di Piazza San Marco guardando a nord dalla Piazzetta verso la Torre dell'Orologio* (1695–1698) (сл. 17), на Лука Карлеварис, каде преку прецизна перспектива²⁰, топли тонови и богат приказ на архитектурата и градскиот живот е доловена монументалноста на Венеција. Еден од порепрезантивните примери на градби, посакувани како фон за сликаните претстави, се смета Палатата Гримани (*Pallazzo Grimani*) со нејзините столбови и полукружни сводови однадвор. Но сепак, најрепрезентативен пример на венецијанската готска архитектура е познатата Дуждева палата, која е сплет на готски, маварски и ренесансни архитектонски стилски елементи, но и препознатлива венецијанска фасада²¹, која се гледа и од Пјацета, и од Моло. Таа била градена со векови, за да ја претставува сржта на државата и нејзин симбол. Покрај салите за заседавање на различните тела на власта, тука под еден покрив биле сместени оружарници, судови и затвори.

Последните три децении од векот се случиле низа настани што јасно ја навестувале судбината на Републиката. На 13 ноември 1569 година, силен пожар²² го унишпил Арсеналот, заедно со неколку галии и воен материјал. Но, и во следниот период градителската активност продолжила се до падот на Републиката, односно до влегувањето на Наполеоновата војска во Венеција. Најзначајниот архитект во XVII век бил Балтазар Лонгена (*Baldassare Longhena* 1598–1682), чие најпознато остварување е прекрасната венецијанска црква *Санта Марија дела Салуте* (*Santa Maria della Salute*), подигната во 1631–1687 година на влезот во Големиот Канал, на местото на поранешното Прифатилиште на Света Троица (*Ospizio della Trinità*). Станува збор за ветена црква²³ од страна на Сенатот

²⁰ D. Succi (a cura di), *Luca Carlevarij e la veduta veneziana del Settecento*, Milano, 1994, стр. 229–231.

²¹ Ibid. 345-6: Служела како седиште на Владата, дуждевите апартаменти и собирните простории на телата на магистратите, меѓу кои најважна била Салата на Големиот совет (*Sala del Maggior Consiglio*).

²² Ibid. 54; 80; G. Cozzi, P. Prodi (a cura di), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Volume VI: Dal Rinascimento al Barocco*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana (Treccani), 1994, стр. 53: После злонамерниот чин кој бил извршен по наредба на султанот Селим II, мирот бил тајно потпишан во Цариград на 7 март 1573 година од страна на Марко Антонио Барбаро. Клаузулите биле тешки: венецијанците принудени се на исплата од триста илјади дукати во текот на три години, како компензација за трошоците од војната на Кипар, и некои други давачки.

²³ Andrew J. Hopkins, *Santa Maria della Salute: Architecture and Ceremony in Baroque Venice*, Cambridge University Press, 2000, p. 45-62; Britannica Editors, “Baldassare Longhena,” *Encyclopaedia Britannica*, Пристапено октомври 2025, <https://www.britannica.com/biography/Baldassare-Longhena>: Со црквата

кој ветил дека ќе ја изгради ако градот биде спасен од чумата што завладеала во 1630–31 година. Еден век порано, поради истите причини во 1577–1592 година ја изградиле црквата Il Redentore, позната како Црква на Спасителот, во знак на благодарност за исчезнувањето на заразата²⁴. Пространите скалила на ова барокното здание Дела Салуте, како и оригинално решената купола оставаат впечаток на вистински триумфален влез во Големиот Канал, поради што таа претставува препознатлив дел од сценографијата на бројни ведути и празнични сцени. Овие цркви стануваат симбол на религиозна благодарност, архитектонски раскош и сценографска моќ на Венеција.

Со исклучок на последните две децении на Сетеченто, Венеција во XVIII век го постигнала најголемиот сјај на полето на градителството и ликовните уметности. Тоа е време на вистинска културна ревитализација на градот. Подрачјето околу Плоштадот Св. Марко, кое веќе било дефинирано кон крајот на XV век, претрпело само некои мали и безначајни измени во XVIII век. Просторната ограниченост на некои од поатрактивните локации долж Големиот Канал не била пречка за подигање на извонредни објекти, меѓу кои и значајни палати²⁵. Од тоа време се неколку новоизградени²⁶ палати кои припаѓале на семејството Диедо (Diedo) во областа Толентини, на Чивран (Civran) близу Св. Тома, потоа Палатата Корнер дела Реџина (Palazzo Corner della Regina), Марчело (Ca Marcello), Вениер деи Леони (Ca' Venier dei Leoni), Палатата Граси (Palazzo Grassi) и Палатата Смит (Palazzo Smith) близу Санти Апостоли. Исто така, тогаш биле довршени и некои мошне важни приватни објекти, започнати уште во претходниот век, како што се трите познати палати: Палатата Лабиа (Palazzo Labia), Песаро (Ca' Pesaro) и Ресонико (Ca' Rezzonico). Сите цркви кои се свртени кон Големиот Канал биле изградени за време на Сетеченто.

На крајот на XVI век продолжила традицијата на поставување на привремени места за настапи во салите на палатите, во дворовите и на плоштадите. Паралелно со тоа,

посветена на Богородица на Здравјето, тие ја „задолжија“ мајката божја да бдее над нив, по последната голема епидемија која ги зафатила во 1630-31 година.

²⁴ Tracy E. Cooper, *Palladio's Venice: Architecture and Society in a Renaissance Republic*, Yale University Press, 2005, стр. 180-192;

²⁵ Pedrosso, op. cit., 23: Палатите пак Писани Морета (Ca' Pisani Morretta), Балби Валиер (Ca' Balbi Valier), Калбо Крота (Ca' Calbo Crotta), Сагредо (Ca Sagredo), Микијел деле Колоне (Ca' Michiel delle Colonne), Ка Барбариго (Ca' Barbarigo) и Долфин Манин (Ca' Dolfm Manin) - резиденцијата на последниот дужд, Лудовико Манин, биле реновирани во модерен облик.

²⁶ Ibid., 23.

започнало и создавање на нови градби, наменети за изведби, во кои се среќавале и присуствувале претставници од различни општествени класи. Во својот опис на сестерето, Франческо Сансовино наведува дека имало два убави театри, изградени со големи трошоци: едниот овален, а другиот кружен, способни да примат голем број луѓе за време на карневалските денови, кога, според градскиот обичај, се изведувале комедии.

Еден од нив е Театарот Микиел (*Teatro Michiel*), изграден во 1580 година од страна на семејството Микиел, на парцела лоцирана во парохиската Сан Касиано, кој ја отворил својата сезона на комедија за време на карневалот во 1581 година. Овој театар имал полукружна кавеа (аудиториум) со систем на нивоа²⁷ достапни од влезовите на задната страна, додека пак тезгите биле адаптирани како подвижни седишта за надомест. Активноста на овој мал театар е сигурна до 1583 година, со претстави одржувани од компанијата Џелоси, во режија на Франческо Андреини (Francesco Andreini 1548 – 1624). Основањето на приватните театарски компании ја раздвижиле театарската сцена во Венеција, што кулминирало во создавање на ефемерни театри и нивно поставување на внатрешни и надворешни простори. Компанијата Семпитерни, на пример во 1541 година го ангажирала Џорџо Вазари да направи сценографија²⁸ во салата на Палацо Гонела (Palazzo Gonella) во Канарецо, додека по нарачка од компанијата Аксеси, Андреа Паладио дизајнирал и изградил дрвен амфитеатар, веројатно сместен во дворот на палатата Ка' Фоскари. Во 1542 година, за свеченоста на Compagnia della Calza dei Sempiterni (Компанија на вечните чорапи) во Венеција, на Тицијано Аспети, познат како Тицијано Аспети Минио (Tiziano Aspetti detto Minio), веројатно му била доверена изработката на симболичната *macchina del mondo*²⁹ („Машина на светот“). Станувало збор за ефемерна пловечка сценографска конструкција чија кружна/сферична форма и претставата на универзумот ја поврзувале со ренесансната идеја за *macchina mundi*, уредената целина на космосот. Подоцнежната историографија ваквите венецијански пловечки структури ги поврзува со поширокиот концепт на *Teatro del Mondo*. Во оваа смисла, проектот од 1542 година може

²⁷ Ciammaichella, op. cit., 56-57: Што се однесува до неговите димензии, Наполеоновиот регистар на земјиште од 1808 година овозможува да се идентификува парцела, зад Корте Микиела, со речиси квадратна форма и еднаква на 20 на 21 метар.

²⁸ Ciammaichella, op. cit., 12.

²⁹ Ibid. 31, 34

да се разгледува како значаен претходник на подоцнежните венецијански „Театарот на светот“.

Имено, сместена на границата меѓу Истокот и Западот, Венеција се развила како уникатен урбан простор каде визуелниот впечаток и декоративноста имаат примат над конструкцијата. Изгледот и колоритот на фасадите, со темноцрвени, пригушени жолти и светлосини тонови, и шуко-декорацијата создаваат ефект на театарски кулиси. Со урбаните и културните содржини, Венеција изгледала и функционирала како голема отворена сцена, која нуди илузија и визуелна експресија.

II.2 Архитектурата во фреско-ансамблите на Џовани Батиста Тјеполо

Архитектурата во сликаната претстава го дефинира просторот и како просторна рамка, всушност директно влијае на композициското решение. Како клучен ликовен елемент во венецијанското сликарство, архитектурата често се користела како позадина на митолошките и религиозните теми, манифестирајќи двојна функција, иконографска и естетска. Преку позите, поставеноста и распоредот на фигурите, нивната облека и композициското групирање, заедно со архитектонските елементи, венецијанските уметници ја прикажувале Венеција на нивното време³⁰.

Во овој дух творел и сликарот **Џовани Батиста Тјеполо** (Giovanni Battista Tiepolo 1696 – 1770), роден во Венеција и активен во XVIII век. Наследник на сликовната помпезност на Веронезе и златното доба на венецијанското сликарство од XVI век, тој ја означува кулминацијата на венецијанското рококо. Тјеполо се смета за еден од најпознатите фреско-сликари на Апенинскиот полуостров, но оставил неизбришлив траг и во европската уметност. Благодарение на неприкосновениот талент и мајсторство, тој ги насликал најспектакуларните фреско-ансамбли на сите времиња. Генијалноста на Тјеполо не е ограничена само на неговата вештина како сликар, туку и на способноста за модернизирање на уметничката традиција во сликарството. Тој бил ученик на локалниот венецијански

³⁰ Enggass, op. cit., 89: Тјеполо роден на 5 март 1696 година, Венеција, Италија, а починал на 27 март 1770 година, Мадрид, Шпанија.

мајстор, **Грегорио Лазарини** (Gregorio Lazzarini 1657- 1730)³¹, сликар со декоративен и академски вкус, кој го упатил својот млад ученик кон основните техники на сликарската вештина, за тој подоцна, во позрелите години да создаде сопствен динамичен стил³².

Тјеполо преку визуелизирање на митолошките и религиозните теми го надминувал своето време, оставајќи дела кои продолжуваат и ден-денес да привлекуваат интерес за проучување. Неговата способност да комбинира класични архитектонски елементи со нов рококо-сензибилитет на сцената ги прави неговите дела уникатни и препознатливи. За Тјеполовите фрески карактеристична е смелата употреба на светлите бои, создавањето на ритмот и длабочината, како и тематскиот наратив, елементи преку кои сликарот воспоставува емотивна врска со гледачот.

Обемен е опусот на фрескосликарството на Тјеполо, но најзначајни негови дела се фреско-ансамблите изведени во црквите, вилите и палати низ Италија, Германија (Резиденција во Вирцбург - *Würzburger Residenz*) и Шпанија (Палатата Реал во Мадрид - *Palacio Real de Madrid*). Но меѓу венецијанските најпознати дела на Тјеполо се фреските изведени по 1738 година, кога тој остварил вкупно 40 фрески³³ од различни димензии. За истакнување се фреските во црквата Санта Марија дел Росарио (црквата на Џесуатите) и Палатата Лабија (Palazzio Labia) во Венеција.

Фреските во доминиканската црква Дел Росарио насликани во главниот брод се прикажани во три главни сцени, почнувајќи од главниот влез на црквата, *Славата на Свети Доминик*, *Воспоставувањето на Бројаницата* и *Појавувањето на Богородица на Свети Доминик* (*Apparizione della Vergine a San Domenico*). Шеснаесет сцени во зелено-окер монохроматска боја, од кои петнаесет се прикажани во Тајните на Бројаницата, а само една е празнична слика на неколку херувими кои ги држат ознаките на Бројаницата.

Преку делото *Славата на Свети Доминик* (*San Domenico in gloria*), (сл. 18), Тјеполо делумно ја продолжил композициската шема употребена во малата слика, сега во

³¹ <https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Battista-Tiepolo>, Преземено на 29 мај 2025.

³² <https://arte-line.com/quadri/indice-artisti-az/tiepolo/>, Преземено на 7 јуни 2025.

³³ *Giambattista Tiepolo: 1696-1996*, Milano: Skira; New York: Metropolitan Museum of Art, exh. catalogue (Catalogue of the itinerant exhibition held at the Museo del Settecento veneziano Ca' Rezzonico, Venice), стр. 43.

Галеријата дел'Академија во Венеција³⁴. Оваа слика е создадена во 1723 година за да учествува на натпреварот за таванот на капелата, посветена на Свети Доминик, во црквата Свети Јован и Павле, од која произлегува идејата за компактната пирамидална група со ангелите што го поддржуваат светецот, помагајќи му во неговото вознесение на небото. На централниот дел е прикажана сцената³⁵ на *Воспоставувањето на Бројаницата* (*L'Istituzione del Rosario*) (сл. 19) во која, покрај прославувањето на Бројаницата и истакнувањето на заслугите на Доминиканскиот ред, фреската добива и посебна симболичка димензија. Таа е нагласена преку присуството на дуждот Алвизе Писани, кому Свети Доминик лично му ја врачува Бројаницата во присуство на венецијанскиот патријарх Корер, како претставник на религиозната власт. На тој начин се воспоставува јасна врска меѓу духовната и световната власт. При изведувањето на оваа фреска, Тјеполо како модел ја употребил фреската *Успение на Богородица* (*Assunzione della Vergine*) (сл. 20) изработена од Веронезе за таванот на црквата Умилта (Umiltà).

Третата фреска³⁶ *Појавувањето на Богородица на Свети Доминик* (*L'Apparizione della Madonna a San Domenico*) (сл. 21), свртена кон раскошниот висок олтар, богата со полихромен мермер и скулптури, го прикажува јавувањето на Богородица на Свети Доминик. Околу фигурата на Богородица се појавуваат бројни доминиканци кои се признати како главни претставници на венецијанскиот манастир. Фреските прикажани во главниот брод доминираат со светли, прозрачни, речиси преливачки тонови, типични за палетата на Тјеполо. Тоа покажува дека венецискиот сликар ги проучувал педантно и до најмалиот детаљ фреските во ентериерот на црквата Мазари³⁷, при што, преку декоративните ефекти, успева да долови едноставно смирена и рафинирана атмосфера.

³⁴ Tiepolo, op. cit., 45.

³⁵ Ibid., 45: Според истражувањата спроведени за време на неодамнешната реставрација, целата сцена е создадена за само 21 ден. Сепак, креативниот процес мора да бил исклучително макотрпен, со оглед на тоа што Тјеполо, за да ги задоволи потребите на доминиканската иконографска програма за манастирот, направил три подготвителни скици, секој пат менувајќи го распоредот на сцената.

³⁶ Ibid. 45-46: Според *Giambattista Tiepolo: 1696–1996. Exhibition catalogue* (стр. 45-46), Тјеполо ја насликал фреската *Појавувањето на Богородица на Свети Доминик* за црквата *Santa Maria del Rosario (Gesuali)*, а објектите што го дополнуваат ентериерот, бројни скулптури од Џовани Марија Морлајтер (Giovanni Maria Morlaiter), ја збогатуваат рококо-декорацијата на просторот. За оваа фреска позната е скицата, која се чува во Музејот на ликовни уметности во Бостон.

³⁷ Ibid., 46.

Симболите на четворицата евангелисти се претставени над високиот олтар на сидот на хорот. Медалјони кои ги прикажуваат петнаесетте мистерии на Бројаницата го покриваат остатокот од таванот. Сликањето на таванот ја следи венециската сликарската традиција, на ист начин како и познатата декорација на Веронезе во *Sala del Collegio* во Дуждовата палата во Венеција³⁸. Декорацијата на Тјеполо добива во квалитет и од надворешното осветлување на внатрешноста на црквата, што продира преку шесте големи прозорци. Фреските, пак, се усогласуваат на извонреден начин со архитектурата на сводот. Лесниот и јасен стил на претставите, исто така, придонесува за читливоста на фреските и ја пресликува доминиканската реторика во слики што секој може да ги разбере.

Композицијата се движи флуидно по двете страни на централната оска, следејќи серпентинска (искривена) ритмична линија составена главно од плитки лакови. Наместо јасно да дефинира фигуративни обрасци, Тјеполо алудира на нив, давајќи ѝ на сцената лесен, речиси ефемерен квалитет. Човечките фигури се оживеани од овие нежни и кривки ритми. Динамичната фигуративна партија е врамена од класичната архитектура што ѝ обезбедува структура и стабилност на композицијата. Во основата на сцената се појавуваат мали сегменти на архитектонски орнаменти, но генерално архитектурата е воздржана, едноставна, дури и строга.

Покрај тоа што таванската декорација на Џамбатиста Тјеполо во доминиканската црква Санта Марија дел Росарио најчесто се поврзува со барокната сценографија и илузионистичкиот простор, проучувањата покажувале дека не може сите фрески од овој циклус да се третираат како сценски конструкции засновани врз слика на архитектонска рамка. Особено во медалјоните со Тајните на Розарио, Мајкл Леви³⁹ забележал дека овие композиции претставуваат „подредени наративни единици“ кои не се подложни на строг перспективен систем и не се ориентирани кон единствена гледна точка, за разлика од монументалните централни сцени што го отвораат плафонот кон илузорно небо. Потоа,

³⁸ Ibid., 48.

³⁹ Michael Levey, *Giambattista Tiepolo: His Life and Art* (New Haven & London: Yale University Press, 1994), 74–76: Медалјоните се опишани како „subsidiary narrative units“ кои не го продолжуваат реалниот архитектонски простор.

слично, Палукини⁴⁰ укажува дека употребата на сивилото во grisaille-фигурите кај Тјеполо во Џесуати има пред сè декоративна и симболичка функција, имитирајќи скулптура без да воведе сценографска длабочина или архитектонска фикција. Секундарните декоративни полиња⁴¹, исто така функционираат автономно во однос на архитектонската илузија. Тие не создаваат впечаток на продолжување или трансформација на реалниот архитектонски волумен, туку служат како иконографски и декоративни елементи кои ја врамуваат содржината и визуелниот ритам на таванот. Оттука, може да се констатира дека таванскиот ансамбл во Санта Марија дел Росарио не е хомоген сценографски систем, туку сложена композиција во која сценската илузија коегзистира со несценски, орнаментални и наративни фрески.

Трите големи тавански фрески во наосот се резултат на сценска конструкција диктирана од сликана архитектонска рамка. Таванската перспектива (*umal. prospettiva di sotto in sù*) претставува барокна илузионистичка техника со која таванската површина визуелно се „отвара“ кон бескраен небесен простор. Гледачот, позициониран под сцената, стекнува впечаток дека архитектурата продолжува нагоре, дека фигурите лебдат, а реалните просторни граници се поништуваат преку прецизна геометриска конструкција и строго контролиран центар на гледање. Да потсетиме дека таванската перспектива претставува илузионистичка сликарска стратегија, развиена во доцната ренесанса и усовршена во барокот, со цел да се поништи реалната архитектонска граница на таванот и да се создаде впечаток на отворен, небесен простор⁴². Основниот принцип се заснова на строго одредена гледна точка според која сите фигури и архитектонски елементи се перспективно скратени и насочени нагоре⁴³.

Во централната сцена од таванскиот ансамбл во Санта Марија дел Росарио перспективата е организирана околу јасно дефинирана централна гледна точка. Трите главни фрески на таванот *Славата на Свети Доминик (San Domenico in gloria)*,

⁴⁰ Anna Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*. Milan, 1968, стр. 112–114 – grisaille е третиран како декоративен, а не сценографски елемент.

⁴¹ Keith Christiansen, (ed.), *Giambattista Tiepolo, 1696–1770, 2007*, стр. 205–207: Се прави јасна разлика меѓу „grand ceiling narratives“ и секундарните декоративни зони.

⁴² John Rupert Martin, *Baroque*, Boulder: Westview Press, 1977, стр. 85

⁴³ Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, Ithaca: Cornell University Press, 1966, стр. 72–73.

Воспоставувањето на Бројаницата (L'Istituzione del Rosario) и *Богородица му се јавува на Свети Доминик (Apparizione della Vergine a San Domenico)*, ја сочинуваат Христовата и доминиканската теологија проектирана врз архитектонскиот волумен⁴⁴. Архитектонските елементи – пиластри, венци и отвори кон „небото“, се подложени на силно скратување и вертикално издигнување, со што се создава илузија на продолжена небесна архитектура. Светлината функционира како клучно перспективно средство: нејзиниот најинтензивен извор е концентриран во централниот, божествен настан, а постепено се намалува кон периферијата, со што дополнително се засилува впечатокот на височина и просторна далечина. Композицијата има радијален карактер, фигурите и облаците се поставени во кружно-спирално движење што го насочува и вовлекува погледот на набљудувачот кон средиштето на сцената.

Покрај религиозни, Тјеполо прикажувал и митолошки и историски теми⁴⁵, и создавал дела во кои се слават божествата и легендите од антиката. Тоа може да се заклучи според една од најважните нарачки добиена од страна на Тјеполо во 40-тите години на XVIII век, декорацијата изведена во Палатата Лабија⁴⁶ во Венеција. Семејството Лабија⁴⁷ било од шпанско потекло и се приклучило на венецијанските патриции. Токму фреските на Тјеполо ја одразуваат големата желба на тоа семејство да создаде впечаток дека тие се сопственици на најголемата профана декорација што некогаш била создадена во Венеција. Големата сала на двокатната палатата е целосно покриена со фрески, кои Тјеполо ги изработил во соработка со сликарот Џироламо Менгоци Колона (Gerolamo Mengozzi Colonna 1688-1774), специјалист за квадратура, што значи илузионистичка техника на сликање архитектура, со која на рамна површина (сид или таван) се создава привид на тродимензионален простор. Фреско-декорацијата на Балската сала ја покрива целата површина на сидот. Лажната перспектива постигната со насликаната архитектура од Менгоци-Колона е особено

⁴⁴ Levey, op. cit., 50–90.

⁴⁵ Ibid., 143: Тоа била неговата најубава профана нарачка во Венеција, единствена по својата целокупна декорација, а сепак недокументирана, практично незабележана во тоа време ниту од локалните извори, ниту од посетителите на градот.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., 53: Семејството Лабија пристигнало во Венеција од нивната родна Каталонија кон крајот на XIV век. Во 1646 година, тие стекнале благородничка титула, плаќајќи стоилјади дукати во државната каса, која била исцрпена од војната против Турците.

ефектна; во согласност со често повторуваната шема, таа илузионистички ја проширува релативно скромната кубична просторија, правејќи ја да изгледа многу поширока и создавајќи фиктивен простор кој се чини дека се протега бесконечно и дека е во продолжение на просторот на ентериерот.

Палатата Лабија го покажува полниот талент на Тјеполо, каде блеснале богатите фреско-декорации во Салата на огледалата⁴⁸, единствена просторија со три прозори со поглед кон Големиот Канал. Од страна на уметникот е направен концептуалниот дизајн, додека Џироламо Менгоци-Колона бил тој што ја создал илузионистичката архитектонска рамка⁴⁹.

На насликаната архитектонска рамка поставена меѓу таванот и подот, се прикажани четири⁵⁰ историски сцени. Двете драматично изведени слики, на западниот сид *Средбата на Антониј и Клеопатра*, (*L'incontro di Antonio e Cleopatra*) (сл. 22) и на источниот сид *Банкетот на Антониј и Клеопатра* (*Il banchetto di Antonio e Cleopatra*) (сл. 23), претставуваат две значајни сцени од животот на Марко Антониј, кои ги споменува Плутарх. Фреските се изведени во архитектонска рамка, но не во смисла на вистинска физичка рамка, туку како илузиона архитектонска структура на композицијата, типично за Тјеполо и за рококо-фреските. Сидовите визуелно доминираат над таванската слика, не само поради нивните фигуративни композиции, туку и поради величествената архитектонска „сценографија” од Џироламо Менгоци Колона. Илузионистичка длабочина е она што го објаснува грандиозниот ефект на двете сцени. Просторијата во Палацо Лабија била организирана во вид на театар кон кој Тјеполо отсекогаш се стремел, каде за неговите драматични персони, Менгоци го создал највеличествениот и највпечатливиот просцениум⁵¹.

Фреската *Пристигнувањето на Антониј* (*L'arrivo di Antonio*) и неговата придружба е поставена како илузионистичка глетка во лажната архитектонска рамка. Додека едрата на римската флота сè уште може да се видат во позадина, величествено костимираните фигури

⁴⁸ Ibid. 54.

⁴⁹ Enggass, op. cit., 89–97; <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043079.1982.10787951>, стр. 93.

⁵⁰ Tiepolo, op. cit., 54.

⁵¹ Levey, op. cit., 164.

се движат кон палатата на Клеопатра во форма на триумфална поворка⁵². Во преден план, Антониј и Клеопатра заедно чекорат, веќе прикажани како двојка. Длабочината на архитектонската сценографија е она што го објаснува грандиозниот ефект на двете сцени. Сидовите на просторијата се отворени со илузионистичка симулирана архитектура, во која се интегрирани вистинските врати и прозорци. На овој начин, создаден е повеќеслоен систем на фиктивни внатрешни и надворешни простори, поткрепен од масивна архитектонска рамка од разновиден обоен мермер.

Фреската *Банкетот на Антониј и Клеопатра* (Сл.23) изгледа како потомок⁵³ на делата на Веронезе. Прекрасната квадратура што го поддржува сето ова, освен самите отвори на прозорците и вратите, целиот концепт на *trompe l'oeil* - е дело на соработниците на Тјеполо, компетентни уметници како што бил Џероламо Менгоци-Колона. Талентот на креаторот на сцената е неспорен, но без архитектонската илузија таа не би изгледала како природно продолжение на реалниот простор.

Токму на таванот на Палацо Лабија во Венеција, Тјеполо и Менгоци⁵⁴ уште повеќе го збогатиле нивното долгогодишно партнерство изведувајќи профани теми. Никогаш порано Менгоци-Колона не успеал да долови толку раскошна атмосфера, преку вешто поврзување на архитектура и фигуративниот дел на фреските. За разлика од таванските слики во барокните цркви, таванот во балската сала на Палацо Лабија со својата алегориско-митолошка програма, е подреден на сидовите. Неговата содржина изгледа не е тесно поврзана со онаа на сидните слики. Централниот панел го прикажува Белерофонт, прославениот коринтски херој, како јава на Пегаз кон Глорија (Сл.24). Таванската фреска е замислена како илузионистички поглед кон небото, каде Белерофонт јава на белиот крилат коњ Пегаз кон Славата, без да го вознемирува изнемоштениот старец со копје кој е поставен на дното од сликата. Славата е персонифицирана со женска фигура во златно-жолта облека, која лебди на облак покрај пирамида, традиционалниот симбол на вечноста. Над и под овој панел соодветно се персонифицирани *Правдата* и *Благородништвото*. Четири монохроматски слики со класични сцени на жртвување се околу кружниот панел.

⁵² Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, стр. 134–136.

⁵³ D'Otrange Mastai, op. cit., 130.

⁵⁴ Levey, op. cit., 143.

По должината на рамката што го ограничува долниот раб на таванот, се лажните отвори кои содржат насликани архитектонски елементи, во кои се прикажани голем број митолошки сцени, меѓу кои и *Плутон ја грабнува Персефона (Plutone rapisce Proserpina)*(сл. 25). Тјеполо тука ги потенцира природното осветлување и перспективата за да создаде визуелно впечатлив ефект. Оваа фреска е симболичен пример за способноста на овој сликар да комбинира убавина, движење и нарација во едно единствено уметничко дело. Преку масивните, симулирани, украсени сводови од страна на Менгоци-Колона, Тјеполо поставил некои од најпоетичните и најживописните негови митолошки имажинации. Прецизноста на архитектонските декорации е далеку од нивната поетика.

Може да се истакне дека примерите од Вила Валмарана⁵⁵ и Резиденцијата во Вирзбург⁵⁶ го илустрираат успешното спојување на сликарството и архитектурата, каде ансамблите создаваат хармоничен простор што му придава естетска и духовна вредност на објектот. Во овие примери, фреските и декоративните елементи не се само додаток на архитектурата, туку стануваат интегрален дел од просторот, овозможувајќи на посетителот целосно да ја доживее атмосферата што уметникот и архитектот заеднички ја замислиле. Тие ја покажуваат симбиозната врска помеѓу различните уметнички дисциплини и потврдуваат дека нивната хармонична интеграција може да создаде впечатливи дела.

Вилата Валмарана на Џуџињата (*Villa Valmarana ai Nani*) е историска вила од XVIII век сместена на ридот Сан Бастијано, во близина на Виченца⁵⁷. Таа е позната како модел за интеграција помеѓу архитектурата, уметноста и природниот пејзаж, место каде уметноста и природата се стопуваат во едно. Еден од најимпресивните аспекти на вилата е панорамскиот фрескопис изведен во 1757 година од страна на сликарите татко и син, Џамбатиста и Џандоменико Тјеполо. Ова ја прави вилата не само уметничко дело од огромна естетска вредност, туку и културен „прелом“ меѓу две уметнички генерации, таткото како

⁵⁵ Liliana Balzaretto, *Ville Venete*. Milano: Electa, 1965, стр. 130–135.

⁵⁶ Erich Hubala, Otto Mayer, Wolf-Christian von der Mülbe, *Die Residenz zu Würzburg* (Würzburg: Edition Popp, 1984, стр. 271–273: (Опис на фреско-ансамблот и значајните декорации во Резиденцијата). Tilmann Breuer/ Bachmann et al., *The Würzburg Residence and Court Gardens: Official Guide* (Munich: Bayerische Schlösserverwaltung), 2003.

⁵⁷ Fernando Rigon, *Giambattista e Giandomenico Tiepolo. Villa Valmarana ai Nani*, Ediz. multilingue (Schiavon: Sassi), 2008, стр. 12–19: За општа историја на фреските и нивниот програм. Тие насликале повеќе од 800 м² фрески во 13 простории, што ја прави вилата еден од најзначајните примери на европската уметност на сетеченто.

величествен маестро на рококо и синот како предвесник на порационален, реалистичен поглед.

Џанбатиста Тјеполо во Вилата Валмарана создал монументално сликарство инспирирано од класични и нововековни епски литературни текстови⁵⁸. Сцени од *Илијада* (Сл.26), *Енеида*, *Орlando фуриозо* и *Церасулима либерата*. Во централната сала е изведена *Жртвата на Ифигенија (Il sacrificio di Ifigenia)*(Сл.27), драматична, „театрална“ сцена со силна композиција, сместена во архитектонски обликуван класичен трем. Динамичната композиција ја сочинуваат експресивни ликови, а богатата палета бои ја нагласува митската природа на претставите. Фреските делуваат како да се „широка сцена“, каде фигуралните групи се сместени во јасно дефиниран тродимензионален простор.

Резиденцијата во Вирцбург⁵⁹ (*Würzburg Residence*) е еден од најзначајните барокни дворци во Европа, изграден како седиште на принц-епископите на Вирцбург (Германија). Најпознатата и најимпресивната фреска во резиденцијата се наоѓа на таванот на големото парадно скалиште, кое тематски ја прикажува алегоријата на четирите континенти: Европа, Америка, Азија и Африка, околу богот на сонцето, Аполон, што создава динамичен и космолошки приказ (Сл.28). Фреско-декорацијата во Вирцбург, пред сè на скалите и во Империјалната сала, не претставува само уметничка доминација на просторот, туку таа е и интерактивен, идеолошки визуелен наратив што ја изразува моќта, универзалноста и културната визија на европскиот рококо.

На венецијанските фрески на Џовани Батиста Тјеполо се преплетуваат сакралното и профаното, митот и реалноста, преку динамична композиција и богат колорит. Неговите сакрални циклуси сочинуваат возвишено духовно искуство преку илузионистичко отворање на архитектонскиот простор, додека профаните фрески, инспирирани од митолошки, алегориски и историски теми се одликуваат со елеганција, декоративна разиграност и суптилен хумор, одразувајќи ја културната самосвест на венецијанското

⁵⁸ Antonio Morassi, *Tiepolo, la Villa Valmarana*, Hoepli, 1945, стр. 5–28.

⁵⁹ Mark Ashton, “Allegory, Fact, and Meaning in Giambattista Tiepolo’s *Four Continents* in Würzburg”, *The Art Bulletin*, Vol. 56, No. 1, 1974, стр. 109–131: Оваа статија/истражување ја анализира иконографијата и значењето на таванската фреска *Аполо и четирите континенти* од Тјеполо во Резиденцијата во Вирцбург. Била градена меѓу 1720 и 1744 година според плановите на архитектот Балтасар Нојман, со внатрешни декорации завршени до 1780 година.

општество од тоа време. Од историско-уметнички аспект, Тјеполо се вбројува меѓу најзначајните автори на XVIII век и се смета за последен голем поддржувач на ренесансно-барокната традиција во монументалното сликарство. Неговото користење на услугите на квадратуристите внесува нова театарско-илузионистичка димензија во сликарскиот израз, преку кој реалниот архитектонски простор се трансформира во динамична визуелна целина, со значајно влијание врз венецијанската и пошироката европска уметничка продукција.

II.3 Искуството на квадратуристите и сценографите

Перспективата стана основа во зацврстувањето на темелите и унапредување на илузионистичката динамика на архитектонската претстава во венецијанското сликарство на XVII век, што се одвивало паралелно со развојот на квадратурното сликарство и сценографијата. Познато е дека квадратуризмот како сликарство на архитектура, и сценографијата како уметничка дисциплина, теоретски и практично се тесно поврзани, многу често надополнувајќи се меѓусебно во изнаоѓање на различни креативни уметнички решенија. Покрај блискоста, двете техничко-уметнички активности имаат сопствен независен историски тек на развој, како и различни уметнички карактеристики, методи и примена.

Поимот квадратуризам⁶⁰, произлегува од латинскиот збор „quadratura“, кој значи сликање на архитектура и архитектонски елементи, што наоѓало различна примена, меѓу останатото и во доменот на илузионистичкото сликарство⁶¹. Благодарение на употребата на перспективата, квадратурното сликарство придонело за „пробивање“ на реалните граници на насликаниот простор, сводовите и ентериерите на одредени архитектонски зданија, дополнувајќи ја илузионистичката декорација со ефекти на удвојување на

⁶⁰ David Summers, “Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism,” New York, Phaidon, 2003, стр. 541: Кон крајот на XVII век, квадратурата била насочена кон исполнување на програмските цели на језуитски ред, основан од Свети Игнатиј Лојола и важна институција на католичката контрареформација.

⁶¹ Ingrid Sjöström, *Quadratura: Studies in Italian Ceiling Painting* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1978, стр. 7–8): За разлика од „trompe-l’œil“ (илузија) или претходното „sotto in su“ („од долу нагоре“), „quadratura“ е директно поврзана со перспективите и претставувањето на архитектурата.

просторот. Овој сликарски жанр вклучува и сликање на архитектонски декоративни елементи, илузорни статуи и украси од шуко-декорација. Илузијата не само што влијаела на величествено трансформирање на ентериерите, туку и интерактивно влијаела на публиката.

Потеклото на поимот сценографија е сложенка од грчките зборови „сцена“ и „описување“, што буквално значи „опис на она што е на сцената“. Првично, тоа се однесувало на структурата поставена зад оркестарот, која со текот на времето еволуирала во површина за аудио-визуелен перформанс во изведба на актери, танчери, певци⁶². Сликите кои се користеле на сцена ја трансформирале сценографијата од обична позадина во нешто повеќе: создавале впечаток на проширен простор надвор од ограничената сцена, често создавајќи длабочина и оформувајќи атмосфера на претставата. Сценографијата е фактички театарскиот дизајн - користење на визуелни илузии за поддршка на наративот и емоциите на претставата. Развојот на сценографијата се одвивал паралелно со оној на сликарството и со унапредување на техничките можности за менување на сценографијата според менувањето на чиновите во претставата.

Традицијата на италијанското нововековно илузионистичко сликарство - квадратурата, се смета дека започнала прилично скромно околу 1470 година со **Андреа Мантења** (Andrea Mantegna 1431 - 1506)⁶³ во таканаречената *Соба на младоженците* (Camera degli Sposi) (**Сл.29**) во палатата на војводата од Мантова, Лудовико Гонзага (Ludovico Gonzaga). Бројни тавани и сводови биле насликани како резултат на италијанското илузионистичко сликарство во текот на XVII и XVIII век, од поедноставни и поскупо примероци, до раскошни креации, како оние на Пјетро да Кортона, Бачичо и Гверчино.

Сепак, овој сликарски манир поголем замав забележува во времето на барокот, а тоа се покажува со „чувството на бесконечност“ како стилска карактеристика. Главен центар

⁶² Oscar G. Brockett, Margaret H. Mitchell & Linda Hardberger, *Making the Scene: A History of Stage Design and Technology*, San Antonio, Tex.: Harcourt Brace, 1987, стр. 18-25: Според Витрувиј, Агатарк од Самос бил првиот што насликал сцени за театарот во Атина во V век п.н.е. Но, според Аристотел, првите насликани сцени ги вовел Софокле.

⁶³ Summers., op. cit., 534-535.

на квадратурната уметност во Италија се смета Болоњската школа⁶⁴. Инаку, во Венеција⁶⁵ е воведен од страна на италијанскиот сликар од XVI век, **Џовани Батиста Порта** (Giovanni Battista Porta) од Тоскана.

Венецијанската квадратуристичка активност својот највисок сјај го достигнала во текот на XVIII век, по заслуга на **Џироламо Менгоци Колона** (Girolamo Mengozzi Colonna)⁶⁶ и **Џовани Батиста Кросато** (Giovanni Battista Crosato 1686 - 1758)⁶⁷, исто така активен во Пиемонт. Но, меѓу највлијателните креативци на квадратурната и сценографската италијанска уметност се сметат уметниците на семејствата Галијари и Бибиена. Во тој контекст, уметничката продукција на Бибиените, како во сценографскиот, така и во архитектонскиот дел, се чини дека одиграло клучна улога. Тие всушност⁶⁸ го довеле до совршенство архитектонското илузионистичко сликарство со низа рафинирани средства, до степен да станат синоним на сценографијата на новата театарска сцена на осумнаесеттиот век. Но, преовладува мислењето дека е единствено значењето на **Фердинандо Гали Бибиена** (Ferdinando Galli Bibiena), кој стекнал најголема репутација во однос на сценската декорација. Благодарение на неговите иновативни дизајни, тој станал

⁶⁴ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600–1750*, Penguin Books, 1978, стр.220: Квадратуризмът, или илузионистичкото архитектонско сликарство, во Болоњската школа се развива во раниот XVII век. Во Болоња ја воведува Џироламо Курти (Girolamo Curti 1575–1632), кој околу 1620-тите усовршува перспектива и архитектонски троплеј. Неговите ученици и соработници Агостино Мители (Agostino Mitelli 1609–1660) и Анџело Микел Колона (Angelo Michele Colonna 1604–1687), подоцна стануваат водечки мајстори на *quadratura* и ја шират традицијата низ Италија и надвор од неа.

⁶⁵ Giandomenico Romanelli, *Venice: Art & Architecture, vol.1* (1997), стр. 575: Во текот на XVII век Порта бил ангажиран од страна на Џовани Антонио Фумиани (Giovanni Antonio Fumiani). Порта има меѓу своите најголеми соработници некои од соработниците на Паоло Веронезе, Г. Зелоти и братот на Паоло, Б. Калиари (вила Барбаро, околу 1561 година, Масер).

⁶⁶ Giuseppe Morassi, *Giambattista Tiepolo – Painter of ‘Macchiette’*, The Burlington Magazine, CI (1959), стр. 227–231: Џироламо Менгоци Колона е компетентен квадратурист, кој ја обезбедува архитектонската рамка за фигуралните композиции на Џан Батиста Тјеполо, но не се смета за главен творец на самите сцени.

⁶⁷ Francesca D’Arcais, „Crosato, Giovanni Battista“, *Dizionario Biografico degli Italiani* 31, 1985, стр. 55–57.

⁶⁸ <https://www.britannica.com/topic/Galli-da-Bibiena-family>, Преземено на 23 август 2025: Уметничката династија Бибиена започнала со сликарот Џовани Марија Гали (1625-1665), кој е роден во Бибиена а студирал во Болоња кај Франческо Албани. Сепак, синовите на Џовани Марија Гали, Фердинандо (1657-1743) и Франческо (1659-1739), се заслужни за зголемување на угледот на семејството како архитекти и дизајнери низ Европа.

еден од најголемите италијански сценографи, активен во неколку италијански градови, меѓу кои и во Венеција.⁶⁹

Кон крајот на XVII век започнал интензивниот развој на венецијанското илузионистичко сликарство, но до полн израз неговите можности дошле дури во 1738 година⁷⁰. Врската помеѓу квадратуризмот и сценографијата е многу јасна, и тоа пред сè, поради заедничката теоретска инспирација, поврзана со реалната архитектура и со трактатите на познати архитекти, како што биле Балдесаре Перуци, Андреа Паладио и Себастијано Серлио. Откако светот на големите хуманисти во италијанската ренесанса е фокусиран на човекот, сликарскиот илузионизам се задолжил со задача за обезбедување амбиент достоин за универзалниот човек, не така што ќе ја симулира реалноста, туку така што ќе ја создава идеализираната псевдореалност⁷¹. Западната уметност во некои од нејзините најтипични манифестации е обликувана во своите темели преку нејзиниот заеднички развој со оптиката, како во примерите на Леон Батиста Алберти, Пјеро дела Франческа и Леонардо да Винчи. Но, пронаоѓачот на сценографијата, Агатарк од Самос⁷², бил и автор на првиот трактат за сликарството во петтиот век п.н.е., кој го привлечол вниманието и на филозофите: Хераклит и Анаксагора.

Оттаму и констатацијата дека не е толку едноставна работа да се направи разлика помеѓу квадратуристите и сценографите, со оглед на тоа што некои сликари се посветиле и на сценографијата, а многу познати уметници-сценографи во својата кариера практикувале сликарството со перспективни архитектонски илузии - квадратурата. Искуството на венециските квадратуристи и сликари на театарски перспективи, обучувани од вештините

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Д'Отренж, op. cit., 128: Дури и Тјеполо не се двоумел да ја следи верно познатата композиција *Триумф на Венеција* на Веронезе во своето дело *Воспоставување на Бројаницата* во црквата Џесуати во Венеција

⁷¹ Judith Mastai, *Art History*, New York: Barron's Educational Series, 2002, стр. 147: Во вториот период на Контрареформацијата, барокните уметници сликале илузионистички визии од небесен, а не од земен карактер, со цел да ги едуцираат верниците и да ја зајакнат нивната вера.

⁷² Vitruvius, *De architectura*, Book III, стр. 192, trans. M.H. Morgan, 1914: Според Витрувиј, Агатарк од Самос бил иноватор во сценската слика и примена на перспективата во трагичниот театар. Тој се смета како еден од првите кои го развиле концептот на перспектива во сценската уметност, но извори не потврдуваат дека бил автор на трактат за сликарство.

на класичната и барокна архитектура, дојде до израз во одредени дела на неколку уметници, како што се, Себастијано Серлио, Џовани Батиста Пиранези, Антонио Канал - Каналето.

Себастијано Серлио (Sebastiano Serlio 1475-1552) бил италијански градител и теоретичар на архитектурата, кој учел кај Балтазаре Перуџи (Baldassarre Peruzzi) од Рим⁷³. Од 1541 година тој станал дворски архитект на Франсоа I во Фонтенбло. Нему му се припишуваат неколку архитектонски градби, но сепак се прочул, не по тоа што го изградил, туку благодарение на серијата⁷⁴ книги посветени на принципите за архитектурата. Серлио објавил неколку трактати, од кои најважен е трактатот *Архитектура* (*L'architettura*, 1537–75), кој претставува збир на сценски дизајни и разработка на текстот на Витрувиј⁷⁵, поставен во контекст на новите отворени проблеми од доменот на перспективата, архитектурата и сценографијата. Трактатот бил планиран како теоретски проект од девет книги, но Серлио успеал да издаде само седум од нив. Неговата намера била да понуди „книга со модели во која архитектот може да најде решенија за секакви проблеми“. Акцентот на Серлио е ставен на практичната примена на готовите решенија од страна на архитектите и градителите. Од особено значење е истакнувањето на висококвалитетни сценографски илустрации, меѓу кои има и револуционерни решенија.

Првиот трактат на Себастијано Серлио посветен на сценографијата бил објавен под насловот „За перспективата“ (*Per la prospettiva*) во 1545 година⁷⁶, со што започнува долгата традиција на трактати кои се занимавале со театарот и театарската сценографија. Во расправата посветена на „Втората книга за перспективата“, Серлио ги илустрира неговите теории за „новата“ сценографија, воведувајќи ја употребата на сцени создадени во перспектива и тридимензионални форма на закосени (дијагонални) сцени. Претходно сценографите користеле едноставни насликани позадини, во перспектива, но во дводимензионална форма и со неколку издигнати елементи. Серлио категорично ја

⁷³ Summers, op. cit., 486: Серлио бил роден во Болоња, на 1475, и починал во Фонтенбло или Лион, 1554.

⁷⁴ Hart Vaughan & Peter Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture, Volume I: Books I–V of Tutte l'opere d'architettura et prospetiva* (New Haven: Yale University Press, 2005), стр. 7-10.

⁷⁵ [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-serlio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-serlio_(Dizionario-Biografico)/), Преземено на 12 септември 2025.

⁷⁶ <https://spazioscenico.altervista.org/sceno.html>, Преземено на 23 септември 2025: Серлио ги опишува трите суштински типа на сцени според витрувијанската традиција, кои се трагичното, комичното и сатиричното.

поздравувал адаптацијата на перспективното сликарство⁷⁷ за сцената, и според него, малку работи му носеле „поголемо задоволство на окото и на духот, отколку откривањето на поглед на сценската поставка”⁷⁸.

Придржувајќи се кон моделите на Витрувиј и неговите согледби, Серлио ги опишал трите видови театарски сцени: трагична, комична и сатирична сцена, кои според начинот на изработка и техничка реализација, значително се оддалечени од класичниот модел. Во дело од творештвото на Серлио, архитектурата и перспективата се клучни за сценската драматургија⁷⁹. Во трагичната сцена тој користи монументални градби (палати, колонади) и строга централна перспектива која создава чувство на возвишеност, ред и судбинска неизбежност. Во комичната сцена, пак, архитектурата е пониска и секојдневна (градски улици и куќи), а перспективата е поприближена и подинамична, што ја нагласува живоста и човечката интеракција. Така, просторот директно ја обликува емоцијата и жанрот на претставата.

Сцените на Серлио не делуваат како фиксни и непроменливи архетипови, туку како едноставни контури околу кои се движи личната инспирација до апсолутна слобода, менувајќи ги бројните опции, сè додека не се дојде до оригинални и автономни решенија. Според концептот на Серлио, сцената е поделена на два суштински дела: *рамниот преден дел*, целосно лишен од сценски елементи, и *задниот дел*, предвиден за сценските елементи, каде кулисите или сликите на зградите се поставени според утврдениот редослед. Не е јасно дали просторот наменет за глума го опфаќал само рамниот дел на сцената, при што актерите би играле практично надвор од сценскиот комплекс, или пак, се протегал делумно и на закосената рамнина, со што актерската игра би била совршено интегрирана со сценографијата.

⁷⁷[https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-serlio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-serlio_(Dizionario-Biografico)/), Преземено на 5 октомври 2025.

⁷⁸ Vaughan & Hicks, op. cit., 37: „Првиот превод на поглавјето ‘The Perspectival Stage’ од книгата на Серлио, *Second Book of Architecture* (објавена во Париз, 1545, стр. 64), го презентира концептот на перспектива во архитектурата на XVI век“.

⁷⁹ Peter Womack, “The Comical Scene: Perspective and Civility on the Renaissance Stage.” *Representations*, vol. 101, no. 1, 2008, pp. 32–56. DOI: <https://doi.org/10.1525/rep.2008.101.1.32>. Посетено на 12 мај 2026.

Очигледно е дека Серлио го ограничува прикажаниот простор на сценската перспектива со прикази на урбаните плоштади и улици. Според него, вештината на перспективното претставување овозможува на мал простор, и од блиску и од далеку, да се видат врвни палати, огромни храмови и куќи од секаков вид, пространи плоштади опкружени со разни украсени градби. Тој создава длабоки перспективи преку авениии со вкрстени улици, триумфални капији, високи столбови, пирамиди, обелисци и низа други архитектонски елементи, а сето тоа збогатено со осветлување со различен интензитет, според нивната положба.

Исто така, значаен дел од интересот на Серлио е употребата на боите во услови на сценско осветлување и сценски изработки. Тој ја употребувал бојата не само како декоративен елемент, туку и како интегрален дел од сценската илузија и визуелната перцепција. Со многу жива пластична чувствителност, реализирана во духот на тогашниот вкус, тој препорачува создавање конструктивни сцени, со проекции и натстрешници чиј релјеф се истакнува со умерена игра на светлината.

Џовани Батиста Пиранези (Giovani Battista Piranesi 1720-1778), венецијански архитект, графичар и теоретичар, исто така бил автор на трактати. Студирал архитектура и сценографија во Венеција, каде бил под влијание на барокните решенија и неопаладиевскиот класицизам на болоњските сценографи. Времетраењето на обуката на Пиранези меѓу Венеција и Рим продолжило од крајот на 30-тите до крајот на 40-тите години на XVIII век, при што неговото семејно опкружување му овозможувало контакт со инвеститори.

Творечкиот⁸⁰ живот на Пиранези претежно се одвивал меѓу сликарството и архитектурата, а во времето на рококо-уметноста тој станал познат како сликар, графичар и архитект, кој се прославил со неговите ведути и капричи⁸¹. Творештвото на Пиранези

⁸⁰PIRANESI, Giovanni Battista – *Enciclopedia - Treccani*, Преземено на 5 октомври 2025: Лерпан го забележува интересот на Пиранези за декорацијата, сликарството, театарската сценографија и гравурата, кои подоцна продолжил да ги продлабочува со проучувањето на перспективата и антиката.

⁸¹ John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi* (London: Thames & Hudson, 1978, стр. 32–45): По студиите кај Васи, Пиранези соработувал со учениците на Француската академија во Рим, создавајќи серии на vedute на градот. Неговото прво дело било *Prima parte di Architettura e Prospettive* (1743). Потоа следи изданието *Varie Vedute di Roma Antica e Moderna* во 1745 година.

одразува успешна комбинација помеѓу извонредната имагинација и неговото длабоко познавање на перспективата, градителството и римската архитектура⁸². Од големиот број архитектонски креации, кои сочинуваат типичен пример за соодносот помеѓу архитектурата (квадратурата) и сценографијата, особено се истакнува неговиот циклус на графики под наслов *Замислени претстави на затвори* (*Invenzioni Capric di Carceri*) (сл. 30).

Станува збор за две изданија на графики, едната е издадена во 1745-50 година, а потоа е реиздадена, по извесна преработка, како збир од шеснаесет графики, во 1761 година. Долго време во стручната литература не се правела разлика помеѓу двете изданија на *Замислени претстави на затвори* (*Carceri*)⁸³ на Пиранези, и тие често се интерпретирале како резултат на иста инспирација и креативен процес. Сепак, деталната споредба помеѓу првото издание, често наречено „капрично“, и подоцнежното, ревидирано издание, покажува значајни разлики. Во подоцнежното издание, Пиранези за прв пат вовел нумерација на плочите, што овозможува воспоставување на секвенцијален редослед и систематска организација на графичките листови од ова издание.

Првото издание на исклучително оригиналната серија графики *Карчери* Пиранези го издал во 1750 година, а самиот вознемирувачки наслов *Замислени претстави на затвори*, како да ја обединува фантазијата и реалноста во однос на изгледот и функционирањето на затворот⁸⁴. Ова издание, составено од четиринаесет дела (графички листови), се карактеризира со јасен тон, со светлосни ефекти, а претставите наликуваат на брзо и слободно скицирани цртежи, инспирирани од венециските и римските мотиви од архитектурата на различни епохи. За остварување на овие интензивни имагинативни претстави, прикажани преку смела перспектива и скратувања, тој се потпираше на неговата рана обука како сценограф на затворските сцени. Сите дела прикажуваат огромни подземни простори со сводови, скали и масивни макари, во прилично екстремни верзии на капричи, омилен италијански жанр на архитектонски фантазии.

⁸² Ibid., 102.

⁸³ Marguerite Yourcenar, *Dark Brain of Piranesi: and Other Essays*. Translated by Alberto Manguel. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984, стр. 88.

⁸⁴ Ibid.

Историчарот на уметноста⁸⁵ Силвија Гавуцо - Стјуарт (Silvia Gavuzzo-Stewart), во нејзиното толкување на збирката Карчери..., истакнува дека нејзиниот прв дел Пиранези го издал уште на неговата 23-годишна возраст, околу 1743 година. Со употреба на архитектурата и перспективите, тој уште тогаш ја најавил неговата идеја за темата посветена на затворот во тоа време. На паспартуто на долниот дел на првата гравура од овој циклус врежан е натпис каде пишува „Темниот затвор со столб за мачење на „криминалците“ (сл. 31). На оваа претстава се истакнува силниот контраст, елементи на цврста архитектонска структура изградена од големи блокови и повеќекратни сводови, лесно репродуцирана, која композициски наликува на театарска сцена. Истиот графички лист е опфатен во првото издание, кој ја подржува идејата дека за да се формира идеален град неопходно е спроведување на правдата и казнувањето.

Сепак, според Гавуцо-Стјуарт⁸⁶, второто издание на Карчери, со променет наслов во *Замислени затвори* (Carceri d'Invenzione), е најпознато за научната јавност. Студијата која ги истражува „Карчери“ како една од визуелно и креативно најзначајните серии на Пиранези, анализирајќи ги двете изданија (првото со 14 графики и второто со 16), сугерира дека овие фантастични „затвори“ не се само архитектонски фантазии, туку носат метафорични и критички значења поврзани со уметничката слобода, но и рационализмот на XVIII век. Гавуцо-Стјуарт ги разгледува стилските, техничките и идејните аспекти на серијата, вклучувајќи го и нејзиниот однос кон контекстот на тогашниот културен, уметнички и интелектуален амбиент.

Во неговото толкување на *Замислените затвори*, Мајкл В. Коул (Michael W. Cole)⁸⁷, пак, забележува суштински разлики меѓу првото и второто издание на гравурите на Џовани Батиста Пиранези, при што второто го истакнува според радикалниот визуелен и психолошки карактер. Промените се манифестираат преку изразените сенки,

⁸⁵ *Le Carceri: i 'sogni' di Piranesi reinterpretati - Giambattista Piranesi: Sognare il Sogno Impossibile*, Преземено на 15 октомври 2025; Silvia Gavuzzo-Stewart, *Nelle Carceri di G. B. Piranesi*, Leeds: Northern Universities Press/Routledge, 1999, стр. 86-87: Во оваа студија авторката анализира одредени графики („tavola“) од серијата *Carceri d'invenzione*, истакнувајќи ги стилските и интерпретативните особености на Пиранези.

⁸⁶ Silvia Gavuzzo-Stewart, *Nelle Carceri di G. B. Piranesi* (Leeds: Routledge, 1999, 45).

⁸⁷ Michael W. Cole, „Piranesi's Carceri d'invenzione: Perspectives and Architectural Imagination“, in *Architecture and Vision in the Enlightenment*, ed. Sara Mortara Garavelli, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, стр. 142–43.

усложнувањето на архитектонските структури и воведувањето драматични елементи како скали, мостови и синцири, кои создаваат чувство на дезориентација и бесконечен простор. Според неговите проучувања, Коул констатира дека Пиранези користи изразено кијароскуро, густо вкрстено шрафирање и нестабилни перспективни системи за да ја засили визуелната и просторната напнатост. Иако графиките се засновани на реални конструктивни принципи, нивната фантастична комбинација ги надминува границите на функционалната архитектура, трансформирајќи ги *Карчерите* во визуелни и психолошки конструкции што ја истражуваат врската меѓу просторот, перцепцијата и субјектот.

Или пак, како што истакнува Маргерит Јурсенар (*Marguerite Yourcenar*) во својата студија *Carceri d'invenzione* дека овие дела може да се третираат, не само како архитектонски фантазии, туку и како „приспособени визуелни структури на човечката перцепција“, кои ја истражуваат врската помеѓу просторот и посматрачот⁸⁸. Според Ронкато, овие гравури создаваат чувство на „просторна бесконечност“, што укажува на нов начин на артикулирање архитектонска идеја во XVIII век. Покрај од уметнички или историски контекст, Ронкато ја посматра серијата од аспект на визуелната перцепција и психологијата на простор⁸⁹. Дополнително, трудот на Пач ги поврзува *Carceri* со концепти поврзани со *правда, казна и демократско размислување*, ставајќи го творештвото на Пиранези во широка интелектуална контекстуализација⁹⁰.

Семејството Канал било тесно поврзано со сценографијата и театарската уметност во Венеција. Во таква средина се формирал **Антонио Канал – Каналето** (Antonio Canal - Canaletto 1697 - 1768), најпознатиот член на семејството и еден од најзначајните сликари на XVIII век. Иако Каналето е познат како сликар на ведути и капричи, во неговите дела се забележуваат силни сценографски и театрални елементи. Каналето, заедно со брат му **Кристофоро Канал** (Cristoforo Canal), кај нивниот татко **Бернардо Канал** (Bernardo Canal), учеле сликање на театарски позадини и сценски декорации. Со оваа обука, особено Каналето, стекнал солидно познавање од перспективата, квадратуризмот и илузионистичкото прикажување на просторот, елементи што подоцна имале значително

⁸⁸ Yourcenar, op. cit., 45-79.

⁸⁹ Sergio Roncato, “Piranesi and the Infinite Prisons.” *Spatial Vision* 21, no. 1–2, 2007, стр. 3–18.

⁹⁰ Walter Pach, “Imagining Democracy, Punishment, and Infinity: Giovanni Battista Piranesi’s *Carceri d’invenzione*.” 2022, стр. 12-29.

влијание врз неговото сликарство. Неговата уметничка кариера започнала токму со изработка на театарски сцени⁹¹. Тоа го покажуваат најраните познати дела наменети за венецијанските театри, како Театар Сант'Анџело и Театар Сан Касијано⁹², создадени во 1716 година. Ова сценографско искуство подоцна стана важен дел од неговиот препознатлив уметнички стил. Околу 1719 година, браќата Канал имале прилика да се занимаваат со сценографии⁹³ наменети за одредени претстави, опери, мелодрами, кои претставувале сложени синтетички сценски форми во кои се обединуваат музиката, драмата, архитектурата, сценографијата и визуелната илузија.

Иако во раниот XVIII век, сценографијата на венецијанските опери била главна дејност на семејството Бибиена, кое воспоставило влијателен визуелен белег во театарската уметност⁹⁴, сепак, во сценографската историографија постои општ став дека семејството Канал било поврзано со венецијанската театарска и оперска продукција. Но не постои некоја посериозна научна студија што попрецизно би ја потврдувала нивната конкретна сценографска активност на одделни опери или мелодрами. Нивното учество најчесто се темели на посредни историски извори и општи историографски претпоставки, а не на сигурно атрибуирани сценографски дела или директни архивски записи⁹⁵.

Одредени извори пак укажуваат на тоа дека Каналето бил активно вклучен во оваа дејност, пред сè, преку семејната активност на неговиот татко Бернардо, кој професионално се занимавал со сценографија. Некои научни објавувања спомнуваат дека семејството Канал учествувало во изведувањето на сценографијата на неколку опери изведени во сезоната 1716–1717 година, во театарот Сант'Анџело (Teatro Sant'Angelo)⁹⁶ во Венеција. Станува збор за оперета *Арсилда кралица на Понто* (*Arsilda, regina di Ponto*) и

⁹¹ Filippo Pedrocco, *Canaletto and the Venetian Vedutisti*. Antella (Florence): Scala; New York, N.Y.: Riverside, 1995, стр. 20.

⁹² Ibid. стр. 5.

⁹³ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Daniele D'Anza (2005), стр. 68.

⁹⁴ W. G. Constable & J. G. Links, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697–1768*, vol. 1 (Oxford: Clarendon Press, 1989), стр. 45–52.

⁹⁵ Filippo Pedrocco, *Canaletto and the Venetian Vedutisti* (Antella: Scala; New York: Riverside, 1995), 20.

⁹⁶ Denis De Lucca, *Teatro San Angelo and Venetian Opera Culture in the Early Eighteenth Century*, in *Vivaldi and Opera Production in Venice*, ed. Eleanor Selfridge-Field (New York: Oxford University Press, 2007), стр. 152–154.

Крунисувањето на Дариј (L'incoronazione di Dario) од Antonio Vivaldi, како и *Пенелопе каста (Penelope la casta)* од Фортунато Челери (Fortunato Chelleri). Следната 1717 година, повторно во Сант'Анцело (Teatro Sant'Angelo), биле изведени уште две мелодрами⁹⁷ со сценографии од семејството Канал: *Познатата невиност (L'innocenza conosciuta)* од Карло Франческо Полароло (Francesco Polarolo) и *Триумфот на поразениот победник (Il Vinto trionfante del vincitore)* од анонимен автор.

Според некои историски податоци, околу 1719-20 година Каналето го придружувал својот татко во Рим⁹⁸. Престојот во Рим бил од фундаментално значење за Каналето, бидејќи таму имал можност да црта античка архитектура и нејзините урнатини. Воедно таму дошол во контакт и со реализмот на фламанското сликарство. Во Рим, Каналето изработил серија од дваесет и два цртежи кои актуелно се чуваат во Британскиот музеј⁹⁹, што сè уште се предмет на расправа на критичарите од кои некои не се согласуваат околу автентичноста на овие дела.

Според сведоштвото¹⁰⁰ на Антонио Марија Занети (Antonio Maria Zanetti 1689–1767) во неговата книга *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V* (*За венецијанското сликарство и јавните дела на венецијанските мајстори, книга V*) (Венеција, 1771), уште за време на престојот во Рим, младиот Каналето го напуштил театарот. Занети пишува дека тоа се случило околу 1719 година. Уморен од наметливоста на драматурзите, тој целосно му се посветил на сликањето ведути-мотиви од градскиот

⁹⁷ Gianluca Stefani, *Uno scenografo e un impresario: il contratto Madonis-Bellavite al teatro Sant'Angelo di Venezia (1724)*, in *Drammaturgia*, XVIII / n.s. 8 (2021), стр. 447-450.

⁹⁸ Ibid., 60–62; види и: Michael Levey, *Painting in Eighteenth-Century Venice* (London: Phaidon, 1980), 33. каде што биле изведени сценографиите за оперите Тито Семпронио (Tito Sempronio) и Турно Аричино (Turno Aricino) од Алесандро Скарлати (Alessandro Scarlatti), изведени во театарот Капраника (Teatro Capranica) за време на карневалот во 1720 година.

⁹⁹ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Guardi, Francesco - note biografiche, Succi 1983, стр. 81-82, забелешка 5: Цртежите од албумот на Каналето пристигнале во Британскиот музеј во 1858 година и се нумерирани од 1 до 23. Претходно, албумот припаѓал на Џамбатиста Брустолон (1712–1796), кој го добил како подарок од наследниците на уметникот. Од овие цртежи, Брустолон изработил 22 гравури, за кои во 1781 година добил дваесетгодишна привилегија за печатење од Сенатот на Венеција. Еден цртеж не бил претворен во гравура, што ја објаснува разликата помеѓу бројот на оригиналните цртежи и гравурите.

¹⁰⁰ Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia: Giambattista Albrizzi, 1771, стр. 462–464

амбиент. Откако во 1720 година се вратил во Венеција, Каналето започнал независна уметничка кариера, што го потврдува и неговото зачленување во Еснафот на венецијанските сликари. Театарското искуство, поточно сликањето архитектура во сценографските проекти, било од големо значење за неговиот понатамошен сликарски ангажман, посветен на сликање на урнатини и градски пејзаж. Сценографиите на Каналето¹⁰¹, првенствено фокусирани на позадини, прикажуваат големи плоштади, тремови со статуи, дворови и градини на вили, ентериери со богато декорирани соби, сцени кои веројатно се слободни транскрипции на реалноста.

Токму оваа сценографска концепција јасно се разоткрива дури и во некои од сликарските дела на Каналето (за кои ќе стане збор и во поглавјето посветено на ведутата); јасно се забележува влијанието од сценографијата, поради што неговите слики делуваат како театарски сцени. Во „Големiot Канал од Палацо Балби“ (*Il Canal Grande visto da Palazzo Balbi*), урбаниот пејзаж е организиран со театарска прецизност, а светлината создава драматичен ефект што потсетува на барокна оперска сценографија. Во сликата „Дворот на каменорезците“ (*Il Cortile degli Scalpellini*), секојдневниот живот е претворен во сценски организиран простор, каде фигурите делуваат како актери поставени во длабока перспективна сцена. „Бучинторо кај Моло на Денот на Вознесението“ (*Il Bucintoro al Molo nel giorno dell'Ascensione*) (сл. 32) прикажува свечен јавен спектакл во кој архитектурата, движењето и декоративноста создаваат впечаток на барокна театарска визуелност. Оттука, делата на Каналето не се само топографски прикази на Венеција, туку драматизирани визуелни конструкции со силен сценски карактер, блиски до капричите на Марко Ричи.

Според Мораси¹⁰² „структурата на измислените ведути“ кај Каналето не претставува само верна репродукција на реалниот пејзаж во архитектонско-урбанистичките композиции; тие се наметнуваат како своевиден сценографски концепт, односно, сликите наликуваат на театарска сцена со изразена длабочина, прецизна перспектива и динамика. Во нив се вклучени капричозни и необични детали што ја збогатуваат визуелната нарација. На овој начин се истакнува неговата способност да ги спои реалноста и уметничката

¹⁰¹ Pedrocco, op. cit., 6.

¹⁰² Antonio Morassi, *Settecento inedito*. In *Arte Veneta*, XVII, 1963, стр. 145–150.

фантазија, создавајќи впечатливи и драматични градски пејзажи. Каналето станал најпосветениот сликар на градот Венеција на неговото време.

III ВЕНЕЦИСКИТЕ ВЕДУТИСТИ – ПОРТРЕТИСТИ НА ГРАДОТ

Венеција отсекогаш претставувала неисцрпен извор на инспирација за уметниците, а особено за сликарите кои преку своите дела го овековечиле градот од архитектонски, историски и социолошки аспект. Нејзината уникатна положба меѓу морето и небото, испреплетена со канали, мостови, плоштади и величествени градби, создала специфична атмосфера што станала главен мотив во венецијанското сликарство. Покрај квадратуристите и сценографите, кои создавале илузионистички архитектонски простори и театарски сцени, особено значајна улога имале ведутистите – уметници што се занимавале со сликање ведути, односно детални градски пејзажи со топографски карактеристики. Тие на посебен начин ја доловувале поетиката и визуелната магија на Венеција, претставувајќи го градот како жив организам исполнет со динамика, светлина и секојдневен живот.

Токму XVIII век, познат и како Сетеченто, се смета за последното столетие на големиот сјај на италијанската уметност, а токму во тој период Венеција го доживеала своето второ „златно доба“ во културна и уметничка смисла. Иако политичката моќ на Венецијанската Република постепено слабеела, градот останал еден од најзначајните европски центри на уметноста, музиката, архитектурата и културата. Во тоа време била реализирана значајна архитектонска обнова на градот, благодарение на која многу од денешните препознатливи изгледи на Венеција се зачувани и до ден-денес. Богатите палати долж Големиот Канал, црквите, плоштадите и пристаништата станале омилен мотиви за сликарите.

За разлика од претходните векови, кога градот најчесто служел како позадина за религиозни и сакрални композиции, во XVIII век најпопуларен жанр станала ведутата – реалистичен градски пејзаж што комбинирал документарна точност и уметничка естетика. Ведутата често се надополнувала со капричото, фантазиски пејзаж во кој уметниците комбинирале реални архитектонски елементи со измислени или идеализирани сцени. Иако

овие жанрови постоеле и порано, токму во XVIII век тие достигнале целосна афирмација и станале препознатлив белег на венецијанската уметност.

Ведутистите создавале слики, цртежи и графики кои не служеле само како уметнички дела, туку и како своевидни визуелни документи на градот. Нивните дела биле барани од богатите венецијански патриции и благородници, но и од бројните странски посетители кои доаѓале во Венеција во рамките на познатата Голема тура (Grand Tour). Ова патување било дел од образованието на младите европски аристократи, особено Англичани, Германци и Французи, кои посетувале културни центри во Италија за да се запознаат со класичната уметност и архитектура. Како спомен од патувањето, тие купувале ведути што претставувале визуелна меморија на Венеција.

Меѓу најзначајните претставници на венецијанската ведута бил Лука Карлеварис, кој се смета за еден од пионерите на жанрот и уметник што ја подготвил почвата за појавата на прочуениот Каналето. Карлеварис и Каналето имале сличен пристап кон претставувањето на градот: Венеција ја третираше како голема театарска сцена исполнета со луѓе, свечености, карневали и секојдневни активности. Нивните композиции не биле само прецизни прикази на архитектурата, туку и живописни сцени што ја пренесувале атмосферата и духот на градот. Подоцна, Каналето станал најпознатиот ведутист, чија уметност стекнала огромна популарност низ цела Европа.

Венецијанските ведутисти со право се нарекуваат „портретисти“ на Венеција, бидејќи преку нивните дела создале трајна визуелна слика за градот. Тие не изработувале само топографски записи, туку сложени визуелни конструкции во кои се преплетувале реалноста, идеализацијата и културната симболика. Преку внимателната игра на светлина, перспективата и архитектонските детали, тие успеале да ја прикажат Венеција како град на раскош, хармонија и културна моќ.

Оттука, ведутата не претставува само уметнички жанр, туку и значаен историски и културен извор. Благодарение на овие дела, денес можеме подобро да ги разбереме урбаниот развој, општествениот живот и културниот идентитет на Венеција во XVIII век. Ведутистите оставиле непроценливо сведоштво за изгледот и духот на градот, претворајќи ја Венеција во еден од најпрепознатливите и најромантичните симболи на европската култура и уметност.

III.1 Еволуцијата на жанрот ведута во Венеција

Гледана од аспект на теоријата на уметноста, ведутата во себе содржи тројно ликовно и уметничко значење, бидејќи таа истовремено преставува тема, мотив и жанр. Развојот на ведутизмот има свој историски контекст, и поради самата природа на автентичен ликовен „документ“, со текот на времето станала доминантен сликарски жанр во венецијанското сликарство на XVIII век. Терминот ведута¹ (veduta) е италијански збор што значи „поглед“ и се однесува на слики кои прикажуваат архитектонски, панорамски или урбан контекст во перспектива, со што се разликува од поширокиот пејзажен жанр, кој првенствено прикажува природни елементи. Терминолошки неа ја одредува “prosepttiva naturale” („природна перспектива”)².

Имено, гледано од историски аспект, „телерите“ на Белини, со нивното прецизно прикажување на изгледот на градот, всушност претставуваат еден вид зачеток³ на ведутизмот, бидејќи ги содржат сите елементи што ќе се најдат во делата на уметниците два века подоцна⁴. Корените на ведутата⁵ лежат и во печатените и цртаните топографски слики создадени во поранешните векови, особено во Рим, од кои фламанскиот уметник **Ливен Кроил** (Lieven Cruyl) во 1660-тите создал импресивна серија цртежи, додека, пејзажистот **Паул Брил** (Paul Bril 1554–1626) и сликарот на урнатини **Вивијано Кодаци** (Viviano Codazzi 1603/4–1670), оставиле важни сликани претстави на реални локации. Но, како прв специјалист на ведути и основач на италијанската ведутистичката школа, се смета Холанѓанецот **Каспар ван Вител** (Caspar van Wittel 1652/53–1736), познат во Италија како

¹ Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/la-veduta>: Оваа статија е преземена од Storia della civiltà europea, уредена од Умберто Еко, е-издание од 75 страници.

² Татјана Филиповска, *Услови за создавање на ведутизмот како жанр во италијанското сликарство*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот Св. Кирил и Методиј - Скопје, Книга 59, Скопје 2006, стр. (369–396): 371.

³ Pedrocchio, op. cit., 3-8.

⁴ Louisa Wood Ruby, *Paul Bril: The Drawings. A Study of Their Role in 17th-Century European Landscape* (Turnhout: Brepols, 1999, стр. 36): Во контекст на развојот на овој ликовен жанр значајно место заземаат и делата на фламанскиот пејзажист Паул Брил, активен во Рим, како и на германскиот сликар Јозеф Хајнц Помладиот (Joseph Heintz the Younger), кој најголемиот дел од својот творечки живот го поминал во Венеција.

⁵ Ведута (италијански: view, vista – поглед, глетка) е слика или графика која детално прикажува дел од градот или архитектонски објекти во пејзажот, понекогаш со човечки фигури и цели групи. Veduta (View Painting) | Encyclopedia.com, Посетено на 4 октомври 2025.

Гаспаре Ванвители, кој се населил во Рим во 1670-тите, каде го актуелизирал овој жанр со претстави работени во гваш и масло во осумдесеттите години на XVII век.

Но исто така е факт дека во Венеција постоела сликарска традиција на претставување на градот доста време пред пристигнувањето на холандските сликари во Италија. Постојат многу примери од постарата⁶ сликарска продукција на религиозни и празнични сцени кои биле претстави на градски амбиент под отворено. Особено се впечатливи заради препознатливата прецизност во претставувањето на градот од даден агол религиозните композиции на **Џентиле Белини** (Gentile Bellini), односно неговите слики⁷ - *Процесија на реликвијата на Светиот Крст на плоштадот Сан Марко* (*Processione in Piazza San Marco*, 1496) (сл. 16), или *Чудото на реликвијата на Крстот кај мостот Сан Лоренцо* (*Miracolo della reliquia della Croce al ponte di San Lorenzo*, ок. 1500). Важно е да се исткане дека неговите композиции се клучен извор за изгледот на градот и животот во него во XV век. *Processione in Piazza San Marco*, дело на Gentile Bellini од 1496 година, претставува едно од најзначајните остварувања на венецијанската ренесансна уметност. Сликата ја прикажува религиозната процесија со реликвијата на Светиот Крст на плоштадот Piazza San Marco во Venice и претставува важен историски и визуелен документ за општествениот, религиозниот и урбаниот живот на Венеција кон крајот на XV век. Делото било создадено за братството Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, кое нарачало циклус слики поврзани со чудата на Светиот Крст⁸. Белини посветува особено внимание на архитектонските детали, перспективата и организацијата на јавниот простор, со што ја нагласува политичката и духовната моќ на Венецијанската Република. На сликата „Чудото на реликвијата на Крстот кај мостот Сан Лоренцо“ (*Il miracolo della reliquia della Croce presso il ponte di San Lorenzo* околу 1500) на Џентиле Белини, е прикажан момент кога реликвијата на Светиот Крст чудесно паѓа во каналот кај мостот Сан Лоренцо, а луѓето се

⁶ Филиповска, 2006, 370.

⁷ Татјана Филиповска, *Празничната сцена на венецијанското сликарство на XVIII век и претпоставките за нејзиното настанување*, Годишен зборник, на Филозофскиот факултет на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје, книга 27 (53), Скопје, 2000, стр. (171-192): 177.

⁸ Patricia Fortini Brown, *Venice & Antiquity: The Venetian Sense of the Past* (New Haven: Yale University Press, 1996), стр. 154.

собираат во вознемиреност и восхит⁹. Белини со многу детали ги насликал каналите, мостовите и секојдневниот живот во Венеција. Делото комбинира религиозно чудо со реалистичен приказ на градската атмосфера и животот на венецијанците.

Концептот “veduta topografica” (топографски поглед) што значи прецизно сликање на одреден сегмент на градот од одредена точка или агол, е тесно поврзан со употребата на перспективата¹⁰. Сликањето на жанрот капричо подразбира сликање на остатоци од класична архитектура во замислен, идеализиран пејзаж, што значи прикажување на реални или замислени остатоци од античката римска архитектура. Ведутистите во Венеција сликаат капричи, иако градот на лагуните не располага со антички остатоци, но топографската ведута добивала сè повеќе на значење поради популарноста на градот како туристичка дестинација и големата побарувачка на слики од овој жанр од страна на посетителите и туристите. Во текот на XVIII век венецијанската ведута настанала како сликарски жанр и достигнала вистинска експанзија.

Целта на венецијанската ведута како сликарски жанр е прикажување на одбрани визури, опфатени од избран агол и дистанца, глетки создадени според правилата на перспективата, кои опфаќаат рзлични фасцинантни делови на градот на лагуната. Треба да се истакне дека за венецијанскиот ведутизам е од големо значење графичката продукција, било тоа да е производ на домашните или странските графичари. Графиките станале извор на инспирација за ведутистите во тоа време, а истовремено најуспешните венецијански сликари создавале свои оригинални отпечатоци. Соединувањето помеѓу светот на театарот, уличниот спектакл и колекционерството било од големо значење за развојот на графичката продукција. Поради тоа, повеќе издавачки куќи се вклучиле во задоволувањето на зголемената побарувачка за илустрирани книги со отпечатоци, оригинални графики и репродукции на слики.

Но, ведутата, или градскиот пејзаж, е сликарски жанр кој настанал во рамките на холандското сликарство на XVIII век. Ако **Јоханес Вермер** (Johannes Vermer 1632 -1675) е

⁹ Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio* (New Haven: Yale University Press, 1988), стр. 150–152.

¹⁰ Филиповска, 2006, стр. (369–396): 371: На овој начин се расветлува односот помеѓу “перспективата” и ведутата, ведутата и “квадратуризмот”, и ведутата со театарската сценографија.

најзаслужен за модерното поимање на градскиот пејзаж и холандска инвенција¹¹, Каспар ван Вителтоа сликарско искуство го пренел на италијанско тло. Иако сè уште не е во целост дефиниран патот на влијанието на Ванвители¹² врз венецијанските сликари, сепак постојат докази за кратка активност на овој холандски сликар во областа на Венеција, која најверојатно има значење за историјата на венециската ведута. Во контекст на сликарството на овој жанр, овие уметници воведуваат специфичен репертоар на урбани глетки и панорами, прибегнувајќи кон употребата на „оптичката камера“. Техничката прецизност и педантност е резултат на холандската култура, која зад себе имала солидна картографска традиција и достигнувања во проучувањето на оптиката.

Вермер има значајно место во историјата на уметноста поради неговата иновативна употреба на темната камера (*camera obscura*), која му овозможувала да ја преслика светлината, бојата, перспективата и деталите со извонредна прецизност. Овој уред не само што го овозможувал прецизното пренесување на оптичките ефекти на реалниот свет, туку и му помагал на Вермер да создаде чувство на тродимензионалност и атмосферска длабочина во своите ентериерни и екстериерни сцени. Темната камера имала важна улога во изработката на неговото мајсторско дело *Ведутата на Делфт* (1660–1661). Оваа слика претставува пример за модерното разбирање на холандскиот градскиот пејзаж, кој се развива како независен жанр во XVII век, со акцент на точност, перспектива и атмосфера.

Со помош на ваква оптичка направа ведутата била упатена кон тоа да стане „научна“, прецизна и приврзана кон реалноста. Ведутистите ја користеле камерата опскура како средство за постигнување поголема веродостојност во прикажувањето на глетката. Одредени сликари особено се потпирале во употребата на темната камера,¹³ како Каналето, кој ја употребувал како помошно помагало за цртање. Тоа овозможило проектираната слика да произведе високо прецизна претстава, како и поедноставен начин за манипулирање со перспективата.

¹¹ Arthur K. Wheelock, *Vermeer and the Art of Painting*. New Haven: Yale University Press, 1995, стр. 83.

¹² L. Laureati & L. Trezzani, *Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo* (каталог на изложба, Рим–Венеција, 2002–2003): Во него се дискутираат информации од Венеција за Ванвители и неговата продукција на ведути од крајот на XVII век.

¹³ W. G. Constable, *Canaletto*, Oxford 1962, стр. 61-63.

Со помош на камерата била олеснета трансформацијата на природната глетка во сликарска проекција, како и постигнувањето на тродимензионалност во рамките на дводимензионалната слика. Сликата всушност настанува со набљудување на одбраниот „кадар“ преку објективот на камерата, во чии огледала се рефлектира надворешната сцена. Сликаторот така го контролирал процесот на составување на сцената, добивајќи можност да ја подесува перспективата. Објективот на камерата се претворал во прозорец со поглед кон градот и животот во него, додека сликарот во негов набљудувач. Каналето, а уште почесто, Гварди, не се оптоварувале со корекција на оптичките отстапувања, што е повеќе или помалку забележливо на некои слики во издолжените пропорции на зградите или во претерано проширената панорамска глетка, која излегува надвор од вистинскиот фокус на камерата.

Естетските и уметнички вредности на ведутата биле доведувани во прашање, не само поради пониското рангирање на жанрот градски пејзаж во рамки на целокупната сликарска продукција, туку и заради вообичаеното мислење на уметниците и познавачите во Сетеченто, дека користењето на помошен апарат како темната камера, ја намалува можноста соодветно да се вреднуваат сликите, талентот и вештината на сликарите. Нивните мислења и ставови се поделени. Некои автори сметаат дека делата на ведутистите се карактеризираат со прецизно и реалистично прикажување на градските сцени, што се надоврзува на ставот на J. G. Links, кој ја објаснува нивната вредност преку топографската точност и визуелната јасност, наместо преку идеализација или експресивност. Според него, убавината на овие дела произлегува од „точноста на гледањето“ и нивната улога како визуелни документи на Венеција, при што вкусот на патроните од Grand Tour значајно влијаел врз нивната формална композиција.¹⁴ Други пак го мислат спротивното, меѓу кои построг¹⁵ е Џон Раскин (John Ruskin) кој го оспорува талентот на Каналето, додека Мајкл

¹⁴ J. G. Links, *Canaletto and His Patrons* (London: The Paul Mellon Foundation for British Art, 1977), стр. 23–30. Слично мислење имаат и некои севремени италијански историчари на уметноста како што се Алесандро Броџи (Alessandro Brogi), Дарио Сучи (Dario Succi), кои во нивните каталожки и научни интерпретации, ја гледаат венецијанската ведута како спој на прецизно документарно прикажување на градот и поетска, светлосна атмосфера.

¹⁵ John Ruskin, *Modern painters* Vol.1 London: George Allen, 1904, стр. 117.

Леви (Michael Levey) е нешто повоздржан¹⁶ во неговите критики упатени до венециските ведути. Сепак, без оглед на оспорувањето на креативноста во процесот на изведбата, венециската ведута била баран и ценет производ до крајот на столетието. Особено со пронаоѓањето и употребата на фотографскиот апарат, сликањето на реални сегменти на градот станало излишно.

Според сижето, венецијанската ведута може да се детерминира како празнична ведута, на која сликарот прикажува празнување на профан или сакрален празник, сместувајќи ги учесниците и посматрачите на локацијата која е експонирана во тие прослави; ведута на која е прикажана одредена градска локација на која се одвива секојдневниот живот. Благодарение на венециските уметници, трговците, колекционерите и туристите, популарноста и побарувачката за венецијанската ведута ја направи присутна во Европа, особено во Велика Британија, дури и дел од кралската колекција.

Меѓу многуте уметници, кои се сметаат за вистински портретисти на Венеција, и кои дале голем придонес на венецискиот ведутизам, се вбројуваат: Микеле Мариески, Антонио Џоли, Лука Карлеварис, Франческо Албото, Антонио Каналето, Пјетро Белоти, Аполонио Доменичини, Џамбатиста Чимароли и Франческо Тирони, Франческо Гварди, Пјетро Белоти итн. Повеќето од нив работеле по нарачка и речиси воопшто не биле поврзани со Академијата во Венеција, основана во 1750 година¹⁷. Дарио Сучи, повикувајќи се на Старобински¹⁸, смета дека, кај Гварди па дури и кај педантниот Каналето, не е секогаш лесно да се направи разлика помеѓу ведутата, капричото и имагинарниот пејзаж.

¹⁶ Michael Levey, *Painting in Eighteenth-Century Venice* (New Haven: Yale University Press, 1994). стр. 140–145.

¹⁷ Ibid., 12: Академијата во Венеција не го уживала третманот што го имале сличните институции во Франција или Кралската академија во Лондон, кои биле престижни институции под кралска заштита.

¹⁸ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Canaletto - note biografiche, Daniele D'Anza (2005), стр. 6.

III.2 Антонио Канал - Каналето

Патот на ведутизмот во Венеција веќе бил трасиран уште на почетокот на XVIII век, со делата на Карлеварис, но сепак, својот највисок дострел овој сликарски жанр го достигнал со појавата на **Џовани Антонио Канал** (Giovanni Antonio Canal) познат како **Каналето** (Canaletto 1697-1768). Неслучајно тој го носи епитетот прв „портретист“ на градот Венеција и се покажал како вистински мајстор на овој жанр, обучуван од сценографските искуства на делата на семејството Бибиена (Bibiena) и Јувара (Filippo Juvarra)¹⁹. Иако станал звучно име на венецијанскиот ведутизам, Каналето бил примен²⁰ во Академијата за сликарство и скулптура, дури неколку години после нејзиното основање во 1763 година.

Поради скудните вести за неговото уметничко формирање во сочуваните извори, се чувствува некаква празнина во Каналетовата биографија²¹. Некои од авторите кои се бавеле со проучување на животот и делото на сликарот покажуваат сомнежи во врска со датумот на неговото раѓање, но неговиот богат сликарски опус е доволен доказ за една богата и долга кариера. Каналето во раната младост работел како сценограф, пејзажист, но негова примарна активност во животот било сликањето ведути, во најголем дел претстави на Венеција. Според негови слики и цртежи Брустолон изработил графики. Бидејќи потекнувал од уметничко семејство на сценографи, Џовани Антонио Канал своето прво уметничко искуство го стекнал работејќи со татко му на изработка на театарски сценографии²², кои вклучувале развиена употреба на архитектонска перспектива.

Неговото творештво на слики и цртежи минувало низ четири фази, и тоа најраната или римската фаза, венециската зрела фаза, лондонската - англиската фаза и постанглиската

¹⁹ Филиповска, 2000, стр. (171-192): 180.

²⁰ Pedrocco, op. cit., 3-8.

²¹ D'Anza, op. cit., 68: Датумот на раѓање на Каналето е предмет на различни извори: често се наведува 28 октомври 1697, додека Mariette го наведува 18 октомври, тврдејќи дека добил информации од самиот уметник. Даниеле Д'Анза, проучувајќи ги крштевните регистри на Сан Лио од И. Кјапини (1968), го прифатил 17 октомври 1697 како точен датум на раѓање. Каналето починал на 19 април 1768, во родната Венеција.

²² Филиповска, 2005, op. cit., 165: Каналето, покрај тоа што бил член на еснафот на венецијанските сликари, од 1737 до 1743 бил и негов предводник. Од 1711 до 1728 континуирано работел за театрите Сант Анџело и Сан Касиано. W. G. Constable, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697-1768* (Oxford: Clarendon Press, 1962, стр. 9-12.

фаза. Постои мислење според кое водите на Каналето се карактеризираат со богати детали и изведени со таква прецизност и педантност, што наликуваат на вистински фотографии. Каналето имал способност да ја доловува светлината и рефлексите на водата, што ги правело неговите престапи многу реалистични. Спротивно на вакво мислење, Џон Раскин (John Ruskin) бил многу критички настроен кон неговите слики²³. Тој смета дека Каналето се фокусира премногу на визуелниот ефект и детаљот, а не на живописниот дух на местото, што е во согласност со неговата поширока естетска теорија за природата и уметничката искреност. Токму затоа, неговиот сликарски израз Англичанецот го смета за мизерен, бездоблесен и бездушен маниризам. Нарекувајќи ги неговите сликарски дела и гравури деградирани и еден вид дагеротипизам, сервилни и бесмислени имитации²⁴, Раскин смета дека тој не имитира ништо освен црнилото на сенките; дека не дава ниту еден архитектонски украс. Каналето бил за него мал и лош сликар, кој продолжува да ги множи и зголемува грешките, кои стануваат се поапатични, па затоа не може ништо да му се прости. Раскин искажал толку негативни ставови за Каналето, затоа што го сметал неговиот пејзаж за студиозен и технички, наместо да ја долови поетската и емоционалната суштина на природата како Тарнер. Всушност, причината за таквите тенденциозни критички ставови на Раскин се тесно поврзани со неговата желба за афирмација на англискиот пејзаж, односно творештвото на Вилијам Тарнер.

Дискусиите околу тоа дали Каналето користел оптичка камера²⁵ при сликање или цртање траат и ден-денес, а мислењата во научните кругови сè уште се поделени, бидејќи некои историчари на уметноста сметаат дека голем број негови дела се механички изведени како резултат од употреба на оптичка направа, но други го негираат тоа. Сепак, по анализите преовладува констатацијата дека Каналето користел камера опскура за да направи попрецизни скици на архитектонските објекти во Венеција. Констатацијата е

²³ John Ruskin, *Modern painters* Vol.1 London: George Allen, 1904, стр. 117.

²⁴ Ibid., 118, 363.

²⁵ Philip Steadman, "Canaletto as Photographer." In *Canaletto's Camera*, 219–48. UCL Press, 2025, стр. 222–223: Според Филип Стедман, Каналето користел камера опскура како практична алатка за точни цртежи. Тврдењето дека Мајкл Леви го сметал прашањето за камерата за „ирелевантно“ не е потврдено од стандардните извори.

поткрепена со разоткривање на познати материјални факти, како што е квадерната²⁶ пронајдена во фондот на Галеријата на Академијата (Gallerie dell'Accademia), која е всушност тетратка исполнета со 140 страници со скици, кои Каналето ги употребувал како мостри за неговите слики, претежно ведути, направени во 30-тите години на XVIII век, но и како готови цртежи што уметникот ги подготвувал за продажба. Има обиди тоа да се потврди и со малата кутија-камера опскурна во Музејот Корер (Museo Correr) во Венеција со врежан натпис „A. CANAL“ (A. КАНАЛ) на капакот²⁷, која можеби му припаѓала на Каналето, иако постојат и сомнежи за нејзината автентичност.

Каналето со право се смета за водечки претставник и клучен сликар во развојот на италијанската ведута во XVIII век²⁸. Со помош на користење на оптичките помагала, пред се темна камера, тој постигнал висока „прецизност“, но воедно суптилно ги коригирал размерите за да создаде што *поидеален портрет* на градот. Темната камера (camera obscura) претставува значаен оптички уред користен за анализа и доловување на визуелните сегменти, особено во контекст на контрола и перцепција на светлината. Во такви услови, изборот на аголот на посматрање добива суштинска улога, бидејќи го обликува начинот на интерпретација на просторот, длабочината и движењето. Светлосните и метеоролошките услови претставуваат дополнителни фактори што го одредуваат конечниот визуелен резултат. Интензитетот и карактерот на светлината, како и атмосферските појави, влијаат врз контрастот, деталноста и амбиенталниот карактер на сликата, внесувајќи елементи на непредвидливост и оригиналност. Оттука, оригиналноста на визуелниот запис произлегува од заемното дејство помеѓу техничката поставеност, изборот на аголот на посматрање и конкретните светлосни и метеоролошки услови. Синергијата меѓу можностите на инструментот и некои од тие променливи параметри ја нагласува и аналитичката и естетската вредност на сликите, зацврстувајќи ја употребата на темната камера во

²⁶ DMJ – Canaletto's Venetian Sketches and the Camera Obscura – Drawing Matter, Преземено на 27 јануари 2025 година.

²⁷ Philip Steadman, “Canaletto's Venetian Sketches and the Camera Obscura,” Drawing Matter Journal, 2023, стр. 14.

²⁸ file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html: *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Canaletto - lo stile pittorico, Daniele D'Anza (2005), стр. 77-78; 66 -74; 74-79.

современите визуелни практики²⁹. Тоа значи дека сликарот правел скици на лице место, со помош на камерата, кои потоа ги користел во студиото за создавање на сликите. Исклучителен пример за овој „модус операнди“ (начин на работа) е таканаречениот бележник зачуван во Галеријата на Академијата во Венеција, кој содржи бројни скици направени „над локацијата“ со молив и потоа доработени со перо. Во блокот со скици на Каналето (quaderno), зачуван во Gallerie dell'Accademia во Венеција, се наоѓаат бројни студии на архитектура направени на лице место со молив, кои подоцна се доработени со перо и мастило како подготовка за неговите ведути. Овие скици, изработени со помош на темната камера, се надополнети и со бројни пишани извори и објаснувања.

Ведутистичкото творештво на Каналето претставува врв во развојот на ведутата, при што темната камера има значајна улога во обликувањето на просторот, светлината и атмосферата. Таа му овозможува прецизна перспектива, но и свесен избор на агол на посматрање, што резултира со оригинални и често невообичаени точки на посматрање. Каналето не ја користел темната камера механички, туку селективно, комбинирајќи оптичка точност со уметничка интерпретација.

Темната камера (camera obscura)³⁰ имала клучна улога во развојот на сликарството на ведутата, особено во начинот на кој уметниците ја сфаќаат и ја пренесуваат светлината, бојата и атмосферските ефекти. Со неа се добива природна проекција на надворешниот простор врз рамна површина, што овозможува многу прецизно набљудување на односите меѓу светлото и сенките, како и на суптилните тонални премини. Во однос на бојата и светлината, темната камера им помага на сликарите да ја забележат реалната распределба на светлината во просторот, како таа се менува под различни услови и како влијае врз објектите и архитектурата. Тоа директно придонесе кон поубедливо прикажување на атмосферата, магла, влажност на воздухот, сончев сјај или засенчени градски делови, кои се карактеристични за ведутата како жанр.

²⁹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1990, стр. 31–34.

³⁰ David Dunér, “Camera obscura. Ögat och det mörka rummet,” in *Ögon. Sydsvenska medicinhistoriska sällskapetets årsskrift 2008*, ed. David Dunér and Jan-Eric Olsén (Lund: Sydsvenska medicinhistoriska sällskapet, 2008), 57.

Оригиналноста во изборот на аголот на посматрање, исто така, добива нова димензија со употребата на вакви оптички помагала. Уметникот повеќе не се потпира само на конвенционална перспектива, туку може да експериментира со необични глетки, високи или ниски точки на набљудување, што овозможува поинвентивни и визуелно поимпресивни композиции. Така, ведутата станува не само документарен приказ на градот, туку и уметничка интерпретација на просторот и светлината.

Според Џорџ Нокс (George Knox), употребата на темната камера кај Каналето не била ограничено само како техничко средство за прецизна перспектива, туку претставувала дел од неговиот метод на набљудување и разработка на урбаната реалност. Со оваа направа Каналето постигнал извонредна јасност на архитектонската структура и суптилните ефекти на кјаро-скуро³¹. Изборот на гледната точка во ведутите на Каналето не бил случаен, туку внимателно бидана визура од страна на сликарот за да обезбеди ефектна и убедлива глетка на урбаниот простор. Тој ги претставил венецијанските познати локации од повеќе различни страни, некогаш избирајќи необични агли на посматрање, често со ниска или дијагонална перспектива, со што го засилувал чувството на просторна длабочина и визуелна драматичност³².

Во однос на бојата и светлината, Каналето развива исклучително чувствителен систем на тонски односи. Светлината кај него не е само средство за моделирање на формата, туку и носител на атмосферата, односно, утринска свежина, јасно пладневно сонце или лесна замагленост над Венецијанската лагуна³³. Бојата на небото и облаците ги открива метеоролошките услови, кои влијаат на светлината и прозрачноста на воздухот, како и светлосните рефлексии во водата, на сликите каде се гледа водена површина. Третирани со внимателна хроматска рамнотежа, Каналетовите слики создаваат впечаток на визуелна стабилност и хармонија. Каналето ја надминува чисто техничката употреба на темната камера и ја користи како инструмент на уметничка инвенција. Според Бедингтон, Каналето во своите англиски ведути создава убедливи светлосни и атмосферски ефекти, кои ја нагласуваат визуелната и естетската интерпретација на пејзажот, а не директно

³¹ George Knox, *Canaletto*, Oxford University Press, Oxford, 1979, стр. 42.

³² J. Links, *Canaletto and His Patrons*, Paul Elek, London, 1977, стр. 58–60.

³³ A. Corboz, *Canaletto: una Venezia immaginata*, во: *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 1982, стр. 214.

репродуцирање, со што ја дефинира оригиналноста на неговото творештво и го поставува како еден од највлијателните сликари на европскиот урбан пејзаж во XVIII век³⁴.

Неоспорно е дека влијанието на холандскиот сликар Каспар ван Вител било од големо значење за уметничкиот развој на Лука Карлеварис и Каналето, а со тоа и за формирањето на венецијанската школа на ведутистичкото сликарство. Влијанието³⁵, пак, на Лука Карлеварис врз уметничката ориентација на Каналето се огледа во изборот на урбани мотиви, прецизната линеарна перспектива и вниманието кон топографската точност - елементи кои се суштински за формирањето на венецијанската ведута како самостоен и популарен жанр во XVIII век.

Каналетовите почетоци во доменот на ведутистичкото патешествие се видливи на платната *Санта Марија Аракоели и Капитолскиот рид* (*Santa Maria in Aracoeli e il Campidoglio*) (сл. 33), кое сликарот го насликал по враќањето од престојот во Рим³⁶. На нив се забележува тензија на светло-темното, што го разликува неговиот стил од бистриот, јасен тон на Ванвители. Првата група изработени ведути, кои го означуваат и почетокот на творештвото на Каналето, се појавила меѓу 1723 и 1726 година. Во тој период, тој насликал серија од четири слики³⁷ за Стефано Конти (Stefano Conti), трговец со текстил од Лука, како и уште четири за принцезата од Лихтенштајн во Виена. Овие рани дела на Каналето се карактеризираат со потенциран светлосен контраст, драматичност и пастуозно нанесена боја, што ги издвојува од тогашната венецијанска традиција на ведута.

Кога станува збор за плоштадот Сан Марко, Каналето насликал многу ведути на кои го насликал плоштадот виден од различни позиции³⁸. Меѓу најпознатите слики од неговиот ран период несомнено е *Плоштадот Свети Марко кон Базиликата* (*Piazza San Marco verso la Basilica*, 1723) (сл. 34), која се истакнува со својата научна прецизност. Каналето во неа

³⁴ C. Beddington, *Canaletto in England*, Yale University Press, New Haven–London, 2006, стр. 33–35.

³⁵ Charles Beddington & Amanda Bradley (eds.), *Venice: Canaletto and His Rivals* (National Gallery, 2010), стр. 6–7.

³⁶ D'Anza, op. cit., 77-78; 66 -74; 74-79.

³⁷ Brogi, op. cit., 177 – 181.

³⁸ W. G., Constable & J. G. Links. *Canaletto: Giovanni Antonio Canal, 1697–1768*. 2 vols. 2nd ed., revised by J. G. Links. Oxford & New York: Clarendon Press, 1976, стр. 120-123: За секоја „ведута“ посветена на плоштадот Сан Марко, каталогот дава поединечен запис со информации за насловот, датумот на изработка, сегашната локација на делото, како и податоци за познати варијанти или реплики на истиот мотив.

користел перспектива со централна точка на исчезнување, правејќи ја Базиликата Св. Марко централен објект на композицијата. Тој посветил посебно внимание на создавањето на архитектонските структури и реалистичното прикажување на небото, користејќи кјароскуро и светлосни ефекти со кои ќе продолжи да експериментира за време на целото негово уметничко творештво. Всушност, на споменатата слика, употребените стари плочки и тули покажуваат дека плоштадот бил во фаза на реновирање³⁹. Поплочувањето на Пјаца Сан Марко според Андреа Тирали започнало во 1723 година и било изведувано во фази до 1734 година⁴⁰. Како што забележува Deborah Howard, деловите на најмало растојание до Прокуратијата биле завршени први, додека централниот елемент останал недовршен, што се совпаѓа со сликите на Каналето од следната декада, кои го „документираат“ процесот на реновирање на плоштадот. Со други зборови, мотивот е комбинација на геометриска уреденост, оптичка игра и симболична елеганција, што го прави Пјаца Сан Марко и денес препознатлив по својата уникатна структура на поплочување. Серија од четири слики⁴¹ под наслов *Големиот Канал од Палацо Балби кон мостот Риалто, (Il Canal Grande da palazzo Balbi al ponte di Rialto)* (сл. 35) е дел од извонредната Виенска колекција на принцовите од Лихтенштајн (1723-1725), која исто така опфаќа и други помали венециски веѓути од Каналето. Овие слики со деталите на плочките не се само уметнички мотиви, тие имаат културно-историска вредност бидејќи ја прикажуваат реалната состојба од изгледот на локацијата во тој период, вклучувајќи го поплочениот простор. Три совршено комбинирани компоненти се основа на Каналетовата оригинална формула за речиси сите негови најрани дела, следствено и овие, а тоа се перспективата на просторот, вкусот и композициската мудрост што ја надминуваат слепата потчинетост на топографската точност. Реалниот изглед на мотивот на сликата можеби е токму резултат на ваквата формула⁴².

³⁹ Deborah Howard, *The Architectural History of Venice*, Revised and enlarged edition (New Haven & London: Yale University Press, 2002, стр. 214): Задизајнот и изведбата на геометриското поплочување на Пјаца Сан Марко од страна на Андреа Тирали (1723–1734), со што состојбата прикажана на сликите на Каналето одговара на фаза на реновирање.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Alessandro Brogi, *Canaletto e la veduta*, Firenze, 2007, стр. 177-181.

⁴² Brogi, op. cit., 177-181: Споредбата со сличното дело на Карлеварис од 1709 година, што го илустрира истиот дел на каналот по повод регатата за кралот на Данска (дел 5); платно кое сега се наоѓа во Ка' Рецонико, претставува парадигматичен пример за раниот творечки период на Каналето.

Сликата *Влезот во Големиот Канал кај Санта Марија дела Салуте од западната страна на Моло*⁴³ (околу 1723-1724) која се чува во Музејот Гренобл (Сл.36), опфаќа заграден простор со мермерна балустрада, сместен на западниот крај на Моло, во близина на старите житници спроти Пунта дела Догана. Во него се гледаат неколку фигури во егзотична облека, странски капетани, од кои едниот се советува со венециски службеник, додека другите чекаат ред, а некои надвор од заградениот простор, само набљудуваат. Зад влезот во Големиот Канал, речиси во центарот на сликата, се наоѓа Царинарницата со нејзината кула со трем од седумнаесеттиот век, а веднаш до неа, експлицитно насликана, се издига импозантната градба на Црквата. Како и ред други слики од неговиот ран период, така и оваа, датирана во 1725 година, ја карактеризира богата текстура и густа атмосфера.

Во групата дела од раната фаза се смета и композицијата *Дворот на каменорезецот (Cortile dello scalpellino)* (сл. 37), едно од највпечатливите⁴⁴ дела во опусот на Каналето. На оваа ведута, со помош на темелно проучување на реалноста и секојдневниот живот, сликарот успеал да го оствари еден од најавтентичните мотиви на лагуната. На сликата се препознаваат предмети за реставрација на црквата Сан Видал: алатите се расфрлани наоколу, додека двајца каменоресци се посветени на нивната работа. Чувството за секојдневниот живот и автентичноста се наоѓаат во малите детали, како што се мајката која му помага на своето паднато дете и жената која носи вода од бунарот.

Соработката со Џозеф Смит (Joseph Smith)⁴⁵, трговец и колекционер на уметнички дела, а подоцна и англиски конзул во Венеција, била од пресудно значење за Каналето. Под негово покровителство како главен колекционер и ексклузивен агент, Каналето го продал поголемиот дел од ведуите на англискиот пазар. Токму по заслуга на Англичанецот Смит, кај Каналето настанал голем пресврт во начинот на сликањето на ведути „presa dai luoghi“

⁴³ Ibid., 182-186.

⁴⁴ *Picture perfect: Canaletto's masterful views of Venice*. Picture perfect: Canaletto's masterful views of Venice | Art UK, Преземено на 30 декември 2024 година.

⁴⁵ Ibid.: Џон Расел, четвртиот војвода од Бедфорд, обезбедил 24 ведути за неговата „Соба Каналето“ во Опатијата Вобурн. Во 1730 година Семјуел Хил нарачал две ведути со визури од Големиот Канал за Татон парк. На 17 јули 1730 година Каналето му напишал на Смит: „Конечно го имам Каналот под формален договор за да ги завршам твоите две дела во рок од дванаесет месеци“. Тоа покажува дека во тоа време и покрај што Каналето бил многу баран, Смит како посредник успеал во договарањето на нарачката кај Каналето.

(предметот на сликата доловен од поголема близина)⁴⁶. Сè уште не е потврдено кога точно започнало партнерството Смит-Каналето, но сепак постојат сознанија дека се работи за почетокот на 20-тите години на XVIII век. Тоа се потврдува и со шесте слики во голем формат од првата серија, датирани во 1725 година, нарачани од Смит, во кои се преставени Пјаца и Пјацета од различни агли на посматрање.

Покрај замагленоста и атмосферската чувствителност, Каналето им придава лирска димензија на избраните престапи на градот. Како пример на ваквиот уметнички пристап се следните ведути: *Поглед од Пјацета кон Сан Џорџо (Veduta della Piazzetta verso San Giorgio)* (сл. 38); *Поглед од Пјацета кон Санта Марија дела Салуте (Veduta della Piazzetta verso Santa Maria della Salute)*; *Поглед од Пјаца кон Сан Џимињано (Veduta di Piazza verso San Gimignano)* и др., дела во кои Каналето вешто манипулира со светлината карактеристична за различни периоди од денот. Ведутата *Басенот на Свети Марко од Џудека (Bacino di San Marco da Giudecca 1726)* (сл. 39), со глетка на областа Свети Марко и Моло од вода⁴⁷, стана препознатлива „разгледница“ на Венеција. Освен платното на Каналето што сега се наоѓа во Кардиф, никој претходно не создал нешто споредливо со овој спектакуларен поглед на басенот Свети Марко. Монументалните димензии, инаку несвојствени за Каналето, укажуваат на честа кон славниот патрон, познат како грофот Џамбатиста фон Колоредо Валдзе (Giambattista Colloredo-Waldsee), царски амбасадор во Серенисима од 1715 до 1726 година⁴⁸. Сликата *Големият Канал вииден од плоштадот на Карита (Il Gran Canal visto dal campo della Carità, 1726 година)*, која преставува врвен момент⁴⁹ во раниот период на Каналето, заедно со уште три други слики од серијата, сочувани во разни приватни колекции, овозможува да се одреди патронот и нивната хронологија.

⁴⁶ Brogi, op. cit., 61; 41- 92.

⁴⁷ Ibid., 196-202.

⁴⁸ Ibid., 150 – 208: Колоредо, пред да ја напушти функцијата, свечено влегол во палатата на 3 април 1726 година. Затоа биле изработени три позлатени гондоли, една со алегија на мирот, симболизирајќи го неодамнешниот мир меѓу Шпанија и Империјата (1718–1725). Според писмото на Алесандро Маркезини до Стефано Конти, во 1725 година, тој ја купил ведутата *Плоштадот на светите Јовани Павле (Campo dei Santi Giovanni e Paolo)*, денес во Дрезден. Поновите истражувања ја отфрлаат тезата дека се работи за церемонијата „венчавање со морето“, а присуството на сенатори во првени тоги и раскошните гондоли укажува на свечен влез на амбасадор.

⁴⁹ Ibid., 203-207.

Потеклото на сликата *Големiot Канал од мостот Риалто кон Ка' Фоскари (Canal Grande dal Ponte di Rialto verso Ca' Foscari*, околу 1727 – 1729) (сл. 40), е исто така поврзано со Смит, и покажува дека токму тој е клучна фигура⁵⁰ за професионалната кариера на Каналето. Станува збор за слика која е дел од серија на дванаесет ведути на Големiot Канал, сите во мал формат, нарачани од идниот конзул, од чија колекција, во 1763 година, преминале во сопственост на англиското кралско семејство. Подоцна серијата ќе опфати и две дополнителни ведути во голем формат, под наслов: *Регата на Големiot Канал (Regata sul Canal Grande)* и *Бучинторо на Моло на Денот на Вознесението (Il Bucintoro al Molo nel giorno dell'Ascensione)* (сл. 32). Преовладува мислењето дека нивното датирање треба да биде во третата деценија од XVIII век, помеѓу 1726 и 1729 година.

Со овие дела Каналето ја најавил зрелата фаза на неговото творештво, а тоа се покажува и со две негови ведути⁵¹ под наслов *Пристигнувањето на францускиот амбасадор (L'arrivo dell'ambasciatore francese a Venezia)* (сл. 41), од кои едната се наоѓа во музејот Ермитаж во Санкт Петербург, а другата во Музејот Пушкин во Москва. На големото платно *Пристигнувањето на францускиот амбасадор* од Ермитаж, централен сценски елемент е бочното приближување на гондолите кон Дуждовата палата, што ѝ дава драматичен изглед на сликата. Светлината во сцената и јасно доловената атмосфера се резултат на сонцето и рефлексивата на водата. На втората верзија на истата тема *Пристигнувањето на францускиот амбасадор*, која се чува во Музејот Пушкин во Москва, Каналето претставува сцена со повеќе гондоли кои го следат Бучинторо. Со овие платна, сликарот уште еднаш ја истакнал иконографијата и важноста на венецијанските „дочеци“. Во овој случај, тој не го илустрира, како што долго се мислеше, враќањето на Бучинторо од Сан Николо ди Лидо на денот на Сенса, односно денот на Вознесението, туку моментот што ѝ претходи на приемната церемонија, а тоа е триумфалното пристигнување на Бучинторо

⁵⁰ Ibid. 212-216.

⁵¹ Ibid. 217-221: Се споменува името на грофот Жак-Винсен Ланке де Жержи, француски амбасадор од 1723 до 1731 година, за кој во ноември 1726 година бил организиран свечен јавен дочек во Дуждовата палата; овој настан претставува важен стимул за подоцнежните нарачки од јавен интерес кои ја сочинуваат зрелата фаза на Каналето, во која неговите прецизни перспективи и игра со светлината стануваат препознатливи.

во Моло, со Дуждот и амбасадорот, кои се движат кон Дуждовата палата. Стилските карактеристики на сликите со приемот ја откриваат уметничката зрелост на сликарот.

Како резултат на соработката на Каналето со Смит била создадена и втората серија⁵² наведути од Големiot Канал во помал формат. На оваа серија од четиринаесетведути⁵³ недостасува полетот на потегот и колоритната пастуозност на претходните дела, додека интензитетот на контрастот е намален, а човечките фигури речиси и ги нема во сцените. Иновативниот начин на нивниот изглед и изработката е уште еден доказ на употребата на „темната камера“⁵⁴, која овозможила потенцирање на перспективната оддалеченост на глетката. Оваа серија служела како пример за вештините на сликарот потребни за привлекување внимание на потенцијалните странски клиенти кои минувале низ Венеција. Пример за стилските промени во творештвото на сликарот е прекрасната ведута *Влез во Големiot Канал со Пунта дела Догана и Црквата Салуте (Veduta dell'ingresso al Canal Grande con la Dogana e la chiesa della Salute a Venezia)*, едно од последните од втората⁵⁵ Смитова серија, едногласно датирана во 1730-1731 година.

По иницијатива на Смит, а со цел промовирање на делото на уметникот, во 1735 година е објавена збирка од четиринаесет Каналетовиведути, изгравирани од Антонио Висентино, под насловот *Prospectus Magni Canalis Venetiarum (Поглед на Големiot Канал во Венеција)*⁵⁶. Со овие слики Каналето ја надминал медитативната атмосфера на претходниот циклус на дела, при што, динамичноста, експлозијата на боите и искуството од театарската сценографија го насочил кон сликите на венециската отворена сцена.

Доста ценета ведута на Каналето е сликата со наслов *Дуждот ја посетува црквата и Скуола Сан Роко, на денот на нивниот празник (Il Doge visita la chiesa e la Scuola Grande*

⁵² Ibid., 92–124: Целосно печатење на серијата, за кое се погрижил Антонио Висентино, а била објавена во 1735 година и наменета за широка дистрибуција, потврдувајќи ги можностите што ги нуди соработката Каналето-Смит. Токму сликите од првиот циклус потпомогнале и во датирањето на четиринаесеттеведути од втората серија изработени за Смит, кои се чуваат во Виндзор, но исто така придонел и за конечно утврдување на стилот на Каналето.

⁵³ D'Anza op. cit., 70, 66 – 74, 74 - 79).

⁵⁴ [Picture perfect: Canaletto's masterful views of Venice | Art UK](#) Преземено на 17 март 2025: Се смета дека Каналето користел *camera obscura* како помошна алатка за прецизна перспектива во своите скици и цртежи, што било вообичаено за уметниците од неговото време.

⁵⁵ Brogi, op. cit., 45: Серијата слики е започната околу 1730 и завршена околу 1735 година, вклучува и две големи платна со церемонијални мотиви.

⁵⁶ D'Anza, op. cit., 70; 66 -74; 74 -79; Brogi, op. cit., 69 – 79; 41-92.

di San Rocco nel giorno della loro festa. околу 1735 година) (сл. 42), која денес се чува во Националната галерија во Лондон. Оваа претстава не припаѓа на официјалната серија од дванаесетте дуждови празници (*feste dogali*). Станува збор за серијата ведути, односно циклус на градски пејзажи на Венеција изработени од Каналето. Поточно, тоа е дел од пошироката традиција на неговите ведути посветени на Венеција, каде се прикажуваат архитектонски прецизни сцени од градот и неговите церемонии. Исто така треба да се исткане дека композицијата, која преставува архитектонска глетка, е инспирирана од графичките предлошки на серијата *Фабрики и споменици на Венеција (Fabriche e Monumenti di Venezia -1703)* на Карлеварис, што било вообичаена практика кај Каналето, користење постари архитектонски графики како основа за сопствени сценски варијации.

Гледајќи ја од ликовен аспект, евидентна е присутноста на комбинација од јасна прецизност во сликањето, како и атмосферска зрелост, нешто што не е карактеристично за неговите дела создадени пред триесеттата година на XVIII век.

Многу е напишано за таканаречениот „англиски период“⁵⁷ на Каналето, но не секогаш во позитивна смисла, често дури и контроверзно е оценувано неговото творештво од оваа фаза. Поканет од англиски колекционери, тој ги пренел принципите на венецијанската ведута во нов контекст, сликајќи погледи на Темза, Лондон и англиските резиденции, мостови и паркови. Иако овие дела се одликуваат со топографска прецизност и јасна композиција, критиката често ги смета за постудени и помалку поетични во споредба со венецијанските сцени. Како резултат на бројните порачки, очигледно опаднал квалитетот на изработката на Каналетовите ведути.

Неговиот последен творечки период, пак, се смета доста богат и креативен. После напуштањето на Лондон во 1755 година, Каналето се вратил во родниот град, каде останал до крајот на својот живот⁵⁸, со убедувањето „...дека Венеција била навистина брилијантна

⁵⁷ Brogi, op. cit., 86; 41-92: Во 1746 година Каналето заминал за Англија. Со себе носел препорака од нивниот заеднички стар познаник **Џозеф Смит** (Joseph Smith) - инаку британскиот конзул во Венеција. Препораката била упатена до Мек Свини. Во писмото се барало Каналето да биде запознаен со војводата од Ричмонд, Чарлс Ленокс (Charles Lennox), кој претходно бил негов покровител.

⁵⁸ [Picture perfect: Canaletto's masterful views of Venice | Art UK](#), Преземено на 17 август 2025: Во 1760 година, Џон Кру и пречесниот Џон Хинчклиф го сретнаа старецот Каналето на Пјаца Сан Марко, додека тој цртал сцени на плоштадот. Кога ја препознаа неговата рака, тој го прашал „Mi conosce“ („Ме познаваш“) и ги поканил во своето ателје.

муза за неговото сликарството“⁵⁹. За истакнување е серијата од дванаесет цртежи⁶⁰ на Каналето, од кои наведени се само десет такви изработени на тема „Празнувања“, во кои дуждот има централно место, изработени со перо и кафено мастило и лавирани со сив туш. Овие дела, според венецискиот трговец со уметнички дела Сасо⁶¹, се доста „описни и убави како слики“.

Карактеристично е дека Каналето никогаш не сликал ведута од висока позиција, или од птичја перспектива. Тој понекогаш создавал платна со големи димензии, како што бил случајот на шесте ведути изработени по нарачка на Смит⁶². Една од особеностите на Каналето е начинот на изработка на „широки панорами“, изработени со надоврзување на засебно изработени скици и цртежи на поединечни делови на панорамската глетка, која човечкото око не може да ги опсервира со еден поглед⁶³. Широките панорамски прикази бараат поголема оддалеченост на мотивот, опфатен со широк агол на гледање. Пример на слик со широки панорами на Каналето: *Големиот Канал (Grand Canal)* (1740) еден од најпознатите и најшироките панорамски прикази, каде се гледа голем дел од Големиот Канал обрабен со палати и со чамци во водата. Сликата прикажува широк простор и длабочина, како вистинска панорама.

Антонио Канал цртал во живо, од непосредно набљудување, со внимателно скицирање на архитектонските контури и детали, поставени во зависност од одбраната перспектива. Потоа, во студиото, ги спојувал овие скици во еден обемен и визуелно хармоничен состав, естетски ги адаптирал и усовршувал, претворајќи ги во сликани претстави. Техниката на спојување на засебните цртежи на последователните делови на панорамата не остава можност за деталзирање, туку му овозможувала на уметникот да манипулира со композицијата, делумно идеализирајќи, а сепак постигнувајќи препознатлива репрезентација на градот. Изборот на градскиот сегмент и точката на посматрање, вештата употреба на перспективата, уникатниот третман на бојата и

⁵⁹ Katharine Baetjer and J. G. Links (eds.), *Canaletto: Exhibition Held at the Metropolitan Museum of Art, New York, 30 October 1989 – 21 January 1990*, New York: Abrams, 1989, стр. 12–13.

⁶⁰ Филиповска, 2005, 192- 193.

⁶¹ Brogi, op. cit., 89; 41-92.

⁶² Ruth Bromberg, *Canaletto's Etchings: Revised and Enlarged Edition of the Catalogue Raisonné* (San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1993), cat. nos. 1–33 (Vedute series dedicated to Joseph Smith).

⁶³ Constable & Links, op. cit. 120–123.

атмосферското прикажување на неговите дела му овозможиле на Каналето да стане најзначајниот венецијански сликар на градски пејзажи во XVIII век.

Оддавајќи се на ведутистичката активност, Каналето го следеле повеќемина ведутисти, кои повеќе или помалку негувале сопствен сензибилитет. Меѓу најистакнатите биле Франческо Гварди, Бернардо Белото и Микеле Мариески.

III.3 Останатите сликари на ведути во Венеција

Токму во XVIII век, кога Венеција го доживеала второто „златно доба“ на уметнички и културен план, се појавија голем број ведутисти, кои сочинуваат две групи, во првата припаѓаат уметници домородци, а во втората дојденците, кои имаат голема заслуга во развојот на венецијанскиот ведутизам на Сетечентото. Покрај Каналето, други важни творци на оваа извонредна венецијанска сликарска продукција се: Лука Карлеварис, Бернардо Белото, Франческо Гварди, Микеле Мариески, Антонио Висентино и др.

Лука Карлеварис (Luca Carlevarijs 1663–1730) претставува клучна фигура во развојот на венецијанскиот ведутизам во последните децении на XVII и првите децении на XVIII век. Ако холандскиот сликар Гаспар ван Вител (во Италија познат како Ванвители) ја одиграл пресудната улога во развојот на ведутата во Рим, тогаш Карлеварис⁶⁴ може да се смета за промотор на жанрот ведута во Венеција. Иако своевременно не уживал висока уметничка репутација, неговото творештво го поставило како носечка личност во рамките на сè произразената антибарокна струја⁶⁵. Во изворите Карлеварис се опишува како „човек со големо знаење за архитектурата“ и науката за перспективата⁶⁶, што јасно се гледа од неговите подготвителни цртежи за гравурите. Тој со право се смета за татко на венецијанскиот ведутизам на XVIII век.

⁶⁴ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Carlevarijs, Luca - note biografiche, Daniele D'Anza (2005), стр. 80-81: Карлеварис бил роден на 20 јануари 1663 година во Удине, во парохијата Санта Кјара, а починал во 1730 година во Венеција, по двегодишно боледување од прогресивна парализа.

⁶⁵ Филиповска, 2005, 174.

⁶⁶ Pedrosso, op. cit., 9.

Престојот на Карлеварис во Рим, во периодот помеѓу 1685 и 1690 година, бил од суштинско значење за неговото уметничко оформување. Таму се запознал со репертоарот на пристанишни глетки на Клод Лорен, со перспективните иновации на Вивијано Кодаци, како и со ведутите на Ванвители. Овие искуства му овозможиле да изгради сопствен сликарски израз заснован врз прецизна перспектива, архитектонска јасност и внимателно конципирана сценографија. Иако немал систематско академско образование, ниту пак познат професионален учител, Карлеварис успеал да го привлече вниманието на уметничката јавност, особено преку малите формати со „погледи“ на приморски пристаништа и рурални населби.

По враќањето во Венеција, на почетокот на XVIII век, тој го добил прекарот Лука ди Ка' Зенобио⁶⁷. Токму во овој период Карлеварис ја демонстрирал својата зрелост во создавањето ведуги со препознатливи венецијански мотиви, кои биле особено барани од странските посетители, меѓу кои доминирале англиските аристократи. Неговото прво капитално дело се смета графичката збирка⁶⁸ „*Le Fabriche, e Vedute di Venetia*“, (Зградите и глетките на Венеција), објавена во 1703 година. Оваа монументална публикација содржи 104 бакрописи со претстави на градби и локалитети на Венеција. Делото доживеало три изданија и едно препечатување со дополнителни ведуги, што сведочи за неговата голема популарност и значење. Претходно изработените подготвителни цртежи укажуваат на темелно познавање на архитектурата и перспективата, како и целта за систематско документирање на урбаната топографија на градот.

Посебна специјалност на Карлеварис биле сцените со дипломатски дочеци и свечени „влегувања“ („*entrate*“) на странски амбасадори⁶⁹, акредитирани во Венецијанската Република. Во овие дела историскиот настан станува централна тема, но истовремено служи како повод за величествена архитектонска презентација на градот. Сцената со

⁶⁷ Alessandro Brogi, *Canaletto e la veduta*, Firenze, 2007, стр. 38; D'Anza, op. cit., 80-81; 79-81; 81-85: Карлеварис го добил прекарот бидејќи патрициското семејство Зенобио, му доделило станбено сместување во нивната палата.

⁶⁸ Pedrocchio, op. cit., 9; Brogi, op. cit., 38; D'Anza, op. cit., 80/81; 79 -81; 81-85.

⁶⁹ <https://archive.org/details/dacarlevarijsait00succ> Dario Succi, Luca Carlevaris, изл. Кат. Padova, 1994, cat. N. 21-22: Според каталогот на Dario Succi, постојат неколку слики на Лука Карлеварис со идентични димензии (60 × 72 cm), денес во приватна колекција. Во едната е претставен Плошадот Сан Марко, со актери на Commedia dell'arte под камбанаријата, додека другата ведуга е на Сан Николо ди Кастело (San Nicolò di Castello).

церемонијата посветена на *Дочекот на англискиот амбасадор во Венеција (Il ricevimento dell'ambasciatore inglese a Venezia)*⁷⁰ во Венецијанската Република, Карлеварис го преставил со две верзии на ведути. Неговата слика *Пристигнување на францускиот амбасадор Сезар д'Естреп во Венеција (Arrivo dell'ambasciatore francese César d'Estrées a Venezia)* (сл. 43) се смета за прва значајна ведута⁷¹ со ваква содржина. Применувајќи дијагонална перспектива, уметникот го опфаќа просторот од Дуждовата палата, преку Моло, до влезот на Големиот Канал, означен со силуетата на црквата *Света Марија дела Салуте (Santa Maria della Salute)* и *Пунта дела Догана (Punta della Dogana)*. Во позадината се приметува каналот Џудека, додека гондолите и бродовите создаваат динамичен преден план. Просторот е строго организиран, а церемонијата е прикажана како театарска сцена во која архитектурата ја презема водечката улога. Истата композиција Карлеварис ја користел во 1706 година, во прикажување на дочекот на англискиот пратеник Лордот Манчестер⁷², во неможност лично да присуствува на настанот.

Сличен пристап се забележува и на делото *Регата во чест на Фредерик IV од Данска (La regata in onore di Federico IV di Danimarca, 1709-11)* (сл. 44), посветено на посетата на данскиот крал Фредерик IV⁷³. Карлеварис прецизно го прикажува моментот на пристигнувањето на суверениот кај Ка' Фоскари, каде го очекувала свечена програма. Делото, кое од 1713 година се чува во замокот Фредеригзборг, сведочи за неговата

⁷⁰ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Carlevarijs, Luca - lo stile pittorico, Daniele D'Anza (2005), стр. 80-81: Поаѓајќи од фактот дека Чарлс Монтагу во два наврата престојувал во Венеција, и тоа вториот пат во 1707 година како англиски амбасадор, се смета дека сликата е изработена токму за време на неговиот престој и е поврзана со церемонијата на неговиот свечен прием во Венецијанската Република.

⁷¹ Ibid.: Дилемата во врска со оригиналноста на оваа слика, која доведе до претпоставка дека станува збор за дело посветено на англиската мисија под наслов *Влегување на лордот Манчестер во Дуждовата палата (1707)*, се расчисти со идентификувањето на украсот на гондолите на амбасадорот на левата страна од позадината, што укажува дека станува збор за две различни слики.

⁷² Филиповскиа, 2000, стр. (171-192): 180.

⁷³ Brogi, op. cit., 40; 168-171: Сликата прикажува спектакуларна регата на Големиот Канал одржана на 4 март 1709 година, во чест на посетата на данскиот крал Фредерик IV (6 декември 1708 – 5 март 1709). Регатата, финансирана од четворица венецијански благородници, го одбележала заминувањето на кралот, а Сенатот назначил четворица високи благородници, меѓу кои и Даниеле Долфин, да му асистираат за време на престојот.

способност за комбинирање⁷⁴ на документарната точност и сценографскиот раскош. Употребата на официјални регистри на церемонии укажува на стремеж кон историска веродостојност, но и кон репрезентативност што ѝ одговарала на политичкиот и дипломатски карактер на нарачката.

Во своите ведути Карлеварис често му придава поголемо значење на самата свеченост отколку на топографската прецизност. Всушност, во работата тој не се ограничувал исклучиво на празнични сцени. Сликата *Моло во Венеција, поглед кон Рива дељи Шјавони (Il Molo a Venezia, vista verso la Riva degli Schiavoni - околу 1710)*⁷⁵ (Сл.45) прикажува секојдневен градски живот, Дуждовата палата се гледа делумно, а просторот се отвора кон пошироката урбана панорама. Погледот е ограничен врз Пјацета, Плоштадот Св. Марко, Големиот Канал и Моло. Токму преку честото прикажување на овие позиции сликарот изградил препознатлив визуелен канон на градот. Архитектурата доминира врз жанровските аспекти и третманот на небото, а деликатното третирање на светлината, со суптилни атмосферски превези, разоткриваат влијание на италијанизираните северноевропски сликари на XVII век⁷⁶.

Последната датирана ведута на Карлеварис со празнична тематика е *Влегувањето на царскиот амбасадор Џамбатиста Колоредо во Дуждовата палата (L'ingresso dell'ambasciatore imperiale Giambattista Colloredo nel Palazzo Ducale - 1726)* (Сл.46), која иконографски се надоврзува на претходниот циклус на „дочеци“. Повеќе од две децении Карлеварис ја задржал истата композициска формула, што укажува на конзистентност, но и на извесна шематизација во неговиот сликарски пристап. Во делото *Вотивниот мост за празникот на Мадона дела Салуте (Il ponte votivo per la festa della Madonna della Salute - 1720)* (сл. 47) се забележува акцентирање на привремената мостова конструкција како дел од свечената сценографија, што оддава сличност со подоцнежните решенија на Каналето за претстава на истиот приказ.

⁷⁴ Ibid. 40; 168-171.

⁷⁵ Ibid. 172-176.

⁷⁶ Ibid.

Прашањето за влијанието на Ванвители врз Карлеварис останува предмет на научни дискусии. Одредени истражувачи укажуваат на стилски разлики⁷⁷, особено Предроко, што упатува на тоа дека венецијанскиот мајстор немал директен увид во делата на холандскиот сликар пред својот престој во Рим. Без оглед на тоа, формулата што ја вовел Карлеварис, ограничена на неколку репрезентативни позиции во градот и тесно поврзана со церемонијални пригоди, претставува важна фаза во развојот на овој жанр. Иако несекогаш била во согласност со вкусот на сите патрони, неговата ведута стекнала бројни почитувачи и влијаела врз младите сликари кои ќе го доведат венецискиот ведутизам до неговиот врв во текот на Сетеченто.

Со својата синтеза на архитектонска прецизност, сценографска раскош и историска документарност, Лука Карлеварис поставил основа за понатамошниот развој на ведутата како автономен и престижен жанр. Неговото творештво претставува премин од барокната капричозна фантазија кон рационализирана, топографски заснована и репрезентативна слика на градот, со што Венеција добива траен визуелен идентитет во европската уметност од XVIII век.

Франческо Гварди (Francesco Guardi 1712-1793) се смета за последен голем венециски ведутист, кој го заокружил златното поглавје на венецијанскиот ведутизам. Тој бил роден и починал во Венеција⁷⁸, а се смета за вешт мајстор на атмосферски ефекти.

⁷⁷ Филиповска, 2005, 165: Според Педроко, Карлеварис како автор на скици од своите римски патувања, ги пренел секавањата на традицијата на „бамбочантите“. Иако припаѓал на поинаков сликарски сензибилитет, тој морал да ги земе предвид и пејзажите на Гаспар ван Вител, кои се одликуваат со беспрекорна перспектива, иако често се оценуваат како сликовно посмирени или наративно пос скромни.

⁷⁸ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Guardi, Francesco - note biografiche, Dario Succi, стр. 114: Франческо Гварди е роден во Венеција на 5 октомври 1712 година во семејството на Доменико Гварди и Марија Клаудија Пихлер. Тие имале шест деца, меѓу кои и тројца сликари, покрај Франческо - Џанантонио (1699–1760) и Николо (1715–1786). Семејството Гварди потекнувало од Мастелина во Вал ди Соле (Трентино) и во 1643 година добило благороднички статус од Фердинанд III од Австрија. Гварди починал во Венеција на 1 јануари 1793 година. Неговото појавување како значаен сликар на ведути се случува релативно доцна, дури околу 1760 година, кога по смртта на брат му Џанантонио се насочил кон овој жанр, со кој претходно доминирал Каналето.

Благородникот Пјетро Градениго во својот дневник го забележал познатиот цитат⁷⁹ поврзан со него, дефинирајќи го како „добар ученик на познатиот Каналето“. За разлика од неговиот учител, Каналето, Гварди бил непознат за сликарската јавност скоро до неговата педесетгодишна возраст⁸⁰.

Недостатокот на информации, нешто нетипично за уметник кој целиот живот го поминал во Венеција, честопати довел до различни мислења и дилеми околу одредени прашања за него и неговото творештво. Раната смрт на неговата сопруга⁸¹ и именувањето за член на Венециската академија⁸², се многу важни настани во животот на Гварди. Прашањата дали Гварди бил ученик на Каналето и кога почнал вистински да се занимава со ведутата, сè уште не добиле соодветен одговор. Но едно е сигурно, а тоа е дека Гварди бил следбеник⁸³, но не и ученик на Каналето, и не е неприфатливо заменувањето на нивните дела. Според Мораси, најзагонетно прашање е тоа кога Франческо Гварди почнал да слика „ведути“? Во врска со оваа прашање, се смета дека постои речиси еден вид „заговор на молчење“⁸⁴, но првиот сигурен документ кој говори за ведутистичката активност на Франческо Гварди датира од 18 септември 1750 година⁸⁵.

⁷⁹ Ibid. 117: Името на Франческо Гварди се појавува во регистрите на венецијанскиот сликарски еснаф од 1761 до 1763 година, а на 25 април 1764 година е евидентиран во дополнителен запис во истиот еснаф.

⁸⁰ Ibid. 116: Образованието на Франческо Гварди било исклучиво во Венеција, според сведоштвото на неговиот брат Николо Гварди: „Франческо ми е брат и отсекогаш сме живееле заедно во татковиот дом и тој никогаш не ја напуштил Венеција.“ Во XVIII век Венеција била значаен центар за сликарско образование, каде уметниците учеле во семејни работилници или кај локални мајстори. Затоа вестите за негово школување во Виена се најверојатно неточни.

⁸¹ Ibid. 117: Починувањето на сопругата на 27 јануари 1769 година, „била многу горчлива загуба за Франческо“, чии мали деца останале без мајка.

⁸² Ibid. 118: На 12 септември 1784 година, веќе седумдесетгодишниот мајстор бил избран за член на Венецијанската академија за сликарство, со девет гласа „за“ и два „против“.

⁸³ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Guardi, Francesco - lo stile pittorico, Dario Succi, 119.

⁸⁴ Ibid. 123.

⁸⁵ Ibid. 116: Тоа се потврдува и во писмото, објавено од Симонсон во кое уметникот, пишувајќи му на адвокатот Карло Корделина од Монтекио Мацоре, наведува дека сè уште чека да добие потврда за нарачката за „сликите“, откако се согласил со помала цена.

Меѓу најраните датирани⁸⁶ ведути на сликарот се издвојува *Ноќна процесија на Плоштадот Св. Марко (Processione in Piazza San Marco, 1755 или 1757) (сл. 48)*, ноќна сцена што прикажува религиозна поворка за време на Велики петок. Со композицијата доминира широката перспектива отворена кон Пјаца, со јужната фасада на базиликата Св. Марко и камбанаријата како фокусни точки. Осветлувањето, остварено со помош на бројни факели поставени долж фасадите на Прокуратие, создава драматичен контраст. Токму на ваквите ноќни сцени се манифестира Гвардиевата способност да ја расточи архитектурата во треперлива, речиси сценска атмосфера.

Кон крајот на седумдесеттите години од XVIII век, Гварди веќе се етаблирал како водечки венецијански ведутист. Во овој период пристигнуваат и најзначајните нарачки, меѓу кои посебно место зазема циклусот „Дуждови празници“ (*La Feste Dogali*)⁸⁷. Овие композиции, инспирирани од графиките на Брустолон, работени според цртежите на Каналето, претставуваат свечени сцени од јавниот, религиозен и политичкиот живот на Венецијанската Република. Со нив Гварди не само што ја потврдува својата техничка зрелост, туку и внесува суптилна меланхолична нота. По смртта на неговиот брат Џанантонио⁸⁸, во 1760, од 1761 до 1763 година името на Франческо Гварди се појавува во регистрите на венецијанскиот сликарски еснаф. Сликајќи архитектонски сегменти на градот, тој тргнал по стапките на познатиот колега и пријател Антонио Канал - Каналето, при што набргу станал познат во Венеција, ширум Италија, но и северно од Алпите⁸⁹.

Особено значајна е ведутата поврзана со празникот **Festa della Sensa**, (Празникот на Вознесението) традиционалната прослава на Вознесението, кога дуждот симболично „се венчавал со морето“. На сцената со привремени архитектонски конструкции подигнати на Плоштадот Св. Марко, просторот е исполнет со густ, кадифен воздух, а боите осцилираат во розови и сини тонови. Архитектурата делува како ефемерна сценографија, подложна на светлосни вибрации што ја разградуваат нејзината материјалност.

⁸⁶ [Nighttime Procession in Piazza San Marco, 1758 - Francesco Guardi - WikiArt.org](#), „Станува збор за свечена процесија на Пјаца Сан Марко во Венеција, одржана по повод изборот на Карло Ресонико за папа на 6 јули 1758 година, кој го презел името Клемент XIII.“ - Преземено на 24 јануари 2026.

⁸⁷ Brogi, op. cit., 130; Филиповска, 2000, стр. (171-192): 183.

⁸⁸ Succi, op. cit., 117.

⁸⁹ Ibid. 119.

Во водната *Заминувањето на Бучинторо* (*La Partenza del Bucintoro* - 1775-1780) (сл. 49), Гварди го прикажува басенот на Св. Марко⁹⁰, преполн со чамци и публика собрана на брегот. Светлината е сребрена и жешка, повеќе поетска отколку метеоролошки реалистична. Просторот не е строго организиран, туку тече во динамична, треперлива целина. Градот изгледа како да се растопува во светлина, а историскиот мит за Венеција се претвора во кривка, речиси носталгична визија. Во делата од 1780-тите, како „*Големият Канал со Санта Лучија и Скалци*“ (*Il Canal Grande con Santa Lucia e gli Scalzi* - околу 1780) или „*Регатата на каналот Џудека*“ (*La regata nel Canale della Giudecca* - околу 1784), се забележува уште понагласена тенденција кон просторна експанзија. Архитектонските елементи постепено се разливаат во атмосферата, а бојата станува носител на формата. Густата, маглива светлина создава чувство на тивка меланхолија, што може да се поврзе со впечатокот на странските патници за Венеција како град во историско опаѓање⁹¹. Со овие дела Гварди оди спротивно на растечкиот неокласицизам, одбивајќи ја строгата рационалност и античката идеализирачка хармонија.

Стилски блиски до циклусот „Дуждови празници“, меѓу најубавите водети на Франческо Гварди, се издвојуваат четирите платна: *Големият Канал од Ка Фоскари за време на регатата* (*Il Canal Grande da Ca' Foscari durante la regatta*), *Заминувањето на Бучинторо* (*La partenza del Bucintoro*), *Мостот Ријалто според проектот на Паладио* (*Il Ponte di Rialto secondo il progetto di Palladio*) и *Плоштадот Св. Марко со привремени градби за панаѓурот на Вознесението* (*Piazza San Marco con costruzioni provvisorie per la fiera dell'Ascensione*) (сл. 50). Овој мал опус, изведен околу 1776–1777 година, ја прикажува празничната атмосфера⁹² на Венеција и обединува занаетчиски тезги поставени за панаѓурот. Видливата архитектонска конструкција на Бернардино Макаруци ја одредува хронологијата на сликата и ја прави историски информативна. На водната *Плоштадот Сан Марко, украсен за панаѓурот за време на Сенса* (*Piazza San Marco, decorata in occasione della fiera durante la Sensa* - 1780-1785), новите мобилни уреди⁹³ на трговците блескаат во

⁹⁰ Brogi, op. cit., 131.

⁹¹ Ibid. 135.

⁹² Francesco Guardi: Vedute, Capricci, Feste, Francesco Guardi и Alessandro Bettagno (уред.), Milano: Electa, 1993, кат. бр. (поглавје за La Festa della Sensa), стр. 45–47.

⁹³ Brogi, op. cit., 131.

розово-сини тонови, создавајќи чувство на извонредна леснотија, поткрепено со суптилна меланхолија од густата пареа. Во центарот група мажи додава безгрижна грациозност. Слично, на делото *Регата на Големiot Канал од Ка' Фоскари*, густата и мирна атмосфера го обвиткува каналот, каде архитектонските кулиси и фигурите на посматрачите осцилираат во нежните вибрации на бојата.

Ведутата *Плоштадот Сан Марко (Piazza San Marco)* (сл. 51) насликана околу 1760 година, нуди интересна можност за споредба со истоимените композиции на Каналето. Додека кај Каналето просторот е јасно структуриран и геометриски дисциплиниран, кај Гварди потегот е послободен, а плоштадот добива динамична илузионистичка вибрација. Уметникот дури го вметнува својот потпис на минијатурно платно што го носи фигура во преден план, создавајќи суптилна игра меѓу реалноста и претставата. Исто така, оваа мала ведута на Пјаца Сан Марко (денес во Виена) покажува дека лажната архитектура⁹⁴, поставена за празникот Сенса, не е помалку ефемерна од вистинската, погодена од заслепувачки магнезиумски блесок што ја трансформира во кревка сценографија.

Во последните години од животот, тенденцијата кон разградување на архитектонската форма достигнува речиси екстремни граници. *Регатата на каналот Џудека (Regata sul Grande della Giudecca 1793)* (сл. 52), сега во Минхен⁹⁵ (Алте Пинакотека), насликана кон крајот на 80-тите години, јасно ги манифестира највпечатливите манифестации на ова фаза. Просторот се проширува до степен на делириум, а архитектонскиот елемент со помош на светлина и боја се сведува на треперлив одраз во водата. На тој начин, Гварди не само што ја реинтерпретира традицијата на венецијанската ведута, туку ја трансформира во поетски медиум што ја надминува документарната функција на жанрот.

Историското значење на Франческо Гварди е повеќеслојно. Тој го затвора златното доба на венецијанската ведута, но истовремено го отвора патот кон романтичниот сензибилитет на XIX век. Неговите дела не се само визуелни записи на градот, туку емотивни интерпретации во кои Венеција се појавува како мит, сеќавање и атмосфера во

⁹⁴ Ibid. 135. C. H. Beck, *The Alte Pinakothek Munich*, каталог, слика 83, стр. 68.

⁹⁵ Ibid. 146.

постојана трансформација. Во таа смисла, Гварди претставува клучна фигура на преминот од класичната ведута кон модерната сликарска чувствителност.

Помалку оригинални се останатите венециски ведутисти, кои исто така оставиле сликарско творештво посветено на визуелно претставување на градот Венеција. **Бернардо Белото** (Bernardo Bellotto 1722-1780), кој и покрај тоа што бил роден венецијанец⁹⁶, поголемиот дел од кариерата го поминал надвор од Венеција⁹⁷. Тој се школувал во работилницата на неговиот познат вујко Каналето, што резултирало со силно влијание врз работата на Белото, препознатлива по реалистичното сликарско изразување. Веројатно поттикнат од Каналето, Белото отишол во Рим, каде го покажал својот талент за цртање и сликање на античките рушевини и убавите ведути на вечниот град.

Инсинуациите и оспорувањето на автентичноста на авторството на најраните дела, (можеби и единствените) од венециски теми, насликани помеѓу 1740 и 1744 година во работилницата на неговиот вујко, дека можеби се на Каналето, преку сериозен научен пристап е констатирано дека тие се на Бернардо Белото. Тоа може да се проследи и во ведутата, *Каналот Мендиканти со училиштето Сан Марко (Il Canale dei Mendicanti con la Scuola di San Marco, 1741)* (Сл.53), најраното дело⁹⁸ на Белото посветено на Венеција, во која и покрај некои сличности со делата на Каналето, како што е просторната концепција и одредени графички елементи на сликарскиот пристап, разликата се приметувача во остварување на светлината и плохите кои се побледи и постудени. Разликата се приметувача и во нивната физичка конзистентност, темно-светлите контрасти и евокација на неизбежниот тек на времето; елиминирајќи ја тажната меланхоличност, човечките фигури изгледаат помалку елегантни во споредба со Каналетовите.

⁹⁶ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Bellotto, Bernardo - note biografiche, Daniele D'Anza (2005), стр. 54; 50: Роден е во Венеција, во парохија Санта Маргарита, на 20 мај 1722 година. Син на Лоренцо Антонио Белото и Фиоренца Канал, сестра на познатиот Каналето. Уште во 1738 година, тој веќе бил член на Венецијанската еснаф на сликари, а во ноември 1741 година се оженил со Елизабета Пицорно.

⁹⁷ D'Anza, op. cit., 51-53: Белото работел во неколку италијански градови, но престојувал и во Лондон (Англија), Дрезден (Германија), Виена (Австрија), Варшава (Полска), Прага (Чешка) но на почетокот од неговата кариера, тој насликал и неколку ведути посветени на Венеција.

⁹⁸ Brogi, op. cit., 93.

Неговото авторство се потврди и во двете вертикални ведути⁹⁹ кои се наоѓаат во Отава (Канада). Платното *Арсеналот во Венеција* (*L'Arsenale di Venezia*, околу 1743) (С.л.54) е меѓу оние слики создадени во раните години на Белото, прикажуваат на понатамошниот развој на неговото сликарско изразување. Автентичните знаци се појавуваат со сета своја оригинална сила, што доведува до датирање на платното после посетата на Белото во 1742 година на Рим. Перспективната рамка е фокусирана на просторот каде се сместени зградите кои создаваат остри и тешки сенчувања. Резултат на личен уметнички придонес, е и визијата што му овозможува на окото да се задржува на предниот план, на конкретната реалност на нештата, и на нивната физичка конзистентност прикажана со вознемирувачка јасност. Додека човечките присуства, иако моделирани според оние на чичкото, изгледаат помалку елегантни во нивниот силен стил и поиндивидуализирани. Тоа е само почетокот на лирската идентификација со местото, на интензивната сентиментална сугестија што ја создавала магијата на неговите зрели ведути.

Платното¹⁰⁰ *Санта Марија дела Салуте и Догана од плоштадот Санта Марија Зобениго* (*Santa Maria della Salute e la Dogana dal Campo Santa Maria Zobenigo*) е барокна видута (градски пејзаж), жанр што Бернардо Белото го усовршува во Венеција околу 1743 година¹⁰¹. Сликата прикажува поглед кон Големиот Канал во Венеција, каде доминира црквата Санта Марија дела Салуте со својата монументална купола и силна рефлексija на површината на водата. Во централниот дел се наоѓа зградата на Царирнарницата (*Punta della Dogana*), која служи како визуелен фокус на хоризонталата на градскиот пејзаж. Во преден план се прикажани гондоли и чамци што ја нагласуваат секојдневната динамика на градот. Светлината што доаѓа од исток создава силни контрасти меѓу осветлените фасади и длабоките сенки. Овој третман на светлината и архитектонската прецизност е

⁹⁹ Ibid. 97-98, 268-271: Куповната потврда од 1740 година, поврзана со колекцијата на фелдмаршалот Матијас фон дер Шуленбург (Matthias von der Schulenburg), споменува дела од „внукот на Canaletto“, Бернардо Белото.

Врз основа на описите е предложена идентификација со две вертикални платна од канадските колекции, но без директна документација, па таа служи како *terminus ante quem* за нивно датирање во раниот венецијански период на Белото (околу 1738–1742).

¹⁰⁰ Ibid. 97 – 98.

¹⁰¹ J. Paul Getty, Bellotto, Bernardo. *View of the Grand Canal: Santa Maria della Salute and the Dogana from Campo Santa Maria Zobenigo*. Museum, Los Angeles, c. 1743. Во: *Getty Publications – Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles: Getty Publications, 2025, стр. 38–39.

карактеристичен за стилот на Бернардо Белото, елемент што го разликува од пристапот на Каналето.

Поглед на Големiot Канал со црквата Санта Марија дела Салуте (Veduta del Canal Grande con la Chiesa di Santa Maria della Salute) (1740–1743 година). Сликата на Bernardo Bellotto прикажува прецизен венецијански ведут на Големiot Канал во Венеција со доминантната базилика Santa Maria della Salute. Композицијата се одликува со јасна перспектива, детално прикажана архитектура и рефлексии на водата, додека малите фигури внесуваат живост и размер во сцената.

Исто така пример на истата визуелна моќ е применета на венецијанските теми кои ја откриваат сега веќе јасната разлика во однос на постудените модели на неговиот вујко. Главните карактеристики¹⁰² на сликарството на Белото, од една страна се интимната фузија на чувството за реалност и поетската меланхолија и вистинскиот интерес за градовите и местата со нивните згради и луѓето што живеат во нив. Од друга страна, пак, е потрагата по убавината во сликовната концепција, за чија реализација значително придонесуваат панорамската ширина на погледот и хармонијата на хроматските и кјароскуро-ефектите.

Антонио Марија Висентино (Antonio Maria Visentini 1688-1782) бил роден во Венеција. Пјетро Гвариенти¹⁰³ во 1753 година наведува податоци за неговата кариера, укажувајќи на еден примерен професионализам. Висентино бил ученик¹⁰⁴ на Џовани Антонио Пелегрини, познат сликар, цртач, гравер, архитект и професор, кој се занимавал со перспектива и сликање на фигури, што е потврдено во ретките сочувани записи¹⁰⁵. Првиот суд за естетските вредности на гравурите на Висентино е објавен од Франческо Алгароти (Francesco Algarotti)¹⁰⁶. Осумте големи плочи од иконографијата на базиликата

¹⁰² D'Anza, op. cit., 57.

¹⁰³ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Visentini, Antonio - note biografiche, Dario Succi (1986), стр. 153-154.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid. 153: Висентино е роден на 21 ноември 1688 година и починал на 26 јуни 1782 година во Венеција, а бил погребан во црквата Сан Канчијано. Неговото име се појавува во еснафските регистри за годините 1711, 1721 и 1770. Првиот негов контакт со Џозеф Смит датира од 1717 година, кога Висентино добил 25 скуди за неопределена нарачка што Смит ја организирал за Томас Коук (Tomas Kouk).

¹⁰⁶ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedutisti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Visentini, Antonio - lo stile

Свети Марко, изработени како бакрорези од Винченцо Мариоти (Vincenzo Mariotti) според цртежите на Висентино, биле објавени во 1726 година од самиот автор. Но, првите значајни дела на Висентино се сметат четиринаесетте слики¹⁰⁷ на серијата под наслов *Поглед на Големиот Канал Марко (Prospectus Magni Canalis Marco)* создадени според сликите на Каналето, кои се наоѓале во колекцијата на Смит. Тие подоцна биле собрани во посебен албум и во 1742 година следело првото комплетно издание насловено *Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores (Најпознатите погледи на градот Венеција)*. „Најпознатите погледи на градот Венеција“¹⁰⁸ се збир од 38 ведути кои сочинуваат логична целина со евокативни фрагменти. Делата во ова издание го одразуваат темпераментот на уметник кој бил рафиниран толкувач на просветителските тензии од XVIII век, и бил против употребата на силни светлосни контрасти. Неговите претстави дадени во дијагонална перспектива, претставуваат низа згради, беспрекорно и јасно исцртани во нивниот волумен. Тие се издигнати над водите на Големиот Канал како прозрачна реалност, потопена во кристална и мирна атмосфера. Од оптичкиот опис произлегува јасноста на експресивната рамнотежа и луцидната привлечност. Композициите се крајно кохерентни и ги спојуваат архитектурата, небото и водата во сликите на Висентино.

Микеле Мариески (Michele Marieschi 1710–1743), исто така Венецијанец¹⁰⁹, е еден од најзначајните и најинтригантните претставници на венецијанската уметност во XVIII век. Тој бил тринаесет години помлад од Каналето и починал на само 33 години, токму во моментот кога неговото уметничко созревање достигнувало врв. Покрај краткиот животен век, Мариески оставил значителен белег на венециската сцена, особено преку своите ведути и гравури, кои претставуваат уникатен спој на реалистичка перспектива и сценографска

pittorico, Dario Succi (1986), стр. 157: Во 1743 година, Франческо Алгароти (Francesco Algarotti) престојувал во Венеција со задача да набавува слики за галеријата на Август III од Полска. Во писмо од 17 јуни, го известува грофот, Ханрих фон Брил (Heinrich von Brühl) за изборот на уметници и текот на набавките.

¹⁰⁷ Ibid. 141–146: Второто издание е објавено од Антонио Зата во 1761 година под наслов *L'Augusta Ducale Basilica dell'Evangelista San Marco* (Величествената дуждовска базилика на евангелистот Свети Марко).

¹⁰⁸ Ibid. 159.

¹⁰⁹ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedutisti veneziani del Settecento, La grande stagione del vedutismo veneziano*, Marieschi, Michele - note biografiche, Daniele D'Anza (2005), стр. 132.

фантазија. Неговото творештво се движи во две главни насоки. Првата е препознатлива според реалистички претстави на ведутата, презентирани преку серијата гравури¹¹⁰ *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus* (Глетки на највпечатливите и избрани делови на градот Венеција) (сл. 55), која ја надминува сличната продукција на Антонио Висентино и Каналето. Втората насока се однесува на неговите капричи, каде архитектонските елементи се спојуваат со необично замислени композиции, создавајќи драматични, понекогаш нереални пејзажи. Слично на Каналето, Мариески користел перспектива за да создаде длабочина и сложена просторна динамика во сликите, но неговиот пристап е поекспресивен, со понагласена материјална текстура и драматична игра на светлината.

Во текот на 1738 година тој почнал да ги гравира¹¹¹ големите плочи на огромната колекција од дваесет и една (21) венецијански ведути, објавена помеѓу 1741 и 1742 година, надминувајќи ги сличните антологии од Антонио Висентино (целосно издание од 1742 година) и од Каналето (1744). Речиси сите ведути¹¹² на Мариески се инспирирани од откритијата и делата на Каналето. Мариески го фокусира својот интерес и на сценографскиот наратив¹¹³, така што неговите ведути претежно се однесуваат на ограничен простор, конструирани на начин што наликуваат на театарска сцена. Меѓу неговите најпознати дела е *Големиот Канал со Палацо Лабиа и Канареџо* (Il Canal Grande con Palazzo Labia e Cannaregio) (1741-1742) (сл. 56), каде се прикажува влезот на Canal Grande во Канареџо, со акцент на Палацо Лабија. Делото се карактеризира со сложена перспектива, динамична просторно-структурна композиција и интензивна светлина која ја нагласува материјалната текстура на објектите. Слично, и во *Влез во Големиот Канал и црквата Санта Марија дела Салуте во Венеција* (L'imboccatura del Canal Grande e la chiesa di Santa

¹¹⁰ Brogi, op. cit., 133; D'Anza, op. cit., 135.

¹¹¹ <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.html>: *I Vedut-isti veneziani del Settecento - La grande stagione del vedutismo veneziano*, Marieschi, Michele - lo stile pittorico, Daniele D'Anza (2005), стр. 134: Од 1736 до 1743 година, Микеле Мариески бил член на Fraglia dei Pittori (Здружението на сликари во Венеција). Неговата активност е најдобро претставена во краткиот венециски период од неговите последни години. Околу 1738 година тој започнал да ги гравира големите плочи за својата значајна збирка од 21 венецијански ведути, која била објавена помеѓу 1741 и 1742 година.

¹¹² Ibid. 135.

¹¹³ Ibid. 135-136.

Maria della Salute a Venezia) (околу 1740 година) сега во Лувр (сл. 57)¹¹⁴, Мариески ја демонстрира способноста во комбинирање на архитектонската моќ со сценографската драма, користејќи „per angolo“ (аголен кадар), типичен за современата сценографија. Практикувањето на претстава „per angolo“, според Бибиена¹¹⁵, дополнително го потврдува неговиот обид за создавање илузија на тродимензионален, динамичен простор. Со ваков пристап, во последните години од животот, Мариески ги создал извонредните графички листови, објавени во томот издаден во 1741 година под наслов *Највеличествените и селективни погледи на градот Венеција (Magnificentiores Seletioresque Urbis Venetiarum Prospectus)*, со што се инаугурира една златна¹¹⁶ деценија за венециската гравура.

¹¹⁴ Ibid. 93.

¹¹⁵ Ibid. 132: Овие карактеристики, кои исто така се присутни во прекрасните гравури објавени во Првиот том во 1741 година, прераснуваат во попрефинети творби на неговата краткотрајна кариера, често користејќи композиции со „per angolo“ кадарот за да го истакнат просторот и перспективата.

¹¹⁶ Ibid.: Во 1741 година било објавено првото целосно издание со гравурите на Антонио Висентино според сликите на Каналето. Во 1744 година, по барање на Џозеф Смит, Каналето објавил втора серија. Една од ведутите на Смит (сега во Виндзор), без елемент кој рефлектира светлина во предниот план и со перспектива кон каналот Канарецо и мостот Понте деле Гуље, ја прикажува целосната транспарентност на атмосферата и замислата на авторот.

ЗАКЛУЧОК

Историски гледано Венеција е единствен пример во светот, каде без оглед на тематскиот избор, односно сиже на сликите, тие се поставени во амбиентот на градот. Ова сознание произлегува од ренесансните сликани примероци на кои доминира алузија на венецијанскиот градски простор (Џентиле Белини, Виторе Карпачо, Паоло Веронезе), додека подоцна, особено во XVIII век, на сликите на ведутистите недвојбено се препознаваат сегменти на градот. Театарскиот, односно сценографскиот аспект на венецијанското сликарство е потенциран од традицијата на празнувања, кои претставувале спектакли на отворено. Венецијанската архитектура во тие случаи ја играла улогата на сценографија. Театарот и театарското разбирање на просторот ги обединува архитектурата и сликарството.

Магистерскиот труд насловен *„Архитектонско-просторната илузија на венецијанското нововековно сликарство“*, преку анализа на улогата и значењето на архитектурата во венецијанското сликарство во периодот од XVI до XVIII век, со посебен акцент врз нејзината трансформација од декоративен елемент во активен носител на визуелна, симболичка и идеолошка содржина, успеа да ги осветли комплексните односи помеѓу архитектонскиот простор, сликарската композиција и културно-општествениот контекст на венецијанската уметност на новиот век. Истражувањето покажа дека архитектурата во венецијанското сликарство не може да се разбере како изолиран сегмент, туку како интегрален дел од сложен визуелен систем во кој сликарството, урбанизмот, сценографијата и политичката репрезентација се меѓусебно длабоко поврзани. Генерално сумирано, истражувањето ги потврдува и следните клучни резултати:

- Архитектурата е суштински структурен елемент на венецијанското сликарство.
- Венецијанската уметност развива интегриран визуелен систем во кој архитектурата, светлината и бојата се неразделни.

- Паладиевата класична архитектура има директно влијание врз просторното структурирање на венецијанската ренесансна сликарска композиција.
- Венецијанските слики го антиципираат јавниот живот на Венеција како урбан театар.
- Венецијанската ведута претставува кулминација на синтезата меѓу архитектурата и сликарството.
- Венецијанскиот модел на сликање на градски пејзаж имал значајно влијание врз европската уметност на сетеченто.

Општо е прифатена констатацијата дека венецијанската ренесансна уметност се разликува од централноиталијанските модели по својата склоност кон колорит, светлина и атмосферска длабочина. За разлика од строгата линеарна конструкција карактеристична за Фиренца и Рим, Венеција развива пофлуиден и ведар визуелен израз, во кој архитектурата функционира како сценографска рамка, а не како строго рационална конструкција. Оваа разлика не е само стилска, туку и културно-идеолошка, бидејќи ја одразува специфичната природа на Венецијанската Република како политички стабилен, но и визуелно спектакуларен град-држава.

Важен дел на трудот е посветен на улогата на ренесансниот архитект Андреа Паладио, чии архитектонски принципи претставуваат теоретска и практична основа за оформување на визуелниот простор на градот, а исто така и во венецијанското сликарство. Паладио воспоставил систем заснован врз хармонија, пропорција и јасна просторна логика, кој директно влијае врз сликарските композиции на XVI век. Неговите градби не се третираат само како архитектонски објекти, туку и како визуелни модели кои ја дефинираат структурата на сликарскиот простор. Истражувањата покажаа дека паладијанската архитектура претставува клучна врска помеѓу реалниот урбан простор и неговата уметничка интерпретација. Оттука, следува еден вид логичен заклучок, дека Венеција, во нововековниот период, развива уникатен модел на визуелна култура во кој архитектурата не само што ја организира сликарската композиција, туку и активно учествува во создавањето на културниот идентитет на градот.

Во делата на сликарот Паоло Веронезе, архитектурата добива експлицитна сценографска и наративна функција. Таа не служи само за создавање просторна илузија,

туку и за организирање на драматични, повеќеслојни композиции во кои наративот се одвива истовремено на повеќе нивоа. Веронезе ја трансформира религиозната и историската тема во јавен спектакл, при што архитектонските елементи: колонади, аркади, тераси, стануваат активни учесници во визуелната комуникација. Овој пристап претставува важен чекор кон барокната естетика, во која просторот се доживува како динамична и отворена структура.

Дел на творештвото на уште еден сликар на XVI век, Андреа Вичентино, покажува дека архитектурата во венецијанското сликарство била користена и за испраќање на силна политичка порака. Во неговите композиции, архитектонските форми се користат како симболи на државната моќ, историскиот континуитет и идеолошката стабилност на Републиката. Триумфалните арки, јавните плоштади и церемонијалните сцени не се само документирани настани, туку визуелни конструкции што го конструираат „митот за Венеција“. На овој начин, архитектурата станува медиум преку кој се артикулира колективниот идентитет и политичката идеологија.

Од голема важност е улогата на светлината како структурен елемент во венецијанското сликарство. За разлика од други италијански школи, каде приматот го има цртежот, во Венеција светлината и бојата имаат еднакво или дури поголемо значење од линијата. Тие не само што ја моделираат архитектурата, туку ја дефинираат и атмосферата, емоционалниот тон и духовната димензија на делото. Овој феномен претставува важна карактеристика на опусот на речиси сите големи венецијански сликари како Веронезе, Тинторето и подоцна и кај Тјеполо, Каналето и Гварди, каде светлината станува носител на визуелна драматика и трансцендентна симболика.

Истражувањето покажа дека венецијанското сликарство е суштински интердисциплинарно. Архитекти, сликари и сценографи функционираат во заеднички културен простор, при што нивните практики се меѓусебно зависни и комплементарни. Оваа интердисциплинарност претставува една од најважните карактеристики на венецијанската визуелна култура и е клучна за разбирање на нејзината историска важност. Таа овозможува развој на нови форми на илузионизам, сценографија и просторна експанзија, кои потоа имаат директно влијание врз европската уметност.

Урбаната димензија на венецијанскиот сликарски опус открива дека Венеција функционира како „театар на отворено“, чиј составен дел се и водните површини. Урбаната

структура на градот, со неговите плоштади, канали и архитектонски ансамбли, е организирана како сценски систем во кој секојдневниот живот добива перформативен карактер. Плоштадот Св. Марко, катедралата Св. Марко, Дуждовата палата и другите јавни простори и објекти не се само функционални урбани зони, туку и симболични сцени на политичка и религиозна репрезентација. Оваа сценска логика на градот е дополнително засилена со развојот на перспективата, која овозможува контролирано визуелно доживување на просторот.

Во XVIII век венецијанската ведута претставува кулминација на овој визуелен систем. Делата на Антонио Канал - Каналето, Бернардо Белото, Франческо Гварди и други венецијански ведутисти покажуваат дека архитектурата продолжува да биде централна тема, но сега во функција на топографска, документарна и естетска презентација на градот. Каналето ја нагласува рационалната и стабилна страна на Венеција, додека Гварди воведува поетска, атмосферска и меланхолична визија. Во двата случаи, архитектурата останува носител на визуелниот идентитет на градот, но нејзината функција се трансформира од репрезентативна во рефлексивна и симболична.

Еден од поважните заклучоци на истражувањето се однесува на констатацијата дека ведутата не е само уметнички жанр, туку и форма на визуелна меморија. Таа овозможува зачувување на урбаната, политичката и културната историја на Венеција, претворајќи ја ументоста во визуелен архив. Оваа функција ја потврдува важноста на сликарството како уметнички медиум кој не само што претставува, туку и реконструира историско значење.

Генералниот заклучок кој претставува синтеза од истражувањето е дека архитектурата во венецијанското сликарство во временскиот распон од XVI до XVIII век функционира на три меѓусебно поврзани нивоа: како препознатлив структурен елемент на композицијата, како носител на идеолошка и политичка порака и како средство за создавање на визуелна и емоционална атмосфера. Овие три нивоа не постојат одделно, туку се интегрирани во единствен уметнички систем кој ја дефинира спецификата на венецијанското сликарство.

Во однос на целта на истражувањето, може да се констатира дека тоа донекаде е постигнато. Се надеваме дека трудот успешно ја докажа хипотезата дека архитектурата во венецијанското сликарство не е спореден или декоративен елемент, туку суштинска компонента на визуелниот и идеолошкиот систем на делото. Исто така, се потврди дека

развојот на сценографијата, перспективата и ведутата претставува континуиран процес кој ги постави основите на голем дел од венецијанската сликарска продукција во единствена визуелна традиција. Преку истражувачкиот процес се дојде до сознанието дека Венеција е град во кој реалноста и претставата, просторот и сцената, животот и уметноста се спојуваат во единствена визуелна целина. Токму оваа интеграција претставува нејзин најголем културен придонес и објаснува зошто градот останува еден од најмоќните симболи на европската уметничка историја.

На крајот, може да се истакне дека резултатите од овој магистерски труд отвораат нови можности за понатамошни проучувања и анализи на односот помеѓу градот и визуелната култура, помеѓу архитектурата и перформативноста, како и помеѓу уметноста и политичката идеологија, како препознатливи компоненти на сликарското претставување во Венеција како уникатен модел на урбана цивилизација, чија уметност не само што го претставува реалниот свет, туку и активно го создава.

Список на илустрации

1. **Тицијано Вечелио**, *Мадона од Ка'Пезаро*, 1519-1526, масло на платно, 488 cm × 269 cm, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Венеција
2. **Јакопо Робусти Тинторето**, *Донесувањето на телото на Св. Марко во Венеција*, 1562–1566, масло на платно, 398 cm × 315 cm, Gallerie dell'Accademia, Венеција
3. **Андреа Паладио; Винченцо Скамоци**, *Ентериер на Театро Олимпио - Scenae Frons*, 1585, Musei civici di Vicenza, Винченца
4. **Андреа Паладио**, *Сан Џорџо Маџоре*, 1566-1610, Сан Џорџо, Венеција
5. **Андреа Паладио**, *Ил Реденторе*, 1577-1592, Цудека - Венеција
6. **Паоло Веронезе**, *Христос проповеда во храмот*, 1560, масло на платно, 236 × 430 cm, Museo Del Prado, Мадрид
7. **Паоло Веронезе**, *Свадбата во Кана*, 1563, масло на платно, 677 × 994 cm, Louvre, Париз
8. **Паоло Веронезе**, *Гозбата во куќата на Леви*, 1573, масло на платно, 5,5m x13,09 m, Gallerie dell'Accademia, Венеција
9. **Паоло Веронезе**, *Sala a Crociera*, 1560-61, фреска, Вила Барбаро - Мазер
10. **Паоло Веронезе**, *Sala dell Olimpo*, кон исток, 1560-61, фреска, Вила Барбаро - Мазер
11. **Паоло Веронезе**, *Илузорна врата - фрагмент од фреско ансамблот*, 1560-61, Вила Барбаро - Мазер
12. **Паоло Веронезе**, *Семејството на Дариј пред Александар*, 1565-1570, масло на платно, 2,36 cm × 4,75 cm, National Gallery, Лондон
13. **Паоло Веронезе**, *Триумфот на Венеција*, 1585, масло на платно, 904 cm × 579 cm, Palazzo Ducale, Венеција

14. **Андреа Вичентино**, *Дочекот на францускиот наследник на тронот, Анри III*, 1574, масло на платно, Сала на четирите врати - Palazzo Ducale, Венеција
15. **Андреа Вичентино**, *Пристигнување на Анри III на Лидо*, 1593, масло на платно, Сала на четирите врати, Palazzo Ducale, Венеција
16. **Џентиле Белини**, *Процесијата на Пијаца Сан Марко*, 1496, темпера на платно, 247 cm × 770 cm, Gallerie dell'Accademia, Венеција
17. **Лука Крелеварис**, *Поглед на Пјацата Сан Марко гледајќи северно од Пјацета кон Саат-кулата*, 1695-1698, масло на платно, 144,5 cm × 213 cm, Приватна колекција
18. **Џовани Батиста Тјеполо**, *Славата на Свети Доминик*, 1723, масло на платно, 87 cm × 77 cm, Gallerie dell'Accademia, Венеција
19. **Џовани Батиста Тјеполо**, *Воспоставувањето на Бројаницата*, 1737, масло на платно, Gallerie dell'Accademia, Венеција
20. **Паоло Веронезе**, *Успение на Богородица*, 1558, масло на платно, Сан Џовани е Паоло, Венеција
21. **Џовани Батиста Тјеполо**, *Појавувањето на Богородица на Свети Доминик*, 1737-1739, фреска, Санта Марија дел Росарио, Венеција
22. **Џовани Батиста Тјеполо**, *Средбата на Антониј и Клеопатра*, 1745–47, фреска, Palazzo Labia, Венеција
23. **Џовани Батиста Тјеполо**, *Банкетот на Антониј и Клеопатра*, фреска, Palazzo Labia, Венеција
24. **Џовани Батиста Тјеполо**, *Белерофонт и Пегаз*, 1745-47, фреска, дијаметар 60 cm, Palazzo Labia, Венеција
25. **Џовани Батиста Тјеполо**, *Плутон ја грабнува Персефона*, фреска, Palazzo Labia, Венеција
26. **Џовани Батиста Тјеполо**, *Фрагмент од собата на Хомер*, 1757, фреска, Villa Valmarana ai Nani, Виченца

- 27. Џовани Батиста Тјеполо, *Жртвата на Ифигенија*, 1757, фреска, 350 cm × 700 cm, Villa Valmarana ai Nani, Виченца**
- 28. Џовани Батиста Тјеполо, *Алегорија на четирите континенти*, 1752, масло на платно, 185,4 cm × 139,4 cm, Metropolitan Museum, Њујорк**
- 29. Андреа Матења, *Соба на младоженците*, 1465-74, фреска, 300 cm × 800 cm, Palazzo Ducale, Мантова**
- 30. Џовани Батиста Пиранези, *Замислени претстави на затвори - Трета плоча од првото издание*, 1750**
- 31. Џовани Батиста Пиранези, *Темниот затвор со столб за мачење на криминалците***
- 32. Антонио Канал – Каналето, *Бучиторо кај Моло на денот на Вознесението*, 1730, масло на платно, 120,5 cm × 151 cm, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Торино**
- 33. Антонио Канал - Каналето, *Санта Марија Аракоели и Капитолскиот рид*, 1720, масло на платно, 200 cm x 146,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Будимпешта**
- 34. Антонио Канал - Каналето, *Плоштадот Свети Марко кон Базиликата*, 1723-24, масло на платно, 141,5 cm x 204,5 cm, Националниот музеј Тисен-Борнемиса, Мадрид**
- 35. Антонио Канал - Каналето, *Големиот Канал од Палацо Балби кон мостот Риалто*, 1721-23, масло на платно, 144 cm x 207 cm, Ca' Rezzonico - Museo del Settecento Veneziano, Венеција**
- 36. Антонио Канал - Каналето, *Влезот во Големиот Канал кај Санта Марија дела Салуте од западната страна на Моло*, 1722-28, масло на платно, 172 cm x 204 cm, Musée de Grenoble, Гренобл**
- 37. Антонио Канал - Каналето, *Дворот на каменорезецот*, 1727-1728, масло на платно, 123,8 cm × 162,9 cm, National Gallery, Лондон**
- 38. Антонио Канал - Каналето, *Поглед од Пјацета кон Сан Џорџо*, 1724, масло на платно, 173 cm x 134,3 cm, Windsor Castle - Royal Collection, Лондон**
- 39. Антонио Канал - Каналето, *Басенот на Свети Марко од Џудека*, 1726, масло на платно, 141 cm x 230 cm**

- 40. Антонио Канал - Каналето, Големият Канал од мостот Риалто кон Ка' Фоскари,** околу 1727 – 1729, масло на платно, 99 cm x 61 cm, Accademia Carrara, Бергамо
- 41. Антонио Канал - Каналето, Пристигнувањето на францускиот амбасадор,** 1726–27, масло на платно, Ермитаж, Санкт Петербург
- 42. Антонио Канал - Каналето, Дуждот ја посетува црквата и Скуола Сан Роко, на денот на нивниот празник,** околу 1735, масло на платно, 199 cm x 147 cm, National Gallery, Лондон
- 43. Лука Карлеварис, Пристигнување на францускиот амбасадор Сезар д'Естре во Венеција,** масло на платно, 130 cm x 260 cm, Rijksmuseum, Амстердам
- 44. Лука Карлеварис, Регата во чест на Фредерик IV од Данска,** 1709-11, масло на платно, 135,3 cm x 259,7 cm, Getty Center - Museum South Pavilion, Лос Анџелес
- 45. Лука Карлеварис, Моло во Венеција, поглед кон Рива дељи Шјавони,** 1715, масло на платно, 85,4 cm x 163,8 cm, Norton Simon Museum, САД
- 46. Лука Карлеварис, Влегувањето на царскиот амбасадор Џамбатиста Колоредо во Дуждовата палата,** 1726, масло на платно, 132 cm x 259 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Дрезден
- 47. Лука Карлеварис, Вотивниот мост за празникот на Мадона дела Салуте,** 1720, масло на платно, 117 cm x 148 cm, Wadsworth Athenaeum, Конетикат
- 48. Франческо Гварди, Нокна процесија на Плоштадот Св. Марко,** околу 1755-1758, масло на платно, 48 cm x 85 cm, Ashmolean Museum, Оксфорд
- 49. Франческо Гварди, Заминувањето на Бучинторо,** 1775-80, масло на платно, Musée du Louvre, Париз
- 50. Франческо Гварди, Плоштадот Св. Марко со привремени градби за панаѓурот на Вознесението,** околу 1776, масло на платно, 61 cm x 91 cm, Гулбекиан Музеум, Лисабон
- 51. Франческо Гварди, Плоштадот Сан Марко,** околу 1760, масло на платно, 62 cm x 96 cm, Академија Карара, Бергамо

- 52. Франческо Гварди, *Регатата на каналот Џудека*, 1784-89, масло на платно, Althe Pinakothek, Минхен**
- 53. Бернардо Белото, *Каналот Мендиканти со училиштето Сан Марко*, 1738, масло на платно, 41 cm x 59 cm, Gallerie dell'Accademia, Венеција**
- 54. Бернардо Белото, *Арсеналот во Венеција*, 1743, масло на платно, 151,1 cm x 121,5 cm, National Gallery of Canada, Отава**
- 55. Микеле Мариески, *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus - Il bacino di San Marco***
- 56. Микеле Мариески, *Големият Канал со Палатата Лабуа и влезот во Канареџо*, 1742, масло на платно, Gemäldegalerie, Берлин**
- 57. Микеле Мариески, *Влез во Големият Канал со Црквата на Салуте*, 1733-35, масло на платно, 125 cm x 213 cm, Musée du Louvre, Париз**

Библиографија

- Брустолон, Џовани Батиста, *Празник на Големiot четврток во Пјацета Сан Марко*, гравура, 57,5 x 44,5 см, ок. 1730-1796 година. Музеј Корер, Венеција (CI. XXXIII бр. 1562).
- Д’Отренж Мастаи, Мари-Луиз Д’Отренж Мастаи, *Илузија во уметноста: Тромп л’оел: Историја на сликовниот илузионизам*, 1975. (стр. 122-123).
- Панзова В., *Прирачник за изработка на студентски трудови*, Филозофски факултет, Скопје, 2011.
- Филиповска, Татјана, *Андреа Паладио (1508 – 1580) и сликарското искуство на класична архитектура*, Годишен зборник на Филозофски факултет, Скопје, 2009, стр. 328.
- Филиповска, Татјана, „Андреа Паладио (1508-1580) и сликарското искуство на класичната архитектура“, во Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот Св. Кирил и Методиј-Скопје, Скопје, 2004, стр. 327-350,
- Филиповска, Татјана, „Венеција како сценски простор“, во Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот Св. Кирил и Методиј-Скопје, Книга 57, Скопје, 2004, стр. 331-355.
- Филиповска, Татјана, „Услови за создавање на ведутизмот како жанр во италијанското сликарство“, во Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот Св. Кирил и Методиј-Скопје, Книга 59, Скопје, 2006, стр. 369-396.
- Филиповска, Татјана. *Празничната сцена во венецијанското сликарство на XVII век*. Скопје: Македонска цивилизација, 2009.
- Ackerman, J.S. *Palladio (Architect and Society)*, Penguin Books 1991.
- Aretino, Pietro, *La talanta: Commedia in 5 atti*. Edited by Carla Cremonesi, Milano: Rizzoli, Biblioteca universale Rizzoli, 1956.

- Ashton, Mark, *Allegory, Fact, and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg*, *The Art Bulletin*, Vol. 56, No. 1, 1974.
- Baetjer, Katharine, et al., *Canaletto*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1989.
- Balzaretti, Liliana, *Ville Venete*. Milano: Electa, 1965.
- Beck, C. H., *The Alte Pinakothek Munich*, каталог.
- Beddington, C., *Canaletto in England*, Yale University Press, New Haven–London, 2006.
- Beddington, Charles, & Bradley, Amanda, (eds.), *Venice: Canaletto and His Rivals*, National Gallery, 2010.
- Borys, Ann Marie, *Vincenzo Scamozzi and the Chorography of Early Modern Architecture*, Farnham: Ashgate, 2014.
- Boumlton, Suise & Cetling, Christopher, *Venecija i Veneto*, 2005.
- Brockett G., Oscar, H. Mitchell, Margaret & Hardberger, Linda, *Making the Scene: A History of Stage Design and Technology*, San Antonio, Tex.: Harcourt Brace, 1987.
- Brogi, Alessandro, *Canaletto e la veduta*, Firenze, 2007.
- Bromberg, Ruth, *Canaletto's Etchings: Revised and Enlarged Edition of the Catalogue Raisonné* (San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts), 1993.
- Brown, R F. *The Renaissance in Venice*, London 1997.
- Carlson, Marvin, *Places of Performance*. Cornell University Press, 1989.
- Cessi, Roberto & Alberti, Annibale, *Rialto. L'isola, il ponte, il mercato*, 1934.
- Chapin Lane, Frederic, *Povjest Mletacke Republike*, 2007.
- Christiansen, Keith, (ed.), *Giambattista Tiepolo, 1696–1770*, 2007.
- Ciammaichella, Massimiliano, *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento*, Roma, 2021.
- Cocke, R., *Paolo Veronese*: 2001.

- Cole, Michael W., “*Piranesi’s Carceri d’invenzione: Perspectives and Architectural Imagination*”, in *Architecture and Vision in the Enlightenment*, ed. Sara Mortara Garavelli, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Collier, D., *The Comparative Method*, 1993.
- Constable, W. G. & Links, J. G., *Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697–1768*, vol. 1, Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Constable, W. G., & Links, J. G., *Canaletto: Giovanni Antonio Canal, 1697–1768*. 2 vols. 2nd ed., revised by J. G. Links. Oxford & New York: Clarendon Press, 1976.
- Constable, W. G., *Canaletto*, Oxford 1962.
- Cooper, Tracy E., *Palladio’s Venice: Architecture and Society in a Renaissance Republic*, Yale University Press, 2005.
- Corboz, A., *Canaletto: una Venezia immaginata, Storia dell’arte italiana*, Einaudi, Torino, 1982.
- Crary, Jonathan *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1990.
- Crifò, Francesco *I “Diarii” di Marin Sanudo (1496–1533): sondaggi filologici e linguistici* (Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2016).
- D’Anza, Daniele *I Vedutisti veneziani del Settecento, La grande stagione del vedutismo veneziano, Bellotto, Bernardo – lo stile pittorico* 2005.
- D’Anza, Daniele, *I Vedutisti veneziani del Settecento, La grande stagione del vedutismo veneziano, Canaletto - note biografiche* 2005.
- D’Anza, Daniele, *I Vedutisti veneziani del Settecento, La grande stagione del vedutismo veneziano, Canaletto – lo stile pittorico* 2005.
- D’Anza, Daniele, *I Vedutisti veneziani del Settecento, La grande stagione del vedutismo veneziano, Carlevarijs, Luca – note biografiche* 2005.
- D’Anza, Daniele, *I Vedutisti veneziani del Settecento, La grande stagione del vedutismo veneziano, Carlevarijs, Luca – lo stile pittorico* 2005.

- D'Anza, Daniele, *I Vedutisti veneziani del Settecento, La grande stagione del vedutismo veneziano, Bellotto, Bernardo, Michele – note biografiche* 2005.
- D'Anza, Daniele, *I Vedutisti veneziani del Settecento, La grande stagione del vedutismo veneziano, Marieschi, Michele – note biografiche* 2005.
- D'Anza, *I Vedutisti veneziani del Settecento, La grande stagione del vedutismo veneziano, Marieschi, Michele – lo stile pittorico* 2005.
- D'Arcais, Francesca, „Crosato, Giovanni Battista“, *Dizionario Biografico degli Italiani* 31, 1985.
- De Lucca, Denis, *Teatro San Angelo and Venetian Opera Culture in the Early Eighteenth Century*, in *Vivaldi and Opera Production in Venice*, ed. Eleanor Selfridge-Field (New York: Oxford University Press), 2007.
- Deborah, Howard, *The architectural history of Venice*, New York: Holmes & Meier, 1981.
- Diehl, Charles, *Mletačka Republika*, 2006.
- Dixon, Graham, *Paolo Veronese*, London / New York: Routledge, 2010.
- Dunér, David, “Camera obscura. Ögat och det mörka rummet,” in *Ögon. Sydsvenska medicinhistoriska sällskapets årsskrift 2008*, ed. David Dunér and Jan-Eric Olsén (Lund: Sydsvenska medicinhistoriska sällskapet), 2008..
- Enggass, Robert, *Visual Counterpoint in Venetian Settecento Painting*, *The Art Bulletin* 64, no. 1 (1982): 89–97. Visual Counterpoint in Venetian Settecento Painting: The Art Bulletin: Vol 64, No 1,
- Fortini Brown, Patricia, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio* (New Haven: Yale University Press), 1988.
- Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art*. 7th edition, Pearson, 2011.
- Gavuzzo-Stewart, Silvia, *Nelle Carceri di G. B. Piranesi* (Leeds: Routledge, 1999, 45).
- Getty J., Paul, *Bellotto, Bernardo. View of the Grand Canal: Santa Maria della Salute and the Dogana from Campo Santa Maria Zobenigo*. Museum, Los Angeles, c. 1743. Bo: *Getty Publications – Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles: Getty Publications, 2025.

- Giambattista Tiepolo : 1696-1796, Milano: Skira; New York: Metropolitan Museum of Art, exh, catalogue (Catalogue of the itinerant exhibition held at the Museo del Settecento veneziano Ca' Rezzonico, Venice).
- Guardi, Francesco, *Vedute, Capricci, Feste*, Francesco Guardi и Alessandro Bettagno (уред.), Milano: Electa, 1993, кат. бр. (поглавје за La Festa della Sensa), стр. 45–47.
- Hanson, Kate H., *The Language of the Banquet: Reconsidering Paolo Veronese's Wedding at Cana*, *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, no. 14, Winter 2010.
- Hopkins, Andrew J., *Santa Maria della Salute: Architecture and Ceremony in Baroque Venice*, Cambridge University Press, 2000; Britannica Editors, *Baldassare Longhena*, Encyclopaedia Britannica, accessed October 2025, <https://www.britannica.com/biography/Baldassare-Longhena>.
- Hopkins, Andrew, “Neither Perfect Nor Ideal: Palladio's Villa Rotonda,” *Architectural History*, 65, 2022.
- Howard, Deborah, *The architectural history of Venice*, New York: Holmes & Meier, 1981.
- Howard, Deborah, *The Architectural History of Venice*, Revised and enlarged edition (New Haven & London: Yale University Press), 2002.
- Hubala, Erich, Mayer, Otto, von der Mülbe Wolf-Christian, *Die Residenz zu Würzburg* (Würzburg: Edition Popp), 1984.
- Humfrey, Peter, *Painting in Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Jurišić, Šimun, *Kraljica na Jadranu*, Split, 1998.
- Knox, George, *Canaletto*, Oxford University Press, Oxford, 1979.
- Laureati, L., & Trezzani, L., *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo* (каталог на изложба, Рим–Венеција, 2002–2003).
- Lee Williams, Barbara, *Palladio's Villa Barbaro at Maser*, Univ. of California, 1983, стр. 35–58.
- Levey, Michael, *Giambattista Tiepolo: His Life and Art* (New Haven & London: Yale University Press, 1994).

- Levey, Michael, *Giambattista Tiepolo: his life and art*, New Haven: Yale University Press, 1968.
- Levey, Michael, *Painting in Eighteenth-Century Venice* (New Haven: Yale University Press, 1994.
- Levey, Michael, *Painting in XVIII century Venice*, 1959.
- Ling, Roger, *Roman Painting*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Links, J. G., *Canaletto and His Patrons* (London: The Paul Mellon Foundation for British Art), 1977.
- Links, J., *Canaletto and His Patrons*, Paul Elek, London, 1977.
- Mastai, Judith, *Art History*, New York: Barron's Educational Series, 2002.
- Mastai, Marie-Louise D'Otrange, *Illusion in Art: Trompe L'Oeil: A History of Pictorial Illusionism*, 1975.
- Mcgregor, S.L.T. & Murnane, J. A M, *Paradigm, methodology and method: Intellectual integrity in consumer scholarship*. International Journal of Consumer Studies, 34(4), 2010.
- Mehling, Marianne, *Venice and the Veneto*, 1988.
- Morassi, Antonio, *Tiepolo, la Villa Valmarana*, Hoepli, 1945.
- Morassi, *Giambattista Tiepolo – Painter of 'Macchiette*, The Burlington Magazine, CI (1959).
- Mumford Lewis, *Grad u historiji*, 1968.
- Murrey, P., *Renaissance Arichtekture*, 1975.
- Oakley, Howard, "Alongside Tintoretto: Paintings of Andrea Vicentino", *The Eclectic Light Company*, May 6, 2022, accessed May 17, 2025, [Alongside Tintoretto: Paintings of Andrea Vicentino – The Eclectic Light Company](#).
- Padoan L. Urban L., "*Gli sprtaccoli urbani e l'utopia*", 1980.
- Palladio, Andrea, *The Four Books on Architecture*, MIT Press, 2002.
- Pallucchini, Anna, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*. Milan, 1968.

- Pedrocco, Filippo, *Canaletto and the Venetian Vedutisti*. Antella (Florence): Scala; New York, N.Y.: Riverside, 1995.
- Peić, Matko, *Pristup likovnom djelu*, Zagreb, 1979.
- Penny, Nicholas, *Veronese's Wedding Feast at Cana* (London: National Gallery Publications), 2007.
- Picture perfect: *Canaletto's masterful views of Venice*. <https://artuk.org/discover/stories/picture-perfect-canalettos-masterful-views-of-venice> - Преземено на 30 декември 2024 година.
- Psarra, Sophi, "City-Craft: Assembling the City." In *Venice Variations: Tracing the Architectural Imagination*.
- Rearick van den Herik William R., *Il disegno veneziano del Cinquecento: studi sulla cultura del disegno nella Venezia del Cinquecento*, Milano: Electa, 2001.
- Rearick, W. R. *The Art of Paolo Veronese, 1528–1588*, Cambridge University Press (especially), 1988.
- Ribouillault, Denis, *The Villa Barbaro at Maser, Science, Philosophy, and the Family in Venetian Renaissance Art* (Harvey Miller Publishers / Brepols), 2023.
- Rigon, Fernando, *Giambattista e Giandomenico Tiepolo. Villa Valmarana ai Nani*, Ediz. multilingue (Schio: Sassi), 2008.
- Romanelli, G., *Venedig, Kunst & Architektur*, vol.1, Köln 1997.
- Romanelli, Giandomenico, *Venice: Art & Architecture*, vol.1, 1997.
- Roncato, Sergio, *Piranesi and the Infinite Prisons*, *Spatial Vision* 21, no. 1–2, 2007.
- Rosand, David, *Painting in Sixteenth-Century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, Cambridge University Press, 1997.
- Rupert Martin, John, *Baroque*, Boulder: Westview Press, 1977.
- Ruskin, John, *Modern painters* Vol.1 London: George Allen, 1904.

- Sjöström, Ingrid, *Quadratura: Studies in Italian Ceiling Painting* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1978).
- Stefani, Gianluca, *Uno scenografo e un impresario: il contratto Madonis-Bellavite al teatro Sant'Angelo di Venezia (1724)*, in *Drammaturgia*, XVIII / n.s. 8, 2021.
- Succi, D., (a cura di), *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, Milano, 1994.
- Succi, Dario, *I Vedutisti veneziani del Settecento, La grande stagione del vedutismo veneziano, Guardi, Francesco - note biografiche*, 1986.
- Succi, Dario, *I Vedutisti veneziani del Settecento, La grande stagione del vedutismo veneziano, Guardi, Francesco - lo stile pittorico*, 1986.
- Summers, David, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, New York, Phaidon, 2003.
- Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/la-veduta>: Оваа статија е преземена од Storia della civiltà europea, уредена од Умберто Еко, е-издание од 75 страници.- Преземено на 23 декември 2025 година.
- Tiepolo: *Giambattista*, 1696-1796, Milano: Skira; New York: Metropolitan Museum of Art, exh. catalogue (Catalogue of the itinerant exhibition held at the Museo del Settecento veneziano Ca' Rezzonico, Venice).
- Topper R. David, *Image, Text, Ideology by W.J.T. Mitchell (review)*. Leonardo 22 (3/4). 1989.
- Trevisan, Luca, *Palladio: The Villas*, Sassi Editore, 2008.
- Vaughan, Hart & Hicks, Peter, *Sebastiano Serlio on Architecture, Volume I: Books I–V of Tutte l'opere d'architettura et prospetiva* (New Haven: Yale University Press), 2005.
- Vitruvius, *De architectura*, Book III, стр. 192, trans. M.H. Morgan, 1914.
- Wheelock K, Arthur, *Vermeer and the Art of Painting*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Wilton-Ely, John, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi* (London: Thames & Hudson), 1978.
- Wittkower, R., *Art and Architecture in Italy: 1600–1750*, Penguin Books, 1978, стр. 220.

Wittkower, Rudolf, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, New Haven: Yale University Press, 1999.

Wölfflin, Heinrich, *Renaissance and Baroque*, Ithaca: Cornell University Press, 1966.

Womack, Peter, *The Comical Scene: Perspective and Civility on the Renaissance Stage*, Representations, vol. 101, no. 1, 2008; DOI: <https://doi.org/10.1525/rep.2008.101.1.32>.
Посетено на 12 мај 2026.

Wood Ruby, Louisa & Bril, Paul, *The Drawings. A Study of Their Role in 17th-Century European Landscape* (Turnhout: Brepols), 1999.

Yourcenar, Marguerite, *Dark Brain of Piranesi: and Other Essays*. Translated by Alberto Manguel. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

Zanetti, Anton Maria, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia: Giambattista Albrizzi, 1771.

Електронски извори

<http://smarthistory.khanacademy.org/veroneses-feast-in-the-house-of-levi.html>. http://en.wikipedia.org/wiki/Paolo_Veronese. (Посетено на 15 јули 2025)

<http://www.artericerca.com/Vedutisti%20veneziani%20del%20Settecento.htm>, (Посетено на 18 март 2025)

<https://archive.org/details/dacarlevarijsait00succ/page/n5/mode/2up>. (Посетено на 12 декември 2025)

<https://arte-line.com/quadri/indice-artisti-az/tiepolo/>. (Посетено на 20 септември 2025)

<https://artuk.org/discover/stories/picture-perfect-canalettos-masterful-views-of-ve> (Посетено на 17 март 2025)

<https://drawingmatter.org/dmj-canalettos-venetian-sketches-and-the-camera-obscura/> (Посетено на 30 декември 2024 година).

<https://eclecticlight.co/2022/05/06/alongside-tintoretto-paintings-of-andrea-vicentino/>.

(Посетено на 23 јануари 2025)

<https://nydamprintsblackandwhite.blogspot.com/2012/04/serlios-stage-designs.html>.

<https://spazioscenico.altervista.org/sceno.html>, (Посетено на 23 септември 2025).

<https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Battista-Tiepolo>. (Посетено на 21 септември 2025)

<https://www.britannica.com/topic/Galli-da-Bibiena-family>. (Посетено на 20 ноември 2025)

<https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/veduta-view-painting>. (Посетено на 26 декември 2024)

<https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/veduta-view-painting>, (Посетено на 4 октомври, 2025).

<https://www.piranesimultimediale.it/it/capitolo-4/Illuminare-il-segno-di-Piranesi-la-tecnica-RTI-applicata-alle-matrici-delle-Carceri/15>.

<https://www.piranesimultimediale.it/it/capitolo-4/Le-Carceri-i-sogni-di-Piranesi-reinterpretati/25>, (Посетено на 15 октомври 2025).

<https://www.theartstory.org/artist/veronese-paolo/> - *Summary of Paolo Veronese*: (Посетено на 23 јануари 2025)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/la-veduta_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-veduta_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)). (Посетено на 28 јануари 2025)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-serlio_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-serlio_(Dizionario-Biografico)), (Посетено на 12 септември 2025).

[https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-serlio_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-serlio_(Dizionario-Biografico)), (Посетено на 5 октомври, 2025).

https://www.wga.hu/html_m/t/tiepolo/gianbatt/4labia/index.html, (Посетено на 5 јули 2025).

<https://www.wikiart.org/en/francesco-guardi/nighttime-procession-in-piazza-san-marco>, (Посетено на 24 јануари 2026).

Албум со илустрации



Сл. 1. Тицијано Вечелио, *Мадона од Ка'Пезаро*, 1519-1526



Сл. 2 **Якопо Робусти Тинторето,**
Донесувањето на телото на Св. Марко во
Венеција, 1562–1566



Сл. 3 Андреа Паладио; Винченцо Скамоци, *Ентериер на Театро Олимпико - Scenae Frons*, 1585



Сл. 4. Андреа Паладио, *Сан Џорџо Маџоре*, 1566-1610



Сл. 5 Андреа Паладио, *Ил Реденторе*, 1577-1592



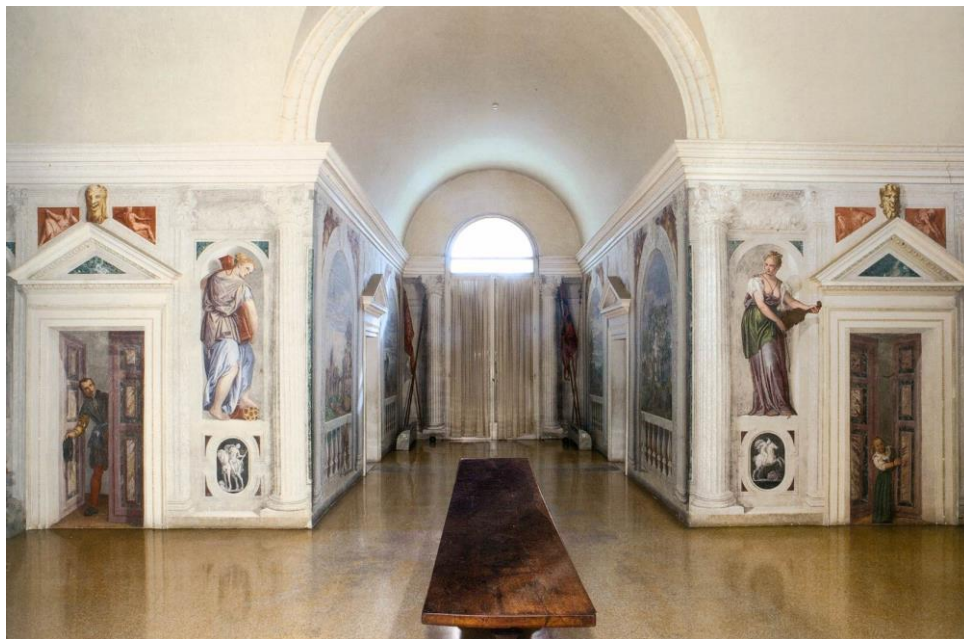
Сл. 6. Паоло Веронезе, *Христос проповеда во храм*, 1560



Сл. 7. Паоло Веронезе, *Свадбата во Кана*, 1563



Сл. 8. Паоло Веронезе, *Гозбата во куќата на Леви*, 1573



Сл. 9. Паоло Веронезе, *Sala a Crociera*, 1560-61, Вила Барбаро - Мазер



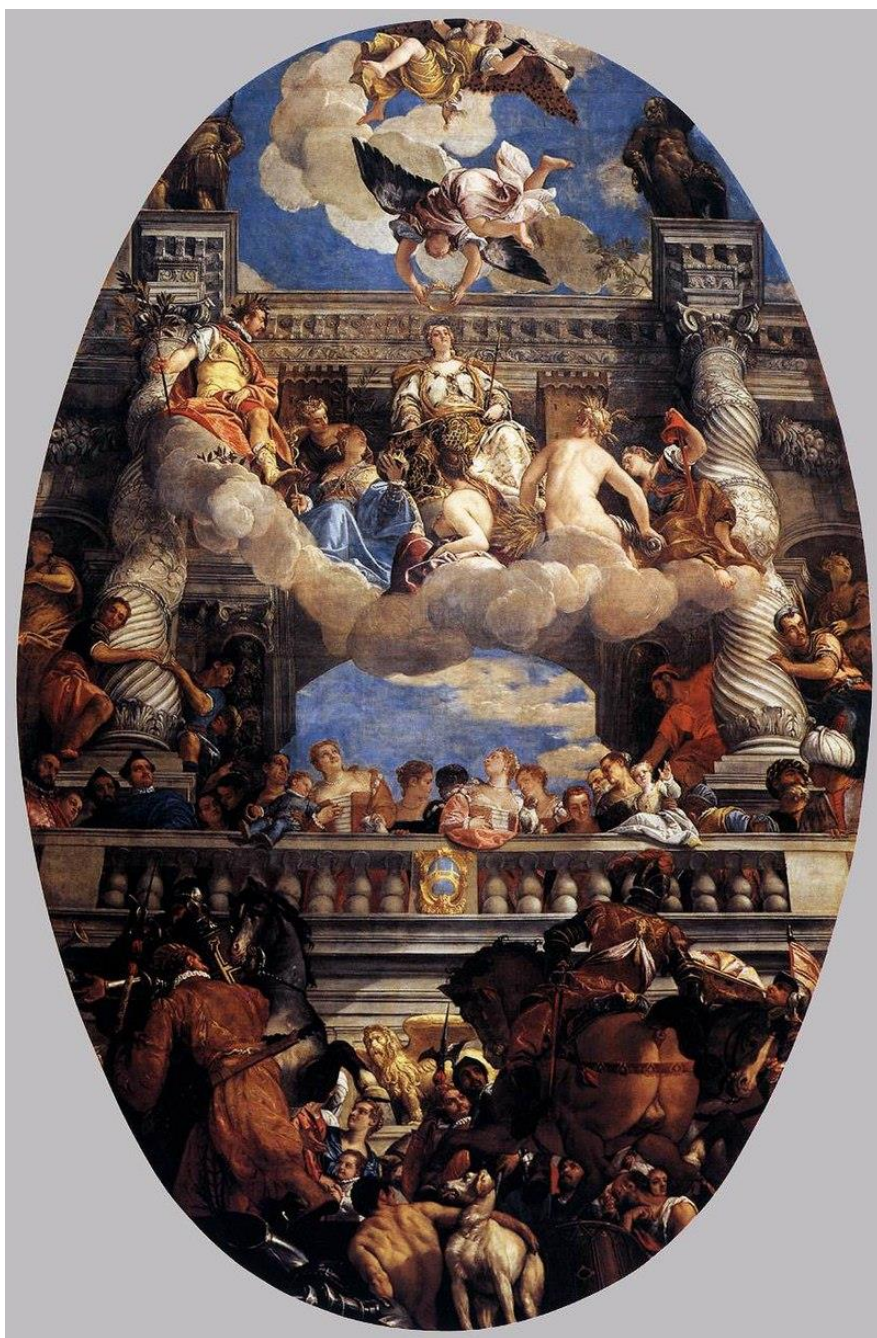
Сл. 10. Паоло Веронезе, *Sala dell'Olimpo*, кон исток, 1560-61, Вила Барбаро - Мазер



Сл. 11. Паоло Веронезе, *Илузорна врата* - фрагмент од фреско-ансамблот, 1560-61, Вила Барбаро - Мазер



Сл. 12. Паоло Веронезе, *Семејството на Дариј пред Александар*, 1565-1570



Сл. 13. Паоло Веронезе, *Триумфот на Венеција*, 1585



Сл. 14 Андреа Вичентино, Фрагмент од Дочекот на францускиот наследник на тронот, Анри III, 1574



Сл. 15. Андреа Вичентино, Пристигнување на Анри III на Лидо, 1593



Сл. 16. Центиле Белини, *Процесијата на Пијаца Сан Марко*, 1496



Сл. 17. Лука Кралеварис, *Поглед на Пјацата Сан Марко гледајќи северно од Пјацета кон Саат-кулата*, 1695-1698



Сл. 18. Џовани Батиста Тјеполо, *Славата на Свети Доминик*, 1723



Сл. 19. Џовани Батиста Тјеполо, *Воспоставувањето на Бројаницата*, 1737



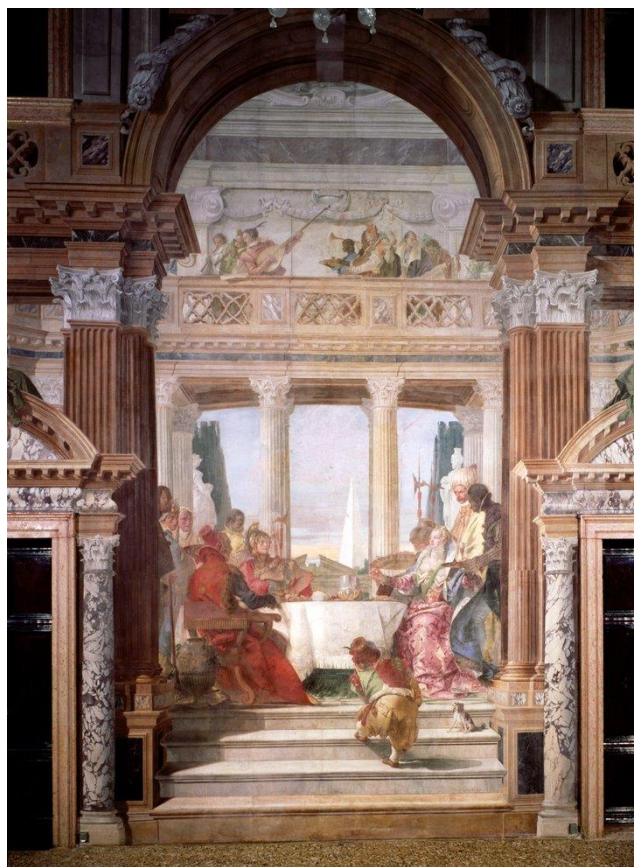
Сл. 20. Паоло Веронезе, *Успение на Богородица*, 1558



Сл. 21. Џовани Батиста Тјеполо, *Појавувањето на Богородица на Свети Доминик*, 1737-1739



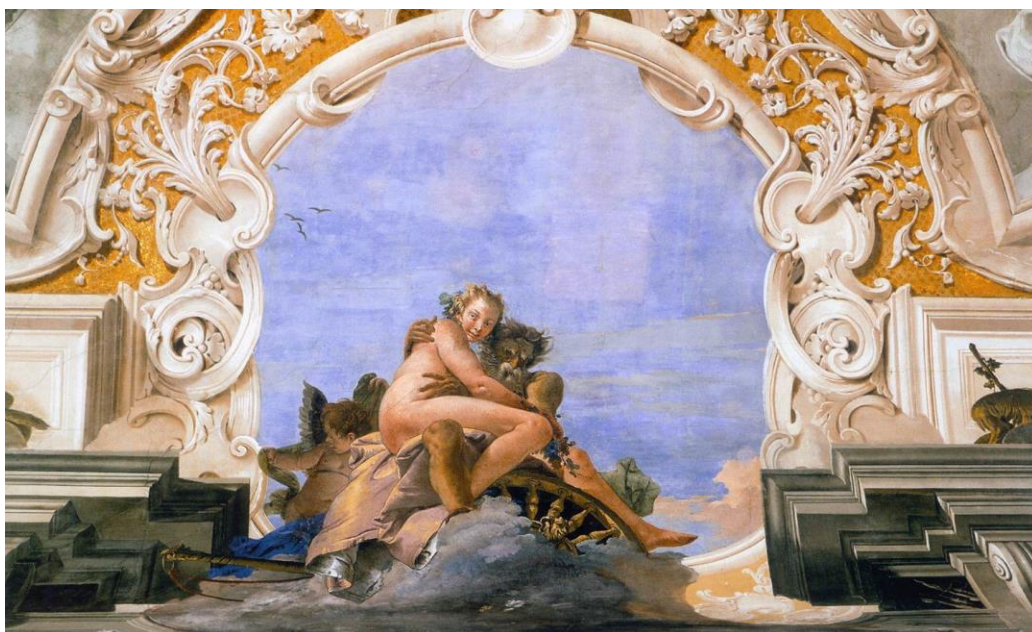
Сл. 22. Џовани Батиста Тјеполо, *Средбата на Антониј и Клеопатра*, 1745–1747



Сл. 23. Џовани Батиста Тјеполо, *Банкетот на Антониј и Клеопатра*



Сл. 24. Џовани Батиста Тјеполо, *Белерофонт и Пегаз*, 1745-1747



Сл.25. Џовани Батиста Тјеполо, *Плутон ја грабнува Персефона*



Сл.26. Џовани Батиста Тјеполо, *Фрагмент од собата на Хомер*, 1757



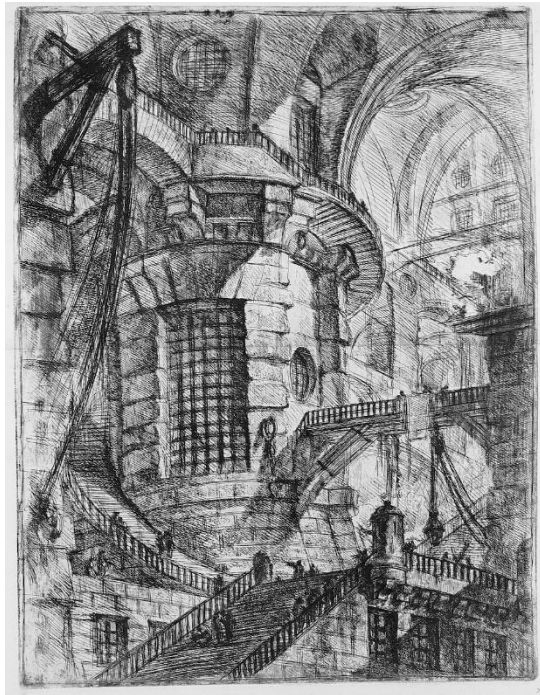
Сл.27. Џовани Батиста Тјеполо, *Жртвата на Ифигенија*, 1757



Сл. 28. Џовани Батиста Тјеполо, *Алегорија на четириите континенти*, 1752



Сл. 29. Андреа Матења, *Соба на младоженците*, 1465-1474



Сл. 30. Џовани Батиста Пиранези, *Замислени претстави на затвори* - Трета плоча од првото издание, 1750



Сл. 31. Џовани Батиста Пиранези, *Темниот затвор со столб за мачење на криминалците*



Сл. 32. Антонио Канал – Каналето, *Бучиторо кај Моло на денот на Вознесението, 1730*



Сл. 33. Антонио Канал - Каналето, *Санта Марија Аракоели и Капитолскиот рид, 1720*



Сл. 34. Антонио Канал - Каналето, *Плоштадот Свети Марко кон Базиликата*, 1723-1724



Сл. 35. Антонио Канал - Каналето, *Големиот Канал од Палацо Балби кон мостот Риалто*, 1721-1723



Сл. 36. Антонио Канал - Каналето, Влезот во Големиот Канал кај Санта Марија дела Салуте од западната страна на Моло, 1722-1728



Сл. 37. Антонио Канал - Каналето, Дворот на каменорезецот, 1727-1728



Сл. 38. Антонио Канал - Каналето, *Поглед од Пјацета кон Сан Џорџо*, 1724



Сл. 39. Антонио Канал - Каналето, *Басенот на Свети Марко од Џудека*, 1726



Сл. 40. Антонио Канал - Каналето, Големият Канал од мостот Риалто кон Ка' Фоскари, околу 1727 – 1729



Сл. 41. Антонио Канал - Каналето, Пристигнувањето на францускиот амбасадор, 1726–1727



Сл. 42. Антонио Канал - Каналето, Дуждот ја посетува црквата и Скуола Сан Роко, на денот на нивниот празник, околу 1735



Сл. 43. Лука Карлеварис, Пристигнување на францускиот амбасадор Сезар д'Естре во Венеција



Сл. 44. Лука Карлеварис, *Регата во чест на Фредерик IV од Данска, 1709-1711*



Сл. 45. Лука Карлеварис, *Моло во Венеција, поглед кон Рива дељи Шјавони, 1715*



Сл. 46. Лука Карлеварис, Влегувањето на царскиот амбасадор Цамбатиста Колоредо во Дуждовата палата, 1726



Сл. 47. Лука Карлеварис, Вотивниот мост за празникот на Мадона дела Салуте, 1720



Сл. 48. Франческо Гварди, *Нокна процесија на Плоштадот Св. Марко, околу 1755-1758*



Сл. 49. Франческо Гварди, *Заминувањето на Бучинторо, 1775-1780*



Сл.50. Франческо Гварди, Плоштадот Св. Марко со привремени градби за панаѓурот на Вознесението, околу 1776



Сл. 51. Франческо Гварди, Плоштадот Сан Марко, околу 1760



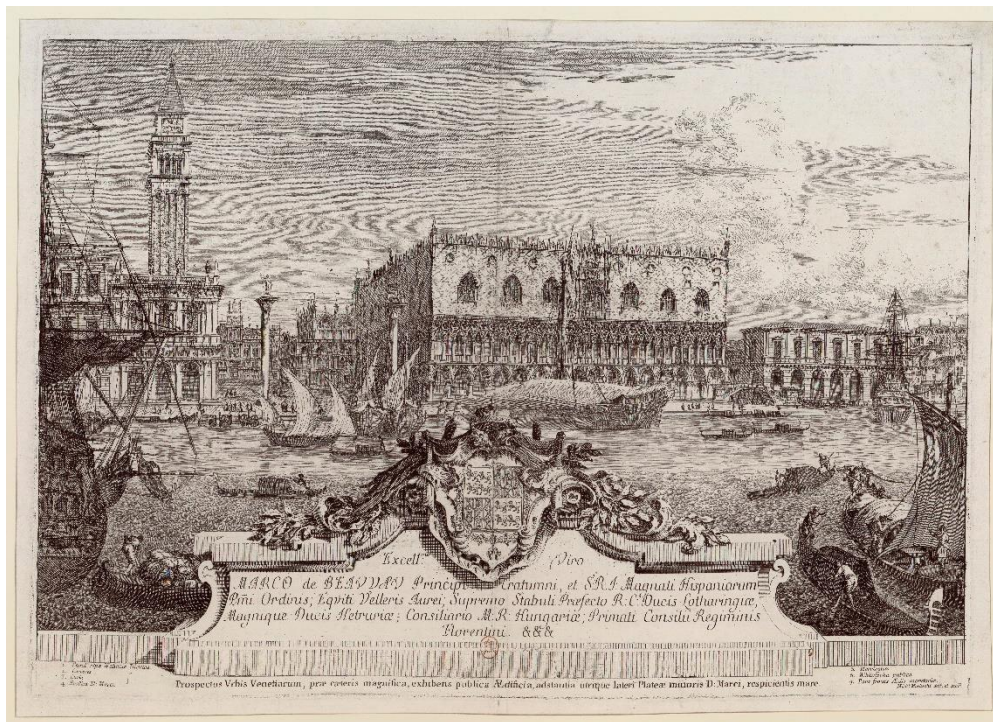
Сл.52. Франческо Гварди, *Регатата на каналот Цудека*, 1784-89



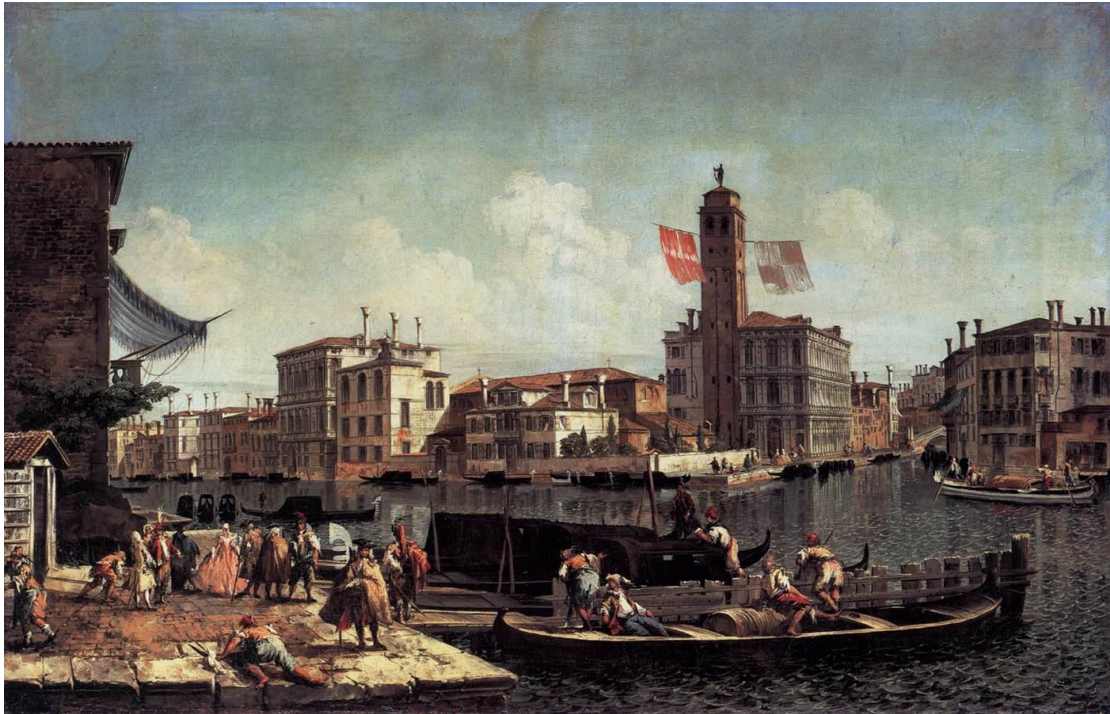
Сл. 53. Бернардо Белото, *Каналот Мендиканти со училиштето Сан Марко*, 1738



Сл. 54. Бернардо Белото, *Арсеналот во Венеција*, 1743



Сл. 55. Микеле Мариески, *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus - Il bacino di San Marco*



Сл. 56. Микеле Мариески, *Големиот Канал со Палатата Лабиа и влезот во Канареџо*, 1742



Сл. 57. Микеле Мариески, *Влез во Големиот Канал со Црквата на Салуте*, 1733-1735

