Инв. бр. .....
СЕМИНАР ЗА ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА
СО АРХЕОЛОГИЈА

Универзитет "Св. Кирил и Методиј" - Скопје
Филозофски факултет
Институт за Историја на уметноста и археологија

ПРАЗНИЧНАТА СЦЕНА ВО ВЕНЕЦИСКОТО СЛИКАРСТВО НА XVIII ВЕК

Докторски труд

Скопје, 2005

Ментор

Кандидат

м-р Татјана Филиповска

проф. д-р Борис Петковски

СЕМИНАР ЗА ИСТОРИЈА НА
УМЕТНОСТА СО АРХЕОЛОГИЈА

Празничната сцена во венецискоτо сликарсτво на XVIII век

Содржина :

Вовед.....1

I дел. Хедонизмот и културата во служба на политиката

i. Државноста како основа на митот

1. Изворите на државноста и Венециските годишни празници.....21

2. Св. Марко-заштитникот на Венеција.....38

3. Дуждот и симболиката на дуждевата функција.....42

4. Sancta Città- посовршена од Рим.....51

5. Митот во сликарството на Дуждевата Палата.....60

ii. Празничната сцена како дел од венецискоτо церемонијално битисување

1. Венеција како сценски простор.....68

2. Градот на спектаклите.....91

3. Поворки и свечени процесии.....119

4. Дочеци на високи гости во Венеција.....140

II дел. Сликарството на празнични сцени во Венеција

i. Создавање на венецискатa празнична иконографија

1. Празничната сцена во венецискатa сликарска традиција.....159

2. Афирмација на ведутизмот и празничната ведута.....186

3. Grand Tour - трговци и мецени..... 223

ii. Венецискитe ведутисти-сликари на празнични сцени

1. Лука Карлеварис- дочеци на странски достоинственици.....255

2. Каналето и климаксот на венецискатa празнична ведута.....282

3. Следбениците на Каналето- сликари на церемонијални сцени...316

4. Франческо Гварди- Solennità Dogali.....331

5. Габриел Бела- венециска хроника.....372

Заклучок.....376

Список на илустрации.....393

Библиографија.....410

Додаток - илустративен материјал

ВОВЕД

Венеција е град (држава), кој по многу свои аспекти бил, е и ќе остане своевиден феномен, единствен животен простор, чии географски предиспозиции историски ќе резултираат со формирање на карактеристичен политички систем со значајна економска моќ. Поткрепена од симболични знаци, кои низ времето ја создаваат нејзината културна традиција, ликовната уметност на Републиката верно ќе ја отсликува гордата државна хиерархија и церемонијалност. Таа едноставно создава посакувана и впечатлива иконографија, произлезена од стварниот амбиент на празнувањата на Венецијанците, пред сé преку препознатливите контури на градот и со карактеристичните државни и религиозни симболи.

Сликарството на Венеција, уште од најраните периоди на постоењето на Републиката ги експлоатира ваквите симболи и мотиви воопшто. Некогаш без стриктна поврзаност со темите, овие додатоци придонесуваат сликата да добие "венециска" припадност и најчесто го потврдуваат потеклото на авторот или нарачателот на делото. Не се работи само за географски карти и панорми на Венеција, кои имаат за цел приближно топографски да го "опишат" градот, туку и за дела кои рано се осврнуваат на неговиот богат јавен и празничен живот, сé до слики со различна содржина (религиозна), кои како додатоци или сценографија користат препознатливи архитектонски градби во позадината, особено оние кои се поврзани со државноста на Републиката, потврдувана и со релативната автономија на нејзината црква од

Ватикан, како Дуждевата палата и црквата Св. Марко.[1] **(сл. 1)** Затоа е повеќе од сигурно дека корените на митот за Венеција треба да се бараат многу порано од 18. век. Нив ги наоѓаме низ историјата и уметноста на "Јадранската Кралица", а особено во сликите со нејзиниот лик како единствен артефакт, кој ќе еволуира во Сетеченто во делата на ведутистите, каде празничниот и церемонијалниот декор и амбиент на градот доживува своевидна експанзија.[2] Не се малубројни примерите од сликарството на браќата Белини, Карпачо, а потоа и Џорџоне, Тицијан, Веронезе и други уметници од периодот на Ренесансата и подоцна со претстави на Венеција и нејзиниот празничен живот.

До почетокот на 15. век, кога Француски минијатурист се обидувал да замисли како изгледала Венеција во времето на Марко Поло (1254-1324), митот за венецискатa супериорност веќе бил распространет.[3] Уметниковата концепција, секако базирана попрво на вербална дескрипција, отколку на директна опсервација, го прикажува градот како неоспорно богат, со бројни бели палати, многу цркви и камбанарии, кои го обележуваат урбаниот простор, додека по каналите на лагуната пловат чамци. **(сл. 2)** Felix Faber, германски свештеник, минувајќи низ градот во 1480 година, ја потврдува веројатноста на ваквата реконструкција. Во неговото сведоштво тој се восхитувал на "*славниот, голем, богат и благороден град Венеција, господарка на Медитераното, која извонредно помодна стои насред водите, со високи кули, големи цркви, прекрасни куќи и палати*". [4]

Центар на трговијата и испловувачки пункт за Светата Земја од Средниот Век, Венеција впрочем била туристичка атракција долго време пред овој термин да влезе во употреба. Не само посетителите, патеписците и

---

[1] F. Pedrocco, *Canaletto e i Vedutisti veneziani*, Firenca, 1995, 6 ; A. Zorzi, *Venice 697-1797, City - Republic - Empire*, London, 1980, 8,9; G. Mazzi, "La cartografia per il mito: le immagini di Venezia nel Cinquecento", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, изл.кат. Palazzo Ducale juli-okt. 1980, Milano 1980, 50-59; A. Corboz, "L`immagine di Venezia nella cultura figurativa del `500", vo *Architettura e Utopia...*, 63-71.

[2] Pedrocco, *op. cit.* 3, 5, 8, fig. 2, 3, 7; Zorzi, *op. cit.* 24- 25.

[3] P.F. Brown, *The Renaissance in Venice*, London 1997, 10, fig. 2.

[4] *Ibid.*

нивните дневници, туку и самите Венецијанци го граделе митот за градот на лагуните. Единствената атрактивна локација, огромното богатство, жилавоста во опстанувањето, мешавината на сите раси и религии, величенствените церемонии, импресивните цркви и длабока побожност, како и неверојатно стабилната и праведна влада, која опстанала речиси цел милениум без странска инвазија, револуција или поголеми граѓански немири, се причините Франческо Петрарка (1302-74) да ја нарече Венеција mundus altter (друг свет).[5]

Венецискатa посебност впрочем се темели во голема мера врз нејзините историски аспекти и раното воспоставување на државноста. Најверојатно биле населени прво островите со население кое бегало пред налетот на Германските племиња во 568 год.[6] Во раните години градот бил под политичка доминација на Византија и духовна заштита на византискиот светец -патрон Св. Теодор. Кон крајот на 7. век Венецијанците првпат избираат свој водач- Дужд (doge како локален дијалект од duca) и во 807-14 е формирана влада- il dogado, со седиште на островот Ријалто. Замената на светецот заштитник Св. Теодор со Св. Марко, чии реликвии биле донесени од Александрија во 828/29 година, значело зголемување на независноста на градот-држава од Византија и почеток на трговската и војничка експанзија по источниот Медитеран.[7]

Во 1204 година Венецијанците им се придружиле на Французите во Четвртата крстоносна војна, при што, наместо одење кон Светата Земја, скршнале да го ограбат Константинопол, старата престолнина на Византија. Натаму нивната претприемчивост им донела богатство, но и политичка моќ. До 1261 година дуждот гордо ја носел титулата "Господар на Четвртина и Половина четвртина на Византиската империја." [8] Избран доживотно од големата олигархија која седела во Големиот Совет, венецискиот дужд бил во

---

[5] цит. во *Ibid.*, 9
[6] A. Zorzi, *op. cit.* 10-11; J. J. Norwich, *A History of Venice*, London 1983, 3- 14.
[7] P.F Brown, *op. cit.*, 21.
[8] J. J. Norwich, *A History of Venice*, London 1983, 122-143, 147.

центарот на единствениот политички систем- вистинска Република -натаму усовршена со воведување на Сенат и други владини тела за време на 18. век.

Иако обременета со поморски битки со Ценова за контрола над Јадранот и богатата Левантска трговија, Венеција ја зацврстила колонијалната империја во Егејот со приклучување на Крит кон останатите острови во нејзин посед. Тоа е времето на нејзиното урбано вообличување и разубавување. Катедралата Св. Марко била украсена со пленот од Византија, а првиот мост Ријалто (Rialto), подигнат преку Големиот Канал (Canal Grande). Во 1297 година Големиот Совет изгласал закон наречен Serrata (заклучување), подоцна оценет како пресуден за вечноста на Републиката. Всушност со овој закон членството во Големиот Совет станало наследно и создало стабилна владеачка класа.[9] Најголемите предизвици на 14. век дошле со "црната смрт" во 1347-48 година, кога страдале речиси шеесет проценти од населението, додека Кјоџанската војна во 1378-81 довела до победа над Ценова и ја потврдила доминацијата на Венеција на Медитеранот.

Петнаесеттото столетие во славната венециска историја е значајно за експанзијата на копно, односно за формирање на поширокаta област позната како Венето. Во 1404-06 година Падова, Виченца, Верона и други градови, вклучувајќи го и Тревизо, ја формираат таканаречената Stato da terra, западна држава на копно како рамнотежа на источната на море- Stato del mar. Венецијанците едноставно ја нарекле Terraferma, извор на храна и тампон зона за заштита од државите со сопствени империјалистички интереси.[10] Со агресивна војна политика, спроведена преку армии, предводени од condottieri, најмени војсководци со невенецијанско потекло, Terraferma до средината на векот достигнала до Бреша, Бергамо и Равена.

Во 1453 година, со паѓањето на Константинопол, под незапирливиот налет на Отоманските Турци, ѝ одзвонило на Византија, а Венеција повторно го свртела военото внимание кон Егејот, каде биле загрозени нејзините

[9] *Ibid.*, 183-184. Во 1315 бил направен список на благороднички семејства со правила за склучување брак, што ќе прерасне во Libro d`oro, односно познатата Златна книга.
[10] P.F Brown, *op. cit.* 12-13.

долгорочни поседи. Покрај постигнатиот мир во 1479 година со Отоманскиот Султан Мехмед II, со кој било обезбедено спокојно пловење под венециското знаме, со освојувањето на Кипар од страна на Венеција десет години подоцна, Турската флота станала агресивна и до крајот на 15. век, Венеција ги изгубила важните колонии на Лепант, Модон и Корон.

Лигата од Камбраи (Cambrai), основана во 1508 година од моќните сили на папата Јулие II (1503-13), Светиот Римски Император Максимилијан I (1493-1519), Франција и Шпанија, како воена алијанса подготвена да се справи со венецискиот империјализам, по пресудната битка кај Ањадело (Agnadello) во 1509 година, ги свела границите на Terraferma до бреговите на лагуната. Сепак до 1517 година Венеција ги вратила изгубените тетитории, а со тоа и стабилноста. Во доцните дваесетти години на 16. век, дуждот Андреа Грити (1523-38) превзел иницијатива да го постави политичкиот центар на Венеција околу плоштадот Piazzetta како "нов Рим". Јакопо Сансовино ја конструирал Лоџата (Loggetta) на основата на звоникот (Campanile), библиотеката Марчана (Marcianna) и новата ковница на пари наречена Зека (Zecca).[11]

Здружена со Папата и Шпанија, Венецискатa Република ја поразила Турската војска во битката кај Лепант во 1571 година, но тоа не било доволно да се сочува поседот над важниот остров Кипар, кој две години подоцна бил изгубен. Без оглед на променливата воена среќа, победата кај Лепант Венецијанците ја доживуваат како еден од најголемите триумфи на својата флота. Бројни се сликите настанати непосредно по битката или подоцна со претстави на овој славен историски настан. Некои од нив, заедно со многу други дела кои ја величеле славата и моќта на Републиката, за жал настрадале во големите пожари, кои ја зафатиле Дуждевата палата во 1575 и 1577 година.

Наспроти катастрофите, пожарите и чумата, Венеција пркосела со истакнување на својот престиж во странство, пред сé преку потврдување на сјајот на нејзините споменици, раскошот на нејзините граѓански и

[11] К. Бек, *Историја Венеције*, (превел од француски Никола Бертолино), Белград, 1993, 77.

религиозни церемонии и намерата да го достигне достоинството на втор Рим.[12]Посебноста и единственоста на градот се заснива на архитектурата, уметноста, но и обичаите и церемониите кои се негуваат преку вековното редовно одржување, обележувајќи сé заедно една *Venezianità*- термин, кој тешко би се превел на нашиот јазик, а сепак го оправдува своето постоење низ сите елементи што ја сочинуваат венецискатa уникатност.

Без оглед во каков материјал- боја или мозаик; камен, мермер или дрво; стакло или керамика-венецискитe уметници и занаетчии создале визуелен свет, чии формални карактеристики можат веднаш да се издвојат од оние во останатите италијански центри, со исклучок на околните градови, кои се впрочем под венециско влијание: хроматското богатство, истакнувањето на фигурата и појавноста, обземеноста од светлината, чувството за детали, вкусот за забава и постојано нагласуваниот конзерватизам. За да се разбере потеклото и опстојувањето на овие константни принципи, неопходно е да се погледне одблизу контекстуалната матрица на венецискатa уметност: оние единствени квалитети, чија комбинација ја одвојува Венеција од било кој друг град.

Конечно венецискатa посебност се заснива на најмалку четири околности: единствената положба, истрајното византиско наследство и поврзаните политички и социјални структури со космополитски карактер. Секоја од нив игра своја улога во формирањето на визуелниот свет на жителите на лагуната и во еволуцијата на венецискатa естетика.

Враќањето кон антиката во времето на Ренесансата значело не само осврт на античката уметност, туку и повторно откривање на индивидуализмот, оригиналноста, ново достоинство на човекот во уметноста

---

[12] Оваа претстава за градот е истакната во сликите на Andrea Vicentino, види A. Corboz, *Canaletto, una Venezia immaginaria*, I, Milano 1985, 234-235, figs.300, 301 и 303. Сликите се блиски на серијата од дочекот на Хенри III, изработени делумно од страна на Вичентино, за време на празнувањата во 1585, по повод крунисувањето на Марино Гримани како дуѓд. Пристигнувањето на Дуѓдовицата Моросина Моросини на Пјацета, покажува полна експанзија на Библиотеката во позадината. Каналето подоцна ќе го позајми овој ефект од графика од 1720 год.; L. Urban Padoan, "Gli spettacoli urbani e l`utopia", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, изл. кат. Palazzo Ducale јули-окт. 1980, Milano 1980, 144-167, 155-165.

и нова рационалност во уметничкиот свет. Иако немале значајни примероци на архитектура или архитектонски остатоци од античко време, ниту пак наоѓале свои корени во римската историја, венецискитe ренесансни уметници на свој начин учествувале во промовирањето на хуманистичките идеали. Поаѓајќи од сопствените намери и вредности, тие во Фиренца не гледале свој најголем ривал. Таквата идеја е производ на 19. век. Жителите на Венеција впрочем се гледале себеси не како споредни, туку како главни актери на европската, односно светската сцена, на која самите се сметале посупериорни и од Рим. Во епохата на Барокот Републиката бележи пад на политичката и економската моќ, кој се должи во голема мера на нејзината променлива среќа во динамичните историски настани. Покрај силните амбиции, притисната од новата констелација на силите, концентрирани во моќните воени сојузи, како и од внатрешните проблеми, Serenissima постепено го губи здивот.

Во средината на 17. век Венеција засекогаш го губи Крит, кого го превземаат Турците. Успешното освојување на Пелопонез меѓу 1685 и 87`, за нив всушност значело добивање на несигурен регион, изложен на Турските напади.[13] Финансиски исцрпена, Серенисима била практично воено неутрална за време на Војната за Шпанското наследство (1701-14). Нејзината ранливост станала очигледна во 1714-15 година, кога Турските војски го повратиле Пелопонез, за во 1718 конечно да ги загуби сите колонии на Источниот Медитеран. Овие настани означиле крај на една ера, во која таа претставувала најголема Европска сила. Редуцирана на регионална италијанска држава, Венеција грчевито се трудела да го сочува својот углед и слава, првенствено грижејќи се за негување и истакнување на вековниот сјај и традицијата.

За време на Сетеченто (Settecento-18. век) Венеција сé уште ја карактеризира гордоста и ароганцијата. Во услови кога не е ни приближно моќна и влијателна како во времето на својот зенит, таа го предизвикува некогашниот единствен конкурент во светската политика- Папската држава,

со изборот на венециски Папа во 1758 година. Сенатот пак, без дозвола на Рим, го редуцира бројот на религиозни празнувања. Токму на залезот на еден застарен повеќевековен систем, анахрон со просветителските идеи на осумнаесеттото столетие, значењето на појавноста и хиерархијата било дополнително уредено со бројни, безмалку чудни закони и регулативи. Повеќето се однесувале на утврдување на изгледот на благородничката облека, детали на протокол, положбата на тезгињата надвор од кафетериите, увозот и печатењето на книги.[14] Во параноични обиди да се заштити од слободоумните идеи, државата организира мрежа од шпиони, кои во буквална смисла го контролираат целиот град, јавниот, но и приватниот живот на Венецијанците, внимавајќи на секој чекор на сомнителните странци меѓу бројните туристи. Црквата пак ги проверува сите увезени книги со однапред подготвена листа од забранети автори, меѓу кои Хелвециус, Беркли, Русо и Волтер.[15]

Венецискиот рококо понуди единство на визуелните уметности. Покрај својот примарен медиум, многумина уметници се обиделе во повеќе други. Натаму секако како обединувачки фактор се истакнува општата стилистичка поврзаност меѓу различни уметници или меѓу делата изработени во различен медиум, што упатува на карактеристики на школа или стил.[16] Голем број сликари, на пример, изработуваат оригинални графики, па и фрески, од Карлеварис и Марко Ричи до татковото и синот Тјеполо и Каналето, а натаму Мариески, Фонтебасо и Белото. Дури и повторното активирање на издаваштвото во Венеција е во голема мера поврзано со учеството на најпознатите уметници во подготвувањето на илустрираните книги. Најславните меѓу нив, Пјацета и Џанбатиста Тјеполо, биле само дел од активното вклучување на сликарите и графичарите во издаваштвото, за

---

[13] Освојувањето е финализирано со мирот од Karlowitz (Сремски Карловци) во 1699 година; К. Бек, *Историја Венеције*, 82-83.

[14] M. Levey, *Painting in Eighteenth Century Venice*, Yale University Press, III izd.,London 1994, 4-5.

[15] M.Levey, *Painting...*, 4-5.

[16] A. Robinson, "The Glory of Venice", vo izl. kat. *Art In The Eighteenth Century, The Glory of Venice,* London 1994, 14-23, 17.

чии потреби работат бројни имиња, од Балестра на почетокот, до Новели на крајот на столетието. Некогаш нивното внимание го окупира монументалната архитектура, а фактите говорат дека многумина од уметниците се бавеле и со сценографија.[17] Нивните цртежи укажуваат и на подлабок интерес за она што денес го нарекуваме декоративни уметности, особено уредување на ентериери, дезен-декорација за ѕидови, мебел и празнични гондоли. Сите овие домени на креативно создавање на уметниците придонесуваат, низ кохерентноста на уметностите, во уметничките остварувања да стане препознатлив духот на времето.

Венецискатa уметност на Сетеченто информира, изненадува, но и шармира. За Венецијанците таа била во суштина религиозна, еулогистичка, или безгрижна и хумористична. Бројните посетители на градот, најчесто восхитени од неговиот изглед, ја задоволувале желбата за понесување на спомените преку купување на една или повеќе од големата продукција ведути. Учените луѓе и уметниците трагале по знаменитите дела на 16. век, сéуште на оригиналните локации или во скорешните колекции, обидувајќи се да го одгонетнат потеклото на светлината во современата венециска ликовна продукција или пак да го потврдат континуитетот на Веронезеовата театралност, елеганција и раскош. За таткото и синот Гете, или за Lady Mary Wortley Montagu, единствени се интелектуалната слобода, сериозноста на републиканските доблести во епохата на монархиите, културата на софистицирани конверзации и книжарници, кои можат да се сретнат во Венеција и Венето.[18] Во секој случај, сите тие ќе ја запаметат Serrenissima како град на задоволствата, на празнувањата, убавите глетки, коцкањето, ликовната уметност, музиката.

За големиот квалитет на уметноста на Венеција во 18. век современиците биле совршено свесни, па таа била на цена не само дома, туку и надвор од границите. Тјеполо, Каналето и Пјацета се можеби оние кои

---

[17] Каналето, најзначајниот сликар на ведути и во тие рамки на празнични сцени во 18. век, кариерата ја започнал како сценограф. B.Aikema, B. Bekker, *op. cit.*, 126.
[18] A. Robinson, *op. cit.*,18.

досегнуваат светско значење и признанија, но ги има навистина повеќе талентирани мајстори, познати и почитувани пошироко од татковината, заслужни за ширењето на венецискатa естетика. Странски и домашни трговци, владетели, колекционери, познавачи и прелати се труделе да набават дела од венециски автори, или ги канат во нивната татковина да живеат и творат за нивни потреби. Каналето, Белото, Тјеполо, Ричи, Кариера, се само дел од сликарите кои работеле надвор, така што прекрасни примероци на венециското сликарство од осумнаесеттиот век се среќаваат денес по светот. Не може да се игнорира фактот дека градот профитирал благодарение на зголемената побарувачка на уметнички дела, од покровителството на странците и парите кои венециските уметници ги заработуваат во странство.[19]

За време на Сетеченто станало алармантно растурањето, продажбите и кражбите на уметнички дела од Венеција и нејзините поседи, во променливи економски услови за благородништвото и клерот. Соочен со постојаното осиромашување на аристократијата, Антон Марија Занети (Anton Maria Zanetti) Помладиот, кој бил директно вклучен во составувањето на Боскиниевиот (Boschini) водич низ градот -"Minere della Pittura", новото издание од 1733 година, му сугерирал на Трибуналот на државните инквизитори составување на инвентар на сите важни слики во црквите, здруженијата, манастирите и другите места во градот и околните острови. [20] На ова барање (апел) било одговорено позитивно и на 12 јули 1773 година Советот на Десетминатa донел одлука што го задолжува Занети како одговорен за составување "Каталог" на сите постоечки уметнички дела, со наведување на името на уметникот и на претставената тема.[21] Одделните списоци ги задолжуваат со потпис одговорните и надлежни авторитети, парохиските свештеници, чувари и директори, одговорно да ги чуваат делата

[19] N. Pevsner, *Le Accademia d`Italia*, Turin 1982, глава 3 и 4.
[20] Giovanna Nepi Scirè, "Aspects of Cultural Politics in 18th Century Venice" vo izl.kat. *The Glory of Venice*, London 1994, 60-69; P.Negri Arnoldi, *Il Catalogo dei Beni Culturali e Ambientali*, Urbino 1981, 11-12.
[21] M. Levey, *Painting*..., 13.

и да спречат нивно отуѓување. Со ваков акт донесен од Републиката, била воведена модерната практика на каталогизирање.

За да се добие комплетна слика за Венеција на 18. век, треба да се истакне и следното- освен што е град на визуелната уметност, празнувањата, коцкањето и воопшто забавата, таа била музичка Мека и центар на сценските уметности. Градот на Лагуните бил вистинска музичка метропола, со културна понуда рамна на Виенската или Парискатa. Еден од најголемите музички таленти на сите времиња, Антонио Вивалди, неприкосновено владеел со Венецискатa оперска сцена сé до 1740 година. Венецискатa опера и концертите воопшто се одржувале во соработка со водечките добротворни организации на Ospedali, меѓу кои особено Pietà- прославена со својот женски оркестар и пеачките. За нив компонирал Вивалди, свештеник и композитор, заслужен за ставањето на црквата Пиета во фокусот на уметничките збиднувања околу средината на векот. Покрај опери Вивалди компонирал и друга световна музика. Заедно со сценографите и сцнските мајстори, тој на публиката уште еднаш ѝ го понудил единственото венециско чувство за спектакл. Балдасаре Галупи (Baldassare Galuppi) од 1762 г. работел како Primo Maestro на Св. Марко.[22] **(сл. 3)** Многу посетители на Венеција сведочат за страста на Венецијанците кон музиката. Иако од различно време, сведоштва за ова нудат и Président de Brosses и Michael Kelly.[23]Во 1771 година и Моцарт го посетил градот со својот татко. Иако никогаш не го исполнил ветувањето (договорот) дека ќе напише опера за следната Карневалска сезона, тој одржал концерт, чија реминисценца е можеби нешто подоцнежниот цртеж на Франческо Гварди, ведутист познат по ликовното евидентирање на празнични, музички и други свечени настани во Венеција.[24] **(сл. 4)**

Процесиите, световните празнувања, операта, концертите, театарот на отворено на плоштадот Св. Марко, предизвикувале восхит кај странците, за кои посетата на Венеција се претворала во празник за сите сетила. Градот

---

[22] M. Levey, "Introduction to 18th Century Venetian Art", vo izl. kat. *Glory of Venice*, 22-43, 24-25.
[23] *Ibid.*, M. Kelli во неговите *Reminiscences*(1826); M. Levey, 1994, 4.
[24] *Ibid.* fig. 208, Концерт за Conti del Nord од 1782, во Royal Museum and Art Galery, Canterbury.

изгледал чудесно во својата појавност, неверојатно хедонистички, но зад завесата постоела и поинаква Венеција, религиозна, литерарна и што често се заборава -работничка. Учениот аристократ Фламинио Корнер (Cornaro), кој стрпливо ја проучувал историјата на венециските цркви, објавена во повеќе томови, е пример за сериозна ерудиција.[25] Порелаксиран, но ангажиран околу општествените и литературни збиднувања бил Гаспаро Гоци (G. Gozzi). Како поет, писател на проза и новинар, тој го уредувал венецискиот часопис *La Gazzetta Veneta* во годините 1760-1. Една од ретките жени-писатели во тој период била неговата сопруга Луиза Бергали (Luisa Bergalli), додека помладиот брат Карло Гоци пишувал поезија и сатирични бајки (le fiabe), со кои настојувал да ја одржи традицијата во изведбите на Commedia dell`Arte, наспроти "реалистичните" иновации на Карло Голдони (C.Goldoni). Голдони пак е апсолутно најголем драмски автор, комедиограф на венецискиот Сетеченто. Популарен и изведуван до денес, тој остана запаменет како автор на извонредни комедии, бројни либрета за опера и мемоари, кои заедно со неговиот книжевен театар, застапуваат здрава граѓанска етика.[26]За книжевните и културни збиднувања во градот во ова столетие дале свој придонес Сципион Мафеи (Scipion Mafei), Апостоло Seно (Apostolo Zeno), Мелхиор Чезароти (Melchiore Cezarotti) и други значајни автори. Литературните амбиции на космополитската фигура на грофот Франческо Алгароти се манифестирале со подеднакво силен и можеби повеќе инстинктивен интерес за сликарството, особено современото венециско сликарство. Претставата за венецискатa книжевна сцена не би била потполна без Казанова (1725-1787), чии Мемоари се напишани на француски јазик со цел да го освојат континентот.[27]

Најпосле, во Венеција на 18. век е видлив значаен напредок на новинарството, отворено за нови идеи и во зародишот усмерено повеќе кон ерудицијата и книжевноста. *Giornale de` letterati d`Italia* (1710-1740), чиј

---

[25] M. Levey, "Introduction...", vo *The Glory of Venice*, изл.кат., 24.
[26] J. S. Kennard, *Goldoni and Venice of his Time*, New York 1920, 20, 21.
[27] M. Levey, *Painting in the Eighteenth Century*...,16-20.

основач бил Апостоло Seно, поставил за цел остварување на италијанска "книжевна Република". Весникот *Giornale d`Italia* (1764-1776) се бавел со наука и технологија, додека *Gazzetta veneta* (1760) и *Osservatore veneto* (1761), издавани од Гаспаро Гоци, го третирале секојдневниот живот во градот.[28]

Општественото галантно секојдневие се одвивало во кафеаните, меѓу кои е и познатата кафеана Флоријан, театрите, казината, собиралиштата и за време на празнувањата, воглавно актуелни за време на Карневалот. Венеција станала престолнина на европскиот забавен живот, но и средиште на културните збиднувања. Покрај музиката и книжевноста, за тоа придонеле и сликарските збиднувања. За да се добие комплетна претстава за културната атмосфера во градот во овој период, а особено за сликарските кругови, карактеристично е присуството на познавачите и патрони.

Меѓу познавачите значајна улога во проучувањето и интернационалниот третман одиграле странците како Пјер-Жан Марије (Pierre-Jean Mariette), кој стручно и систематски се осврнувал на венециското сликарство и неговите прtетставници.[29] Не може а да не се забележат пропусти и прилично занемарување на оваа сфера и меѓу другото да не се истакне дека и странците и Венецијанците имале чуден двоен критички однос кон современите сликари. Оние странци кои го ценеле Каналето и биле свесни за квалитетите на Франческо Гварди, не го забележувале Тјеполо; од друга страна пак Венецијанците кои го величеле Тјеполо, никогаш не ги споменувале браќата Гварди и сосема малку се грижеле за Каналето.[30]

Од информативен аспект, значаен е дневникот на благородникот Пиетро Граденигo (P. Gradenigo), кој бележи, меѓу другото, интересни уметнички случувања во периодот меѓу 1748 и 1774 година, како инаугурации на слики, осветувања на цркви, уметнички изложби на слики на Пјаца или пред црквата San Rocco. Овие настани, а особено годишните изложби на

---

[28] *Венецијанско сликарство XVIII века*, 16.
[29] M. Levey, *Painting...*, 9 ; P. J. Mariette, *Abecedario*, приредиле Philip de Chennevieres и A. de Montaiglon, vo "Archives de l`Art Francais", I, Paris, 1851-53 [pred 1774].
[30] M. Levey, 1994, 9.

слики кај Св. Рок ги забележувал и Гаспаре Гоци во "Il Spettatore", воедно изразувајќи ја својата "аматерска" наклонетост кон "реализмот" на Пјетро и Алесандро Лонги.[31] Комплексноста на релациите меѓу комедијата и жанр-сликарството, во голема мера ја разрешува пријателството, соработката и заедничкиот интерес меѓу Голдони и венецискиот сликар на теми од животот и секојдневието, Пјетро Лонги.[32]

Рано во 18. век, кога венециските сликари и декоратери патуваат низ Европа, врските меѓу Париз, Лондон и Венеција се мошне блиски. Во тој период во овие центри цвета патронството и трговијата со венециски слики. Розалба била во врска со Кроза (Crozat) и Марије во Париз, каде тие ѝ обезбедуваат контакт со Вато, а Себастиано Ричи (Sebastiano Ricci) исто така воспоставува врска со него. Во Англија зетот на Розалба, Пелегрини (A. Pellegrini), делувал како агент на Ричи, додека Антон Марија Занети постариот, нејзин пријател, отседнал во куќата на Mr. Smith (подоцна Конзул во Венеција) во Лондон, го посетил Hampton Court и се спријателил со неколкумина Англичани. Франческо Алгароти ги посетил Лондон и Париз. Сите овие луѓе контактирале меѓу себе и се во голема мера заслужни за пласманот на венециските слики, особено ведутите надвор од Венеција.[33] Впрочем англиските колекционери имале свои агенти во Венеција до крајот на векот, кога неокласицизмот значително ќе влијае на промената на пазарот на уметнички дела, а Рим ќе стане центар на новите тенденции.

Помладиот роднина на Занети, кој го носел истото име, бил познавач и историчар на венециското сликарство од најраното, до она современото. Неговото дело "Della Pittura Veneziana", печатено во 1771 година, претставува

---

[31] D. Romanelli, G. Guadalupi, "Vetements venetiens", vo *ART FMR*, tome I , XVIII siecle, Milano 1990, 278-304. Pietro Gradenigo бил мецена и инспиратор на четирите тома "Венецијански костуми" со околу 650 илустрации пропратени со легенди изработени од Giovanni Grevenbroch. Тоа е една панорама низ обичаи, навики, приказни, легенди, морални изопачености на венецискиот свет. Кралицата од Кипар, гледачки на судбината, проститутки, војници, калуѓери, амбасадори, маски, , судски писари, уметници, облечени соодветно на улогата која ја играат во еуфорично-разновидниот живот во градот; за ставот на Гоци види во T. Pignatti, *L`Opera completta di Pietro Longhi*, Milano 1974, 8-9; M. Levey, *Painting..*, 10.

[32] R. Longhi, R. Bachelli, *Teatro e immagini nel settecento italiano*, Torino, 1953, 66, 73, 74.

дотогаш најамбициозен зафат од таков вид.[34] Со оглед на тоа дека од изборот на современите сликари тежиштето го става на Тјеполо, како водечка личност меѓу авторите на јавни нарачки, денес е сосема јасно зошто посветил незабележително внимание на пејзажистите и жанр-сликарите (Лонги и М. Ричи), не споменувајќи ги воопшто браќата Гварди (Антонио и Франческо).

Меѓу венециските колекционери и патрони од овој период по своето значење се издвојуваат Џозеф Смит (Joseph Smith) и Франческо Алгароти (Francesco Algarotti). Како пасиониран вљубеник во уметноста, особено венециската, англискиот конзул одиграл клучна улога за популаризацијата на делата на ведутистите во Англија, а особено на Каналето. Харизматичниот гроф Алгароти, секогаш во престижни контакти со европското племство, порачувал дела од сите водечки историски сликари, ангажирајќи се особено во пријателството со помодниот Тјеполо.[35]

По подолги препирки и дискусии, во 1750 година е формирана Венециската Академија, без амбиции да биде нешто повеќе од уметничка школа. Нејзината институционална инертност довела до недостаток на плански активности и немање слух за ретките иницијативи на владата, како што било барањето за организирање изложба на Пјаца на денот од Карневалот кога се славело Вознесението Христово (Ascensione); сликарите воглавно сметале дека имаат многу мала корист од изложбата и од година во година се жалеле на потешкотии и трошоци. Сепак како значаен момент од постоењето и организираноста на Академијата е формирањето на јадрото од дела кои потекнуваат од 18. век во рамките на денешната Галерија на Академијата, инаку резултат на изборната процедура на нови членови, од кои било барано да поднесат "приемно" дело.

---

[33] Пријателството меѓу Антон Марија Занети Постариот, графичар и трговец аматер, и Mariette траело близу 50 години, до смртта на Занети. M. Levey, *Painting...*, 13.
[34] *Ibid.*, 14. Вовед во ангажман од ваков обем е неговата книга "Varie pitture a fresco", печатена во 1760, која од своја страна се потпира на *Ricche Minere* (1733) - водич низ венециската уметност од Boschini.
[35] *Ibid.* 17, 19, 20.

Во книгата на Алесандро Лонги (Alessandro Longhi)- "Comprendio..." за животите на важните современи Венециски сликари, дело кое опфаќа портрети со куси биографии, не е споменат ниеден пејзажист или ведутист.[36] Годината 1762 кога е објавена оваа книга, Каналето бил познат не само во Венеција, туку и во добар дел на Европа. Значи Лонги многу добро знаел што и како тој работи, но го прифатил академскиот став на венецискатa средина, која честопати ги игнорирала уметниците кои не спаѓаат во категоријата "историски сликари". Каналето, всушност, бил примен во Венецискатa Академија дури наредната година, на возраст од шеесет и шест години.

* * *

Колку повеќе Републиката паѓа во сиромаштија и ја губи реалната политичка моќ, толку се повеличествени церемониите и посвечени празнувањата. Оваа состојба предизвикува сомнеж дека намерата на властите не била повеќе оставање на сјаен впечаток, туку и залажување на бедниот народ по формулата "леб и игри." За организирање на церемониите е потребен церемонијал-мајстор, како и сликари ангажирани на повеќе начини. Покрај уметниците кои имале задача да го "овековечат" настанот, биле потребни дизајнери на карневалските павиљони, декоративни чамци, сликари или гравери за портрети на аристократите назначени на официјални функции, а секако и такви кои ќе го репродуцираат празнувањето или церемонијата на слики-сувенири. Така изгледал списокот на можности како сликарите званично да ѝ служат на Републиката. Додека во другите земји државното патронство во голем дел полагало на портретите, Венеција пред останатите јавни ангажмани на уметниците ги става нивните задачи за време на празнувањата, свеченостите, јубилеите. Дуждот бил портретиран еднаш на изборот и многу ретко потоа, иако владел доживотно.[37]

---

[36] M. Levey, " Introduction to 18th Century Art", vo *The Glory of Venise*, изл. кат.. London 1994, 28; A. Longhi, *Comprendio delle Vite dei Pittori*, Venecija 1762.
[37] *Ibid.*, 5.

Венецискиte церемонии, со своите студиозно креирани паради, претставуваат придржување до најстариот систем на празнувања, традиционално почитуван во градот. Во осумнаесеттиот век венецискиte прослави и Карневалот надалеку ја прославиле атрактивноста на овој, не само туристички, туку сега и културен и интелектуален центар. Уште повеќе од порано сега доаѓаат писатели, уметници, научници, патеписци и обични намерници, да се восхитуваат на убавините на една од најатрактивните градски населби подигнати воопшто. За оние кои се упатувале на Grand Tour, Рим и останатите центри со античко минато биле вообичаена цел, но Венеција исто така станала незаобиколна дестинација, позната по единствениот изглед, уметноста и добрата забава.[38] Карневалот, кој траел речиси шест месеци во годината, дочеците на амбасадори и други важни гости, како и верските празници, нуделе уживање во прославите со единствен венециски белег. Величенственоста на Венеција, убавината на Serenissima- "Најсветла", како што ја нарекуваат нејзините жители, макар и манифестирала богатство и раскош само во празнични прилики, била чест мотив на венецискиte и странски сликари, кои боравеле или само проаѓале тука во текот на неколку столетија, а особено во 18. век, еден од најсјајните периоди во историјата на прочуеното венециско сликарство.

Иако во обесхрабрувачки околности, во Сетеченто, по речиси еден век стагнација, цвета сликарството во Венеција. Тоа е време кога покрај фаворизирањето на историското сликарство, на значење добива жанрот на секојдневието, портретот и пејсажот, особено градскиот пејсаж, наречен ведута. Розалба Кариера, Пјетро Лонги, Антонио Каналето, Бернардо Белото, Франческо Гварди и други венециски сликари ќе го потврдат дигнитетот на овие, дотогаш третирани како споредни, а толку "венециски" теми, отфрлајќи го за себе квалификативот-минорни мајстори.[39]

---

[38] види, B. Redford, *Venice & Grand Tour*, New Haven * London 1996.

[39] *Венецијанско сликарство XVIII века*, каталог приреден од Џована Непи Шире, Народен Музеј-Београд март-мај, Белград 1990, 18.

Во вакви услови и во време кога станало особено важно да се одржува имиџот на Републиката, значајна улога добива празничната ведута. Раскошните приеми (дочеци) на странски владетели и дипломати, особено по 1680 година, забележани во документите и сликите на ведутистите, говорат дека освен помпата и церемонијалноста, биле трошени многу пари на реквизити, користени во тие прилики. Приодот од море бил најрепрезентативен, па затоа за потребите на свечената поворка, често во такви пригоди бил изработуван специјален брод, богато декориран, по угледот на дуждевиот *bucentoro*, кој секогаш имал придружба од мноштво помали чунови или гондоли, здружени во свечена регата.

Повеќе е од јасно дека порачките на слики со ваква содржина доаѓаат од највисоките протагонисти на настанот, но овековечувањето на важниот настан не претставува само почит кон посетителите и кон венецискатa традиција на помпезно дочекување на високи гости, туку е своевидно користење на уметноста, освен за документарна, уште и за идеолошка функција. Државната моќ е презентирана со објектите како Дуждевата палата, црквите Св. Марко, il Redentore и Santa Maria della Salute, односно плоштадите Пјаца (Св. Марко) и Пјацета, меѓу другото заслужни како најпрепознатливи пунктови, на кои ќе почива венецискиот ведутизам на 18. век, а со тоа и оној празничниот. Тоа се грижливо одбрани глетки, визуелен израз на внимателно пропагиран имиџ. Покрај официјалните дочеци, Карлеварис насликал ведути за клиенти, чија мотивација не била директно идеолошка. Сепак, на предната страна на неговата печатена серија, насловена " Le Fabriche, e Vedute di Venetia" (1703), нагласено е дека графиките биле создадени "да го шират знаењето за Венецискитe знаменитости во странство".[40]

Иако делумно во минорна позиција, сликањето ведути претставувало еден од најтипичните аспекти на венецискатa уметност на 18. век. Вистина е

---

[40] B.Aikema, B. Bekker, *Painters of Venice, The Story of the Venetian Veduta*, каталог на изложба одржана во Rijksmuseum- Амстердам од 15 Дек. 1990 до 10 Март 1991, Amsterdam*Hague 1990, 49.

дека ведутистите Антонио Каналето, Бернардо Белото, Франческо Гварди и останатите кои работат во и надвор земјата, ќе сугерираат создавање на визуелен концепт, еднакво препознатлив во европски рамки за оние кои ја виделе, како и за оние кои никогаш не ја посетиле Венеција. Притоа клучната улога ќе ја одигра токму празничната ведута, која претставува круна на сликарската традиција која се протега назад до венецискиот Кватроченто и порано.

Наспроти сложеноста на потеклото на венецискаta ведута и влијанијата што на неа ги има сликарството на архитектура (il quadraturismo), сценографијата и холандските мајстори, најдобрите венециски ведутисти ќе покажат колку им е важна венецискаta ликовна традиција при сликањето на празниците и другите свеченост. Каналето, како учен сценограф, меѓу другото ги фиксирал монументалните аспекти на Венеција во нејзината единствена архитектура. Гварди пак до самиот крај на столетието се осврнувал на есенцијалните аспекти на градскиот пејсаж, светлоста, бојата или со еден збор атмосферата, диктирана од рефлективната способност на небото и морето, која од свечената толпа во масовната сцена прави оптички вибрирачки динамичен елемент.

Сите ограничувања на една ваква "визуелна" документација, нема да ја оспорат атрактивноста, свежината и креативниот предизвик на празничните претстави, кои во најголем број биле јавни нарачки. Предизвикот на венецискаta празнична, односно церемонијална слика на 18. век е меѓу другото "театарски". Како што Пјетро Лонги сликал сцени од комедиите на Голдони, ведутистите сликале сцени од "театарот на отворено", упатувајќи на сложеноста на жанрот на секојдневието како мотив чија популарност расте и се преплетува во оваа фаза со градскиот пејзаж. Оттука произлегуваат елементите на жанр во венециското сликарство на празнични сцени во Сетеченто, кои наспроти интимистичкиот пристап на Лонги, се упатени на јавниот сегмент од животот на граѓаните, проткаен со традицијата и историјата на богатото општествено опстојување на овие простори.

I дел. Хедонизмот и културата во служба на политиката

Државноста како основа на митот

* * *

Изворите на државноста и Венециските годишни празници

Корените на системот празнувања и основите на иконографијата на самите ритуали, секако се поврзани со почетоците на консолидирањето на Венеција, прво како населба, а потоа како држава. Важни историски настани со тек на време ќе го збогатат репертоарот на празници, чија функција ќе биде редовното славење на одредени датуми секоја година, за да се одржува споменот на нив. На тој начин се истакнува државноста, нејзината традиција и легитимитет, кои со време ќе станат основа на митот за Венеција.

Најдалечното минато и самото основање на градот се сеуште обвиени во тајна. Постојат повеќе легенди, кои се зачинети со неверојатно голем број "факти"- имиња, датуми, описи, број на загинати во битка и слични детали, задолжени од митот да создадат уверлива приказна. Според едната, првите Венецијанци се доселиле во лагуната од Gaul (франц.), при што е очигледна намерата да се афирмираат наклоноста и дипломатските врски меѓу Венеција и Франција.[1] Позната е легендата по која пребеганите Тројанци со аристократска крв, по разрушувањето и пљачкосувањето на нивната татковина од страна на Агамемнон, токму на местото на Венеција го нашле својот нов дом. Според Мартин да Канал (Martin de Canal), кој кон крајот на 13. век ја пишувал историјата на Венеција, Тројанците ги изградиле сите градови од Унгарија до реката Ада (Adda, која се влева во езерото Комо), вклучувајќи го и градот Аквилеја, Aquileia- мајка на Венеција.[2] Во хрониката на Канал, Тројанците бегајќи во Италија предводени од Антенор, прво ја

[1] E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981, 66.

освоиле Падова. Атрактивноста на овој мит за самите Венецијанци била очигледна и доволна за тој да опстојува долго време. Било општо прифатено дека Тројанците не дозволувале никој да ја наруши нивната самостојност и дека биле спремни да ги напуштат дури и огништата за да ја сочуваат својата слобода. Тројанските корени им обезбедувале на Венецијанците двојна годост: историска "старост"- античност и сина крв "неизвалкана" преку мешање со варварите.[3]

Легендите кои го објаснуваат мигрирањето на населението од плодниот реон на terraferma во јаловата лагуна, како причина го посочуваат Атила и неговиот обид да го освои Апенинскиот Полуостров во 425 г. Всушност, островите на лагуната биле населувани и во време на продорот на Лангобардите (568-570), кога Тревижаните основале населба на островите Ријалто и Торчело, Падованите во Маламоко, Фриуланите во Градо и Каорло.[4] Хрониката на Падованскиот доктор, Јакопо Донди (Jacopo Dondi), веројатно напишана меѓу 1328 и 1339 год., соопштува дека група Падованци го основале градот Венеција на Divum altum во лагуната, околу пладне на 25 март, 421 година.[5] Донди се повикува на Венецискатa церемонијална практика, која води назад во 11. век, да се одбележува почетокот на годината на денот на Благовештение. Овој датум е повеќе или помалку официјален во Венецискатa историографија; тој се појавува во делата на Мартин де Канал (кој претходи на Донди), Андреа Дандоло (Andrea Dandolo), Мартин Сануто (Martin Sanuto), Франческо Сансовино (Francesco Sansovino).[6]

Датумот 25 Март и во минатото имал ритуално значење. Како прв месец во Римската година, месецот Март бил во антиката поврзуван со

---

[2] M. da Canal, Les estoires de Venise: Cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275. *Civiltàveneziana fonti e testi*, no. 12, terza serie 3. Firenca 1972, 6.

[3] Впрочем Венецијанците не биле единствените кои претендирале на славното тројанско потекло: Мантова (Есте), Модена, Пјаченца, Парма, Имола, Пиза, Пато, Фиезоле, Париз, Британија и секако Рим. F. Lanzoni, Genesi svolgimento e tramonto delle leggende storiche, *Studi e testi*, no. 43. Rim, 1925, 77.

[4] K. Bek, *Istorija Venecije*, Beograd, 1993, 8-9.

[5] E. Franceschini, " La cronachetta di maestro Jacopo Dondi", vo *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 99 (1939-40): 967-84, 970.

[6] Canal, *Les estoires de Venise*, 6; Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, 1604, Реиздадена со аналитички индекс на Lino Moretti, Venecija 1968, fols. 342v-43v.

оснивањето на Рим и со пролетното обновување на природата.[7] Христијанството натаму ја збогатило врската меѓу плодноста и месецот Март со прогласување на Благовештението, моментот кога духот на Христос навлегол во утробата на Богородица и се реинкарнирал. Така, во Венеција основачкиот ден на градот бил мистично поистоветен со основањето на Рим, почетоците на христијанската ера, годишното повторно раѓање на природата и со првиот ден на календарската година.[8]

Во споредба со митот за Атила, оваа легенда, со која Венецијанците претендираат на правата на антички Рим, станува помоќна, повлијателна и попопуларна, не само поради симболизмот, туку и поради нејзиното значење и примена во јавните церемонии. Дневната процесија на празникот Благовештение и огромната маса луѓе во и пред црквата Св. Марко, конечно ќе ја насочи судбината на Венеција според божјата волја, кон хармонија со природата и империјалниот авторитет на Рим. Историската свест на Венецијанците разбирливо е доминантна во епохата на Ренесансата, кога моќта на Републиката е на највисоко ниво и кога, идејата за мистичното основање на градот ќе има силно влијание на развојот на републиканската политичка идеологија.

Постепениот, но несопирлив процес на осамостојување на Венеција од Византиската управа, се следи со добивањето право локално да се избира дужд, односно *duce*. Во 840 година Каролинзите дозволуваат автономија на ducato. Натаму, во 10. век Ријалто го зацрвстува својот административен авторитет над останатите градови во лагуната, за да се препознаат контурите на Венеција, која ќе доживее физичка експанзија како град- општина.[9] На нејзиниот пат да стане Serenissima, таа секако ќе ги задржи институционалниот и процедурален континуитет, неопходни за стабилна и

---

[7] W. Warde Fowler, *The Roman Festivals of the Period of the Republic*, London 1925, 33-65.

[8] По приближно 1520 документите наменети за циркулација надвор од Венецијанските области и речиси сите приватни белешки за почеток на годината го сметаат 1 јануар. Но, практично до 1797(падот на Републиката), Венецијанците користеле три различни системи на датирање: бележниците го сметале 25 март за почеток на годината; јавните акти и службен документи - 1 март. A. Cappelli, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo dal principio dell`era cristiana ai giorni nostri*, Milano, 1930, 16.

[9] R. Cessi, *Le origini del ducato veneziano*, Neapol, n.d., 18-32, 323-39.

мирна трговска средина. Важно средство за постигнување на оваа цел стануваат граѓанската литургија, годишното редење на празничните денови и церемонијални прилики, раководени од аристократските владетели на Венеција.

Календарските ритуали секогаш опфаќаат големи групи или целата заедница, која мора да се адаптира на сезонските промени. Изведувани секогаш во точно определено време од "земјоделската" година, тие го одбележуваат преминувањето од оскудност во изобилие и обратно.[10] Функцијата на календарските ритуали е одбивањето на силите на хаосот; со нив се поставува интересот на групата над индивидуалниот и се зајакнуваат кохезивните принципи во заедницата со прокламирање на вечното и универзалното, наспроти потенцирањето на идиосинкретичното, личното и биолошкото, како основ за дефинирање на ритуалите поврзани со одредени настани и кризи.[11]

Ритуалите им помагаат на поединците и општествата да се соочат со моќните уништувачки промени, бидејќи секој ритуал ја препознава, дефинира, објаснува и така ја контролира промената. Во Европскиот историски контекст постоеле исклучоци од овој антрополошки модел, меѓутоа во Венеција постои неверојатна конзистентност во начините на кои јавните ритуали ја поддржувале и јакнеле општествената стабилност.

Венецијанците секако го прифатиле во основа Христијанскиот литургиски календар, со одбележувањето на подвижните и фиксни празници. Ритуалната комеморација на животот на Христос е поврзана со годишните времиња и се повторува секоја година низ црквените празници. Таа на некој начин станала дел од универзалниот поредок. Преку ритуалот, Христијанството станало природно како самата Природа.

Венецискиот календар бил чисто локална креација во однос на вообичаените датуми на Римското Христијанство и славењето на најголемите

[10] V.W. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, London 1969, 168-69.
[11] Muir, *op. cit.*, 76.

празници.[12] Делумно потпирајќи се на Византиската традиција, венециските рани церемонии се споредуваат со империјалниот луксуз на Константинопол, но од 14. век веќе доминираат локалните влијанија. Венеција има своја особена литургија наречена патријаркино (patriarchino), прифатена од враќањето на патријархот Градо од Аквилеја. Иако особена, patriarchino најмногу се потпира на Грегоријанскиот календар. Службите на оваа литургија се обично подолги отколку во останатите обреди, самиот дужд можел да благословува во нив, а промените во церемонијата нормално доаѓаат по наредба на дуждот, кој имал апсолутен авторитет врз литургијата на Св. Марко. Оттука patriarchino била предмет на политички влијанија. До 15. бек ритуалот бил практикуван ширум Венеција, но папската одлука во 1456, на барање на патријархот Мафео Контарини (Maffeo Contarini), ја укинува секаде, освен во Св. Марко. Со овој потег patriarchino стана исклучително литургија на Дуждот и Signoria- литургија на државата.[13]

Како што христијанските церемонии ја оживуваат историјата на Христос, Црквата и светците, така Венециската литургија ја утврдува, озаконува историјата на Венеција, практично со претворање на секуларната историја и легенди во свети, тукуречи библиски мистерии. Литургијата го осветува минатото и потхранува доверба во моралниот поредок на res publica: она што било особено Венециско било асоцирано со она што било универзално Христијанско или вечно природно, така спојувајќи ги патриотизмот и верата. Бидејќи датумите на годишните прослави во Венеција кореспондираат и со празничните денови од Римскиот календар на деновите на светците, и со настани од Венециската историја, во Републиката произлегуваат четири одделни групи празници: оние кои прославуваат светец, особено Св. Марко, оние кои се повикуваат на посетата на папата Александар III на Венеција во 1177 и на привилегиите што му ги дава на дуждот во таа прилика; празници кои одбележуваат значајни настани во Венециската историја, како победата над Турците кај Лепант; и оние кои ги

[12] R. J. Ingersoll, *The Ritual Use of Public Space in Renaissance Rome* (Dissertation), University of California, Berkeley 1989.

илустрираат правата, должностите и ограничувањата на дуждот и другите државни службеници.

Појавата на празнувања, како што се карневалите во раните векови на модерна Европа, била потреба, меѓу другото, за сочувување на општествениот поредок со канализирање на енергијата во ритуализирано насилство.[14] Макјавели во "Il Principe" ќе сугерира дека еден владетел мора да го обезбеди неговото јавно присуство, следејќи ја Римската формула во приредувањето circenses за плебејците: "Тој би требало..., во соодветни периоди од годината, да ги собере луѓето со празници и претстави (спектакли)".[15]

Во обид да го следиме неоспорното значење на ритуалот за битните карактеристики на една цивилизација, обопштувањето оди тешко, бидејќи ритуалот е меѓу останатото, локален феномен. Дури во Христијанска Европа од Доцниот Среден Век, кога црквата настојувала да ја засили униформноста, повеќето празници опстојувале на ниво на провинции и диецези. Римската црква (католичка) оформила мапа со локалитети, за кои е поврзано прославувањето на празниците од календарот.[16] Покрај литургиските ритуали, секој град во Франција, на пример, имал најмалку еден годишен фестивал, во кој самиот град бил претставуван со многу почитувана статуа, триумфална кола (запрежна), граѓански барјак или нешто друго, кон што граѓаните го изразуваат своето почитување и лојалност, најчесто во јавна парада. Овие општински празнувања ги информирале странците и жителите за моќта, величината и благосостојбата на градот.

Од околу 1200 година до Реформацијата се појавиле премногу ритуали во Европа: едноставните мистерии и покајнички процесии прераснале во величествени свеченост на Ренесансата. Трансформацијата била придружена со созревање на политичката префинетост и свеста за можноста

---

[13] Muir, *op. cit.*, 77.
[14] *Ibid.*, 59.
[15] "Debbe, oltre a questo, ne`tempi convenienti dell`anno, tenere occupati e populi con le feste e spettaculi." Il Principe 21.7., во N. Machiavelli, *Opere. La Letteratura italiana, storia e testi* (priredeno od Mario Bonfantini), no. 29. Milano 1954.
[16] *Ibid.*

за политичка пропаганда кај Ренесансните држави; Многу италијански градови, особено за време на 16. век, селектираат делови од јавниот простор за потребите на празнувањата, воедно привремено или трајно менувајќи го визуелниот аспект на постоечките улици и плоштади.[17]

Одамна се претпоставува дека глорификацијата на граѓанскиот живот во Ренесансна Италија најмногу процветала во услови на урбана независност и републички политички активности. Во Италија уште во времето на Колучо Салутати (Coluccio Salutati) и Леонардо Бруни (Leonardo Bruni), la vita civile води кон идеологијата на цивилизацијата и на самиот живот, идеалот кој претпоставува дека само комплетното вклопување во работите на една заедница и на еден град можат да доведат до супериорен живот и до чувство на задоволство и исполнување. Алудирајќи на есенцијалноста на општествениот живот како civiltà и на посветеноста, одговорноста, чувството на локалната комунална припадност на жителите на Италијанските градови, Muir инсистира дека е далеку послабо нивното чувство за парохијалната припадност.[18]

Во Венеција, интензивниот општествен живот бил поткрепуван (негуван) од сложени цивилни ритуали, кои успеале да ги обединат институциите и граѓаните во необично жилав и траен патриотизам. Во големиот циклус на секуларни, но секако и црковни ритуали, може да се прочита приказната создадена од Венецијанците за нивниот политички и социјален свет. Во овие ритуални празнувања, придружени од легенди, можеби лежи клучот за созревањето на републиканската политичка идеологија, често наречена "**митот за Венеција**", кој опстојува како Венециски траен придонес за политичките идеали на Западниот свет.[19]

Празниците во Венеција биле необичен хибрид од литургични и церемонијални елементи, земени од различни извори кои просперирале во

---

[17] A. Tenenti, "L`uso scenografico degli spazi pubblici: 1490-1580", vo *Tiziano e Venezia*, Convegno Internazionale di Studi, Venezia 1976, 22-26 ; L. Urban Padoan, "Gli spettacoli urbani e l`utopia", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, kat. priden od Lionello Puppi, Milano, 1980, 144-167.

[18] Muir, 4.

[19] *Ibid.*, 5.

Венециското општество. Празнувањата по себе биле отсликување на внатрешната динамика на градот и неговите релации со надворешниот свет. Тие го илустрираат идеалниот сооднос на односите меѓу луѓето, создавале, стимулирале или менувале некои формални политички или социјални идеи и обезбедувале медиум за комуникација меѓу конститутивните класи, како и меѓу елитата и масите. Иако секогаш ги презентираат хиерархиските правила "на игра", празнувањата и свеченостите не се само пропаганда и не испраќаат пораки во еден правец. Воопшто, граѓанската литургија не претставува само пресметан политички потез, туку е исто така заедничко (комунално) празнување на граѓанските вредности и една драмска ревија на општеството и сите негови конститутивни елементи. Во оваа смисла јавните спектакли биле повеќе од популарна забава: Како хорот во грчка драма, граѓанската литургија ги коментира улогите на учесниците во општествениот живот. Врз база на овие "коментари" и нивната сликовитост, луѓето ја разбираат и судат државата.[20]

Власта во Венеција била регрутирана од редот на патрициите. Меѓу аристократијата владеело мислењето дека во Републиката успешно се одржувала хармонија меѓу класите, бидејќи тие гарантирале општествена "праведност", обезбедувајќи одредени служби за народот.[21] Под народ секако била подразбирана малубројната класа на граѓани- cittadini, понизок степен на наследна елита, која со текот на времето ќе се здобие со одликите на средната класа- буржоазијата, дефинирани повеќе со закон, отколку според нејзиното богатство и економско значење. Нивното потекло и образование им овозможувале одредени општествени и бирократски привилегии и им нуделе пристап до разни граѓански служби, нотарство, трговија, медицина и пониските ешалони на дипломатските мисии. Иако одреден избор професии бил отворен за припадниците на граѓанскиот слој, кој плаќа даноци на државата, се почитувала традицијата, понекогаш долга во рамките на едно семејство, за предодреденост на одредено занимање, на пример

[20] *Muir,* 75.
[21] Norwich, *op. cit.*, 185; K. Bek, *Istorija Venecije*, Beograd,1993, 54-55.

канцеларската функција. Функцијата Голем Канцелар се наоѓа на врвот на граѓанската хиерархија, а Канцеларот бил одговорен за одржувањето на многу граѓански церемонии и на церемониите ги предводел сите благородници, магистрати, освен дуждот и неговите роднини, дуждевите советници и прокураторите.[22]

Претставници од граѓанскиот слој биле исто така на чело на Scuole Grandi, петте (и по 1552 година шест) престижни братства кои спроведувале различни активности за помош на сиромашните: добротворни акции, регрутирање на човечка снага за галиите, ги поддржувале болниците, ги помагале уметностите и најпосле го финансирале поставувањето на подвижните сцени во јавните процесии (tableaux vivants). Свештениците, благородниците и занаетчиите, кои не биле дел од граѓанството, можеле да членуваат, но не и да раководат со овие угледни граѓански институции "со одреден авторитет и економска моќ". Неможноста да се вклучат во политичките центри на моќ, резервирани за аристократијата, богатите и амбициозни личности од граѓанскиот слој ја компензирале преку превземањето на ваква угледна функција, каква што е водењето на Scuola Grande.[23]

Постојат повеќе теории за неверојатната внатрешна стабилност на Венецискатa Република, која произлегувала, не од идеалниот систем што ги неутрализирал класните разлики, туку од изненадувачката инертност во политичката ригидност на најниските и најобесправени жители. Некои автори се склони да веруваат дека токму свеченостите и празнувањата се дел

---

[22] Norwich, 185; Muir, 39; Bek, 53. Големиот Канцелар (Cancellier Grande)бил наречен "Принц на обичниот народ" (Contarini). Тој бил одговорен за координацијата на секретарите на владините тела, учествувал на состаноците на истите и ги чувал извештаите. Тој е прв доверлив човек до Дуждот, кој е во тек со сите збиднувања -официјални и неофициjални.

[23] По однос на значењето била правена паралела со честа и угледот на прокураторот меѓу патрициите. Scuole Grandi биле: Santa Maria della Carità, San Giovanni Evangelista, Santa Maria Valverde della Misericordia, San Marco, San Rocco и најмладата - San Teodoro, сите со по 500- 600 редовни членови. Благородникот Гаспаре Контарини метафорично го споредувал Венециското општетсво со човечкото тело: благородништвото се очите, кои гледаат и ги координираат активностите на телото, додека плебејците (тука мисли и на cittadini и на popolani- каде спаѓаат работниците, слугите и ситните занаетчии) се долните делови на телото, пред сé екстремитетите кои ги следат наредбите на очите. Тука важи реципроцитетот очите и екстремитетите зависат едни од други за да опстанат. Muir, 40, 41.

од стратегијата на владетелската гарнитура, задолжен на popolani- те да им обезбеди чувство на припадност и со тоа да ја активира нивната лојалност. Во таа смисла се поставува и прашањето за значењето на митот, не само како средство за обезбедување на класната стабилност, туку и негово разбирање како начин на организирање на луѓето околу институциите, кои потоа ја контролираат во најголем дел колективната егзистенција.[24] Како секој друг мит, митот на Венецијанците е збир од приказни, кои тие ги составиле за сопствената "интерпретација". Митот го сочинува кодот за разбирање на општеството и културата како целина, кодот кој го генерира колективниот менталитет, поставен во одреден идеолошки контекст.

Од 13. до 16. век Венециските годишни прослави станувале покомплексни и почести, а концепцијата на цивилното општество сé повеќе се потпирала на ритуалните изведби и блескави јавни церемонии, по кои Венеција станала надалеку позната. Нивната посебност и атрактивност ја зголемила нејзината привлечност како туристичка дестинација, особено во 18. век, но нивната политичка, историска, социолошка и антрополошка условеност се должела на некои општи законитости во развојот на европската цивилизација, а и човечката генерално. Како презентер на владеачката идеологија, ритуалот овозможува осознавање на митот. Но, додека идеологијата е во ексклузивна сопственост на политички или образовно напредна група, митот е моќна општествена сопственост, која му припаѓа на секој член на заедницата.

Не навлегувајќи подлабоко во антрополошко-социолошки истражувања за разликите меѓу ритуалот и церемонијата, корисно е да се потенцира јавниот карактер на овие "колективни" активности, кои воедно ја редуцираат нетрпеливоста меѓу групите и го презентираат општествениот систем со сите негови протагонисти, ги потенцираат заедничките вредности,

[24] *Ibid.*, 56-57.

ја подвлекуваат ексклузивноста на културното единство и ја одбележуваат симболичната, но и емоционална вредност на пренесуваните обичаи.[25]

Според книгата на Defendente Sacchi за фестивалите во средновековните Италијански градови- држави, осумдесет проценти од споменатите празници се прославувале во Венеција.[26] Во 1364 Петрарка се восхитувал на победничките прослави, на кои присуствувал на плоштадот св. Марко; во доцниот петнаесетти век миланскиот ација Пјетро Касола (Pietro Casola) забележал дека по една Венециска церемонија, Францускиот и Миланскиот амбасадор заедно коментирале како ниту едниот од нивните суверени никогаш не одржал таква помпезна свеченост, а самиот Casolo бил восхитен од она што го видел.[27] Векови подоцна, Burchardt го опишал церемонијалниот прием кој ѝ го приредиле Венецијанците на Принцезата од Ферара во 1491, како нешто што припаѓа на волшебната земја.[28] Репутацијата на Венециските ритуали била таква што во времето на Ренесансата самото споменување на Венеција, во цела Европа предизвикувало алузија на јавна парада.

Дури и после падот на Републиката во 1797 година, една ваква тема како традиционалните Венециски ритуали, била од значаен интерес. Џустина Рениер Микјел (Giustina Reiner Michiel), која потекнува од патрициско семејство, објавила во шест тома "Le origine delle feste veneziane" (Милано, 1817), најобемно претставување на Венециските митови и јавни ритуали напишан дотогаш. Ова дело доживеало бројни изданија во деветнаесеттиот век и било преведено на француски јазик. Последното издание е од 1994 година и бездруго е резултат на потребата и интересот за оваа проблематика, иако сега веќе од една поголема временска дистанца и во едно време во кое свеста за историската, а не современа димензија на јавно манифестирање на

---

[25] *Ibid.*, 58. Не е конечно прифатена дистинкцијата по која ритуалот терминолошки означува стилизирани, формализирани, регулирани повторувачки активности, додека церемонијата претставува особени, исклучиви и стриктно активности од политички карактер.
[26] D. Sacchi, *Delle condizione economica, morale e politica degli italiani ne`tempi municipali. Sulle feste, e sull` origine, stato e decandenza de` municipii italiani nel medio evo*, Milano 1829.
[27] E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981, 60.

државноста и традицијата, е секако присутна. Со еден патриотски жар во својата проза, Микјел ги испреплетува заедно повеќето историски и легендарни Венециски традиции. Натаму и учените Венецијанци од 19. век, како Цузепе Тасини (Giuseppe Tassini) и Помпео Молменти (Pompeo Molmenti) ги задржуваат елементите на мит во опишувањето на Венециските големи церемонии. Молменти, на пример, ја бара причината за венециските празнувања во потребата за постигнување општествена хармонија.[29] Тој исто така нагласува дека ритуалите веќе не се одржуваат во Венеција, но митот е сеуште многу жив.

Интересно е да се спомене дека постојат најстари податоци за венециските празнувања: spetaccoli, divertimentie pubbliche feste, наречени "solacia Veneticorum", едноставни документирани навестувања за вакви настани од времето на Дуждот Пјетро Орсеоло I (Pietro Orseolo I), односно од крајот на 10. век.[30] Не знаеме на какви историски епизоди или традиција се темелеле овие "solacia", ниту пак како точно се прославувале. Со тек на време податоците стануваат почести и попрецизни, за што придонесува редовното практикување на веќе усталениот систем на празници, кој бил постојано збогатуван со прославувањето на некој вонреден настан, за и тој како во многу случаи претходно да ѝ се приклучи на традицијата.[31]

Притоа ако не поголемо, тогаш е сигурно еднакво важно значењето на иконографската документација во комплетирањето на податоците и визуелизација на пишаните документи. Бројните примери во венециската

---

[28] J. Burchardt, *Kultura Renesanse u Italiji* (превод на 18 издание на оригиналот Die Kultur der Renaissance in Italien од M. Prelog), Zagreb 1953, 234.

[29] P. G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica, 3 vols.* II ed., Bergamo, 1910-12, а овде беше користен хрватски превод од 1888, издаден во Senj, *Povjest Venecije u životu privatnom*, 226, 237; делото на G. Tassini го носи насловот *"Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi veneziani"*, II ed., Venecija, 1961; Единственото пообемно дело за венециските празници е *Le feste veneziane: i giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo, illustrate da Gabriel Bella*, Firenca 1961, од Bianca Tamassia Mazzarotto, а новото издание е од 1980. Оваа книга не е исцрпна историска студија за празниците, туку осврт на серија слики на Габриел Бела (Gabriele Bella) во Пинакотеката Кверини Стампалија (Pinacoteca Querini Stampalija)во Венеција, дела од 18. век.

[30] G. Lorenzetti, *Le Feste e le maschere veneziane*, cat. ‚Ca`Rezzonico od 6 maj do 31 okt. 1937, Venecija, 1937, 7.

[31] Победата кај Лепант 1571, колерата (le peste) која ја пустошела Венеција во 1575-77; E. Muir, 213, 214.

уметност, од раните средновековни остварувања преку нововековните до падот на Републиката, се потврда за ова. На пример, мозаиците над Porta di Sant`Alpio на Катедралата Св. Марко, уште во 13. век прикажуваат венециска процесија, преку темата *Пренесувањето на телото на Светиот Патрон во црквата Св. Марко*, инаку прва ваква позната претстава. Познатата традиционална "Processione di Corpus Domini", каква што е прикажана на сликата на Џентиле Белини *Процесија на Реликвијата на Светиот Крст* (*Processione della Reliquia della Santa Croce*) е извонреден пример на визуелизација на венецискиот феномен- обединување на религиозната церемонија и граѓанскиот ритуал- потврден со присуството на дуждот и сите цивилни и религиозни фактори во венециското општество. **(види сл. 56)**

Најраниот преглед на Венециските празнични денови е *Kalendarium Venetium saeculi XI.*[32] Бројот и изборот на празници варира низ вековите.[33] Во времето на кулминацијата на празничниот живот во Венеција, кон крајот на 16. век и почетокот на 17., се појавуваат првите збирки графики кои ги илустрираат обичаите и амбиентот во градот, остварени од страна на двајца минорни автори. Се работи за споменатите дела на Чезаре Вечелио (Cesare Vecellio) – *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo* (1598) и на Џакомо Франко (Giacomo Franco) - *Habiti d'Huomeni et Donne Venetiane* (1610), каде одредени

---

[32] S. Tramontin "Il 'Kalendarum' veneziano", vo *Il culto dei santi a Venezia*, priredeno od S. Tramontin, Biblioteca agiografica veneziana, no. 2. Venezia 1965, 275-327.

[33] Во 13. век Martin da Canal споменува дванаесет годишни фестивали вредни да се напишат во " Les estoires de Venise", *Cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275,* priredeno od Alberto Limentani, *Civilta veneziana fonti e testi*, no. 12, terza serie 3. Firenca, 1972, 247-63; До крајот на 15. век Marin Sanuto препознава дваесет важни денови во "Le Vite dei dogi", priredeno od G. Monticolo e G. Carducci, vol. 22, 2 ed., Città di Castello e Bologna, 1900-1902, 86-91; Официјалната, односно званична церемонијална книга на Collegio брои шеснаесет годишни настани, во кои е предвидено учество на дуждот и на Signoria за време на 16. век и покажува дека бројот на настани значајно варира од година во година- ASV, Collegio Cerimoniale 1, fol. 11 r-v. Останатите листи кои вклучуваат и многу од деновите на локално прославуваните светци, набројуваат дваесет и девет, шеесет и девет и седумдесет и осум денови во годината со церемонијално значење.- погледни BMV, MS Latin III,172 (2276), fol. 54 r-v; MCV, Cod. Cicogna 2992/I 28, fols. 1r-5v; i MCV, MS Dona delle Rose 132/6, fols. 139r-143v. ; Sansovino ги разликува десетте празници кои изискуваат комплетна церемонија предводена од дуждот и Синьорија и употреба на сите дуждеви симболи, и четири празници без симболи и музичари - F. Sansovino, Venetia, *Citta nobilissima e singolare*,Venetia 1604, fols. 330v, 243v- 45v (реиздадена со аналитички индекс на Lino Moretti во 1968). Седум од овие 14 дена исто така се обележани со учеството на Scuole Grandi, црквени собири, воени строеви - BMV, MS Latin III, 172 (2276) fol. 55v.

табли (претстави) прикажуваат празници и игри, триумфи и забави, оние покарактеристичните за градот.[34]

Церемонијалното егзистирање на Венециските општини имало дипломатска, прославувачка, помирувачка, еклесиастичка и правна симболика. Без оглед дали во сигурноста на јубилејното обележување или во мигови на паничен страв, Републиката ги соединувала спонтаните заеднички емоции и внимателно планираните политички цели. За време на развиените церемонии на 16. век практично дошле во конфликт ентузијазмот на масите и воздржаноста на елитата.[35] Тогаш биле осмислени посебни процесии по повод актуелни настани, кои претставувале колективно искуство, цврсто поставено на политички основи. Имплементираните историско- политички кодови на Републиката во системот на празнувања и начинот на нивно изведување ќе значат и обид да се влијае на иднината на државата и да се усмери курсот на историјата.[36]

***

Монархиското уредување на моќните европски држави ќе го ограничи прославувањето, во најголем број случаи, на изведување на дворските церемонии. Апсолвирајќи ја моќта на една цела влада, Мазарен за време на владеењето на Луј XIV организирал прослави и празници на дворот, кои ги славеле актуелните успеси на неговата политика, без амбиција да се постави континуитет. Животот на Францускиот суверен во Версај се одвива речиси целосно пред очите на останатите дворјани. Во такви услови добиваат празничен и церемонијален карактер неговите секојдневни активности: ловот, билијардот, картите, прошетките по паркот и слично. Длабоката

[34] илустрации од овие збирки има кај Å. Boholm, *The Doge of Venice, The Symbolism of State Power*, Gothenburg 1990, x, xii, потоа кај E. Muir, fig. 5 6, 8, 10, 12, 13, 14.
[35] Веронезе во Гозбите (le Cene)се обидел да ги помири ентузијазмот на масите и воздржаноста на елитата.

религиозност на шпанскиот двор меланхолично го ограничува празнувањето на помпезност, без потенцирање на веселата атмосфера. Наспроти отвореноста и демократичноста на англиското општество, таму како консуматор на забавата се издигнува буржоазијата, додека германските земји, како Прусија, се ориентирани кон строга војничка организација на заедницата, каде прецизната хиерархија ја утврдува прецизно улогата на секој нејзин член. Плоштадите пак на Виена биле вообичаено место на народната забава и празнувања, но нивното значење стриктно ги дистанцира од строгите елитистички настани на дворот на Марија Тереза и Јосиф II, како и од приватните музички изведби во аристократските домови.[37]

Во Венеција, како што впрочем налагала старата римска традиција, почитувана и на другите локации на Апенинскиот полуостров, празнувањето е јавен чин, кој ги обединува сите фактори во заедницата, од највисоките, до најниските. Уште во предхристијанското општество славењето, игрите и празниците, покрај симболичната функција и ставањето во функција на моќта (власта, владетелот), ја означувале исконската потреба на луѓето да се опуштат, забавуваат, уживаат во свеченоста, која сама по себе значи оттргнување од секојдневните обврски и грижи и воедно ги обединува луѓето, истакнувајќи го чувството на припадност.

Во европски рамки власта е таа која ги организира, координира свеченостите и празнувањата, ставајќи се во служба на задоволството, за да се истакне, но и за да ја разбие монотонијата на секојдневието, со контролирани активности, кои меѓу останатото ја одржуваат стабилноста во општеството, амортизирајќи ја напнатоста меѓу класите. Народни игри и натпревари се организираат и по повод венчавка во кралската фамилија, а дури и закопите добиваат празничен карактер. Учеството на народот на празнувања, подолготрајни од еден ден, ѝ овозможуваат чувство на легитимност на водечката класа, додека на занаетчиите, слугите и

[36] E. Muir, *op. cit.*, 250.
[37] F. Benvenuti, *La città dei piaseri*, vo "Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima" VIII (8), L`Ultima fase della Serenissima (a cura di P. del Negro e P. Preto), III parte Cultura e civiltà, 708-712.

работниците им нуди илузионистичко приближување до челниците, со кои ги делат радосните и тажни моменти од нивниот живот.

Условно речено, самата католичка црква ја користи забавата, односно празнувањата за да ги привлече масите: не само големите миси во катедралите и славните проповедници биле магнет за луѓето, туку пред сé случувањата на отворен простор, како процесиите, во кои тие можеле да учествуваат или да бидат само посматрачи. Во Венецискатa стварност цивилната и сакрална компонента на празнување често се испреплетуваат, се доближуваат и на некој начин си конкурираат. На црковните процесии им парираат политичките свечени колони од достоинственици и војните паради. Секогаш се подразбирало присуството на Дуждот и неговата најблиска придружба на големите христијански празници на традиционални локации во градот, најчесто катедралната или други цркви во зависност од празникот. Од друга страна пак, во првата половина на 15. век, во екот на актуелните настани, била истакнувана силата на политичката моќ на папата и поистоветувана со онаа на римскиот император.[38]

По добро провереният принцип на римската година, во која религиозните или народни празници се менуваат со прослави на победи и годишнини, Венецискатa празнична година во епохата на Ренесансата има веќе сериозно потврден распоред, дополнет тука и таму со дипломатски настани на кои државата им придава празнично значење и ги организира како такви со сета државна помпа.[39] Венецискатa посебност ја чини единствениот збир на празници поврзани со Дуждот, како симбол на врвна политичка моќ, кои кулминираат во погребните церемонии, изборот на дужд, чинот на инаугурација, церемонијата на крунисувањето на дуждот. За разлика од овие исклучителни настани, годишните ритуали претставуваат "венециски" избор

[38] E. Muir, 103- 119; Å.Boholm, 15-25; W.Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale, Aspetti dell`autocelebrazione della Repubblica di venezia nel Cinquecento*, Venecija1987, 256-260. Политички импликации има и прославата на Corpus Cristi, Å.Boholm, 257.

[39] Иако градот нема римско минато, во однос на празнувањето ја превзема ситуацијата која е слична во сите позначајни државни центри на територијата на некогашната римска империја.

за славење на најголемите христијански празници и ставање акцент на празници со особено значење за градот.[40]

Но, не е "венециски" само изборот на христијански празници на кои им се придава особено значење, туку е пред сé карактеристичен начинот на кој тие се прославуваат. Дури и особеноста на климатските услови влијаела во таа насока, за Ниеро да заклучи дека одредена улога во конечниот избор одиграла и селската култура во Венето, и нејзините предхристијански, латински и можеби етрурски празнувања и обичаи.[41] Теолошката вредност и суштината на христијанските мистерии не ја доловуваат сликата на празнувањето на големите литургиски празници, од Божиќ (Natale) до Богојавление (Epifania), од Велигден (Pasqua) до Вознесение (Ascensione) и Духови (Pentecoste), туку начинот на кој реагирале луѓето на проповедите на свештениците и начинот на кој ги доживувале.

[40] Å. Boholm, *op. cit.*, 1 ; во содржината е изложен целиот план, односно годишен распоред на празници.
[41] A. Niero, *Tradizioni popolari veneziane e venete, I mesi dell`anno, Le feste religiose*, Venecija 1990, 3.

Св. Марко-заштитникот на Венеција

Јадрото на Венецискатa граѓанска свест е култот на св. Марко. Во граѓанската литургија св. Марко ја персонифицира Венецискатa државност, а неговиот култ, онака како што е изразен во легендите, традицијата и церемониите, го споменува и чува во колективната меморија, врзувајќи се за драматични пресврти во историјата на заедницата. Не е неосновано тврдењето дека четирите најголеми Венециски легенди за Св. Марко се поврзани со алегории за политички настани, конституционални принципи или степени во историскиот развој на res publica veneta.[1] Култот кон Евангелието е веројатно најважниот елемент кој влијае на континуитетот во Венецискатa митологија, а што ќе влијае на интензивирање на моралната и мистична резонанса на култот на Св. Марко во Венецискатa литургија.

Легендата всушност го поврзува Св. Марко со лагуната, каде тој поминал извесно време кога го ширел евангелието низ Италија. Додека ноќевал со придружбата на еден од малите острови (веројатно Ријалто), на светецот му се појавил на сон ангел кој му рекол: "Pax tibi Marce. Hic requiescet corpustuum ("Мир со тебе Марко. Овде ќе почива рвоето тело")." Приказната не се темели на историски факти, ниту пак на библиска основа. Всушност, не постои сигурно потврден податок дека Св. Марко бил во Аквилеја или Венеција. Дали постоела конкретна причина и зошто било извршено славното пренесување (translatio) на моштите на светецот од Александрија во 827 или 828 година ќе остане мистерија, но секако го обезбедува патронството кое ќе го редуцира значењето на сите останати светци во Венецискиот palladium.[2]

---

[1] S. Tramontin, "Breve storia dell`agiografia veneziana", vo *Il culto dei santi a Venezia* (prireden od Silvio Tramontin), Biblioteca agiografica veneziana, no. 2. Venecija, 1965, 17-40.
[2] G. Renier- Michiel, *Le origine delle feste veneziane*, 6 vols., Milano, 1817, 1:63-83.

Врската и покровителството водат пред сé кон еден посебен чин на прифаќање на телото на светецот од страна на венецискиот дужд Џустиниано Партичиачо (Giustiniano Particiaco), а не од црквата или прелатот, што на спиритуалната врска ѝ дава политичка конотација. Како сопственици на телото на Евангелистот, Венецијанските дуждеви постепено оформуваат однос кон Св. Марко, каков што имаат папите кон Св. Петар.[3]Тоа секако алудира на венецискатa државност и независност. Транслатио (пренесувањето) алегориски ја претставува унификацијата на лагуната под дуждевата власт и почетоците на Венецискатa независност од Византија.[4]

Култот на евангелистот значи доминира од 11. век, за постепено да се претвори од божествено привилегирање на дуждот во персонификација на републиката и репрезент на целиот нејзин цивилен корпус. Со величествената процесија религиозните и секуларни авторитети го примаат телото, кое ја потврдува својата светост со изведување на неколку чуда во Дуждевата Палата.[5] Наскоро св. Марко ќе ги засени сите други светци во Венецискиот palladium. За Венецијанците чудесното откривање на телото на Св. Марко (inventio) значело не само повторно воспоставување на материјалните и магични врски меѓу Светецот и градот, туку исто така делотворност на самата процесија како ритуален акт. Сценатa на Пала Фериале од Паоло Венецијано (Paolo Veneziano, 1345) го прикажува чудесното откривање на телото на Св. Марко во еден од столбовите во базиликата (Museo Marciano, Венеција). **(сл. 5)** Мозаиците во црквата и на нејзината

---

[3] Muir., *op. cit.* 80-85; Првото споменување на Св. Марко како основач на Христијанска црква во Аквилеја го содржи Ломбардската хроника на Паулус, патријархот од Аквилеја (783- 86), кој за светецот истакнал дека е основач на диецезата, што било значајно за престижот на патријархот и подршка за очекуваната автономија од Рим, чиј ефект бил почуствуван на Синодот во Мантова, каде е потврден приоритетот над ривалското патријаршиско седиште во Градо. Од деветиот век култот на Св. Марко веќе бил етаблиран во регионот, а од Аквилеја, преку Градо, бил пренесен во Венеција, каде по пренесувањето на реликвиите на светецот од Александрија, добил доминантно значење.

[4] J. J. Norwich, *A History of Venice*, Penguin Books, 1983, 28-30 ;Всушност со чинот на транслатио е заменето патронството на Св. Теодор над градот (дуждот) во времето кога тој бил византиски воен заповедник на провинцијата. Со тоа Св. Теодор бил симбол на супрематот на Константинопол.

[5] За процесиите кои го одбележуваат пренесувањето на моштите на Св. Марко види во текстот на стр. 123-125; сликите на Тинторето посветени на чудата на светецот за Scuola di San Marco.

фасада, кои потекнуваат од 13. век, претставуваат речиси комплетна нарација на легендата за светецот и воспоставувањето на неговото патронство над градот.[6]

Согледувајќи го ликовниот аспект на државната симболика, заклучуваме дека Лавот на св. Марко е всушност најстариот и најуниверзален симбол на Републиката. Сместен на доминантна позиција, на врвот на столбот на Piazzetta, тој асоцира на моќта, гордоста, светоста и заштитата која Св. Марко му ја обезбедува на градот. **(сл. 6)** Во градовите низ Terraferma и Stato da mar (територииите долж јадранскиот брег во посед на државата), лавот можел да се види на столбови, на градските порти, на фасадите на јавните палати како постојан потсетник за Венецискатa доминација. Натаму тој бил постојано присутен на монетите, знамињата, дуждевите печати, официјални документи и прокламации, во и надвор од Венеција.[7]

Карпачовиот Лав на Св. Марко извонредно го илустрира повеќеслојното значење на овој симбол. **(сл. 7)** Опремен со крилја и ореол лавот алудира на континуираната заштита на градот од страна на Св. Марко и со едната шепа придржува отворена книга на која е испишано: PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEVS (Мир со тебе Марко, мој евангелисту). Според легендата која потекнува од 13. век, тоа се зборовите на ангелот упатени до самиот Св. Марко како претскажување- *praedestinatio*.[8] Приказната не алудира само на потврдувањето на божественоста на Венција, туку служи и како доказ за предвидувањето на светата судбина на градот. Резултатот е видлив на позадината (фонот) на сликата на Виторе Карпачо. Лавот, кој со предните шепи стои на копно, а со задните во морето, ја симболизира доминацијата на Венеција на копно и на море. Политичкиот и религиозен центар на градот и извор на милост, правда и благосостојба во мир-

[6] Norwich, figs. 16-19. *Дуждот, Патријархот, свештенството и народот се молат реликвиите на Евангелистот да бидат повторно откриени, Нивните молитви се услушани, Грабнувањето на телото на Св.Марко, Внесување на телото на Св. Марко во базиликата* (на крајната лева лунета на јужната фасада, инаку најстара позната претстава на светецот).

[7] *Ibid.*, figs. 2, 4, 5, 31.

Дуждевата Палата, Звоникот- Il Campanile, куполите на црквата San Marco, челната фасада на Torre-dell'Orologio -се видливи зад фигурата на лавот, на хоризонтот, а воедно се забележува буцинторо- церемонијалниот кораб на дуждот. Десно се прикажани големи галии, чие значење за богатството и изобилието материјални добра за Републиката е повеќе од јасно. Најпосле може да се здогледаат контурите на тврдината на San Nicolo како го "надгледуваат" влезот во лагуната од море.

[8] P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, 81; A. Zorzi, *Venise 697- 1797, City-Republic-Empire*, London 1983.

Дуждот и симболиката на дуждевата функција

Недостигот на кралски двор, кралска моќ и владетелско покровителство, Венецискатa Република го компензира со помпезната појава на Дуждот (кој се избира доживотно) и институциите и телата на власт, концентрирани во Дуждевата палата: од Големиот Совет до Сенатот, од Зонта до Советот на Десетминатa, различните канцеларии итн. Важноста и симболиката на Дуждевата функција, изискува занемарување на неговиот човечки идентитет и пренесување на карактеристиките на постоечките симболи на суверенoста на државата.[9]

Во услови на афирмација и вклучување на аристократијата во политичкиот систем, Дуждот, кој и бил избран од нејзините редови според угледот и економската надмоќ, во суштина немал политички опоненти, како ни апсолутистичка власт. Како политички лидер на Републиката, тој со своето присуство и појава во јавниот живот претставува есенцијална иконографија проследена со многу голем комплекс на симболи, кои го осигуруваат неговиот имиџ на централна фигура. Оттука произлегува "владетелската" улога на Дуждот во многу од утврдените ритуали од страна на владеачкиот апарат; некои од нив се однесуваат на најголемите празници на Христијанскиот календар, додека останатите се единствено Венециски.[10]

Задачата на дуждевата функција била воедно да ги обедини сакралните и световните аспекти на државната моќ, што овозможува една единствена личност да биде задолжена за таа цел со титуларен супремат над сите останати. Дуждот обезбедува интересна варијанта на универзалниот феномен, функција на свет крал.[11] Папските привилегии, кои ги добил Венецијанскиот Дужд во 12. век, по поддршката што му ја дал на папата

---

[9] F. Benvenuti, "La citta dei piaseri", vo *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, VIII, L`Ultima fase della serenissima (uredena od Piero del Negro i Paolo Preto), Parte III- Cultura e civiltà, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rim 1998, 705-744, 705.

[10] Å. Boholm, *The Doge of Venice,The Symbolism of State Power in the Renaissance*, Gothenburg, 1990, 3.

Александар III во битките против Светиот Римски Император, Германецот Фредерик I Барбароса (Fredrick I Barbarossa), се илустративен пример за вистинското значење на дуждевата функција. Според антропологот Бохолм, проткајувањето на политиката и културата на Ренесансна Венеција ќе резултира со величествените јавни церемонии, обмислени токму како пресметан маневар на долговечната политичка стратегија. Фигурата на дуждот при нивното одржување има клучно значење, како со својата појава, амблеми и инсигнии, така и со активното учество во ритуалот, кое го "објаснува" и претставува митот како фактичка состојба.[12]

Навистина е важно да се дистанцира значењето на службата од личноста на дуждот. Како човек избран од благородниците и самиот од нивните редови, тој за нив бил само primus inter pares- прв меѓу еднаквите, со нагласок на последниот збор, додека неговата функција претставува центар на моќта со еднакво изразено световно и сакрално значење. Двојната природа на дуждевата функција, како божествен владеечки мандат и воедно како слуга на државата подреден на Големиот Совет, повеќе отколку господар на државата, во својата антитеза го поставува прашањето за значењето на културните симболи. Бохолм смета дека нивното значење не е статично и дека супстанцијално зависи од контекстот во кој се користат, односно произлегуваат од комплексен збир на асоцијации. Ни еден структурален модел не може сам да ја објасни природата на дуждевата функција, изразена театрално и со помпа за време на церемониите. Наместо еден, тој идентификува неколку коегзистирачки еднакво можни културни модели на природата на функцијата и моќта што таа ја контролира.[13]

Иако семантички повеќеслојна, во дуждевата функција е можно да се распознаат обединети четири општо спротивставени модели. Два од нив ја препознаваат колективната основа на власта во Републиката со егалитаристичко значење. Идиомот primus inter pares го претставува дуждот како граѓанин избран од нему еднаквите со укажана чест и без можност да

---

[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*, 279-280.

доминира над нив. Некои ритуали истакнуваат дека тој не треба да се разликува од обичните луѓе, бидејќи од христијанска гледна точка се работи за смртник, верник, побожен грешник и член на христијанската заедница, во која сите се еднакви пред бога.[14]

Дуждот е исто така член на владата, составена од благородници, кои ефективно управуваат со Републиката, во согласност со легислативата по која е уредена. Тој припаѓа на Signoria, телото што ги оваплотува Владата и Републиката, а оттука ја црпи основата за своето водство. Овој модел на неговата положба е секуларен и произлегува од идејата за државништво, како и од Римските републикански идеи и вредности.[15]

Останатите два модели ја делат хиерархиската ориентација, со која на Дуждот му придаваат исклучителни карактеристики и го одвојуваат од обичниот човек. Според едниот, Дуждот е сметан за суперчовек во сојуз со природата, кој ја превзема контролата над природните сили за добробит на Републиката. Овој негов имиџ го наоѓа својот одраз во празнувањето на Festa della Sensa. Дуждевото владеење е видено низ неговите мистични врски со примордијалната сфера на природата, манифестирана во водата, морето и создавањето, сфера надвор од рамките на општеството и од Христијанската мисла. Се работи за однос меѓу Моќта и Природата- однос кој му дава на Дуждот мандат да владее.

Во други прилики Дуждот се истакнува како свет крал или свештеник, како посредник кон божествените небески сили. Во овој случај Дуждот е повеќе инкарнација на реликвиите на Св. Марко, така што неговото право да владее произлегува од духовната милост од трансцедентално потекло, која тој може да ја пренесе за добробит на неговота земја. Ваквиот свет хиерархиски идиом за водство може да се следи наназад до културното богатство на Византиската Империја.[16]

---

[13] *Ibid.*, 270-271, 278-279.
[14] *Ibid.*, 279.
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid.*, 280.

Една од најзначајните церемонии карактеристични за Венеција била приредувана по повод изборот на дужд и претставувала негово крунисување. По смртта на еден, следува изборот на нов дужд, каде идејата за смртноста на личноста, индивидуата како исполнител на функцијата, се спротивставува на истата, која опстојува во континуитет, за да обезбеди бесмртност на државата. Поради тоа крунисувалната круна, позната како зоја (zoia) и украсена со скапоцени камења, била во државна сопственост и чувана од страна на прокураторите. За време на некои дуждеви процесии, неа ја носел благородник на златна чинија, чекорејќи веднаш зад свеќоносецот во поворката.[17]

Една од карактеристиките на крунидбената церемонија е што таа, за разлика од инаугурацијата, е потполно секуларна и се одвива во кругот на Дуждевата Палата, каде се приведува кон крајот во Салата на Сенатот. Самиот чин на крунисување бил изведуван од страна на најмладиот и најстариот од Дуждевите Советници. Отсуството на сакрални елементи во церемонијата се должи на фактот што Дуждот предходно веќе бил посветен при неговата инаугурација во Сан Марко. Примањето на круната симболично го означува моментот на неговото превземање на овластувањата за потполно владеење со државата.

Кога со закон од 1485 година крунисувањето на дуждот било прогласено за јавен настан, веќе била започната изградбата на големите церемонијални скали во дворот на Дуждевата Палата.[18] Подоцна наречени Scala dei Giganti, по колосалните статуи на Марс и Нептун, поставени на двете страни од врвот на скалите во средината на 16. век, тие станале свечена рамка и платформа за достоинствено дистанцирање на дуждот од масите.

Во церемонијата на дуждевото крунисување, "кралските скали од најсветол мермер" всушност претставувале кулминативна точка.[19] Откако

---

[17] A. da Mosto, *op. cit.*, xlvii; E. Muir, 191.

[18] Ги започнал архитектот Antonio Rizzo (активен од 1465, умрел во 1499/500) за време на Дуждот Marco Barbarigo, а комплетно биле завршени за време на владеењето на неговиот брат Агостино, осум години подоцна. P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, 87, fig. 58.

[19] W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di palazzo ducale*, Aspetti dell`autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento, Venecija 1987, 16, fig. 2.

бил претставен на граѓаните од порфирниот амвон во црквата Св. Марко, а потоа преместуван на високиот олтар, дуждот го добивал Барјакот- vexillum на св. Марко- мистичниот извор на дуждевиот авторитет.[20] Втората фаза на церемонијата се случувала на плоштадот Св. Марко, каде дуждот бил носен од морнари од Арсеналот на носилка (платформа) и фрлал монети по насобраниот народ. Графиката на Џакомо Франко илустративно го опишува овој обичај, претставувајќи го Дуждот, неговите роднини и Адмиралот како фрлаат монети на наобраниот народ на Пјаца, со челната фасада на Св. Марко во позадината. За разлика од достоинствените благородници во позадината, пасивно присутни на испраќањето на неговиот пат до Дуждевата Палата, во толпата околу носилката настанува вистинска мешаница, која преминува во битка за расфрланите пари.[21] **(сл. 8)** Најпосле, тој бил спроведен преку Porta della Carta право кон споменатите скали. Откако новиот дужд пеш ќе поминел низ пасажот меѓу двата реда избирачи, тој најпосле се искачувал по скалите, што симболично го означува превземањето на функцијата. По заклетвата, која ја давал на врвот на Scala dei Giganti, дуждот бил тука крунисуван со camauro и црно со драги камења (zoia)- симбол на неприкосновен политички авторитет.[22] Додека ритуалот јасно го посочува изворот на дуждевите прерогативи во патрицијатот, преку неговите избирачи, со чинот на крунисувањето моќта се префрла на дуждот, а врвот на скалите се трансформира од место на ритуал во место на власт.

За да добие конечен легитимитет власта на Дуждот, бил подготвуван документ-заклетва, наречен promissio domini ducis (ветување).[23] Во 1192 година по абдикацијата на дуждот Малипјеро (Malipiero), новоизбраниот дужд Енрико Дандоло (Enrico Dandolo) бил првиот кој се заколнал со Евангелие

---

[20] Види ја суштината на ритуалот на сликата со претстава на Promissione на дуждот Антонио Гримани во P. F. Brown, *op. cit.*, 77, fig.50.

[21] G. Franco, *Habiti d`huomeni et donne venetiane con la processione della serenissima signoria et altri particolari cioe trionfi feste cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia.* Venecija 1610. Реиздадена во 1878.

[22] Boholm, 147, 148

[23] A. da Mosto, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Firenca 1977, Introduzione (voved), XXVI

дека ќе ги извршува должностите што му се пропишани.[24] Документот изготвуван токму за секој дуждев избор претставувал согласност на идниот Дужд со обврските кои го очекуваат и потсетник за ограничувањата на неговата функција. Всушност биле изготвувани повеќе примероци, за дуждот, неговите канцелари и прокураторите, а законот налагал гласно да му биде исчитуван текстот на дуждот секои два месеци. Најчесто заклетвата била дводелна- двострана и изработена по самиот избор, вклучувајќи текст обрабен со илуминации и оригинална слика, која на некој начин го претставува дуждот во неговата званична облека и симболите на државата.

За нас се итересни пред с сé илуминациите со кои бил декориран promissione ducale. Претставата на ветувањето на Дуждот Антонио Гримани, кој бил избран на возраст од 87 години, го прикажува него клекнат пред Св. Марко, кој го благословува и му го предава знамето на функцијата- вециллум, додека едно момче од спротивната страна го придржува црвениот кадифен цорно, со кој Гримани треба да биде крунисан.[25] **(сл. 9)**Зашилениот corno има карактеристичен изглед, но без оглед на бојата, црвен сомот или златен брокат со шитока златна бордура околу ободот, тој не само што наликува на кралска круна, туку има за цел симболично да го поистовети значењето на Дуждот со она на европските владетели, Императорот и најпосле Папата, особено заради честа и угледот на Венеција во светски рамки.[26] Тој е il Principe во сите званични документи и незванични списи.[27] Интересен детал на овој ренесансен примерок од 6 јули 1521, кој се чува во British Library (30, 5 x 22цм) е што споменатата сцена, сместена во природен амбиент, е решена просторно, со контури на населба, односно утврдување

---

[24] K. Bek, *Istorija Venecije*, Beograd, 1993, 28.

[25] Brown, 77, fig. 50.

[26] Јовани Белини го насликал портретот на дуждот Леонардо Лоредан како биста со ваков примерок на бела капа цорно ставена преку бел camauro (подкапник), комбинација која асоцира на златна круна.

[27] ASV, Collegio Cerimoniale 1, fol. 4r. "Essendo defunto el Ser[enissi]mo Principe nostro D[omi]no Augustin Barbarigo et volendo opportunamente proveder la Sig[nori]a nostra de successor, ha eletto con el Senato suo in Principe n[ost]ro el Ser[enissi]mo et Ecc[ellentissi]mo D[omi]no Leonardo Loredano qui presente....accio quello voi recognosciate per principe, et Capo vostro."; S. Sinding- Larsen, "Christ in the Council Hall: Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic", vo *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, no. 5, Rim 1974, 203.

(Terraferma) во позадината и додатно врамена во раскошна рамка од декоративни орнаменти, акантус, атлетски пути, зооморфни елементи, хералдички ознаки.

Доколку се исклучи пејсажот, фигуративната претстава им била веќе позната и блиска на Венецијанците од кованите пари и медаљите. На пример, за изборот на дуждот Пјеро Ландо била искована медаља со сличен контекст.[28] Не на документ, но на една графика - ведута на Венеција од мајсторот I. C. A. (1565), денес во Стокхолм- Kungliga Biblioteket, е прикажана алегориска фигура на Венеција, седната на престол, поставен на фиксен сплав, како крунисува венециски дужд, во присуство на тројца светители, меѓу кои и Св. Марко. Оваа претстава, како и онаа на припремниот цртеж на Андреа Шјавоне (Далматинец, Andrea Schiavone) од British Museum за антепендиј, односно предолтарник (paliotto) на дуждот Антонио Гримани, каде Венеција го благословува, а една од присутните божици го крунисува со corno, се еден вид премин кон бројните вотивни слики на венециските дуждеви во Дуждевата Палата.[29] **(сл.10)**

* * *

Увидот во годишниот преглед- ритуали ја истакнува Венеција како град на спектаклите во текот на целата година. Уште повеќе што со самиот ритуален чин не завршува, туку започнува славењето. На пример, по изборот на новиот дужд, три дена по ред се разнесувале леб и вино на народот од сите делови на градот на трошок на дуждот, додека во Дуждевата Палата се приредувал голем бал за благородниците, граѓаните, секретарите од провинција и странците. Се танцувало во една сала, а во други се одржувале вокални и инструментални концерти. Овде имале пристап луѓе од сите класи, долично облечени и под маска. За сето тоа време целиот плоштад Св. Марко

[28] W. Wolters, 73, fig. 45
[29] *Ibid.*, 102,105, figs. 78, 82

бил осветлен со бакли.[30] Група слики од анонимен автор, кој припаѓа на венецискиот круг од крајот на 17. век, ги претставува етапно празнувањата и церемониите во чест на прогласувањето на Франческо Моросини (Francesco Morosini, 1688-1694) за венециски дужд (1690).[31] Четирите слики кои потекнувале од приватната збирката на Peloponnesiaco се однесувале на : *Франческо Моросини се среќава со членовите на Синьорија на островот Сан Николо на Лидо по победничката кампања против Турците, Франческо. Моросини следува од Бучинторо на Моло за да биде крунисан во Дужд во Дуждевата Палата, Свечена Процесија по плоштадот Св. Марко во чест на примањето на "Pileo" (капа) и "Stocco"(меч) на Дуждот од страна на Папата Александар III, Дуждот ги прима папските дарови во Презвитериумот на Базиликата Св. Марко за неговите заслуги за црквата*- Станува збор за вистински илустративни документи настанати непосредно пред почетокот на 18. век.

Во 1400 година, со изборот на дуждот Микеле Стено (Michele Steno), за прв пат се бележи основање на дружина на момчиња од благородничко потекло, која се ангажирала тој настан свечено да го одбележи во цела Венеција.[32] Подоцна биле создадени многу вакви дружини, наречени Compagni della Calza, секоја на чело со свој поглавар и со мотив да организира секакви свечености и забави. Право да членуваат во нив набрзо стекнале и жени, странци, како и припадници на граѓанскиот сталеж, но сепак акцентот на нивниот културен ангажман е првенствено политички. Линда Урбан Падоан ги нарекува организациски форми меѓу културата и моќта, бидејќи тие стојат

[30] A. da Mosto, *op. cit.*, xxv; Во 1400, на банкетот во Palazzo Ducale биле поканети заедно со благородништвото занаетчии и обичен народ, сите прикладно облечени и маскирани., а наредните денови се одвивале игри и прослави, водени од здруженијата. Трошоците за ваквите раскошни забави биле огромни и за последните избори на дужд пред падот на Републиката достигнале по околу триесет илјади дукати.

[31] G. Lorenzetti, *Le feste e le maschere veneziane*, кат. изл. Ca`Rezzonico, Венеција од 6 мај до 31 октомври 1937, Венеција, 1937, 27-28; Биле изложени во Сала Ia (2-5) тематски определена како Il "Bucintoro" и "Cortei Dogali" (Бучинторо- дуждев свечен брод и Дуждеви Процесии)

[32] P. Molmenti, *Povjest Venecije u životu privatnom*, Senj, 1888, 227.

зад организацијата на многу важни прослави во периодот до крајот на 16. век, кога се распаднале и последните дружини (Gli Accesi).[33]

Препознатливи по своите различни обележја Compagni della Calza се нарекувале: Неумрени, Секогаш живи, Непрестани, Вечни, Пауни, Среќни, Слободни, Чесни, Блажени, Дарежливи, Цветечки итн. Секоја дружина по повод свеченостите носела посебни одела, накитени со злато и драги камења, знаме на десната ногавица, на која боите биле различно поредени.[34] Над долгите коси, собрани со свилена врвца, момчињата носеле црвена или црна беретка, исто така украсени и изработени најчесто од златна ткаенина, дамаск или кадифе со задолжителна качулка, а знакот на дружината бил извезен на делови од облеката.[35]

Дружините della Calza се во многу што заслужни за веселата и сјајна атмосфера по која Венеција станала надалеку позната и заради која ѝ се восхитувал целиот свет. Без оглед дали се во прашање приватни забави, свадбени обреди, празнувања во Дуждевата Палата или во театрите, Карневалот, дочеци на значајни гости и приредби во нивна чест- секаде предводеле другарите della Calza. Тие подготвувале претстави, се грижеле за уредувањето на сцената ангажирајќи познати архитекти, уметници и добри занаетчии. Едноставно, со благослов на владата и подршка од државата, тие се забавувале, забавувајќи ги другите.[36]

---

[33] L. Urban Padoan, "Le Compagnie della Calza: edonismo e cultura al servizio della politica", vo *Quaderni veneti*, 6 (Dicembre), Ravena 1987, 124.

[34] P. Molmenti, 227.

[35] Сликите на Карпачо, а особено веќе споменатата слика на Џентиле Белини со Процесијата на Плоштадот Св. Марко се одлична илустација за овој опис. Michelangelo Muraro, "Vittore Carpaccio o il teatro in pittura", vo AA.VV., *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed eta `barocca*, Firenze, 1971, 7-19 - по однос на вакви компарации и втеатарскотог учество на Compagnie della Calza во сцените од циклусот за Св. Урсула, поручани од истоименото братство кај сликарот Карпачо, а денес во Академијата. M. T. Muraro, "La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le compagnie della calza e le momarie", vo AA. VV., *Storia della Cultura veneta dal primo Quatrocento al Concilio di Trento*, 3/III,Vicenza, Pozza, 1981, 320, n. 16, потврдува дека Карпачо работел со Compagna dei Modesti, активна меѓу 1487 и 1498.

[36] Societates juvenum, како уште ги нарекувале овие дружини, биле воглавно составени од синови на угледни благородници, кои на било каков начин партиципирале во власта. За театри дел мондо или таканаречените пловечки сцени направени по нивен налог, види L.

Sancta Città- Посовршена од Рим

Венецијанците верувале дека нивниот град е свет, благословен и под божја заштита. Необичната местоположба и опстанокот на Serenissima биле сами по себе чудо, кое делувало интригантно на граѓаните, но уште повеќе на посетителите. Светоста на Венеција доаѓала до израз и заради нејзината улога како испловувачки пункт за Светата Земја, кога аџиите размислувале за нејзините цркви, реликвии и за побожноста на венецијанскиот народ. Како што впрочем беше протолкувано значењето на ритуалот на крунисувањето на дуждот, а подоцна ќе биде декорацијата на Дуждевата Палата, светото и профаното постојано се преплетувале и во секој аспект на политичкиот живот на Републиката.

Покрај божјата заштита и особеното патронство на Св. Марко, Венеција негувала и култ кон еден светец беатифициран во нејзината понова историја (1524), првиот венециски патријах, Св. Лорецо Џустинијани (Lorenzo Giustiniani, 1381- 1456). Славен како аскет и милосрдник, неговиот лик бил користен како граѓански амблем по падот на Републиката, кога било забрането да се прикажува лавот на Св. Марко на јавни места. Лоренцо потекнувал од познатото благородничко семејство, но тој наместо политичка кариера, семејство, уживање во богатството и овоземните задоволства, многу млад го одбрал патот на сопственото духовно исполнување, но и на прочистувањето на општеството. По божествената визија на "девицата посјајна од сонцето", тој се замонашил во манастирот Сан Џорџо (San Giorgio) во Алга, еден од изолираните острови во лагуната, каде се предал на молитви и учење.[37]

Urban Padoan, "Gli spettacoli urbani e l`utopia", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, katalog, Milano, 1980, 144-167, pp.144-146.

[37] P. F. Brown, 1997, 94.

Само девет години по неговата смрт Џентиле Белини насликал портрет на овој познат проповедач, инаку најстарата изведба на сликарот и една од најраните сочувани претстави на платно, која веројатно изворно служела како знаме за процесија. На платното, прилично оштетено од влага, доминира цврстата фигура на монахот, прогласен за светец уште во текот на животот, овде претставен во профил како благословува. Фланкиран од страните со по еден ангел и со по клечечка фигура во став на молитва, портретот добил значење на икона. Ангелите на сликата носат крст и тијара - инсигнии на Лоренцовата функција, додека светлечките зраци околу неговата глава сугерираат нимб. Иако Џустинијани не бил препознаван како светец од црквата сé до 1690, односната иконографија јасно укажува на неговата подготвеност да се приклучи на пантеонот на светци, кои обезбедуваат посебна заштита за градот и неговите жители.[38]

Споредбените коментари по однос на Венеција и Рим зачестуваат во литературата и теоретските дела во Републиката во текот на 15. и 16. век. Евидентно е дека историчарите и авторите на енкомиастички дела како што докажува *Panegyricus*-от на дуждот Агостино Барбариго, составен меѓу 1498 и 1500 година од Ventura da Malgrato, имале спротиставен приод кон самата компарација. Наспроти честите критички судови од крајот на Cinquecento, Барбариго ја воздига Венеција како "нов Рим". [39] Самиот факт што станува збор за двете најмоќни држави во регионот, како и веќе одминатата постхумна слава на Рим, а надоаѓачката моќ на Венецијанскиот Империјализам, интригантно ја поставуваат новата позиција на Републиката како "наследничка на Рим". Нејзините амбиции ќе бидат да се надоврзе на римската историска слава и војна супериорност, а потоа и да го превземе имицот на Рим како културен и побожен центар. Новите класични урбани контури на политичкиот и религиозен центар на Венеција, Пјацета,

[38] *Ibid.*, 95, 96, fig. 63.
[39] W. Wolters, 256.

оформени до крајот на 16. век, јасно ги откриваат таквите амбиции.[40]Некаде меѓу гордоста и желбата да се достигне и надмине ривалот, Венеција водела многу вешта дипломатија, одржувајќи релативно добри односи со папската престолнина, но истовремено манифестирајќи независност и моќ со негување на пријателски релации со другите европски фактори, како што била Франција. Венеција го задржала правото да ги бира црковните достоинственици, а анализите на "Cerimoniale" покажуваат дека во Венеција Верата била најмногу во надлежност на власта, а потоа и сите слоеви на населението.[41] Независна од Рим на планот на политиката, администрацијата и црквените финансии, Serenissima, како држава поставена на цврсти католички основи, била лојална на Рим на теолошко и спиритуално ниво.[42]

Како повеќепати во историјата на Венеција, особено во периоди на кризи, сликарскиот јазик послужил како политички инструмент. За време на Процесијата Corpus Domini во 1608, кога траел конфликтот со папството, Scuole Grandi и редовите на Фрањевците и Доминиканците ги илустрирале во дефилето барањата секогаш подвлекувани од Републиката, за подвојување на Црквата и Државата. Св. Франческо и Св. Доминик на сликата што ја носеле му помагаат на дуждот да ја задржат исправена руинираната Црква, а меѓу нив стои мотото VIVA IL DOGE (Да живее дуждот). Во процесијата можеле да се видат и традиционални иконографски решенија, како претстава на дуждот кого го благословува Св. Марко или пак Венеција пред Верата со мото кое ја потврдува постојаноста на Републиката во однос на верата и го истакнува верскиот легитимитет на Државата.[43]

Празникот на Венеција и денот на нејзиното создавање е денот на Инкарнацијата, Вознесението и тоа според Божјата волја, како што тврделе и

---

[40] види во текстот на стр. 76-79 ; G. Romanelli, "Il forum publicum le 'cerniere' architettoniche del Sansovino", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl. kat., Venecija, Palazzo Ducale, jul-okt. 1980, Milano, 1980, 89-103

[41] S. Sinding- Larsen, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, со учество на A. Kuhn, (Istitutum Romanium Norvegiae. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia V), Rim 1974, 208 (od); Многумина гледале во патријархот на Венеција прво државен, а потоа теолошки функционер. Тој бил биран од Сенатот, а потврдуван од папата. Larsen, *op. cit.*, 181.

[42] S. Sinding-Larsen, "L`Immagine della Republica di Venezia", vo *Architettura e Utopia*..., 40-50, 40.

верувале Венецијанците, а власта го поддржувала божјиот легитимитет, кој и на неа ѝ обезбедувал стабилни позиции; Венеција е составена од божествена и вечна супстанца, земна слика на Рајот и место, кое со видеалнотог уредување и своите доблести има заштита од Девицата Марија. Идеата за особената божја заштита на Државата била дел од званичната дуждева молитва во средниот век.[44] Интензивната литургиска активност на венецискатa влада во базиликата Св. Марко и надвор од неа, јасно истакнува дека Републиката е формирана и конституирана под закрила на Христос, а тоа го потврдува секој новоизбран дуѓд со посвета на свечената миса на Св. Тројство. На златниот венециски дукат од 1284 се испишани зборовите: "Sit tibi Christe datum, quod tu regis iste ducatum".[45]

Најмоќниот атрибут на Венеција и на инсистирање на Републиката - историска потврда за нејзиниот супериорен статус, во кој неизоставно се преплетуваат империјалните прерогативи и имиџ на свет град, е митот, односно легендата за Донацијата на папата Александар III. Од раниот 14. век венецискатa влада активно ја промовирала оваа легенда, според која во 1177 година во Венеција бил склучен мир меѓу Светиот Римски Император, Германецот Fredrick I Barbarossa и папата Александар III. Борбата за престижното Римско Империјално Наследство ќе биде окончана, откако абдицираниот папа ќе се помири со Барбароса, кој во меѓувреме ќе се откаже од анти-папата прогласен со негов благослов во Рим за да го круниса повторно по екскомуницирањето и откако Ломбардската Лига дефинитивно ќе го порази во битката кај Лењано (Legnano).[46] Мирот, склучен во јули 1177, ја ставил Венеција во центарот на вниманието на Христијанскиот свет, а во знак на благодарност за храброста и подршката, а можеби и посреднишвото во долгите преговори, дуѓдот Себастијано Зиани (Sebastiano Ziani) добил од папата комплет на инсигнии, познати како trionfi, кои станале неизоставен

---

[43] Wolters, 258-259.
[44] S. Sinding-Larsen, "L`Immagine della Republica di Venezia", vo *Architettura e Utopia*..., 40-50, 40, 41. Во тој контекст е нарачана темата "Рај" на сликарот Јакопо Тинторето во Дуждевата Палата.
[45] *Ibid.*, 48.
[46] Norwich, 110, 111.

дел на парадирањето за време на дуждевите процесии. Оттука изразот "andar in trionfo", што значи дуждот оди во триумф, а од нив произлегува и институцијата на годишното венчавање на дуждот со морето.[47]

Најраното споменување на оваа легенда датира од 1317, а веќе во 1319, на барање на Синьорија во капелата San Niccolo во Дуждевата Палата, биле изведени фрески со сцени од неа, значи добила ликовно вообличување со што биле поставени иконографските контури.[48] Уште пред она што останало од нив да биде уништено во пожарот во 1483, во 1365 бил започнат нов циклус фрески на истата тема за Салата на Големиот Совет. По нивното руинирање, тие биле заменети во 15. век со нови, овој пат воглавно масла, порачани кај најпознатите Ренесансни сликари, меѓу кои и браќата Џентиле и Џовани Белини. Сето ова било уништено во уште еден катастрофален пожар ви 1577 година. Обновената сала има дванаесет големи платна на истата тема од доцниот Cinqecento, а упорното повторување и инсистирање на ваквите содржини во срцето на власта на Републиката, јасно говори за нивното значење за нејзиното самопрезентирање.[49]

Постоењето на историскиот факт за војната и мирот склучен во Венеција во 1177, не го потврдува вистинското значење или активна улога на Венеција и нејзиниот дужд во овие настани, па дури не е исклучено серијата подароци од папата за дуждот да се целосна измислица, која во 16. век била третирана како сериозна историска вистина, долична за славното минато на Serenissima.[50]

Сепак во Венеција, според историски извори, склученият мир бил прославен величествено. Голема процесија, во која водечка улога имале дуждот, патријархот, бискупите и свештениците, се укотвила на островот Сан Николо на Лидо во пресрет на императорот, пристигнат таму предходниот ден. Оттука, тој поканет и допратен со дуждевиот брод Бучинторо, се упатувал до Св. Марко, каде се одвивала церемонијата на помирување. При

[47] Muir, 190, 212.
[48] L. Urban Padoan, "La festa della Sensa nelle arti e nell`iconografia", vo *Studi veneziani* 10, 291-353, 292- 293
[49] *Ibid.*, 300-6.

средбата со папата, кој стоел пред базиликата, Барбароса клекнал и му ги бакнал нозете, додека овој возвратил со бакнеж на мирот. Потоа двајцата влегле во црквата заедно на *Te Deum*.[51]

Кога императорот го нападнал Рим, папата тајно заминал за Венеција, каде извесно време престојувал инкогнито во манастирот Santa Maria della Carità. Меѓутоа, неговиот идентитет бил разоткриен од страна на еден аџија, кој веднаш го известил дуждот Себастијано Зиани за неговото присуство во градот. Дуждот и Синьоријата побрзале веднаш до манастирот да му изразат почит на папата, после што уследило неговото свечено допраќање до Св. Марко. На дуждевата понуда да му обезбеди заштита и да посредува во склучувањето мир со Барбароса, папата одговорил со неговиот прв дар - привилегијата во дуждевата процесија да се носи **бела запалена свеќа**, токму пред дуждот. Истовремено, за да му овозможи на дуждот испраќање на гласници кај императорот, папата му дозволил да користи оловни печати на документите. Меѓутоа императорот ги одбил дипломатската обиди на Зиани и организирал напад на Венеција под водство на неговиот син Ото. Тогаш дуждот испловил со намера и самиот да учествува во битката за одбрана на градот, а Папата во таа прилика го наградил со **меч**. Покрај бројната инфериорност, Венецијанците го одбиле нападот и дури го заробиле Ото, кој бил пренесен во Венеција како заложник. Уследила церемонија во базиликата Св. Марко папата, на која папата му го дал на дуждот златниот прстен за востановување на годишната привилегија да се венчава со морето, како симболичен ритуал со кој се потврдува доминацијата на Републиката. Ото се согласил да посредува во преговорите меѓу Александар III и неговиот татко и бил испратен да го убеди императорот да попушти. На денот на Вознесението Христово (Ascensione) 1177, императорот пристигнал во Венеција на церемонијата на помирувањето во Св. Марко. Заради сеќавање на овој настан, папата ѝ го подарил на црквата правото секоја година на овој ден да дели индулгенции.

---

[50] Å. Boholm, 16.
[51] P. Longsworth, *The Rice and fall of Venice*, London 1974, 51.

По склучувањето на мир, папата, императорот и дуждот тргнале заедно за Рим. По пат тие прво впловиле во Анкона, каде биле свечено дочекани како исклучителни гости. Како гест на укажување на чест, биле донесени два сонцобрани, наменети за папата и императорот. Меѓутоа, папата го одбил својот подарок, додека не му поклониле ист таков и на дуждот. Оттогаш **сонцобранот** (балдахинот) се користел во церемониите како симбол на важноста на дуждевата функција. Кога пристигнале во Рим, званичниците од градот дошле да ги пресретнат, носејќи **осум знамиња** и **шест долги сребрени труби**, кои во моментот на дочекот папата ги посветил на дуждот Сиани. Опремен со сите овие инсигнии, на дуждот во Рим му била укажана голема почест со организирањето на посебна церемонија, на која папата свечено ги ратификувал сите привилегии што ги дал на венецискиот дужд, Венецискатa Република и базиликата Св. Марко.[52]

Симболиката на секој од Папските дарови има особено значење за разбирањето на Венеција преку нејзините институции како *Sanctà Città*. Право да носат бела запалена свеќа во процесија имале папите и бискупите; во Византија пак Императорот бил предводен од носач на свеќа додека влегува во градот или за време на приредувањето на триумфални процесии. Како симбол на Божествена светлина, запалената свеќа во дуждевата процесија требала да го потврди светиот статус на дуждот. Слично оловните печати биле користени од страна на папскиот двор и Византиските Императори, симболизирајќи легитимација на моќ и политички авторитет и потврдувајќи го потеклото на документот и неговата "тежинаг.[53]Мечот во рацете на Јустиција значи задоволување на правдата, односно извршување на казната, предходно одредена со балансирање на делото и казната со терезијата во нејзината друга рака, а самата Јустиција е всушност симбол на праведната Венеција, кој може да се види најчесто како скулпторска изведба на јавни објекти во Serenissima и градовите под нејзина доминација.[54]Покрај ваквото

[52]Urban Padoan, "La Festa della Sensa…, 295-297; Muir, 103-106.
[53] Muir, 109, 112, 113.
[54] P. F. Brown, 1997, 82, 83, figs. 55 , 56. Камен рељеф во меаљон на западната фасада на Дуждевата палата од средината на 14. век, на кој женската фигура седи на престол

значење во Западноевропската цивилизација, мечот има универзално значење на владетелски симбол (regalia). Натаму чадорот исто така бил ројалистички симбол во делови на Азија и Африка, прифатен во 12. век во Франција и Шпанија при ритуалот на крунисување, во кој престолонаследникот, поточно суверенот, требало да биде нагласено издвоен од останатите учесници.[55]Во Венецискатa легенда осумте барјаци од дуждевата процесија потекнуваат директно од папата - највисокиот авторитет во Црквата, наследник на Св. Петар и Христов Свештеник на земјата.[56] Знамињата го носат амблемот на државата, крилестиот лав на Св. Марко. Распространетата улога на Барјаците во крстоносните војни им припишува особено религиозна и заштитничка функција.[57]Музичките инструменти, пак, како трубите, биле составен дел на речиси секој ритуал во Европа, задолжен да ги ангажира сите сетила на посматрачите и да придонесе за свечениот тон на церемонијата.

Целта на легендата за папските дарови на венецискиот дужд не е многу тешко да се разоткрие - тоа е амбицијата на Републиката, преку изедначување на статусот, т. е. рангот на дуждевата функција со оној на папата и императорот, да се изедначи со значењето на папската држава. Дуждот е воин, крстоносец, кој во име на христијанската чест и папскиот легитимитет, е спремен да излезе и на бојното поле. Според неа, заслугата била токму на дуждот, што папата ја повратил својата изгубена позиција на чело на светиот империјален Романизам. За време на церемонијата на помирувањето и потоа триумфалното влегување во Рим, дуждот воопшто не покажувал потчинетост на папата како императорот, со што всушност манифестирал супериорност над Барбароса, додека инсистирајќи дуждот да ги добие истите почести како него во Анкона, папата го третирал еднаков на себе. Поразувајќи го секуларниот опонент, двајцата ја делат божествената

фронтално со исправен меч во десната рака. Во левата рака држи место вага свиток хартија со натпис. Исто така нејзина претстава може да се види на бронзениот пиедестал пред базиликата Св. Марко, дело на Alessandro Leopardi од 1504 год.

[55] Muir, 115.

[56] Å. Boholm, 20.

[57] Muir, 117.

легитимност, потврдена со инсигниите. Империјалната настроеност на Републиката, нејзиното активно учество во крстоносните војни и политичката доминација на Медитеранот под водство на следните дуждеви, ќе ѝ даде на Венеција за право да делува прилично автономно од Рим и да се соживее со улогата на "заштитник" на Папата.

Митот во сликарството во Дуждевата Палата

Официјалната историја, внимателно следена од државата, станала важен политички инструмент и ефикасно средство за зголемување на репутацијата на Републиката. Нејзина задача било пропагирањето на славата на Serenissima, која требала да остане незасенета од негативните конотации и критики на сметка на улогата на државата во одредени настани од меѓународно значење. Изборот и задолжувањето на историчари биле во надлежност на Советот на Десетминатa (Consiglio dei Dieci), орган задолжен за безбедноста на Венеција.[58]Ова зборува доволно за значењето кое било придавано на историските слики во сликарската декорација на Дуждевата Палата, со чија програмска определеност се бавел Сенатот, но во изборот на темите и уметниците, Советот бил повлијателен и имал поширок компетенции.[59] Притоа разбирливо е дека изборот на претставени настани бил строго пресметан и тенденциозен, дека нив ги презентира видени од венецијанска гледна точка и дека како целина имаат карактер на панегирички дела. Сугестивната и едукативна моќ на сликите била приоритет во осмислувањето на сликаната декорација во седиштето на најважните политички тела на венецискатa владеачка структура.[60]

Најпосле славата и сјајот, по кои била со векови позната Венеција произлегла од еден цел релевантен државен систем, кој не може едноставно да се реконструира со проучување на општествените и политички "факти". Обемниот корпус на информации што ги сочувале Венецијанците во музеите, библиотеките и архивите по ова прашање, бараат интердисциплинарен пристап во насока на толкување на епохата со најблескави церемонии.

---

[58] G.Cozzi, "Cultura politica e religione nella 'publica storiografia' veneziana del `500", vo *Bolletino dell`Istituto di Storia della Società e dello Stato Venetiano V-VI* (1963-64), 215- 294, pp.224, 226. Со декрет од 30 јануари 1516 бил ангажиран Андреа Навађеро (A. Navagero) да напише една официјална историја на Венецискатa Република.

[59] W. Wolters, 159.

[60] *Ibid.*, 160; Cornelio Frangipane, авторот на *Historia di Papa Alessandro III* од 1615 ја истакнува способноста на сликите лесно и трајно да се вгнездат во меморијата; види кај S. M. Rinaldi, "Storia e mito nei cicli pittorici di palazzo Ducale", vo *Architettura e Utopia*..., 80-89.

Многу слики во Дуждевата Палата претставуваат историски настани, прикажани на потполно алегориски начин. На пример Јакопо Палма Помладиот ја насликал *Алегоријата на лигата од Камбраи* во Салата на Сенатот за сеќавање на еден од најопасните моменти во венецискатa историја, кога поттикнати од страв и огорченост заради венецискитe амбиции и империјализам, најголемите Европски сили создадале алијанса во 1508. По неколкуте воени порази, од кои најлош бил оној во Битката за Agnadello наредната година, Венеција ги загубила речиси сите свои поседи на Terraferma.[61] Иако венецијанскитe армии ги повратиле превземените територии до 1517, ризичниот момент за опстанокот на Републиката, сé уште свеж во венецискатa меморија, требало сликарски да се обележи.

Алегорискатa слика на Палма, како едно од врвните остварувања на Високата Ренесанса и маниризмот во венецијанскатa уметност, претставува очигледна презентација на настанот и последиците преку репрезентативни фигури и симболи.[62] **(сл.11)** Лево крунисанатa Венеција замавнува со меч за да се спротистави на Европа, која јава на бик, бранејќи се со штит прекриен со грбовите на членките на Лигата: Императорот Максимилијан, папата, францускиот крал и војводата од Милано. Сосем лево, покрај Венеција се прикажани две женски фигури- алегории на граѓанскитe "придобивки", Мирот и Изобилството. Како централна фигура, која со статичноста и смиреноста отскокнува од останатите, е онаа на дуждот Леонардо Лоредан со раце раширени во гест на молба, а токму пред него борбениот лав ја предводи Вененција во конфликтот. Позитивниот исход од судирот е сугериран со пејзажот на Падова во позадината- првиот град вратен во посед на Венеција и двете крилати Победи кои држат палмови гранки и победнички ловоров венец, не над главата на дуждот, туку над самиот лав, кого се спремаат да го овенчаат. Лавот на св. Марко, како негов симбол, е прикажан како извор на вистинската моќ и заштита на Венеција, а не дуждот, кој бил само посредник без вистинска моќ.

---

[61] J. J. Norwich, *A History of Venice*, 390-414.
[62] P. F. Brown, *op. cit.* 75, fig. 49

Не е тешко да се забележи дека историско-политичкиот репертоар на, после пожарот во 1577 година, обновените декоративни ансамбли во Дуждевата Палата, го сочинуваат групи слики со сиже *Мирот во Венеција 1177*, потоа *Освојувањето на Константинопол* во 1204, Битките, меѓу кои посебно место завзема триумфот над Турците кај Лепант во 1571 и најпосле Посетите на Државата. По однос на церемонијалноста во историско - политичкиот контекст за нас се назначајни делата од првата и последната група.

По воспоставувњето на вистинска политичка пропаганда од легендата за папските дарови, напнатоста во односите меѓу Венеција и Рим, кои иако не биле никогаш прекинати, го менувала интензитетот од деценија во деценија, дури и од едно во друго столетие, но кулминирала на почетокот на Seicento, кога преминала во отворен конфликт, следен во цела Европа со голем интерес. Оттука не изненадува фактот што повторната изведба на сликите, по пожарот во 1577, од предходно постоечкиот репертоар на теми поврзани со легендата од 12. век, била поддржана од влијателни личности.[63]

Со актуелизирањето на оваа тематска целина, во Венеција по 1577 била издвоена и заштитена една анонимна минијатура од 14. век, која била редок патоказ за современите сликари, но повеќе во идеолошка, отколку иконографска смисла (МСС). На неа се прикажани папата, императорот и дуждот под иста стреа, на исто ниво, како еквивалентни извори на моќ. Фреските во Сиенската Palazzo Publico, во Sala di Balia, насликани нешто по 1400 од Спинело Аретино (Spinello Aretino), ја третираат истата тематика, но акцентот во циклусот е ставен на улогата на Александар III, сиенскиот папа,

[63] W. Wolters, 163. Идејни творци на програмата која предвидува вреставрирањег на претставите на настаните од 1177 биле Giacomo Cintarini и Girolamo Bardi. Според една анегдота папата Јулие II им побарал на венециските амбасадори писмен доказ за признавањето на Венецијанската доминација над мориња од страна на Александар III, тие му одговориле дека таков доказ постои на позадината на документот со кој Константин на папата Силвестер му ја доверил Државата на Црквата. Надмудрувањето завршило со ангажирањето на Џулио Романо да ја наслика "Донацијата на Константин" во Sala di Constantino во Ватикан. Тоа ги изедначувало позициите на Венеција и Рим.

како централна фигура во овие епизоди, наместо венециското глорифицирање на Републиката и дуждот Sиани.[64]

Најопсежен извор на инфомации потребни на сликарите на новиот циклус во Салата на Големиот Совет се дидаскалиите во XI книга на Commemoriali од 1425 година, каде се опишани сцените кои произлегуваат од Мирот во Венеција.[65] Првиот циклус бил сместен меѓу прозорците, единаесет сцени вкупно во "capiteli", а уште два циклуси на северниот (веројатно 13 сцени) и западниот (четири сцени) sид.[66]Во последните децении на 15. век и почетокот на 16. век и други претстави биле заменети на sидовите спроти Cortile (внатрешниот двор) и спроти Пјацета, а при оваа интервенција биле ангажирани Џентиле и Џовани Белини, Алвизе Виварини, Виторе Карпачо и Пјетро Перуџино, но и бројни нивни помошници, чии имиња се споменати во документите. Цртежите даваат барем приближна и парцијална претстава за изгледот на дел од сликаната декорација од овој период. На пример *Средбата на дуждот Sиани со Александар III пред S. Maria della Carita* (веројатно од Џентиле Белини, Biblioteca Marciana), *Предавањето на мечот на дуждот и предавањето на балдахинот на дуждот* (од В. Карпачо или Џовани Белини, Сакраменто, Crocker Art Galery), овозможуваат таков увид.[67]**(сл. 12 и сл. 13)**

Џовани Белини и неговите современици замениле само дел од сликите оштетени од водата и влагата. По нив продолжила во таа насока наредна генерација сликари на венецискиот Чинквеченто, како Тицијан, Порденоне, Тинторето, Веронезе, Орацио Вечелио (Vecellio). Денес за дел од овие изгубени слики може да се суди само врз основа на цртежите направени пред пожарот и пишаните извори. Првата слика што Тицијан ја насликал за северниот sид, *Барбароса му ги бакнува нозете на папата*, била сметана за

---

[64] *Ibid.*, 163, 164.
[65] M. Sanudo, *Le vite dei Dogi*, приредено од Giovanni Monticolo, RR. II. SS., Città di Castello, 1900-1911, (od) 340
[66] Овие претстави биле во лоша состојба и реставрирани уште во 1422 од страна на Antonio Veneziano, Pisanello и Gentile da Fabriano, но и овие sидни слики не издржале долго пред атмосферските влијанија. J. Steer, *A Concise History of Venetian Painting,* London 1970, 30-31.
[67] Wolters, 167, figs. 161, 162.

едно од најзначајните уметнички остварувања во салата. Самиот факт што нејзината обнова му била внимателно доверена на Ф. Sукари (Federico Zuccari), говори за угледот што го уживал овој сликар.[68]Припремниот цртеж на Sукари за оваа слика, денес во Pierpont Morgan Library во Њу Јорк, манифестира јасна намера да му се даде поголемо значење на дуждот, односно на неговата фигура. **(сл. 14 и сл. 14а)** Самата сцена овде е просторно и сценографски многу подефинирана од сликаната верзија, отворајќи перспективно видик кон Пјацета, каде клучно место завзема фасадата на црквата Св. Марко, поставена бочно на десната страна во скратување. Затоа може да се рече дека станува збор за комплетно оформена празнична сцена на отворено во препознатлив венециски амбиент, какви ќе бидат каратеристични за Settecento.

Значи денес сочуваните слики од Салата на Големиот Совет со сцени опишани во легендата за *Папските Дарови*, без оглед дали биле работени по постара предлошка или не, како повеќето други во Дуждевата Палата, претежно потекнуваат од крајот на 16. век, односно после пожарот во 1577. Во Галеријата на Академијата се наоѓа дело на анонимен венециски мајстор, кој ја претставил *Средбата на Дуждот Себастиано Sиани со Папата Александар III токму пред челната фасада на Santa Maria della Carità.* Датирана е пред 1600 година кога уследиле измени на градбата. Истата тема ја презентирал следбеник на Веронезе.[69] Порепрезентативни примероци според квалитетот биле сликите на Леандро Басано (Leandro Bassano) - *Папата Александар III му ја предава во церемонија Белата Свеќа на Дуждот Себастиано Sиани во Св. Марко*, Франческо Басано (Francesco Bassano) - *Папата му го предава мечот на Дуждот на Моло во моментот на неговото исполовување со Армијата во борба против Барбароса*, Андреа Микјели

---

[68] *Ibid.*, 168, 176, figs. 175, 176. На сликата со исто сиже порачана во 1566 од Giuseppe Salviati за Sala Regia во Ватикан, со натпис е истакната улогата на Венеција:...ITA PONTEFICI SUA DIGNITAS VENETAE REPUBLICAE BENEFICIO RESTITUITA…; S. S. Larsen, "L`Immagine della Repubblica Venezia", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, изл. кат., Venecija, Palazzo Ducale, juli-okt. 1980, Milano, 1980, 40-50, 41.

[69] D. Rosand, *Painting in Sixtteenth- Century Venice, Titian, Veronese, Tintoretto*, Cambridge University press 1997, 100, 103, figs. 98, 101.

(Andrea Michieli), наречен Вичентино (Vicentino) - *Дуждот му го претставува Отто на Папата и го прима прстенот од него*, Џироламо Гамбарато (Girolamo Gambarato) - *Папата му го предава златниот сонцобран на Дуждот Sиани во Анкона во придружба на Барбароса.*[70]**(сл. 15 , 16 и 17)**

Сите овие слики ги карактеризира елегантна церемонијалност и дијагонална сценска позиција, која одговара на маниристичките стандарди но сликата на Франческо Басано е празнична ведута во вистинската смисла на зборот. Оваа слика била работена според Вазариевиот опис на сликата на Џентиле Белини од доцниот 16. век, која како и повеќето други остварувања настрадала во пожарот од 1577. Вазари напишал: "Се гледа папата како, стоејќи во понтификалната облека, го благословува дуждот кој, вооружен и со многу војници зад него, се припрема за поход. Зад дуждот може да се види бескрајна колона на господа во долга процесија, и во еден дел, Палатата и Св. Марко, насликана во перспектива." [71] Уште една слика на Белини нашла замена во делото на синовите на Паоло Веронезе, Карло и Габриеле, во темата *Дуждот Sиани му оддава почит на папата Александар III облечен како монах пред Santa Maria della Carità.* **(сл.18)** Овде се забележува контраст меѓу традиционално решениот централен дел, во кој е прикажана церемонијата и силно раздвижените фигури во предниот план, кои се поблиски на современиот сликарски израз на Веронезе, од кој браќата не можеле да се ослободат. Случувањата во предниот план впрочем се сцена од секојдневниот живот, во која трговци и рибари на чамци се туркаат по преполниот канал, при што една фигура ја губи рамнотежата и паѓа во вода. Мерило за сликарска вештина на крајот на векот било прикажувањето на сложени пози и силовити движења, а со тоа сценската замисла на стариот Белини добила нова димензија.[72]

Истите уметници се автори на уште една слика во Салата, а на неа е прикажано *Задолжувањето на двајцата амбасадори да го пренесат на императорот расположението на папата да склучи мир.* Текстот на

[70] Muir, 110, figs. 1-4.
[71] Цит. кај P. F. Brown, *op. cit.*, 74-75, fig. 48.

програмата всушност дава објаснение дека дуждот и Синьорија му нудат на папата посредништво во постигнувањето мир меѓу Црквата и Императорот.[73] **(сл. 19)** Во свечената сцена што се одвива под еден паладијански трем, амбасадорите клекнати пред папата на издигнат престол, добиваат последни упатства и благослов за мисијата. Документот во раката на едниот од нив алудира на оловниот печат на кој, како на симбол на сувереност, претендира Републиката. Дуждот и членовите на Синьорија се портретирани на пониското ниво под престолот, а во самиот центар на сликата, додека во позадината се пружа поглед на плоштадот преполн со луѓе- посматрачи на настанот. Како и во претходната слика предниот план е резервиран за жанровски детали, како војници, слуги и деца, кои си играат со еден пес, не обрнувајќи внимание на настанот со висторискот значење. Во Christ Church Library во Оксфорд се чува цртеж без утврдена атрибуција, кој е сигурно во релација со сликата и минимално отстапува од неа.[74] Тинторетовата слика во салата на тема *Приемот на венецијците амбасадори од Барбароса во Павиа*, практично го следи истото иконографско решение. **(сл. 20)**

Папата Александар III ја благословува венецијката флота, подготвена да испловн во битка, е дело на Паоло Фјаминго (Fiammingo-Фламанецот) и за неа нема соодветно објаснение во текстот на програмата.[75]Последна сцена во циклусот е онаа на Џулио Аљоло (Giulio

---

[72] Wolters, 171, 172, figs. 166, 167.

[73] C. Ridolfi, *Le meraviglie dell`Arte*,Venecija 1648, priredeno od von Hadeln, Berlin 1914-24, I, 355. Ridolfi споменува шема од таткото Веронезе кон која се придржувале синовите во изведбата на оваа слика. Тие себеси се потпишувале како "Haeredes Pauli Caliari Veronensis". Очигледно е дека како слкари тие не му се дораснати на стариот мајстор, кој се уште бил способен да постави маестатична церемонијална сцена, каква доликува на репрезентативниот простор во Дуждевата Палата.

[74] S. S. Larsen, "L`Immagine della Repubblica Venezia", vo *Architettura e Utopia...*, 45.

[75] Текстот на декоративната програма на Sala di Grand Consiglio била објавена освен кај Ridolfi (види фус. 98) и кај G. Bardi, *Dichiaratione di tutte le historie che si contengono ne i quadri posti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio, et del gran Consiglio del Palagio Ducale della Serenissima Republica di Vinegia*, etc., Venezia 1587; F. Sansovino, *Lettera intorno al Palazo Ducale e descrizione de`quadri nella Sala del Consiglio esistenti prima dell`incendio del 1577, pubblicate da Francesco Sansovno e riprodotte con illustrazioni* (priedeno od D. Pietro Bettio), Venecija 1829; F. Zanotto, *Il Palazo Ducale di Venezia*, Venecija,1853 - 61. Wolters, 1983, ја пренесува во неговата книга, овде цитирана од стр. 343-354. Тој користи четири ракописи, два од Museo Correr (MS Cicogna 105 и MS Cicogna 3007/ 26), еден од Archivio di Stato di Venezia (ASV, Prov. Al Sal, Misc. B 49) и еден од Marciana (Marc. It. IV, 22 (5361).

Agnolo), која го претставува *Дуждот пред папата во Рим, клекнат пред папскиот престол му искажува почит на Александар III.* Текстот на програмата укажува на фактот дека се работи за чинот на предавањето на четирите важни инсигнии на дуждот од страна на папата: осумте знамиња, церемонијален трон (sedia), перницата и шесте сребрени труби.

Дуждот на Венеција бил избиран од страна на членовите на Големиот Совет. Оттука не изненадува тоа што ѕидовите на Салата на Големиот Совет во Дуждевата Палата го раскажуваат славното историско минато на Републиката, која со одбрани сцени овде го обезбедила сопственото претставување, пред сé суверенитетот и војната снага преку сцени на битки и дипломатски успеси.[76] **(сл. 21)** Иако на овој простор не беа споменати сите слики во Салата, ниту пак сите слики од овој циклус за *Папските Дарови* од 1177 година, како ни запазен редоследот и распоредот, кои го следат текстот на програмата, беше направен обид да се долови нивното тематско и иконографско значење, утврдено со оптимални решенија за илустративно доловување на историјата и погодни визуелно да придонесат за градењето на митот за Венеција. Крајната цел на нивното претставување беше да се сфати нивната улога во обликувањето на венецискатa церемонијална сцена на отворено, карактеристична особено во рамките на венецискиот ведутизам на 18. век.

[76] Тоа е местото каде се наоѓа огромната слика на *Рај* (1588-92)од Тинторето, *Нападот на Константинопол* (ок. 1587) од Јакопо Палма Помладиот (il Giovane), а некогаш се наоѓала познатата Тицијанова слика *Битката во Сполето* (ок. 1537), подоцна уништена, каде е прикажан судирот на папските и империјалните армии. Прочуена е и овалната алегориска слика на Веронезе поставена на таванот на салата, позната како *Триумфот на Венеција*(1583), инаку една од највлијателните слики на епохата. Персонификацијата на Честа е прикажана со ликот на францускиот крал Анри III, во согласност со франкофилската политика на дуждот Nicolo da Ponte. P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, 65-73, figs., 42, 44, 46, 47.

Празничната сцена како дел од венециското церемонијално битисување

* * *

Венеција како сценски простор

Венеција многу рано и уште поистакнато од другите италијански градови се претстави како идеална palcoscenico за најразлични јавни случувања со препознатливи локации на плоштадите, по Големиот Канал (Canal Grande) или Каналот на Цудека (Canale della Giudecca), а особено со сценографски поставените колонади на Моло и лагунарното огледало, каде Бученторо (Bucentoro, дуждевиот брод) и бројни други пловечки објекти ѝ даваат на глетката единствен венециски карактер. Без инсистирање на античката традиција, која отсуствува во градот, но не и во регионот, ритуалното користење на јавниот простор, се разбира, потекнува многу порано од истакнатите ренесансни манифестации.[1] Она што се случува на градскиот простор, дефиниран како јавен, во текот на Ренесансата и потоа до пропаѓањето на Републиката, е всушност последица на многу стариот обичај за користење на ритуалот и архитектурата како средства за

[1] R. J. Ingersoll, *The Ritual use of Public Space in Renaissance Rome*, Dissertation, Univ. of California, Berkley, 1989, 23 ; види R. Trexler, *Public life in Renaissance Florence*, 1981 ; Религиозните и световни ритуали во Рим, на пример, за време на 15. и 16. век биле исто така продолжување на традицијата, која од времето на папата Никола V е обележана со импресивно урбано планирање и архитектонско-градежни активности во насока на сценогафско утврдување како поставка за потребите на истите(правите улици како Borgo Nuovo, осмислените плоштади како Campidoglio, импозантни фасади како Пал. Farneze). Римските Императорски објекти, како триумфални арки , Пантеонот, тврдината Sant`Angelo и др. секако претставувале постоечки водечки контури за ренесансната урбана сценографија, вклопувајќи се не само во потврдување на политичкиот имиџ, туку и адаптирајќи се на христијанските потреби во папската престолнина, која повеќе од еден милениум била цел на аџилак..

зацврстување на општествениот идентитет и политичката моќ. Тоа значи дека и самата архитектура на клучните позиции во градот добива своевидно идеолошко значење, или едноставно архитектурата и ликовните уметности заедно преку проекцијата на урбаните ритуали промовираат одредена идеологија. Ефемерноста на ритуалот, односно церемонијата, е неразделива од архитектонската рамка во која тој (таа) се одвива. Само спојот на ефемерното и архитектонско проектирање може да го одреди значењето и моќта на сликата што притоа настанува.

Секоја дискусија за сценографското користење на јавниот простор започнува со фактот дека и самото користење на тој простор е јавно и дека на различните градски сценски простори може да има или да нема публика, што е фактор кој условува постоење на спектакл, без оглед на тоа дали тој се базира на религиозни, економски, политички или пак културни манифестации на заедницата или некои нејзини сегменти. Кога станува збор за таквиот простор во лагуните на Венеција, треба да се истакне дека е суштествено тоа што овие места се секогаш на отворено: места создадени или адаптирани да претставуваат сцена, но речиси во ниеден случај затворени и уште помалку конструирани да ги затвораат на единствен начин пречистените волумени на претставите. Терминот "претстава" секако алудира на театарскиот карактер на церемониите, односно ритуалите кои се изведувале по одредено сценарио на отворено, иако дел од настанот бил секогаш резервиран за репрезентативни јавни затворени простори, кои најчесто не се театри и каде нема пристап целата заедница, туку помал или поголем број од релевантните протагонисти на самиот ритуал.

Очигледно е дека сценографското користење на јавните простори е една од инкарнациите, еден од инструментите на митот за Венеција. Митот ја претвара сликата во политичка пропаганда, која се потпира на реални факти и ефективни чувства. Од типолошки и морфолошки аспект на сценографското користење на јавниот градски простор треба да се подвлече неговиот структурален карактер, артикулиран на начин соодветен на различните класи и функционален во зависност од нивната улога. Како што

урбанистичката реалност на градот е обединувачка основа во која се испишуваат различни сценски места или сценски оски, така општествениот организам симболично и експресивно се распоредува во сценски акции зависно од групите кои го определуваат. Венецијанецот притоа не може да биде само посматрач: експлозијата на енергија, чувството за парадност, задоволството од спектаклот и богатата трпеза, понесеноста од празнувањето и игрите, води кон единство и помирување на општественото ткиво, екстатично и обединето во различните сценски манифестации. Секој е актер и посматрач истовремено во претставите во градот-сцена, чиј протагонист е целото општество.

Фиксните урбанистички елементи не можеле да бидат одвоени од провизорните сцени и разни направи-машини, како и од луѓето, групи и поединци, кои ги опслужувале. Тлото на плоштадите и водата во базените и каналите, фасадите на градбите, мостовите, прават единство со декорациите, музиката, животните, маските и свечените поворки. Покрај раздвиженоста и разнобојноста на различните јавни егзибиции, можат точно да се одредат местата конституционално резервирани за одреден ритуал, или пак просторите кон кои гравитира речиси секој спектакл, исто толку прецизно како што се одредени улогите на секоја општествена група.

Венецискатa празнична "претстава" практично е одредена од тројната особеност на амбиентот: топографската, архитектонската и социјалната. "Сликата" за која станува збор е всушност една комплексна проекција на лагунарната реалност, колку што е во истовреме креација и автоконтемплација, една манифестација на до детали регулираниот колективен живот. [2]

Цела Венеција е парадокс, инверзија, илузија. Парадоксален е обидот на првите жители на лагуните да основаат град на серија мали островчиња со каллив и песочен терен и амбиент кој нуди скромни, поточно тешки услови за преживување. Сепак, наспроти вака неповолните и речиси нездрави

[2] A. Tenenti, " L`Uso scenografico degli spazi pubblici: 1490-1580", vo *Tiziano e Venezia*, Convegno Inrernationale di studi, Venecija 1976, 23.

карактеристики на самата основа, невозможното стана стварност, претворајќи ги мааните во предности и создавајќи една од најуникатните и најпрепознатливи градски населби во историјата на човештвото. Венеција впрочем растела и се развивала во просперитет долго низ вековите. Покрај објективните проблеми, предизвикани од конфигурацијата на тлото и разорувачката моќ на водата, таа и натаму опстојува, сега како предмет на грижата на целото општество, а и светот, претставувајќи непроценливо и единствено културно наследство. [3]

Венеција се простира на средишниот дел на лагуните на северозападниот агол на Јадранското море. Таму водата е мирна, не многу длабока, но изложена на раст и повлекување на многу снажни плими. Од мочварното пространство изникнуваат повеќе острови (Мурано, Бурано, Торчело и други), како и една група од шеесетина мали острови, позната како Ријалто. Едвај надвишувајќи ја водата, тие гравитираат околу меандрите на некогашната река- Големиот канал (Canal Grande), чив двоен свиок го дели градот на два дела. **(сл. 22)**

Отежнатиот пристап до ова место, каде низ каналите може да се движи само со чамци, во голема мера придонесувало кон обезбедување сигурност на инаку отворениот простор. Оддалечена пристојно од копното, Венеција избегнала многу освојувачки походи и ја осигурала својата независност. Ориентирани кон морето, нејзините жители опстанувале од вадењето сол, риболовот и трговијата, а начинот на живот и тешкотиите со кои се судирале, кај нив го развива претприемачкиот дух, но и духот на заедништво и патриотизам.[4]

Хроничарот Марин Санудо (M. Sanudo, 1466- 1536), делејќи го восхитот на своите сограѓани за необичните аспекти на градот, истакнал дека тој настанал "повеќе по божја волја, отколку по човечка".[5] Самото природно

---

[3] K. Bek, *Istorija Venecije*, (prevel od francuski Nikola Bertolino), XX vek, Beograd, 1998, 106-110.
[4] *Ibid.*, 7.
[5] Cit. vo P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, London 1997, 16, 17, fig. 5 - перспективниот план на Венеција и лагуната од Исоларио ди Бенедето Бордоне (Isolario di Benedetto Bordone,

окружување станало моќен извор на милостиви знаци. Девствениот и ненасилен статус на Венеција се потпира на нејзината лагунарна отвореност. Опкружена со островски цркви и манастири, неа не ѝ биле потребни ѕидини како на другите современи градови, додека природната врска со морето значи и предиспозиција за доминацијата што ќе ја оствари на воен и економски план, користејќи ги токму трансјадранските комуникации. Треба да се истакне дека сигурната позиција на Венеција значела многу и за воспоставување на богата уметничка традиција, која обезбедена од воени и пљачкашки походи, останала сочувана во непроценливата културна ризница на Серенисима. Во 10. век опсегот на Венеција бил ограничен на: областа Ријалто (од rivus altus, лат., што значи висок брег), која во тоа време не ги опфаќа населбите од другата страна на Големиот Канал, туку само оние, на кои одговараат денешните "сестиере", Сан Марко и еден дел на сестиере Кастело- омеѓена со каналите Џудека и Мурано, со Големиот Канал по средината.[6] Покрај неколкуте цркви и капели, тука паѓа во очи Дуждевата Палата во облик на тврдина и мноштво на куќи збиени една во друга, кои некогаш имале и градина. Без оглед на тоа што повеќето тогашни градби биле од дрво, во нив понекогаш биле вградувани архитектонски елементи со потекло од Читанова, Маламоко, Торчело и други места. Иако седиште на бискупот и значајно трговско средште во 9. век, во десеттото столетие Торчело опаѓа во корист на растечкиот центар- Венеција. Црквата Сан Пјетро во Кастело (San Pietro in Castello) на источниот крај на Венеција ја добила улогата на религиозен центар, бискупско седиште, а од 1451 година, кога титулата на патријахот била пренесена тука од Градо, станала и седиште на патријаршија, кое ќе биде префрлено во Св. Марко во 1807, по падот на Републиката.[7] Уште првите скромни двоспратни куќи со лесна конструкција,

---

дрворез 23x 33 cm од 1528) од Museo Civico Correr во Венеција нуди јасна претстава за положбата на градот и неговите природни "бедеми".

[6] *Sestiere* значи "шести дел"; така бил нарекуван секој од шесте делови на кои некогаш биле поделени градовите во Италија. Венеција и денес ја задржала таквата поделба. Три *сестиери* биле од едната страна на Големиот канал: Сан Марко, Кастело и Канареџо; а три од другата негова страна: Санта Кроче, Сан Поло и Дорсодуро.

[7] A. Zorzi, *Venice 697-1797, City-Republic-Empire*, Milano 1983, 77.

слично како подоцнежните, имале два влеза, еден од градината, а друг кон кој се пристапува директно од вода. Како и останатите средновековни градови, Венеција не е поделена просторно според богатството. Патрициските палати и скромните занаетчиски и работнички куќи опстојуваат едни покрај други, сочинувајќи го органското единство на градот, иако во некои негови делови единствено биле градени низови на куќи за обичните луѓе, како морнарите (Кастело). **(сл. 23)**

Во 1105 и 1106 година градот на лагуните страдал во два големи пожари, а во 1116 од силен земјотрес, по што бил обновен со поголема примена на тула и истарски камен, особено при изградбата на позначајните објекти. Единствениот начин да се постават цврсти темели во калливата подлога било правењето на платформа од збиени дрвени трупци, вертикално набиени во мекото тло. Овој начин на градење бил развиван во лагуната од 9. век и иако подразбирал макотрпен процес, се покажал како успешен. Денес постојат стари темели сочувани речиси илјада години, а традицијата на "наколни градби" во Венеција продолжила и во 20. век.[8]

Средиштето на градот, кое го носи името на патронот на катедралата-Св. Марко, во овој период станало место на инвестиции и вложувања и сé повеќе добива на цена и значење како трговско-административно средиште. Со шеесет цркви, многу куќи, градини и лозја сред мочварното окружување во самото срце на градот, разбирливо уште во дванаесеттото столетие Венеција претставувала населба со необичен изглед. "Потчинета само на бога" (по анонимната хроника со наслов *De Veneta Pace*), "Венеција, издвоена, опкружена со вода, престолнина на држава која се протега на двата брега на Јадранското море, морала во очите на папата и царот да изгледа како идеално место за една дипломатска конференција; во тоа несомнено извесна

[8] *Ibid.*, 82, 83 и J. J. Norwich, *A History of Venice*, Penguin books, 1983 ,17 ; Дури и колосалната градба како црк.Салуте на арх.Лонгена, изградена меѓу 1630 и 1687 година на крајот на Дорсадуро(самото име означува дека бил најцврст од островите на Ријалто), почива на мноштво трупци (1 156 627 по еден запис).

улога морала да игра привлечноста на местото кое уште тогаш оставало најголем впечаток како финансиски и трговски центар."[9]

Откако за време на дуждот Доменико Моросини (Domenico Morosini, 1147-1156) била завршена Камбанаријата на црквата Св. Марко, новиот изглед на плоштадот Св. Марко и Пјацета (*Piazzetta*) до крајот на 12. век се должел на посебните залагања на дуждот Себастијано Зиани (S. Ziani) да дојде до комплетно проширување на просторот, за кој инсистирал да биде окружен со објекти со надсведени тремови на фасадите свртени кон плоштадот, односно со арки и колонади. Веројатно е дека се правеле подготовки за пречекот на Барбароса (F. Barbarossa), кој во неверојатно свечена церемонија, токму пред базиликата, се поклонил пред Папата, во амбиент многу сличен на денешниот. Во времето на дуждот Зиани (Ziani) биле поставени и столбовите близу брегот, донесени од Витале Микјел (Vitale Michiel) по неговиот несреќен потфат на Исток.[10] Кај Ријалто, каде папата Александар III посветил три цркви, се сместиле многубројни продавници и уред за контрола на мери, а на Големиот Канал се појавил првиот мост, поставен на чамци, за да се овозможи негово отварање и пропуштање на бродови со голема тонажа.[11]

Денес не е сочувано ништо од првобитната Дуждева Палата, чија масивна конструкција оддавала изглед на тврдина со аголни кули и подвижни мостови. Зад палатата кон исток се протегала првобитната црква и манастир Св. Захарија, инаку извонреден примерок на византиската архитектура, која

---

[9] K. Bek, *op. cit.*, 25, 28. Откако војската на северноиталијанските градови ги поразила царските трупи кај Лењано во 1177 година, Венеција станала вистински добитник на преговорите до кои дошло меѓу спротивставените страни. До помирување на папата и царот дошло во црквата Св. Марко истата година со потчинување на суверенот. Мирот кој бил склучен со низ величенствени церемонии, го означил местото на Венеција кое ќе и припаѓа во иднина во Италија, но и во светот.

[10] . J. Norwich, *op. cit.*, 117-118; Бил тргнат стариот зид на Пјетро Трибуно, кој го блокирал приодот кон морето повеќе од 300 години за да се постават двата од трите антички столба кои ги донел Микјел. Третиот паднал при истоварувањето во водата на Моло и се уште се наоѓа таму. По неколкуте неуспешни обиди да се постават столбовите во исправена положба, младиот венецијански инжинер Barattieri успеал тоа да го постигне. Подоцна на нив биле поставени фигурите на Лавот (Св. Марко) и на Св Теодор, двата заштитници на градот. Владата брзо потоа се залижила на истото место да се постави бесилка за јавни егзекуции.

[11] A. Zorzi, *op. cit.*, 76 fig. 1.

како многу други венециски цркви, била подоцна често преизградувана или обновувана.[12] Иако самиот изглед на градбите од овој период (9. век) бил повеќекратно менуван, тогаш проектираните објекти одиграле значајана улога како елементи кои му даваат основен смер на натамошниот плански развој на градот, а бездруго ја сочувале својата функција и симболично значење за јавниот живот на градот.

Базиликата Св. Марко, обновена во 1063 година, претставува убав пример на византиската архитекура во Венеција. Изградена по план со облик на грчки крст со пет куполи и носена на големи столбови кои се поврзани со лаци, таа експонира видлива предност на оската на главниот брод, при што е почитувана раскошноста на просторната концепција.[13] Иако завршена во 1096, зданието сé уште не било обложено со мермер; готичките забати на фасадата потекнуваат од 15. век, а украсувањето траело до 19. столетие. Изборот на византиски архетип ја означувал посебноста на односите меѓу Византија и Венецискатa Република, но со тоа била исто така нагласена посебноста и идентитетот на Републиката во однос на германската и римската власт.[14]

Завземањето на Цариград во 1204 година не останало без последици по венецискатa уметност, која се обидувала да најде излез од својата двојна припадност на Исток и на Запад. Голема количина уметнички дела тогаш пристигнале со пленот на победниците, давајќи потстрек за создавање на домашни работилници потчинети на *maniera greca.* Истовремено обраќајки се кон континентот, Венеција ги дочекала четирите бронзени коњи и ги поставила како украс на фасадата на катедралата, чиј средишен портал бил декориран со романичките скулптури на Антелами.[15]

---

[12] San Zaccaria била изградена за да ги смести моштите на таткото на Св. Јован Крстител, подарок од Византискиот Император Лео V Ерменецот, како гест на пријателство и добра волја. Извесно е дека тој и го финансирал градењето на објектот, како што и е веројатно дека испратил од Константанопол архитекти и градители. J. J. Norwich, *op. cit.*, 27.
[13] G. Romanelli, *Venedig, kunst & architektur*, vol.1, Keln 1997, 62.
[14] P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, 15.
[15] G. Romanelli, *Venedig...*, vol.1,15-17.

Економскиот развој, како и желбата на патрициите да го покажат својот успех, довеле до изградба на луксузни и големи стамбени здания-палати или ca` (од casa), како што било нагласено пред нивното име. Заради нивната положба било неопходно да им се обезбеди пристап од каналите, при што градските потреби налагале приземјето да биде најчесто користено за трговски потреби, а спратот за живеење.

Во 14. век, согласно со поголемото приближување на Венеција кон Европскиот Запад, доаѓало до ширење на готичкиот стил во градот, и тоа неговата цветна варијанта, која ја надополнува, синтетизира и модифицира постоечката визуелна култура на Serenissima. Готичката уметност во Венециски услови најавтентично се манифестира на Дуждевата Палата - резиденција на шефот на државата, но и седиште на главните управни и судски тела. Дело на мајстори од Ломбардија, Тоскана и Венеција (Џовани Бон ок. 1360-1442 и неговиот син Бартоломео-1464 умрел), палатата била започната 1340 покрај брегот во денешниот облик, но со помали димензии, за подоцна да стане навистина импозантен архитектонски комплекс, секако со Звоникот и Катедралата, најпрепознатлив елемент на градот, воедно најексплоатиран како сликарски фон.[16]

Во низот препознатли готички градби кои придонесуваат за оригиналниот изглед на Венеција спаѓа и Златната Куќа (Ca` d`Oro,1424-1434), која претставува убав примерок на приватна палата од 15. век. Столпчињата на прозорците биле во суштина превземени од романичката уметност, како и полукружниот лак на порталот и аголните пиластри; исклесаните елементи на првиот и вториот кат припаѓаат на готичкиот стил; прозорските лаци пак, декоративната кренелура, полихромната мермерна и златна подлога се влијание од ориенталната уметност.[17] Веќе кон средината на столетието е забележлива зачестеноста на класичните форми, какви можат да се видат на палатата Фоскари, изградена 1452.

---

[16] Giovanni Bon (о. 1360-1442) и неговиот син Bartolomeo (умрел во 1464); Bek, *op. cit.*, 59-60 ; Zorzi, 42, 43.

[17] Името го добила по златната подлога (оплата), денес отстранета.

Ренесансниот архитектонски модел делумно доцни во Венеција, но новите импулси испратени од Алберти, а потоа и Браманте, сепак стигнуваат до градот на лагуните. Главен протагонист на овие промени бил Мауро Кодуси (Mauro Codussi, околу 1440-1504), по потекло од Бергамо. За време на триесетгодишната активност во лагунарниот амбиент, може да се каже дека тој од темел го променил венецискиот архитектонски израз.[18] Докажувајќи го својот единствен талент на венециска интерпретација на Ренесансните принципи со проектирањето на црквата Сан Микеле (San Michele) на Изола (Isola), тој бил ангажиран да ја доврши црквата Св. Захарија (која дуждот ја посетувал секој Велигденски понеделник) и горниот дел од фасадата на Scuola Grande di San Marco во Castello, а и да учествува во реновирањето на Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Неговата работа на венециските палати била исто така експонирана, особено имајќи ги во предвид прекрасните градби покрај Големиот Канал, Palazzo Lando-Corner- Spinelli и Palazzo Loredan- Vendramin- Calergi (која се смета за негово ремек- дело). Кодусі често работи покрај Пјетро Ломбардо, па се случува нивните остварувања да создаваат забуна околу авторството.[19]

Всушност архитектурата и урбанизмот во Венеција доживеале два блескави моменти во 16. век: првиот го следиме меѓу 1527 и 1560; вториот меѓу 1560 и 1580. "Одговорни" за случувањата на овој план и за натамошното вообличување на градот биле Јакопо Сансовино (J. Sansovino) и потоа неговиот наследник Андреа Паладио (A. Palladio). Очигледно постоела соодветна клима во градот, политичка спремност архитектонски да се одговори на духот на времето во услови на уметнички процвет во речиси сите области (сликарство, книжевност), но и сјаен имиџ, кој Венеција успешно го одржува во светски рамки.[20]

---

[18] E. Biucchi, S. Pilling, *Venice, an architectural guide*, London 2002, 10.3-10.4 и fig.: 2.29, 4.9, 3. 16, 3. 20, 3.33, 5.33.

[19] G. Romanelli, *op. cit*, vol.1, 204-209.

[20] Успешно и покрај сите искушенија, успеси и падови на економски и воен план, Венеција губи дел од своите поседи во средоземјето, судрувајќи се со се помоќната турска флота. Сепак во 1571 во сојузништво со Шпанија и папската држава, под христијанско знаме, Венеција ќе ја однесе многу славената победа над Турците кај Лепант, но бргу потоа страшна

Откако во 1523 година бил избран за дужд, Андреа Грити (A. Griti) имал амбиција од Венеција да направи нов Рим. Без оглед што бил единствен голем италијански град без римско минато, во градот на лагуните се создавал нов Класицизам. Грабежот на Рим во 1527 година бил причина за миграција на многу уметници и причина што меѓу останатите во Венеција се нашле Сансовино (1486-1570) и Санмикели (M. Sanmicheli). Првиот ќе владее со венецискатa архиектура повеќе од четириесет години. Тој ги довршил Procuratie vecchie, ги обновил Базиликата и Камбанаријата (Campanile), ја изградил Ковницата (Zecca), Лоџата (Logetta) и библиотеката Св Марко (Libreria Marciana) и ја претворил Пјацета (Piazzetta) во единствен простор, оивичен од двете страни со портици.[21] Покрај јавните градби, Сансовино учествува во подигањето на значајни сакрални, приватни и стопански објекти: црквата Santa Maria Gloriosa dei Frari, Palazzo Corner della Ca`Grande, Palazzo Dolfin- Manin, Fabbriche Nuove, Ca` di Dio и други. Микеле Санмикели (1484-1559) во 1535. бил наименуван во инжинер на лагуната, одговорен за воената архитектура и фортификациите на Арсеналот (Бродогадилиштето) и на медитеранските поседи на Венеција (Крф, Крит и Кипар). Како негови значајни цивилни остварување се издвојуваат величествената палата Гримани (Grimani) на Големиот Канал и палатата со строг и едноставен изглед подигната за семејството Корнер (Corner) во Сан Поло (San Polo).[22]

Паладио (1508-1580) станал архитект на Републиката во 1570, добивајќи прилика да го вгради класицизмот во низа интересни јавни и приватни објекти. Кај црквите Сан Џорџо Маџоре (San Giorgio Maggiore) и онаа на Спасителот (Redentore), тој успева да ја усклади структурата на антички храм со тробродната структура на христијанска црква.[23] Овие две

епидемија на колера (1575-1577) ќе однесе 50 000 животи, меѓу кои и сликарот Тицијан. Во 1577, исполнувајќи го изреченият завет, дуждот ги поставил темелите на црквата на Спасителот, за која дал нацрт Паладио- осветена во 1592.

[21] G. Romanelli, *Venedig...*, vol.1, , 316-339.

[22] E. Biucchi, S. Pilling, Venice, *op. cit*, fig. 5.40.

[23] *Ibid.*, 5.46, 8.2; G. Romanelli, *Venedig...*, vol. 1, 350-355

San Giorgio Maggiore е комплекс кој вклучува манастир составен од клостри, во чија изведба подоцна учествувал Baldassare Longhena, надоврзувајќи се на работата на Џовани Буора(Giovanni Buora) од 1517. На денот на Св. Стефан секоја година дуждот со својата

цркви заедно со Цителе (Zitelle), ја комплетираат триделната лагунска панорама на Паладио, овозможувајќи единствен поглед од клучните позиции, при што Реденторе најмногу доаѓа до израз виден од Затере (Zattere). Клиентелата ја сочинувале богати патриции, за чии потреби Паладио креирал вили во природа, какви што се оние на бреговите на Брента, со фасади налик на античките храмови. Овде доаѓа до израз само една компонента на неговиот единствен талент- да ја прилагоди антиката на формите на современото живеење, што несомнено ќе претставува патоказ на европскиот Неокласицизам во 18. век.

Поддржуван од современите интелектуалци и политичари, Паладио всушност успешно ја исполни архитектонската реализација на римскиот сон за *renovatio imperii* токму во изгледот на Венеција. Визуелното динамично доловување на новата архитектонска постава на градот во неговиот лагунарен амбиент, според документите на историската картографија, е во функција на репрезентативно себепретставување преку сопствената моќ, што е содржано во основата на митот за Венеција.[24] Паладиевото учество во создавањето на сценогафскиот апарат за дочекот на францускиот владетел Анри III Валоа (Valois) совршено се вклопува во империјалниот утописки имиџ на Serenissima, во чие создавање учествувал рамноправно Сансовино, удирајќи ги темелите на нејзиниот *forum publicum*.[25] Притоа во спознавањето на еден од најспектакуларните урбани мизансцени доаѓа до израз улогата на неговите различни делови: Пјацета - Сан Марко - Моло е местото за глорификација, Ријалто- е пунктот за работа, додека Арсеналот е локацијата на која Републиката ги сокрива своите амбициозни планови.[26] Елемент на

поворка ја посетувал црквата. Реденторе пак била завршена од да Понте во 1580, како вотивна црква по одлуката на Сенатот после колерата од 1575-76 година. На празникот кој се слави на третата недела на Јули, кога дуждот преминува до црквата на мост од чамци, а потоа се приредува спектакуларно прославување.

[24] L. Puppi, "Palladio e Venezia, Premessa alla mostra ed a catalogo", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl.kat. Palazzo Ducale juli-okt. 1980, Milano 1980, 9.

[25] G. Romanelli, " Il forum publicum e le 'cerniere' architectonice del Sansovino", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl.kat. Palazzo Ducale juli-okt. 1980, Milano 1980, 89-103.

[26] Manfredo Tafuri, " 'Sapienza di Stato' e 'atti mancati': architettura e tecnica urbana nella Venezia del `500", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl.kat. Palazzo Ducale Luglio-Ottobre 1980, Milano 1980, 16-37.

поврзување меѓу сценографијата на *urbis perennis* и вистинскиот град на трговијата е саатната кула- torre dell`orologio, симбол на техниката и хуманизмот, кој е во коресподенција со динамичната реалност на Венеција. Таканаречената Сансовиново подрачје на Пјацета, сочинето од Libreria, Loggieta и Zecca, означува нов архитектонски јазик, театарски одреден да се усогласува со сведоштвата од различни епохи, кои заедно го создаваат венецискиот Teatrum historiae. **(види ја сл. 36)**

Просторот на Пјаца и Пјацета Св. Марко со споменатите, денес добро препознатливи објекти, го претставуваат најрепрезентативниот, најпространот и најоригиналниот сценографски простор на Венеција, кој од деветтиот век го манифестира своето моќно политичко и спиритуелно значење за Венецискатa Република. Тоа е срцето на градот, одбрано заради цврстината на теренот и доволната длабочина на морскиот базен, погоден за пристаниште. Ова единствено парче на градски пејсаж, на кое му се восхитуваат посетителите на Венеција од времето на Ренесансата до денес, предизвикува внимание со прекрасните фасади и архитектонски елементи, кои се дел од венецијанската историја, или поточно пунктови каде таа се создавала. Драмата и моќта на ова место биле особено консолидирани во 14. век со реконструкцијата и зголемувањето на Palazzo Ducale и потоа во 16. век заокружени со Библиотеката Марчана од спротивната страна на палатата **(сл. 24)**.

Традиционално сите посетители доаѓале во градот, приоѓајќи од море, односно навлегувајќи од Јадранското море, преку насочувачкиот канал низ природните бариери на Лидо до Моло, што не е случај денес, бидејќи најголемиот број туристи доаѓаат преку Големиот Канал. Приодот од Моло до Пјацета бил и формално обележан со "порта", поточно два столба на чиј врв се поставени статуите на светците заштитници на градот, Св. Теодор и Св. Марко, што значи дека патникот влегува директно во главното градско јадро. Тоа е причината поради која Венеција се доживува пред сé панорамски, иако таму нештата никогаш не се тоа што на прв поглед изгледаат. Природната поставеност и приодот кон контурите на градот од вода

овозможува лесно слизнување од реалното во фиктивното. Не е повеќе тајна дека боите, па и цврстите облици вариираат на хотизонтот поради постојано променливата атмосфера, која е зависна од рефлектирањето на светлината од водената површина и испарувањата. Импресивните ефекти од овој феномен извесно ја оправдуваат преокупацијата на венециските сликари со пејсажот, особено градскиот пејсаж, во прво време како начин за артикулација на многу вотивни слики.

Натаму од Моло дивергентното затварање на Пјацета го води окото кон самата Пјаца со влез врамен со звоникот и јужната фасада на Сан Марко. Оваа фасада е всушност видлива од Лагуната и токму затоа е најбогато декорирана.[27] Тоа вклучува империјална скулптура на четирите тетрарси и два слободно поставени столба. Оската на оваа глетка минува низ перспекивниот фокус, кој се наоѓа точно на позицијата на градскиот часовник од доцниот 15. век, дело на Мауро Кодуси, инаку влез во главната трговска улица што води до Ријалто. Станува збор за клучната позиција со архитектонска драма во функција на официјално "лице" на Републиката пред светот, а не за релативно статичната глетка на базиликата од Пјаца, која честопати има третман на најинспиративна. **(види сл. 16)**

Наспроти Пјацета, Пјаца игра, пред сé, спиритуелна улога за државата, прилагодена на прокураторите, кои биле назначени директно од дуждот како одговорни за управувањето со базиликата и нејзинта ризница. Procuratie Vecchie долж северната страна на Пјаца претставува нивно седиште, кое денес наместо изгледот на стариот објект од 12. век, ги носи каракеристиките добиени со Сансовиновата обнова од Чинквеченто (Cinquecento- 16. век). Нивната јужна фасада широко се отвора кон Базиликата Св. Марко, изолирајќи ја на некој начин Камбанаријата (Campanile), со новата лоца околу основата. Винченцо Скамоци (V. Scamozzi) и неговиот наследник-Балдасаре Лонгена (B. Longhena) по смртта на Сансовино ќе ја завршат реализацијата на неговиот "римски сон" и ќе го комплетираат

[27] E. Biucchi, S. Pilling, Venice, *An architectural guide*, London 2002, 5. 15.

планот на Пјаца, опкружена со монументалната структура на Procuratie Nuove, единствено зголемувајќи ги димениите на Библиотеката Marciana **(сл. 25)**.[28]

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 16. век. Станува збор за фронтална глетка прикажана перспективно, со перспективен пресек во влезот на саатната кула (torre dell`Orologio), кон кој водат и квадратните полиња на поплочениот плоштад. Живиот интерес за класичниот театар во Венеција и сценографската креација на Серлио наведуваат на јасното препознавање и третманот на овој клучен дел на градското јадро. Тој претставува кулминативна точка со препознатливи одлики, каде државата ја манифестира својата моќ. Оттука намерата да се реновира токму овој простор како урбана структура -срце на венецискатa власт и со симболично значење вградено во митот за Венеција како urbs perennis.[29] Цртежот ја потврдува важноста на Кодуси за перспективната координација дефинирана со Procuratie vecchie и саатната кула, бидејќи тие, во обединувачка зависност од овде присутните готички и византиски градби, создаваат еден вид визуелен канал кој ги поврзува плоштадот со базенот Св. Марко преку просцениумот од двете колони, наметнувајќи го авторитетот на Пјаца. **(сл. 26)**

Сансовиновото разбирање на Римските гадителски принципи и митологија ќе произведат ремек-дело во Библиотеката Марчана,чија силно хоризонтална фасада со пиластри во два стила-Јонски над Дорски, гледа на Дуждевата Палата. Вештината во адаптирањето на Витрувиевските принципи, еднакво колку и скапоцената книжна збирка на Кардиналот Бесарион (Bessarion, 1396-1472) или пак Петраркината библиотека, оставена на државата во 14. век (иако веднаш потоа срамно одречена оставштина), ја слават Републиката како хуманистичко средиште.

---

[28] *Ibid.*, 5.16.

[29] G. Romanelli, " Il forum publicum e le 'cerniere' architectonice del Sansovino", in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Izl. kat., 95-96, fig. 61 ; Sebastiano Serlio, *Prospettica scenografica*, Inchiostro, 62,5 x 81,1 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni (Arch. 5282 A).

Најпрепознатливата венециска фасада сепак е онаа на Дуждевата Палата, било видена од Пјацета или од Моло (пристаништето). Станува збор за најголемата муниципална зграда во градот, градена со векови, за да ја претставува с`ржта на државата, со седиштето на владата, дуждевите апартмани и собирните простории на телата на магистратите, меѓу кои најважна била Салата на Големиот Совет (Maggior Consiglio). Покрај салите за заседавање на различните тела на власта, овде под еден покрив биле сместени оружарници, судови и затвори.

Нејзиниот изглед бил дефиниран во 12. век, кога бил замислен како Венето- Византиски fondaco (складиште), сличен на Складиштето на Турците (Fondaco dei Turchi). Тогаш биле оформени двете атрактивни фасади кои се гледаат од Пјацета и Моло. Доградбите и накнадните интервенции, предизвикани од потребата за повеќе простор или неколкуте пожари, не ја нарушиле единствената готичка појавност, комбинирана со ориентални елементи. Кон крајот на 15. век, со реконструкцијата на источното крило, Палатата го добила целосно денешниот изглед.

Комбинацијата од повторувачки четирилисни медаљони меѓу тројни готички арки е во суштина иновативна структурална снага, која ја избегнува изразената статичност на останатите готички фасади во градот.[30] Визуелна тензија на најстарата фасада свртена кон Моло е предизвикана од монолитниот горен појас, поставен врз две нивоа на континуирани отворени аркади, седумнаесет во приземниот трем и двојно повеќе во горното ниво. Кон десната страна на оваа фасада се надоврзува Мостот на Воздишките, кој ја поврзува Палатата со затворот.

Занемарливо подолгата фасада на Дуждевата Палата- свртена кон Пјацета, се разликува од предходно споменатата по импозантниот влез фланкиран од левата страна, познат како Porta della Carta и по некои

[30] како на пример Ca d`Oro, Palazzo Pisani-Moretta, Palazzo Mastelli. Палатата била зголемена во основата и уште и биле додадени две крила, кои со првобитниот објект опколуваат внатрешен двор. Почнувајќи во 1340 година, обновата ќе трае повеќе од двесте години, но изгледот на фасадата приоа никогаш нема да биде доведен во прашање.

неупадливи детали.[31] Како формален церемонијален влез, портата е додадена во 1438-42 од Бартоломео Бон и претставува извонреден пример на венецискатa готичка архитектура **(види сл. 24)** Над готичкиот прозорец, на кој се повторува мотивот на четирилисни медаљони, се препознава бистата на евангелистот Св. Марко, а под него (над самиот влез) постои претстава на Дуждот Франческо Фоскари (F. Foscari) во клечечки став на молитва пред крилестиот лав- симбол на моќта и големината на Венецискатa Република.[32] **(сл. 27)**

Од ликовен аспект не помалку важна е фасадата на источното крило свртена кон внатрешниот двор (Cortile). Започнато од Антонио Рицо (Antonio Rizzo) во 1480-тите, и комплетирано 40 години подоцна по ангажманите на архитектите П. Ломбардо (P. Lombardo), Ц. Спавенто (G. Spavento) и А. Скарпањино (A. Scarpagnino), ова крило обложено со камен е манифестира деликатен, богато декориран Венециско-Ренесансен стил. Долните зони содржат аркадни ниши од првите две крила. Од врвот на величествената Scala dei Giganti тргнува кон Sala degli Scarlatti новоизбраниот Дужд за да даде заклетва. На нивниот врв во 1560 биле додадени гигантските фигури на Нептун и Марс, симбол на цврстината на државата, по кои скалите го добиле своето име. Големата процесија всушност започнувала во внатрешниот двор, минувајќи низ колонадата во комбиниран Готички и Ренесансен стил, за да се упати кон големите надворешни скали.[33] **(сл. 28)**

Кога станува збор за клучните венециски објекти, јасно е дека во најтесниот избор е пресудно значењето на катедралата. Не само како архитектура или објект со суштински верска улога, сместен на најатрактивната локација во градот, туку црквата Св. Марко ја зрачи моќната симболика, која го создава волшебството на овој простор и неговото значење за церемонијалната појавност на градот.

---

[31] A. Zorzi, *op. cit.*, 42-43.
[32] Ова е копија од 19. век, а оригиналот се наоѓа во музејот на палатата. E. Biucchi, S. Pilling, *op. cit.*, 5.8, fig. 5.11.
[33] A. Zorzi, *op. cit.*, 43.

Статусот на венецискатa Катедрала е интригантен и претставува индикатор на состојбите во државата. Оригиналната архитектонска појавност, која стана интегрален дел на венецискатa визуелна култура, само се надоврзува на нејзината улога, не на седиште на Римската Католичка црква во Венеција, туку на дуждева приватна капела и гроб на Св. Марко.[34] Дури во 1807 година, по Наполеоновото освојување, како јасен сигнал за слабеење на институциите на Републиката, црквата Св. Марко беше прогласена за наследничка на физички оддалечената некогашна Венецијанска катедрала, San Pietro in Castello.[35]

Од поставувањето на нејзините темели во 9. век, базиликата ја прокламира улогата на дуждот, не само како секуларен водач на државата, туку и како бранител на христијанската вера- припишувајќи го Венецискиот триумф во војните на славата на религиозниот заштитник на Републиката, евангелистот Св. Марко. Како субјект на политичка контрола, базиликата е во суштина најдоследниот пример на проткајувањето на сакралното и профаното во Венецскиот живот. Од оваа перспектива дуждот се сметал себеси за легитимен ривал на папата, што ќе предизвика конфликт меѓу Венеција и Ватикан. Исто така, раната функција на црквата како мавзолеј на дуждевите, ја рефлектира погребната традиција на Римските императори во Apostoleion-от, изградена од Императорот Јустинијан во Константинопол во 6. век.

Денешната појавност на храмот, особено на челната фасада **(сл. 29)**, е веќе оформена во 13. век, од кој период потекнуваат познатите мозаици над крајната лева врата -Portal di Sant`Alpio. Претставата пак на овој единствено сочуван надворешен мозаик, свртен кон плоштадот Св. Марко, ја прикажува фасадата без горниот Готички додаток, но со четирите бронзени коњи над главниот портал, донесени по падот на Константинопол во 1204 година.[36] На

[34] P. F. Brown, *op. cit.*, 21.
[35] E. Biucchi, S. Pilling, *op. cit.*, 5.2.
[36] G. Romanelli, *Venedig, kunst & architektur*, vol.1, Köln 1997, 104-105.
Коњите денес се чуваат во музејот на базиликата, а на самата фасада се поставени реплики.

мозаикот е прикажана сцената на носење на телото на Св. Марко пред црквата, која му е посветена и претставува негов гроб, во моментот пред да биде внесено внатре. Ова е една од раните претстави, каде на плоштадот пред базиликата настанот е проследен со присуството на Дуждот, неговата придружба, црквените великодостојници и бројни патриции. Иако е презентирана во согласност со византиската иконографија, таа веќе ги поседува основните одлики на венециска церемонијална сцена. **(види сл. 78)** Стилизираните, но јасни контури на градбата, заедно со многу прецизното расчленување на главната фасада и нејзините декорации, претставува дводимензионална сценографија на настанот, кој опфаќа фигури распоредени во низ фронтално, така што делуваат како процесија, со прецизен распоред на хиерархиска основа. Значи, базиликата Св. Марко, од архитектурата, па до изобилството на злато и присуството на воени трофеи, е симболично ставена во функција на демонстрирање на растечката моќ на Венеција. За тоа колку била јасна и моќна симболиката на сите детали на базиликата, јасно зборува фактот дека Наполеон по освојувањето на Републиката во 1797 година, победата ја истакнал со чинот на симнување на бронзените коњи од главната фасада, чин со кој покажал дека ја потчинил државата.

Градителските активности во Венеција продолжиле до нејзиниот пад, односно освојувањето од Наполеон. Најзначајниот архитект во 17. век бил Балтасар Лонгена (B. Longhena, 1598-1682), чие најпознато остварување е прекрасната венециска црква Санта Марија дела Салуте (Santa Maria della Salute), подигната на влезот во Големиот Канал, на местото на старата Ospizio della Trinità. На триесетидве годишна возраст Лонгена победил на конкурсот, на кој се јавиле единаесет негови колеги, со величественото екстровертно решение што зрачи со снага и самодоверба. Откако Венецијанците по големите загуби од колерата ја изградија Il Redentore (црквата на Спасителот), во знак на благодарност за стишувањето на заразата, со црквата посветена на

Богородица на Здравјето, тие ја "задолжија" мајката божја да бдее над нив, по последната голема епидемија во 1630-31 година.[37]

Издигнувајќи се над пространите скалила, ова барокно здание (1631-1687) остава впечаток на вистински триумфален влез во Големиот Канал и како такво претставува препознатлив дел од сценографијата на празничните сцени, особено оние, кои се одвиваат на вода **(сл. 30)**. Секоја година во ноември дуждот од Св. Марко минувал преку привремен мост (pontone) што се простира низ централната триумфална арка, за да се заблагодари за спасувањето од чумата.[38] Глетката од морето ги открива разиграните статуи на фасадата, наспроти статичната фигура на Богородица, сместена на врвот на монументалната купола, која ја носат огромни спирални волути. Лонгена бил автор и на други сакрални и профани објекти, но се издвојува палатата Пезаро (Pezzaro), бисер на венецискиот раскошен барок.

Со исклучок на последните две децении, Сетеченто во Венеција претставува една од ерите на најголем сјај, сметајќи на полетот во грдителството и ликовните уметности кои водат кон вистинска културна ревитализација на градот. Парадоксално, но ваквиот културен подем се случувал во услови на економска и политичка криза, во време кога Републиката безуспешно се обидувала да се справи со тешкотиите, соочувајќи се со немоќта и нефункционалноста на институциите, веќе атрофирани и неспособни да ги следат општествените промени и да се адаптираат на истите. Тоа е веројатно причината за малиот удел на државата во градежните активности, изведувани како резултат воглавно на приватната иницијатива. Откако предходно бил завршен урбанистичкиот проект на градот, објективно останало малку простор за остварување на некој

[37] J. J. Norwich, *op. cit.*, 540-541 ; Конструкцијата на црквата била логистички и технички предизвик, бидејќи, како што се тврди, градбата почива на речиси 1, 2 милиони дрвени трупци, прицврстени на дното на лагуната.

[38] Празникот се слави и денес, но без дужд и со нешто поразличен протокол; pontone е чамец за поддржување на мост.

поопсежен архитектонски програм, означен со суштината на "митот", па затоа најмногу се градело на периферијата.[39]

Освен подрачјето околу Плоштадот Св. Марко, кој беше суштински дефиниран до крајот на 15. век и ќе претрпи само некои мали и безначајни измени во 18. век (замена на старото поплочување на Пјаца и Пјацета во раните дваесетти години по проектот на Андреа Тирали (A. Tirali); додавањето на бронзената ограда на Сансовиновата Loggetta од страна на Антонио Гаи (A. Gai) во 1742; зголемувањето на страничните крила на саат-кулата во 1755, како што се знае од страна на Џорџо Масари (G. Massari)), целиот град бил зафатен од бран на градежна активност, било на подигање на нови, или обновување на стари објекти, како приватни палати, цркви и седишта на религиозни Корпорации, здруженија по различна основа (еснавска или национална), наречени Scuole Grandi.

Просторната ограниченост не била причина да не се интервенира на атрактивните локации долж Големиот Канал, каде распространетоста на извонредни објекти е изненадувачка. Палатите на семејството Диедо (Diedo) во областа на Толентини, на Чивран (Civran) близу Св. Тома, потоа Корнер дела Реџина (Ca`Corner della Regina), Марчело (Ca`Marcello), Вениер деи Леони (Ca`Venier dei Leoni), Граси (Palazzo Grassi) и Палатата Смит (Palazzo Smith) близу Санти Апостоли, се комплетно изградени во ова време.[40] Исто така тогаш биле завршени некои мошне важни приватни објекти започнати во предходниот век, како Палатите Лабиа (Palazzo Labia), Песаро (Ca`Pesaro) и Резонико (Ca`Rezzonico). Палатите пак Писани Морета (Ca`Pisani Morretta), Балби Валиер (Ca`Balbi Valier), Калбо Крота (Ca`Calbo Crotta), Сагредо (Ca`Sagredo), Микјел деле Колоне (Ca`Michiel delle Colonne), Барбариго (Ca`Barbarigo) и Долфин Манин (Ca`Dolfin Manin)- резиденцијата на последниот дужд Лудовико Манин, биле реновирани и добиле модерен изглед.

---

[39] Џована Непи Шире, *Венецијанско сликарство 18 века*, култура и друштво у Венецији, каталог изл. Народни Музеј-Београд, март-мај 1990, Београд 1990, 16.
[40] F. Pedrocco, *Visions of Venice, Paintings of 18th Century*, London*New York 2002, 23.

Сите цркви кои се свртени кон Големиот Канал биле изградени за време на Сетеченто (San Simeone Piccolo, San Marcuola, San Stae, San Geremia), додека зградите на Scuola Grande della Carità и црквата San Rocco биле исто така обновени во ова столетие.[41] Новите цркви како Fava, San Barnaba, Santa Fosca, Maddalena, Gesuiti, Gesuati и Pietà се истакнуваат со современата внатрешна декорација (последните две особено со фреските на Giambattista Tiepolo, кој бил автор и на извонредните платна во реновираната Scuola dei Carmini). Архитектот Томазо Теманца (T. Temanza, Венеција 1705-1789) со бројните реализирани ангажмани се истакнал како еден од најрепрезентативните рококо автори, чии креации во духот на новото време ќе ѝ подарат на Венеција нов и современ изглед, релевантен за ведутите актуелни во венециското сликарство во овој период.[42] Интересно е токму овде да потсетиме дека повеќето сликари на венециски ведути потекнувале од редовите на театарски и оперски сценографи, било тие да специјализираат ориентирани како "перспективисти" или пејзажисти.[43] Секако тоа биле уметници кои размислувале театарско-сценски во определбата да му го прикажат на светот единствениот изглед на градот на лагуните, истовремено учествувајќи во заокружувањето на "митот" за Венеција.

Первазивната асиметрија на планот на градот, условена од лавиринтот од премостени канали и најчесто прилагодените асиметрични планови на палатите, се рефлектира и на плоштадот Св. Марко, кој има трапезоиден, наместо облик на квадрат или правоаголник. Ваквата особеност на урбаната култура и постоечкото физичко опстојување на Венеција е видлива и на вкусот за асиметрична композиција, доминантна во венециското сликарство од времето на Ренесансата. Наспроти различноста од ситуацијата во

---

[41] G. Romanelli, *Venedig...*, vol.II, 693-718.

[42] *Ibid*; Негови остварувања се Santa Maria dei Gesuati на Цатери(1725-36), Pietà на Riva dei Schiavoni (1745-60), изградена за концертите на питомците на сиротилиштето, каде капел мајстор бил Антонио Вивалди, Palazzo Grassi со извесен неокласицистички склад во решенијата, малата црква ротонда Мадалена (Maddalena) во Канареџо (Canariggio), проектирана во 1760 година како нова и автономна урбана претстава во тој дел на градот.

[43] R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana dell`Settecento*, Bologna 1951, 170 ; со театарот се поврзани профилите уметници prospettici, scenoografi и quadraturisti, кои се надополнуваат на заеднички проекти низ целиот 18. век.

градовите со римско потекло, каде лесно се следи мрежа од улици што се вкрстуваат под прав агол, сосема е извесно дека во Венеција, комуникациите ги диктира главното ритуално место, со просторност и симболика која одговара на таквата негова функција. Кога е во прашање Serenissima, повеќе од сигурно е дека таков простор и амбиент може да обезбеди само Пјаца Сан Марко.

Во сите пригоди на дочек на значаен посетител, владетел или монарх, ритуален или друг вид исклучителен настан, станува збор за претекст на една додатна епифанија на човечката урбана супстанца од која е создадена Венеција. Неизбежно е чувството дека целата заедница не може да опстои без да се изрази ритмички и да ги искористи предностите на сценографската димензија на венецискиот јавен простор, кој еволуирал и се потврдил низ вековите на урбаната вокација на градот.

Поставена на егзотичната граница меѓу Истокот и Западот, Венеција е урбан простор во кој колоризмот преовладува над пластичноста, појавноста над реалноста. Архитеконската вредност на палатите е концентрирана на самите разнобојни фасади - сценографски дефинирани, со исклучување на масата на објектите. Недостасува вистинска коресподенција меѓу телото на палатата и нејзината фасада: како да е таа една вистинска маска.[44] Сите аспекти на Венеција одат во прилог на нејзиниот основен статус на голема сценографија: таа дава чуство на илузија, претставува еден вид на голема театарска кулиса, театарска бина на која се игра спектаклот на секојдневниот живот, карневалот и сите венециски празнувања.

[44] *Venezia e il Carnevale*, Venecija 1985, 6,7.

Градот на спектаклите

Црквените свеченост се менувале со државни и оправдано Венеција го добила епитетот: "Град на спектаклите" или "Град на задоволствата". Молменти вели: "Никогаш и никаде не се славеле црквени празници, победи, примирја, походи на кнезови, свадби на достоинственици со толкав сјај, како што се правело тоа во Венеција во 17. и 18. век".[1] Се разбира тој дава и описи за раскошот, богатството и текот на најразлични празнувања.

Посетителот би помислил, поради бројноста и разноликоста на празниците, дека е тоа главната преокупација на власта и народот. Венеција не е единственото мондено средиште во Европа, но со својата отвореност и празнична еуфорија искажува "театралност", својствена само за неа. На градските плоштади никогаш не се чувствува недостиг на акробати, шарлатани, гатачки, кукларници, увежбани канаринци, пеачи, импровизатори, бини со дресирани и егзотични животни, кои приредуваат забава и спектакли. Наоѓаме сведоштва за венецискатa театралност во сликите и графиките, каде доаѓа до полн израз венецискатa склоност кон самопретставување и колективна забава, блиска до средновековните колективни ритуали- мистериите. Малите и големи сценографски апарати користени во барокниот театар, ќе најдат своја примена и на градската "отворена сцена", во која водата игра значајна улога.[2]

Најпосле изборот е толкав, што водичот за туристи *Forestiero illuminato* ги советува посетителите кои извонредни јавни настани да не пропуштат.[3] Странците, како и локалните жители, добиваат можност и во добар дел ја користат, да се маскираат и со "стечената" слобода едноставно да се

---

[1] P. Molmenti, *Istorija Venecije u životu privatnom*, Senj, 1888, 231.

[2] G. Busetto (приредувач), *Cronaca veneziana*, feste e vita quotidiana nella Venezia del Settecento. Veduti na Gabriel Bella i grafiki na Gaetano Zompini od zbirkite na Fondacijata Querini Stampalia di Venezia, izl. kat., Cirih od 28 januari do 24 Mart 1991, Venecija 1991, 93.

препуштат на забавата, учествувајќи активно во празничните збиднувања рамноправно со Венецијанците. Церемонијалната година може грубо да се подели на два дела: од денот на Сите свети на почетокот на ноември до Corpus Christi во мај или јуни- големите циклуси од репертоарот на Христовиот живот и страдања- Божиќ, Големиот Пост, Велигден, Вознесение Христово и Благовештение- по Corpus Christi до есен, проретченоста на Големите празници им оставала на венецијанците простор за славење на одделни светци и комеморации од нивната историја.

Маскирањето било најдемократскиот чин во бројните венециски празнувања, бидејќи не познавало ограничувања по пол, старост и сталеж. Венецискатa маска е единствена и препознатлива по својата едноставност. Машката маска вклучува мантија, додека женската ја покрива само горната половина на лицето, оставајќи можност за секојдневна или свечена облека по избор.[4] Носењето маски било дозволено петнаесет дена за време на Спасовден (Ascensione), од 5 октомври до 16 декември и за време на сите јавни празнувања, кои не биле во рамките на постот.[5] Всушност наредниот ден по Божиќ се отварала сезоната на карневалот, која трае три месеци, до постите, за кое време Венеција ја зафаќа вистинска еуфорија, експлозија на максимална забава, кога сите подеднакво уживаат во слободата што им ја дава скриениот идентитет и во разноликоста на настаните и содржините.

Одредени постени активности од контрареформаторска провинциенција сеуште се практикувале во Сетеченто, земајќи учество во периодот на карневалот, а со тоа спротивставувајќи се на нормалниот след на празнувањата. Во Венеција и различни зони на Венето празнувањата се поклопувале заради продолженото славење. Се добива чувство на поделеност на градот во кој истовремено се одвивале црковни прослави во свечено достоинствен амбиент на строгата црковна литургија, додека надвор се

---

[3] F. Benvenuti, "La citta dei 'piaseri' ", vo *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, VIII (8) L`Ultima fase della Serenissima, III parte - Cultura e civiltà, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, 743.

[4] *Venezia e il Carnevale*, Venecija 1985, 22-27.

[5] N. Jonard, *La vita a Venezia nel XVIII secolo*, Milano 267.

случувал карневалот. На Велики Четврток, додека на плоштадот Св. Марко масата луѓе ужива во трката на бикови, акробациите на Коломбина и човечките пирамиди за кои биле ангажирани Forze d'Ercole, патријархот во црквата на Толентини проповеда, а во исто време јавното поклонување на Најсветиот Гроб во присуство на Incurabili на Zattere формира свечена процесија од 72 ации и 53 сираци, кои со оброк ги служат свештениците на Ораториумот.[6] Во неделата што следи, патријархот на собраниот народ на поклонение дели шест илјади причести. Последните денови тој, заедно со папскиот пратеник, се упатуваат во две цркви лоцирани на спротивните делови на градот, на Tolentini и Gesuati, за да слават 40 часа меѓу луѓето што пеат. На Покладниот Четврток, последниот ден на карневалот, на полноќ се огласува камбаната на Св. Марко и ѕвоната на San Francesco della Vigna, кои траат три четврти од часот, означувајќи го воспоставеното единство на христијанскиот народ на Венеција.

Карневалот бил спој на народните обичаи и празнувања поврзани со годишниот и религиозниот календар, и воедно државен,односно народен настан и празник. Делата на сликарите низ повеќе столетија забележуваат различни активности во карневалските денови, а на многу од нив присуствувал и самиот дужд со придружбата.[7] На Велики Четврток тој е присутен на акробатските изведби на жица од ѕвоникот на црквата Св. Марко до Пјацета (Svolo del Turco), каде публиката го задржува здивот, следејќи ги до последното салто. Таканаречените forze d'Ercole (Херкулови снаги) изведуваат пирамида од луѓе малку понатаму на Велики Петок попладне, а изутрината силните момчиња се обидуваат да ги фатат пуштените бикови по

[6] Niero, *op. cit.* 6.

[7] *Ibid.*, 263,264; E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, 1981, 160 - Велики Четврток бил не само означување на крајот на најпознатиот карневал на светот, туку и голем државен празник во чест на победата на дуждот Vittale Michiel II над Патријархот од Аквилеја, Улрих, во 1162 година.

Пјацета, за потоа да им ги препуштат на месарите, на самиот крај на постот.[8] **(сл. 31, сл. 32 и сл. 33)**

Во неделата дуждот и Синьоријата (Signoria) ја следат борбата на бикови, како и борбата меѓу мечка и неколку песа. Во понеделник и вторник сите продавници се затворени, а благородниците приредуваат спектакл играјќи игра, која е груба верзија на фудбалот. **(сл. 34)** Натпреварот се одржувал во делот на градот наречен Bersaglio, каде на полјанка, опкружени со публика, ја докажувале силата и спретноста аристократите, со значење за спремност да се стават на располагање на државата во случај на војна. Двете екипи се разликуваат по синаta и црвената облека и грубо играат- користејќи ги рацете и нозете во средиштето на теренот, во настојување да ѝ се зададе гол на спротивната екипа, низ една од црвените врати со функција на денешните мрежи.[9]

Ловот на бикови се одвивал некогаш во вонредни случаи на плоштадот Св. Марко, но многу почесто на другите венециски плоштади: San Polo, San Geremia, Santa Maria Farmosa или пак, како што прикажува сликарот Габриеле Бела, на мостот Ријалто. Најпосле не станувало збор за снажни бикови, туку за телиња, кои се помалку опасни и пружаат помал отпор.

"Forze d'Ercole" ги истакнувале своите способности и во други прилики и на други локации. Освен на плоштадите, акробатите ја испробале својата вештина и на вода, на две гондоли во каналот.[10] Откако завршувале тие,

---

[8] G. Lorenzetti, *Le Feste e le Mascere veneziane*, 14 ; Држејќи рамнотежа со една летва, акробатот се спуштал од Звоникот на Св. Марко кон Лоџата на Дуждевата Палата за да се претстави пред дуждот.

[9] G. Busetto, *Cronaca veneziana*..., 71 ; Jonard, *op. cit.*, 271.

[10] *Venezia e il Carnevale*, Venecijaia 1985, 17 ; *Cronica veneziana*..., 85. Групите наречени Nicolotti и Castellani, според називите на двата спротивни дела на градот предничеле во изведувањето на овие игри на рамнотежа. Пирамидестите фигури кои ги правеле од сопствените тела, биле секогашпосложени и повисоки од предходните, оддржувајќи го на ој начин ривалитетот меѓу нив, кој го изразувале и во популарните борби на мост. Секоја од групите била должна да направи по шест фигури. Во 1772 година за прв пат во каналот San Giovanni Evangelista, Nicolotti извеле жива пирамида на гондоли на три ката, формирани со шипки во долниот спрат . Самите фигури по специфичниот изглед добивале живописни имиња: "Il Ponte dei tre archi", "L`imperador superbo", "La bella Venezia" и т.н.

следувале други игри, како оние наречени "оса" и "gatta", на кои ńе потсетува една графика на Џакомо Франко.[11]

Како венецискатa "корида", така и танцот la moresca, изведуван во оваа прилика од групи млади луѓе на отворено, има шпанско потекло. Танцот, на што укажува неговиот назив, кореографски ја прикажува борбата меѓу христијаните и Маврите.

Една од најмногу претставуваните забавни игри од натпреварувачки карактер била таканаречената "battagliola dei pugni"- борба меѓу две спротивставени групи момчиња на мост, во која победува онаа група која ќе ја истурка другата. Во градот се прочуле Nicolotti, рибари од S. Nicolo dei Mendicoli, со црни лица и берети наспроти младите од Castello, од другата страна на големиот канал, познати како Castellani, со црвени лица и берети. Најчеста локација за овие борби бил мостот над каналот на San Barnaba, но се користеле и други мостови, како оние на Santa Fosca и на Carmini. Откако грубите борби со стапови предизвикале сериозни последици, во 16. век Советот на десетмина (Consiglio dei Dieci) ги забранил реквизитите.[12] **(сл. 35)**

По одмерувањето на спретноста и снагата на младите, кои се носечката енергија и вистинските херои на карневалот, настапуваат пиротехнички спектакли, за најпосле да се комплетира величенствената глетка на плоштадот Св. Марко, каде е поставена и грандиозна архитектонска машина "задолжена" за тој дел на програмата. Тоа е само дел од глетките на кои можеме да присуствуваме благодарение на познатите ликовни остварувања, особено оние од 18. век. **(сл. 36)**

Наведените традиционални карневалски игри и забави, ни од далеку не го исцрпуваат списокот на збиднувања во тие денови, но во значајна мера го објаснуваат примарното значење на карневалската фешта, која го означува

---

[11] G. Lorenzetti, *op. cit.*, 15 и во *Venezia e Carnevale*, 16.

[12] Lorenzetti, 15 ; *Cronaca veneziana…*, 77. Последен пат е забележано да се користат големи цевки во 1574, кога во чест на Анри III од Франција, во борбата учествувале триста луѓе. Не биле ретки смртните последици од настанот и во наредните денови, заради што од владата биле поставени ограничувања.

крајот на зимата и повторното раѓање, кому преку некои црковни обичаи треба да му се поднесе жртва.[13]

Различните егзибиции и изложби на егзотични животни, кукленият театар и најразличните театарско-сценски изведби, гатачите, забарите, шарлатаните, приказите на Новиот свет ("Il Mondo Nuovo"), лотарии и друг вид панаѓурска забава, се познати од платната на венецијанскиот сликар Пјетро Лонги, но и на оние на Џан Доменико Тјеполо, синот на славниот Џанбатиста Тјеполо, кого особено го импресионирале изведбите на маскираните актери на Commedia dell'arte, како неизоставен дел на карневалската забава.[14] **(сл. 37)**

Изворите даваат информации за еден карактеристичен вид претстави-момарии (le momarie pl.) од профан пантомимичен карактер, составен дел на карневалските празнувања.[15] Придружена со музика и песни, изведбата се менувала со танци, и како таква била присутна со различни називи ширум Италија, а одговарала на аналогни спектакли под маски во остатокот од Европа. Всушност во 16. век момариите веќе биле длабоко навлезени во венецискатa празнична пракса, за која хроничарите нудиат содржајни информации. Тие можеле да се изведуваат како на отворен јавен простор, така и во приватна резиденција, а многу биле омилени момариите со митолошки содржини: делата на Херкул, Персеј и Андромеда, грабнувањето на Елена итн.

Онаму каде недостасува иконографска документација, остануваат описите на сведоците. Во сатиричните игри со театарски примеси фантазијата на поетот била неограничена. Санудо опишува една момарија од

---

[13] F. Ambrosini, "Cerimonie, feste lusso", in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima* , V Il Rinascimento , parte III - La vita sociale, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rim 1996, 441-520, pp. 464.

[14] види T. Pignatti, *Pietro Longhi*, Venecija, 1968, 38; A. Mariuz, *G. D. Tiepolo*, Venecija, 1971, 43-52; Т. Филиповска, *Венецијанско жанр-сликарство 18. века инспирисано позориштем*, магистерски труд, Београд 1996, 72-73, 101-108. Популарниот назив за косморама- "Il Mondo Nuovo", означува еден вид карневалска забава карактеристична за 18. столетие, која за сите надоместок нудела тродимензионална визија на егзотични панорами, кои почиваат повеќе или помалку на фантастичните замисли за Америка (новиот континент).

[15] F. Ambrosini, *op. cit.*, 492-493.

1532 година, изведувана на плоштадот св. Марко. Прва дошла божицата Палада, јавајќи на змија, држејќи во едната рака штит, а во другата книга. По неа следела Праведноста на слон, па Слогата на штрк со жезло и земјината топка в рака, па Победата на коњ со жезло, меч и штит. Натаму се појавувале Мирот и Изобилството, а наспроти нив алегориските претстави на нивната спротивност со атрибутите: Глупоста на магаре, Насилието на змија, Немаштијата јава на пес.[16] Меѓу овие два спротивставени табори ќе избие борба во која нормално ќе победат Мирот, Слогата и Изобилието. Момариите, односно нивната изведба чинела многу пари и затоа тие била омилена забава на богатите. Подоцна станал обичај да се рецитираат песни пред дуждот, да се изведуваат претстави во дворани и во двориштата на палатите. Самите учесници биле раскошно облечени во свила и кадифе, а сцената еднакво богато искитена. Меѓу слушателите често биле присутни странски пратеници, па и папскиот легат, секако преоблечен.

Интересно е да се напомене дека постои аналогија меѓу одредена претстава со "дипломатска тематика", изведена можеби од Compagni Zardinieri и сликите на Карпачо во Scuola di Sant'Orsola, особено првите три платна, кои потекнуваат од 1496-1498 година. Во овој жанр спаѓа и момаријата изведена од групата Eterni во Ca'Foscari на 2 мај 1513 по повод свадбата на нивниот колега Федерико Форскари, со една дама Вениер, внука на дуждот Лоредан - таму било претставено пристигнувањето на различни амбасадори, очигледно испровоцирано, како и во претходните случаи, од силните врски и добрите односи меѓу венецискатa власт и странските претставници и посетители на градот.[17]

Се чини дека театарските претстави биле најомилена забава на Млеќаните. Се споменуваат изведби на комедии во манастирите.[18] За време на Сеиченто Compagnie della calza во различни прилики давале класични

---

[16] Цит. кај Molmenti, 1888, 219.

[17] F. Ambrosini, "Cerimonie, feste, lusso", во *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima* , V- Il Rinascimento , parte III - La vita sociale, 493 ; *momaria di re Pancrazio* ја spomenuva M. Sanuto во *I Diarii*, XVI, coll.206-207 (16:206-207).

[18] Molmenti, *op. cit.*, 219.

комедии и трагедии. Но, појавата на народната комедија наречена Commedia dell'Arte, имала особено значење за поставувањето релации меѓу театарот и стварноста. Нејзините импровизирани изведби со изобилство на шеги, лакрдии и акробации биле реализирани од маскирани актери, кои всушност претставувале типизирани ликови: Панталоне, Коломбина, Докторот, Капетанот, Арлекино, Пуичинела и други ја пронеле нејзината слава не само низ Италија, туку и во Европа.[19] Слободна во однесувањето, полна со живот и народна пргавост, Комедијата дел Арте и покрај званичните забрани, доживувала големи успеси. Од плоштадите и улиците, таа се префрлила и во театрите. Достигнувањата на Молиер не би биле сватливи без незиното влијание.

Сепак, исчезнувањето на импровизираната комедија на маски во 18. век, се поврзува со името на нејзиниот Реформатор Карло Голдони, кога таа преминала на званичната тетарска сцена.[20] Комедијата дел Арте до тој момент, а и потоа била неизоставен дел на венецискиот Карневал, а традицијата во поново време се обновила. Особено бил присутен Арлекин, еден од акробатските ликови на слуги, со црната или кафена полумаска на лицето и костимот сошиен од ромбоидни парчиња ткаенина во разни бои. Слугата Бригела е препознатлив по костумот во бело-зелени пруги, а важни атрибути му се беретата и гитарата. Панталоне- новопечениот венециски богаташ или трговец се издвојува со големиот нос, црвените чорапи, турските папучи, пелерината и шеширот без рабови.[21]

Самата претстава барала од комичарот физичка вештина и говор на телото, еднакво како и говорни способности. Не навлегувајќи во проблемот на човечката психологија, Комедија дел Арте успешно го одразувала ликот

---

[19] C. D. Brenner, *The Theatre Italien, its Repertory, 1716- 1793*, Berkeley and Los Angeles, 1961, 1 (од воведот); Уште во 1613 на повик на Марија Медичи дружината "Вистинољубиви" (Fedeli) заиграле во Франција, во хотелот де Бургоњ (Hotel de Bourgogne). Од 1680 до протерувањето во 1697г. Comédie Italienne била постојан театар во Париз, а од 1716 со трупата на Лелио (L. R. Lelio)била обновена нејзината тамошна активност.

[20] Карло Голдони (1707- 1793)дебитирал во театарот San Samuel со комедии "на тема"("a soggetto"), а преоѓајќи во Театарот San Angelo, званично започнал со реформата на комедијата. *The Cambridge guide to World Theatre*, Cambridge 1988, 399.

на современото општество. Нејзината реалистична снага извира не само од маскираните ликови како типови извлечени од животот, туку особено од нејзиниот хуманистички карактер. Исмевањето на луѓето и општеството било забава, но и своевидна борба со човечките и општетсвени недостатоци.[22]

Славата на венециската комедија на 18. век и различниот пристап ги спротивставила двајцата најталентирани комедиографи- Карло Голдони и Карло Гоци, истакнувајќи го час едниот, час другиот на каприциозната театарска сцена.

Додека се водела борба меѓу старото и новото, венециската сцена доживувала континуиран развој. Експериментот во Камерата Фиорентина (Camerata Fiorentina) кон крајот на 17. век за враќање кон изворната грчка трагедија во сите нејзини елементи (поезија, музика и игра), резултира со настанокот на најиталијанскиот сценски жанр - мелодрамата.[23] Водечки автори на ова поле Апостоло Seно (Apostolo Zeno), во функција на царски поет во Беч, и римјанинот Пјетро Метастазио (Pietro Metastazio), кој бил негов наследник. Модата на мелодрамата постепено ја истиснала трагедијата од венециската сцена на Сетеченто, така што посетата на вакви изведби била далеку под онаа во операта, па и комедијата. Кратките проблеснувања на Сципион Мафеи (Scipion Mafei, "Мегор") и Виторио Алфиери (Vittorio Alfieri), не го ревитализирале интересот за трагедии во Венеција до крајот на Сетеченто (18. век).

Во градот кој бил потврден европски музички центар, забележлива е и појавата на операта "буфо" или комичната опера.[24] Иако званично воведена со одлука на Театарот на Фирентинците (Teatro dei Fiorentini) во Неапол во 1709 година со цел да се воведе сезона на комична музичка забава во локален дијалект, идејата била брзо прифатена од сите значајни музички центри, а

---

[21] *Ibid.*, 222.
[22] Т. Филиповска, *Комедијата во Венецискоτо сликарсτво на 18. век*, Скопје 2004, 51.
[23] *Ibid.*, 205, 209.
[24] *The Cambridge guide..*, 500; Првата опера прикажана во Венеција била " Грабнатата Прозерпина" на Клаудио Монтеверди, инаку резултат на една многу постара тенденција,

особено Венеција. Голдони напишал многу либрета за овој вид комично-музички претстави, чија публика веќе не била единствена по состав, туку е сочинета од сите општествени слоеви.

Во 18. век постоеле шеснаесет јавни театри во приватна сопственост и четири конзерваториуми.[25] Толку големиот број на театри се должел на популарноста и нивната голема посетеност, не само од страна на венецискатa публика, туку и многубројните туристи, дипломати и други важни гости на градот, и последица на раслојувањето, односно социјалните промени во структурата на населението. Театрите ги носеле имињата на парохиите во кои работеле и биле сместени во релативно мали зданија, кои не се издвојувале од останатите градби. Затоа меѓу Св. Касијан, Св. Салвадор, Св. Лука, Св. Самуел, Св. Бенедето сместени во објекти од 17. век, се издвојува новоизградениот театар Фениче, во чија градба и декорирање било вложено многу.[26]

Трите театарски сезони во годината траеле: од денот на Св. Стефан до 30 март, од Спасовден до 15 јуни и од 1 септември до 30 ноември. Без оглед на свечениот амбиент, богата сценографија, извонредни тоалети, публиката не била дисциплинирана за времетраењето на претставите, реметејќи ги со разни довикувања, псовки и недолично однесување. Луѓето ја користеле приликата и средбата за да разговараат за службени или приватни работи. Ложите личеле на сепарија во кои секој и во секое време, значи и во текот на претставата, можел да влезе и да излезе.[27]

нагласена уште во времето на раната ренесанса, да се достигне складот и величината на античката трагедија. Види L. Zorzi, *Il teatro e la citta*, Torino 1977, 256.

[25] *Венецијанско сликарство XVIII века, Култура и друштво у Венецији*, изл. Каталог (вовед на научниот комесар на изл. Џована Непи Шире), Народни Музеј - Београд март-мај 1990, Београд 1990,15,16; Славата на конзерваториумите Incurabili, Mendicanti, Ospedaletto и la Pietà, се должела на изведбата на извонредната музика на Антонио Вивалди, Бенедето Марчело, Скарлати и други автори.

[26] *Ibid.*, 17; Театарот La Fenice е последен голем државен потфат во градителството на Serenissima, проект на Antonio Selva од 1792 година; L. Zorzi, *op. cit.*, 262.

[27] Види *Enciclopedia dello Spettacolo IX*, I teatri di Venezia nel Seicento e Settecento, Firenca*Rim 1962: 1539-1550, 1543-1544.

[27]Zorzi, *op. cit.*, 302, 303; A. Nicoll, *Lo spazio scenico*, Rim 1971 (1966),78-83; F. Benvenuti, "La città dei 'piaseri' ", vo *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, VIII (8) L`Ultima fase della Serenissima, III parte - Cultura e civiltà, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rim 1998, 736.

Театарската сцена и ентериерот воопшто, биле користени не само за сценски изведби, туку и за организирање концерти, банкети, балови и слични настани, најчесто предизвикани од некој повод.[28] Се разбира, во тие прилики театарскиот простор бил посебно декориран. Но, театарски изведби по разни поводи биле одржувани и на други простори во градот. Пример за тоа е трагедијата претставена во 1573 година во Салата на Големиот Совет во Дуждевата палата, посветен на Хенри III.[29] Едно од чудата на Венеција е и театарот на вода- ил театро дел мондо (il teatro del mondo), особено актуелни за време на прославите и празниците, кога се потенцира морската сценографија. Овие пловечки сцени се изработувале од дрво и штук на широка основа- платформа, некогаш украсени со слики, статуи и скапоцени ткаенини. Се случувало и по повод посетите на странски угледни гости да бидат користени во репертоарот на репрезентативни точки, погодни за забава, но и за величење на Републиката и нејзиното богатство и моќ. Забележено е дека за време на посетата на францускиот крал Анри III на Венеција во 1574 година, еден од триумфите на прославите било поставувањето на стаклени сценски конструкции на широко скеле, кои пловеле по Големиот Канал, пред палатата каде боравел владетелот.[30] Мобилноста на театарот на вода била постигнувана со поставување на целата конструкција на два чамци или сплава, со што се добивала секогаш нова сценографија од различна перспектива на градот.[31]Изведбите на театрите на вода вклучувале оркестри, хорови, танчери и пантомимичари. Следејќи ги европските трендови, свеченостите од овој тип станувале сé повеличествени. Во Венеција, како и во другите италијански градови, успехот на спектаклот се мерел по восхитот и чудењето кое тој го предизвикувал кај посматрачите.

---

[29] Molmenti, 223.
[30] P. F. Brown,"Measured Frienship, Calculated Pomp: The Ceremonial Welcomes of the Venetian Republic", in *All the Worlds a Stage Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, 1990, 136-186, pp.146-147, figs. 4-30, 4-31.
[31] *Ibid.*,147; K. Primatesta, *Arte e incato della celebrazione*, Milano, 1996, 30.

Првите информации за ваквиот вид театри ги дава Марин Санудо во своите Дневници (Diarii), но бргу потоа и делата на уметниците ги "документираат", покажувајќи дека од едноставни облици тие еволуираат во посложени, меѓу кои се смета оној со округла форма. Врз основа на ваквата конструкција, во 1542 година е прв пат конструирана таканаречената "маццхина дел мондо", која покрај константниот округол облик, била покриена со свод, симбол на небото, во соработка со сликарот и архитект Џорџо Вазари (Giorgio Vazari).[32] Хуманистичките архитекти го изразувале со округла основа и форма светот, балдахинот бил очигледно претстава на небото. Како триумфалните лаци и лоџи, така и оваа идеја е превземена од антиката, односно од изгледот на театарот "all'uso dei Romani", поточно од рушевините на класичните театри и воедно од римскиот храм.[33] **(сл. 38)**

Графиките на Џакомо Франко (во *Habiti d'huomini et donne venetiane con la processione della Ser. Ma Signoria et altri particolari cioe trionfi, feste, cerimonie, pubbliche della nobilissima citta di Venetia*, Giacomo Franco, forma in Freazaria all'insegna del Sol com privilegio, Venezia 1610 – dedicato a Vincenzo Gonzaga duca di Mantova e di Monferato (adi 1gennaio 1610), Venezia, Museo Carrer, Stampe, E. 9 bis, in folio) и на Чезаре Вечелио (*Degli Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, libri due, Venezia 1590, presso Damian Zenaro, dedicato "Al molto/illustre Signore/il Signor Pietro Montalbano, conte/cavaliere etc. / mio Signore osser vandiss".- in 8° Venezia, Museo Correr, Stampe H. 34/2, pp- 39r- 41r ; се претставени два

---

[32] L. Urban Padoan, "Gli spettacoli urbani e l`Utopia", vo *Architettura e l`Utopia nella Venezia del`Cinquecento*, 144-145; даден е цитат од животите на Вазари, *Le Vite di piu eccelenti*..., VII, 380-381 за мајсторот Tiziano Minio, кој ја извел конструкцијата, додавајќи: "Fu molte volte adoperato in ornamenti di scene, teatri, archi e altre cose simili, con suo molto onore, avendo fatto cose tutte piene d`invenzione, capricci e varieta, e sopra tutto con molta prestezza".

[33] Urban Padoan 1980; познати се повеќе примери на подигање на триумфални лаци за потребите на свеченостите како дочек на сански високи гостиили свечени влегувања на дуждовицата во Дуждевата Палата по инаугурацијата на дуждот, обичај кој влегол во пракса од втората половина на 16. век. Најпознати настани од ваков тип биле дочекот на Хенри III од Франција (1574), кога бил ангажиран Андреа Паладио (и Паоло Веронезе во сликарскиот ангажман на истиот)и влегувањето на дуждовицата Моросина Моросини Гримани во Дуждевата Палата; овие свечени моменти биле повеќекратно забележани, односно овековечени од уметниците. Види на стр.152, 153 160, 161, 162, figs. 148, 157, 158 и 159; A. Chastel, " Palladio et l`art des fetes", во *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 2 (1960): 29-33.

различни театри "del mondo". Графиката на таблата 6 кај Франко, посветена на влегувањето на дуждовицата Моросина Моросини Гримани (Morosina Morosini Grimani) во Дуждевата палата го прикажува Бучинторо, на кој била дуждовицата, во предниот план, а во позадината следен од неколку занаетчиски чамци, е прикажан "il teatro del mondo", проектиран од Скамоци. **(сл. 39)** На таблата 20 на истиот том се појавува уште една графика од 1597, на која е прикажан "teatro del mondo" со изведба на наумахија (naumahia), организирана од фламански морнари и оние од други нации. Овде славниот пловечки театар на Vincenzo Scamozzi е верно прикажан. Јасно се гледа статуата на Нептун, како и платформата од четири пловила камуфлирани како фигури на риби. Наречен уште "одеон" или "аргонаутски портик", тој бил расчленет со четири челни фасади со тимпанони, поддржани со столбови и одвоени со дванаесет статуи во штук што го претставуваат Зодијакот.[34]

Вечелио со листот од 1590 како да настојува да го истакне сценскиот карактер на плоштадот св. Марко и да ги обедини спектаклите, кои се одржувале во различни прилики. Перспективата на плоштадот започнува со приказ на "teatro del mondo" проектиран од Giovanni Antonio Rusconi по порачка од Compagna della Calza наречени Acessi во 1564; на плоштадот св. Марко се забележува лов на бикови (одржуван најчесто за времетраењето на карневалот, додека на Моло е усидрен Бучинторо (festa della Sensa се слави четиринаесет дена по Велигден), што е практично проследување на континуитетот на венециските празници во една единствена претстава.[35]

Истиот театар на светот на архитектот Рускони може да се види и кај G. Grevenbroch, во венецискиот музеј Correr, MS Gradenigo Dolfin 155/I, "Notizie e documenti sulla Compagna della Calza degli Accesi", cc. 2-3 (M. 34298), само што на оваа графика школкениот сплав има доминантно место и целата конструкција, како и препознатливите архитектонски контури во позадината

[34] L. Urban Padoan, 1980, 162-163.

[35] За улогата на Compagnie della Calza во организацијата на празнувањата и нивната реализација види во претходното поглавје каде станува збор за Дуждот и симболиката на неговата функција; L. U. Padoan," Le Compagnie della Calza: edonismo e e cultura a servizio della politica", vo *Quaderni Veneti*, 6, 1987, 111-127.

(Фасадата на Дуждевата Палата гледана од Моло, Звоникот и Библиотеката) ги гледаме од една спуштена точка на посматрање, која не допушта увид во случувањата на Пјаца и Пјацета.[36]

Народните свеченост кои се одвивале во Венеција биле познати како сагри (sagre pl.). Карактеристично за деновите на ваквите прослави било украсувањето на улиците и плоштадите со знамиња, дрвените бини подигнати за излагање на портрети и други слики, како и бакарните и бронзени чинии посјајни од злато на масите на слаткарниците. Жените свечено облечени во шарени свилени сукњи со престилки ишарани на "персиски" начин, во бели влечки и накитени со златниот накит околу вратот, се собирале и често украсувале брод со зеленило и хартиени светилки, за да се одвезат со него во Местре или некое друго место за да поминат еднодневен излет во шега и забава на зелена ливада. Во вечерните часови тие се враќале во градот, каде до доцна во ноќта нивните гласови се разлевале по мирната лагуна. Уште повесело било на религиозните празници, кога во брокатни фустани и со цвеќе во косите Венецијанките танцувале под отворено небо. Најомилени танци биле народните monferrina и furlana, кои се играат со пеење и тамбури, час на прсти со лесно потскокнување, час со нагли вртења на пета, при што се раширувале нивните сукњи, кои во ритамот на играта и на колковите се лелеавеле наоколу.[37]

Сé до пропаста на Републиката, изборот на дужд, патријарх, голем канцелар и прокуратор биле проследени со извонредни и раскошни забави. По крунисувањето на новиот дужд, бил организиран бал во неколку свечено украсени сали на Дуждевата Палата. Покрај угледните странски гости и патрициите, таму имале пристап граѓаните од сите сталежи и тоа пристојно маскирани. Притоа за аристократите било обврзно да се облечат службено, во свилена гримизна тога, секретарите во црна тога, а странците во свечено одело. Најраскошно биле облечени патрицијките, за чиј дочек биле задолжени женските роднини на дуждот, кои заради кројот на скапоцените

[36] P. F. Brown, *op. cit.*, fig. 4-30.

фустани и под тежината на златото, на овој престижен настан не можеле нормално да се движат и танцуваат menuet и contredanse. Стар обичај бил продавачите на овошје, следени од музика од труби и фрули, да му донесат на новоизбраниот дужд по една дињa украсена со каранфили.[38]

Изборите на патријах и на прокуратор на Св. Марко биле проследени со раскошни прослави, кои во најголемиот број случаи, не заостанувале зад дуждевиот. При номинацијата на новиот прокуратор, тој добивал од дуждот дамастна наметка од гримизен сомот, симбол на дигнитет; со него тој се враќа дома на гондола, означувајќи го така почетокот на празнувањата, кои траеле најмалку три дена. Денот кога стапува во служба, придружен од останатите прокуратори во пурпурни наметки, тој се упатува кон црквата Сан Салвадор на миса; оттука преку Мерчерија (Merceria), каде по тој повод весело славел народот, оди во Св. Марко, што всушност претставува кулминативен момент на празнувањето.[39] **(сл. 40)** Свечените поворки, маските, украсените дуќани во Мерчерија, се само дел од протоколот на честа за вакви поводи, чии прослави можеле да потраат и по пет и повеќе дена.

Во вакви прилики владата дури превземала мерки да не се претера со излагањето на скапоцена роба по излозите, која би можела да привлече провалници. Забраната да се изложува портрет на прокураторот при неговиот избор не била стриктно почитувана, така што во повеќе продавници можеле да се видат насликани на хартија и придружени со по некоја духовита испишана досетка. Многу песни пак на латински и италијански јазик, напишани по тој повод, можеле да бидат прочитани на јавни места низ градот.[40]

---

[37] Molmenti, 1888, 303, 304.

[38] *Ibid.*, 305; По белешките на Antonio Benigna од 12 август 1723, еснафот на овоштарите како обично го донел својот дар на дуждот Alvise Mocenigo. Тие тргнале од својата Школа во Santa Maria Formosa и се упатиле кон црквата Св. Марко, носејќи ги дињите на сребрени чинии.. Пред Дуждевата Палата ги дочекал самиот дужд, кому председателот на еснафот му го предал овошниот дар. За возврат дуждот наредил да се изнесат вино, колачи, путер, сирење и насолен јазик.

[39] G. Busetto, *Cronaca Veneziana,* izl. kat., 134.

[40] Molmenti, 1888, 306.

Дуждот, Синьорија и благородништвото ја покажувале својата солидарност и својот исправен став кон црквата, присуствувајќи не само на церемониите во базиликата на Св. Марко, туку активно учествувајќи во сите најзначајни моменти на венецискиот религиозен живот. Иако новиот патријарх на Венеција, избран од сенатот, добивал потврда за функцијата од Рим, дуждот, заедно со Синьорија, странските амбасадори во Венеција, primicerio на Св. Марко и свита од благородници, се упатувал по воден пат, следен од пјовани(piovani) и други претставници на клерот кон катедралата San Pietro di Castello, каде се одвивал изборот.

Следејќи ја најстарата традиција, Венецијанците ја третирале црквата San Pietro di Casello како бискупско, а од 1451 како седиште на патријархот. Новиот патријарх овде влегувал придружуван од дуждот и од Синьоријата со соодветен апарат на помпа, засилена од гондоли на парохиите со парохијски и со белезите на црквите. Откако поворката составена од дуждеви чамци-пеатони ќе стигнела до катедралната црква, таму била одржувана миса, по која го придружувала патријархот до неговата резиденција, градба од 16. век подготвена за празнување. За време на овој свечен настан, глорификацијата на католичката вера се одвивала заедно со онаа на Републиката. Сликата на Габриел Бела од пред 1792 го прикажува влегувањето на патријархот во црквата Сан Пјетро ин Кастело, а во десниот долен агол натписот ја опишува сцената како "Ingresso Del Patriacha in S: Pietro di Chastello" (Влегување на Патријархот во црквата).[41] **(сл. 41)** Пред вратата на храмот е прикажан дуждот како добива опрост од новиот патријарх, кого го препознаваме по кардиналската кота (cotta- кратка црквена кошула). Додека слободно поставената поворка е во преден план, бројните посматрачи и на некој начин партиципиенти во празнувањето ги гледаме во далечината на мостот и на свечено украсените прозорци. Во предниот план поворката од дуждеви чамци и бротчиња му приоѓа на брегот: пеатоните се веќе усидрени, а парадните гондоли, каорлини и бисони се приближуваат. На левата страна се гледа,

[41] G. Busetto, *Cronaca Veneziana*, 143.

поставена во дијагоналната позиција на сцената, паладиевската архитектура на црквата подигната од Франческо Смералди (Francesco Smeraldi) кон крајот на 16. век, Меѓу црквата и звоникот на Мауро Кодуси (Mauro Codussi) е поставена палатата која Патријархот Антонио Контарини (Antonio Contarini) сакал да бида едноставна, но комфорна. Во 1807 година седиштето на Патријархот било префрлено од Сан Пјетро ин Кастело во Сан Марко, а самот Патријарх добил резиденција на вториот спрат на Palazzo Querini Stampalia, каде останал до 1849 и каде по играта на случајот денес се наоѓа збирката на празничните платна на Бела.[42]

Религиозните спектакли биле впрочем исто толку раскошни како световните, иако веќе стана јасно дека во Венеција се прожимаат верските и политички манифестации, во функција на себепрезентирање на државата. Ритуал, чија спектакуларност е пример за една сугестивност која го надминува нејзиното религиозно значење, било *Крштевањето на Евреинот*. Оваа јавна и свечена церемонија подразбирала дарување на конвертитот со нова облека, симбол на спиритуалното раѓање, а во таа прилика, независно од неговата економската состојба,често многу добра, се собирал прилог во негова корист. Изворите споменуваат дека на 19 јануари 1528 година, речиси десет илјади луѓе се собрале во црквата деи Фрари, украсена соодветно со таписерии и друга опрема, за да помагаат при спектаклот на крштевањето на седумнаесетгодишниот Вивиан, син на некој, кој и самиот се покрстил по неколку години за да стане кавалиер. По ритуалот, новиот христијанин бил надвор од црквата поздравен вообичаено со звук на труби и фрули.[43]

Важните политички настани со позитивна конотација за Републиката, биле прославувани со реквизити и процесии блиски до прославувачката шема

---

[42] *Ibid.*, Покрај делата на повеќе значајни венецијански сликари од различни епохи, колекцијата содржи 67 платна со празнични сцени на Gabriel Bella од последните децении на Сеттеценто, архивски материјал и документи. Палатата на грофот Giovanni Querini Stampalia, роден во 1799, две години по падот на републиката, потомок на старото и славно благородничко семејство, ерудита и наследник на богатата семејна уметничка збирка, денес е седиште на научната Фондација, која го носи неговото име. Неговиот тестамент, составен пред смртта во 1869, предвидува јавно користење на библиотеката, Галеријата, медалите и уметничките предмети. Оттогаш Фондацијата функционира како културна институција.

на големите религиозни празници. Биле декорирани околните згради на Пјаца со знамиња, растителни венци и други украси. Се организирале и повеќекратни прослави како онаа тројната на 25 март 1499 година, кога Венеција славела воедно роденден (денот на Св. Марко), Благовештение и склопување на сојузот со Франција. Во јули пак, 1526 година, по повод објавувањето на сојузот на Коњак (Cognac), на орнаментираните драперии им биле додадени стапови за посматрачите на церемониите, со што се постигнал ефект на лемент од празникот Corpus Domini - покриен премин за процесијата; спектакл во спектакл, понуда за тродневен јавен восхит.[44] Внатрешноста на Базиликата била по тој повод извонредно декорирана, како што се практикувало за Велигден: златни драперии, апостолски фигури облечени во прекрасни златни облеки на иконостасот, Pala d`oro поставена на големиот олтар. За да се вреже во свеста на публиката значењето на настанот за кој се празнува, биле користени алегориски коли со јасни политички алузии, припремени од Scuole или од некој религиозен ред, кои во вакви околности претставувале интегрален дел од формираните процесии.

По повод Болоњскиот мир, на 1 јануари 1530 година, предизвикувајќи го невремето, на прославата на Пјаца Scuole не го изнеле среброто како обично, на тој начин потврдувајќи дека изминатата војна не ги оставила ненечнати државните резерви. Помалку ритуалистички и институционалистички, а со карневалска интонираност, заради карневалот, кој бил во тек, биле веселбите организирани тие денови на Пјаца, покрај Fondaco dei Tedeschi и во различни дипломатски седишта, додека таканаречените "luminarie" - огномети и артилериски плотуни, додатно ја "вжештувале" еуфориската атмосфера во тие денови.[45] По склучениот мир во 1177 година во Венеција, градот станал космополитски центар на политичко-економски и религиозни преговори, кога важни личности се собирале тука,

---

[43] F. Ambrosini, *op. cit.*, 452.
[44] *Ibid.*, 483.
[45] A. Tenenti, "La rappresentazione del Potere", vo *I Dogi*, priredeno od Gino Benzoni, Milano 1982, 210-211; E. Muir, *Il Rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Rim 1984, 261-265.

отворајќи нови можности за престижни прослави, во кои народните игри се совпаѓале и комбинирале со званичните јавни церемонии.

Постоеле и други видови јавни празнувања во Венеција, кои не почиваат на традицијата (како карневалот), ниту пак на годишните религиозни празници или судбински политички случувања, а сепак имаат изразено јавен карактер, што значи се вистински театарски претстави во урбаниот простор на лагуната и се отворени за сите граѓани. Станува збор за ingressi, свечени дочеци на значајни странски владетели, дипломати или великодостојници, по кои Венеција била прочуена ширум Европа. Иако овие настани се најчесто поврзани со политичките интереси на Републиката, во нив преовладува забавниот над церемоналниот елемент, а сериозните процесии биле заменети со понеформални и весели поворки за вода или копно. Сличен карактер имале празнувањата по повод приватните веселби, меѓу кои на прво место биле свадбените, особено склучувањето брак меѓу влијателни и богати патрициски семејства.[46]

Во Венеција и погребите биле спектакуларни, особено оние на истакнатите членови на заедницата, дуждовите, прокураторите, големите канцелари и други. Важна улога во одржувањето на погребните церемонии имале Scuole Grandi, религиозни, секуларни и регуларни, а од 17. век редовно било и присуството на членови на редот на Езуитите, потоа морнари, слуги, деца од сиропиталиштата, упатени на повеќе или помалку дарежливите наследници. Најраскошен и најбогат со симболика бил погребниот ритуал на дуждот, кој од изборот до крајот на животот бил носител на најпрестижната и најмоќна функција во власта на Републиката. **(сл. 42)**

Откако камбаните ја објавувале смртта на дуждот, неговото семејство било оставано во приватност да манифестира жалост и да прима сочуство. Синьорија заседавала во меѓувреме на затворена седница во Дуждевата палата за да го одржи континуитетот на легалната власт до изборот на

[46] A. Tenenti, "L`uso scenografico degli spazi pubblici: 1490- 1580", vo *Tiziano e Venezia*, Convegno internazionale di studi, Venecija 1976, 21-26.

новиот дужд. За тоа време палатата ја чувале воружени работници на арсеналот, делумно за да ја сочуваат безбедноста и да ги спречат насилните притисоци врз избирачите на новиот дужд, но повеќе од ритуални и комеморативни причини, во сеќавање на средновековните грабежи, забележени во периодите на меѓувладеење. Секретарот на Советот на десетминатa го кршел дуждевиот прстен и печатите, меѓу кои големиот сребрен печат со името на починатиот дужд. Ова симболично уништување на инсигниите на моќ најинтимно поврзани со личноста на починатиот, укажува на дефинитивната разделба меѓу вечната функција и значајната индивидуа, која некое време ја претставувала државата на таа позиција.[47] Телото на дуждот било балсамирано со цел да биде јавно изложено, а ваквата практика била повторно воведена на почетокот на 17. век. Имало случаи кога дуждот бил облечен во облека на Scuola Grande, чиј член бил своевремено, како на пример дуждот Леонардо Лоредан (Leonardo Loredan). Тој бил сепак опремен со дуждевите симболи, како капата, златна наметка, меч и штитот со Лавот на Св. Марко, свртен навнатре.[48]По тридневното бдеење над покојникот, била формирана свечена процесија за негово испраќање од Дуждевата Палата до местото на погребот, најчесто доменикaнската црква Св. Јован и Павле (Santi Giovanni e Paolo). Погребната поворка ја отворале големите и малите Scuole, религиозните редови, секуларните зруженија, капитоли на Castello и на Св. Марко, морнари од Арсеналот, кои го носат штитот, пеачи на Miserere, па следеле патриции и функционери на Дуждевата Палата и најпосле големиот канцелар, патријархот, прокурторите на Св. Марко, амбасадорите, подалечните роднини на покојникот и сирачињата. Откако ќе завршеле религиозните погребни ритуали во и пред црквата Св. Марко, следел

[47] Според познатата изрека на хроничарот Marin Sanudo " si é morto il Doxe non é morta la Signoria", што значи дека ова тело го обезбедува континуитетот на власта до наредниот избор. Заради тоа Синьориа е исклучена од погребните церемонии. A. Da Mosto, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Firenca 1982, pp. LI и LIII.

[48] Å Boholm, *The Doge of Venice. The Symbolism of State Power in the Renaissance*, Gothenburg, 1990 96-97.

погребот, проследен со посмртен говор. Дуждевиот гроб бил декориран со Лавот на Св. Марко и со благородничкиот грб на покјникот.

Веслањето отсекогаш било најомилен спорт во Венеција, а регатата спаѓа во најсликовитите стари обичаи, денес сé уште жив во градот на лагуните, каде сосема природно се вклопува во празничната атмосфера.[49] Регатите потекнуваат веројатно од 14. век, кога државата на бродови организирала групна стрелачка војна вежба, која ги мобилизирала сите мажи од 16 до 36 години заради зголемена одбранбена готовност и физичка кондиција. Вежбите, на кои присуствувале весели и воинствени момчиња, постепено добиле натпреварувачки карактер, а во 16. век се одржувале четири пати годишно, на релација Malamocco- Dogana. Но освен војните, во овој период се регистрирани и цивилни регати со различен вид пловила, организирани по повод свечени или празнични прилики, на сметка на државата или приватна иницијатива, такмичарски или во процесија, кои траеле и по цел ден. На пример, во 1686 година, за време на свеченостите по повод посетата на војводата од Brunswich, значаен гостин на Републиката, по Големиот Канал биле одржани 11 различни регати со 101 чамец и 352 учесници, односно веслачи.[50]

Во ренесансата Compagnie della Calza се грижеле за припремата и изработката на пловечки "машини", кои имале за цел да ги разубават поворките кои предходеле и ги следеле трките, составени од неброени пловила со сите можни облици и димензии. Тогаш регатите станале прекрасни и чудесни спектакли, каде биле манифестирани убавина, раскош и величенственост, и тоа од страна на Државата, разните здруженија, поединци, странци, духовни лица, амбасадори, и каде сите изгледале вклучени во еден натпревар на изразување на фантазијата, на покажување на богатството, зачинет со препознатливиот венециски вкус за прославувачка иконографија,

---

[49] Дневник, од 9-ти септември 2003 год , стр. 15 - објавена е фотографија од одржувањето на историската венециска регатата, при која биле организирани трки од различни делови на лагуната. Притоа се гледа дека чамците, опремата и облеката на веслачите во голема мера се слични на традиционалните. Настанот се поклопи со текот на филмскиот фестивал.

[50] G. Busetto, *Cronaca Veneziana*, 63.

која неизоставно вклучува џагор, сјај и динамичност. Задржувајќи се во вакви изданија речиси до крајот на Сетеченто, тие редовно ги прекршувале поставените лимити за трошоци и луксуз, поставувани од венецискатa влада во услови на длабока економска криза, која како воопшто да не се одразила на празнувањата во лагуната.

Најчесто употребуваните чамци за натпреварите биле гондолите со еден или двајца веслачи, fisoleri - со два до четири веслачи, coppariole- со шест, но се организирале трки и со други видови, при што првите четворица биле наградувани (првите тројца со паричен износ) и означувани со почесни знамиња во боја, по редоследот: црвено, небесно плаво, зелено и жолто. Чамциите кои учествувале во регатата без натпреварувачки амбиции, туку со намера да придонесат за репрезентативниот изглед на регатата, најчесто биле од типот peote, bissone, margarote во придружба на ballottine.[51] Тие биле придвижувани од веслачи облечени во свечени костуми и редовно декорирани со дрвени алегориски фигури. Иако се користеле повеќе релации, најчести биле класичните регати, кои поаѓале од *ponta* (точката) Св. Антонио (денес Giardini- Градините), до влезот во Canalazzo на *понта* Догана, каде трката била упатена кон мостот на Крстот (ponte de la Croce), а потоа на враќање до свиокот на каналот, меѓу Ca`Foscari и Ca`Balbi, каде била сместена пловечката сцена.

Од 1493 година, кога првпат била организирана женска регата за време на свеченостите по повод дочекот на Војвотката од Ферара Eleonora D`Este, па се до 1784, и жените се такмичеле на организирани регати, со екипажи формирани на венецискитe острови, меѓу кои во тој поглед особено се истакнувала Палестрина (Pallestrina). Островјанките биле принудени да веслаат во секојдневниот живот, за да тргуваат со производите кои ги произведуваат, најчесто земјоделски и сточарски. Оттука се регрутирале учесничките на регати, поттикнати не толку од вредноста на наградите, туку од можноста да се здобијат со слава и почести за целиот живот.

Хроничарите на 18. век забележале дека за време на одржувањето на регатата, сите прозорци на палатите отворени кон Големиот Канал, биле украсени со завеси, богати драперии и тапети. Уште посликовит е еден опис од Сеиченто, кој вели: "не може да се види прозорец, ниту пак балкон или пергола, каде не се густо притиснати посматрачите, немаше празен покрив, ниту педа место кое не е зафатено. Таписерии, тапети, прекривки од свила, дамаск и златен брокат, како и кадифе, севилски покривачи и разни други орнаменти и украси, ги прават богати и величенствени балконите и перголите каде биле распоредени дами и господа...".[52] Живописната глетка била еден од најчестите мотиви на сликарите и графичарите во Венеција, кои го претставувале празничниот живот на градот. По Ренесансните автори, сликите на Хајнц, потоа венециските ведутисти, како и Габриел Бела, кој меѓу повеќето слики на оваа тема насликал и женска регата, многу успешно го доловуваат овој впечаток од хроничарскиот запис, оформувајќи ја иконографијата на прочуените Венециски Регати. **(сл. 43)**

Како и секаде, во Венеција народната фантазија ги поврзувала историските настани и посветеноста на светците. На одредени празници со литургиска прослава, сеќавањето на дамнешни настани и нивното актуелизирање ќе го надмине едноставното народно предание и ќе ја збогати кореографијата. Така прославата на S. Maria Formosa на втори февруари ќе добие единствен изглед заради поврзувањето со споменот за грабнувањето на венециските невести во 10. век од Трстјаните и славењето на нивното ослободување. Со други зборови празникот ќе стане познат токму по народниот ритуал на дванаесетте Марии, кого Ниеро го претставува како претходник на современите избори за убавица.[53] Во таа прилика со јавно гласање се бираат две по две девојки меѓу најубавите од различни делови на градот; по осумдневно славење се упатува свечена процесија (поворка) заедно со дуждот кон црквата Санта Мариа Формоса. **(сл. 44)**

---

[51] Види G. Romanelli и F. Pedrocco, *Bissone, peote e gallegianti*, изл. кат., Museo Correr, Venecija 1980.

[52] G. Busetto, *Cronaca Veneziana*, 65.

Без оглед колку биле карактеристични венециските церемонии, се чини дека една ги обединува сите во единствена симболика, која стана синоним за венециското празнување. Тоа е спектакуларниот ритуал наречен Festa della Sensa, прочуен ширум Европа како триумфален празник на државата Венеција. Обележуван секоја година на денот на Вознесението, овој ден цела Венеција учествувала во настанот, инаку единствена комбинација од граѓанска прослава и религиозен ритуал, народна веселба и панаѓур на занаетите, следејќи го Дуждот и придружувајќи го во самата кулминација на празнувањето- симболичниот ритуал на Венчавање на Морето (Spozalizio del Mare).

Почетоците на "Венчавањето" ги наоѓаме околу 1000 година, во времето на дуждот Пјеро II Орсеоло (Pietro II Orseolo) и освојувачките походи за доминација на Исток со благослов од црквата.[54] Орсеоло испловил на денот на Вознесението, така што од тогаш, секоја година, се благословувало морето во присуство на дуждот и граѓанството и се изведувал ритуалот на венчавањето.[55] Симболиката на соединување практично води кон дистинкција на машкиот елемент, односно моќта на Републиката рефлектирана во фигурата на Дуждот. Речиси два века подоцна оваа моќна позиција ќе биде потврдена со присуството на најзначајните луѓе на светот. Во 1177 Дуждот Себастијано Зиани (Sebastiano Ziani), како посредник во средбата на Папата Александар III и Императорот Федерико Барбароса, доби значајна потврда за значењето на Венеција во тогашната меѓународна политичка сцена.[56] Империјалниот имиџ на Венеција бил особено засилен по 1204 година, кога Републиката го освоила Константинопол и дуждот настојува во прославата

---

[53] *Ibid.*, 5; N. Jonard, *La vita a Venezia nel XVIII secolo*, Milano 1967, 261.

[54] Å. Boholm, *op. cit.*, 119

[55] *Ibid.*; Сексуалните алузии Бохолм ги објаснува со идентификација на дуждот со младоженецот и природното и законско право морето како женски партнер да му припаѓа; E. Muir, 124, 125

[56] Овде се мисли на Папските Дарови, кои со давањето на исклучителни инсигнии на Дуждот, го издигнуваат значењето на државата во меѓународни рамки на повисоко ниво, доведувајќи го до кулминација митот за Венеција. N. Jonard, 264- 265.:"Ricevere dalla mia mano questo anello, avrebbe detto allora il sovrano pontefice, e sia un segno del dominio che esercitate sul mare. Sposatelo ogni

на денот на Вознесението ритуалот да добие квази имеријални прерогативи, што со *Венчавањето со Морето* и било постигнато. Всушност од средината на 13. век на благословувањето на морето било додадено фрлање на златен прстен од Бучинторо во водата како кулминативен момент на ритуалот.[57] **(сл. 45)**

Празникот на Вознесението практично стана централен настан на големиот пролетен петнаесетдневен фестивал. За оваа прилика многу странци доаѓале во Венеција, а од 16. и 17. век со почетокот на празнувањето се отворала театарската сезона, која траела до јули.[58] Сигурно е дека секоја година присуствувале илјадници луѓе на единствениот ритуал на Сенса. Многу трговци нуделе најразлични производи и луксузна роба од Африка, Црното Море, Кипар и други места, со кои Венеција имала трговски контакти. Вообичаено било дури и Дуждот да го посети пазарот (панаѓурот).[59] Во 18. век тезгите биле наредени во огромен круг или овал околу целиот плоштад св. Марко и покриени со платно на гигантска арка.[60] Сите венециски здруженија на уметници и занаетчии овде ги излагале своите дела и не бил редок случај младите уметници да се прослават токму во оваа прилика.[61] (Се памети излагањето на *Дедал и Икар* на Антонио Канова). Габриел Бела на едно од своите 69 платна, кои се чуваат во венецискатa Пинакотека Кверини Стампалија (Querini Stampalia), прикажува *Sensa anticha di Venezia*, иако дури во доцните години на векот, во настојување да се воведе поголем ред во поставувањето на привремените дуќани на Piazza, бил ангажиран архитектот Бернардино Макаруци (B. Maccaruzzi). **(сл. 46)** Неговата идеја да се постават дрвените тезги во 4 сектори кои формираат

---

anno, voi ed i vostri successori, perche la posterita sappia che questo mare vi appartiene per il diritto della vittoria e deve essere sottomesso alla vostra repubblica come la sposa allo sposo."

[57] E. Muir, 120; Во 13. век ритуалот на фрлање на прстенот во морето за време на прославувањето на Sensa, покрај христијанските елементи, многу потсетува на поднесување жртва за Нептун, односно добива значење и на паганска идолатрија. Оттука другиот назив на презникот- Lo Sposalizio del Mare (Венчавање на Морето).

[58] L. Urban Padoan, "La festa della Sensa nelle arti e nell` iconografia", vo *Stidi veneziani* 10 (1968): 291-353, 330-41.

[59] *Ibid.*, 332-333.

[60] *Ibid.*, 335.

амфитеатар, била спроведена прв пат во 1776 година, што може да се види од сликите и графиките од таа година натаму.[62] **(сл. 47)**

За забава на Венецијанците и присутните странци, во таа пригода се одржувале различни манифестации со симболично значење или забавна содржина: групи чамци се упатуваат по каналот на Џудека (Giudecca) или пак по каналот на Мурано, додека на Пјацета и Моло не недостасуваат улични пеачи и куклари. На Саат- кулата (Torre dell'Orologio) секој час се појавуваат пред восхитениот народ, водени од внатрешниот механизам на часовникот, кралевите Маги предводени од Ангел, откривајќи се и поклонувајќи се на сликата на Богородица.[63]

Клучната церемонија која ја содржи симболиката на државотворноста, легитимноста и моќта на Венециската држава, како што беше истакнато, се одвивала во море, околу две милји од Венеција. Затоа, во услови на лошо време можело да се одложи "венчавањето" од петок за недела, како што впрочем забележал Казанова за време на една своја посета на Венеција.[64] Во нормални услови, овој ден секоја година Дуждот испловувал со својот луксузно декориран брод- Бучинторо, придружуван од членовите на Signoria, странските амбасадори и голем број сенатори. Местото на испловување било Моло, пристаништето пред плоштадот Пјацета (Piazzetta) и Дуждевата Палата (Palazzo Ducale), од каде Бучинторо со истакнато големо знаме на Св. Марко на крмата ја продолжувал пловидбата долж базенот (заливот), кој го носи името на светецот заштитник на Венеција. Неописивата убавина и магична величенственост на овие моменти ги доловиле уметниците, пред сé сликарите од 17. и 18. век. Во ликовните остварувања е дадена верна претстава на Бучинторо, опколен и следен од мноштво помали бротчиња и

---

[61] G. Lorenzetti, *op. cit.*, 9.
[62] *Ibid.*; Busetto,*Cronaca Veneziana*, feste e vita quotidiana nella Venezia dell Settecento, Veduti od Gabriel Bella i grafiki na Gaetano Zompini od zbirkite na Fondacijata Querini Stampalia vo Venecija, izl.katalog, Cirih, од 28 јануари до 24 март 1991, Venecija 1991, 120, 121.
[63] Lorenzetti, 9-10.
[64] N. Jonard, 265.

чамци: бригантини, пеоти и гондоли, спроти пристаништето на Лидо или со основната градска сценографија во позадината. **(сл. 48)**

На половина пат Бучинторо бивал пресретнат од златниот "peatone" на патријархот и од Хорот на свештениците, кој сместен на крмата на големиот брод, бил придржуван од две "barche" на Николоти (Nicolotti) и на Повељоли (Povegioli), рибарите од островот San Nicolo и жителите на островот Poveglia, кои со своите Gastaldi имале право да го следат дуждот за оваа церемонија. На пристаништето (Лидо), меѓу двете Кули, големиот брод се усидрувал со крмата свртена кон отворено море и тогаш, откако патријархот ќе испрател благослов, дуждот го фрлал во морето златниот прстен, изговарајќи ја традиционалната формула со која папата Александар III ја прогласил легитимната власт на Венеција врз Јадранот: "Море, те венчаваме во знак на нашето вистинско и постојано владеење ("Mare noi ti sposiamo in segno del nostro vero e perpetuo dominio").[65] **(сл. 49)**

По венчалната церемонија дуждот и неговите гости запирале на Св. Николо на Лидо, каде се одржувала миса, а до вечерните часови во свечена поворка од бродови сите се враќаат, додека аџиите и трговците со галии испловувале за исток, прв пат во сезоната, под заштита на благословите на патријархот и индулгенциите примени во Св. Марко.[66] Ликовните претстави се задржуваат многу често на моментот на *Враќање од Венчавањето на Морето*, како графиката на А. Каналето- Џ. Б. Брустолон од Библиотеката Correr во Венеција. **(сл. 50 и 51)** Најпосле во Дуждевата Палата, по исто така свеченото и спектакуларно враќање, учесниците биле поканети на веселба,

---

[65] Lat." Desponsamus te Mare, in signum veri perpetuique dominii", G. Renier Michiel, *Le origine delle feste veneziane*, 1: 187; Urban Padoan, "La festa della Sensa", 315. За детелниот тек на церемонијата во вода види кај E. Muir, 121, 122. Лидо е совршено место за ритуалот, бидејќи тука Венеција се отвара кон Јадранот. Според легендата исто така поврзана со прстенот, Св. Марко му го подарил прстенот на еден рибар во моментите кога Сатаната со ураган сакал да го уништи градот за време на владеењето на дуждот Бартоломео Градениго.

[66] E. Muir, 122, 123. Патријархот ги благословува водите, а религиозниот ритуал на бенетицтио се одвивал на бродот на патријархот: два канона започнуваат со пеење "Слушни не со милост, О Господи", на која патријархот три пати одговара со молитва за мирни води, за Венецијанците и сите други што пловат; A. Niero, *Tradizioni popolari veneziane e venete, I mesi dell`anno, Le feste religiose*, Venecija 1990, 162-172.

која се одржувала во салата за банкети. Сликата на Габриел Бела потекнува од една од серијата "Solennita dogali" на Каналето- Брустолон.[67] **(сл. 52)**

Составен дел на празникот, предвиден за попладнето на денот на Ascensione, била и трката со чамци по Canal Grande на островот Мурано. Овој настан овозможувал додатна забава за насобраниот народ на кејовите и мостот, но и незаборавен спектакл, во кој се водела престижна битка да се демонстрира вештина и елеганција, да се види и да се биде виден.[68] **(сл. 53)**

За време на таканаречената Sensa, Венеција била преполна со ацции, кои имале намера да испловат за Светата Земја. Тие најчесто се задржувале овде до празникот Corpus Domini, кога некои од нив земале учество во процесијата заедно со дуждот и сенаторите.

Овде секако не завршува листата на празници и свечености, иако репертоарот низ времето доживувал благи промени. Желбата на луѓето од лагуните да се забавуваат ги надминува границите на времетраењето на сите празници, за да го потврди статусот на Венеција на најголем церемонијален и забавен центар на Европа. Литературните салони, банкетите и баловите, Ридото (Ridotto), односно коцкарниците, посетите на монашките соби (Parlatorie delle monache) за разговор, биле исто така дел од можностите за забава во градот, само овојпат во затворен простор, што го овозможувале репрезентативните палати и театрите.[69] За богатството на обичаи, форми, бои, како и за релегиозноста и богата историја на Републиката на спектаклите, денес сведочат многу ликовни остварувања на венециски и странски уметници, дополнувајќи ги пишуваните извори, хроники и документи.

---

[67] Busetto, *Cronaca veneziana*, 111.
[68] *Ibid.*, 157.
[69] Т. Филиповска, *Комедијата во Венециското сликарство на 18. век*, Скопје 2004, 93-100.

Поворки и свечени процесии

Во рамките на разработениот програм за себевеличење на Венецискатa Република, најпрепознатлив и воедно највенециски елемент при празнувањето, односно прославувачкиот ритуал, е свечената процесија. Станува збор за специфични паради наречени "andate in trionfo", чии најзначајни учесници се Дуждот и неговата придружба, а се формираат по повод важни политички и религиозни празници или настани. Опишувајќи ги традиционалните празници и настани како Corpus Domini, годишната церемонија на Desponsatio maris и актуелните случувања во внатрешната и надворешна политика на Венеција, Франческо Сансовино (F. Sansovino) споменува бројни "andate pubbliche del Principe".[1]

Процесијата претставува манифестирање на престижот на Републиката преку презентирање на класите кои ја сочинуваат. Некои ксилографии го прикажуваат прегледно и со обележување на редоследот на учесниците, како онаа на анонимниот гравер со прикажување на поворка, највероjатно за Corpus Domini.[2] **(сл. 54)** Ова недатирано остварување од Museo Civico Correr му се припишува на Matteo Pagan. Венециските празнични ведути во значајна мера ги прикажуваат процесиите. Сочувани се и масла на платно од 16. век кои прикажуваат слични процесии, со речиси еднаков распоред на

---

[1] F. Sansovino, *Venetia, citta nobilissima et singolare descritta in XIIII libri*, Venetia 1581, c. 193v. "Il Principe... fa ogni anno diverse andate in diversi luoghi della Citta diversi giorni festivi, solennizati, o per rito di Santa Chiesa, or per decreto publico, o per periculi fuggiti, o per voto. Queste andate, i Palatini le chiamano comunemente, Andar in trionfo. "; инсигниите доделени на дуждот од Папата Александар III во 1177 биле најважни компоненти на дуждевата процесија- i trionfi;

[2] W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Pallazo Ducale.* Aspetti dell`autocelebrazione della Republica di Venezia nel cinquecento, Venecija 1987, 48, 49; Според една копија од 1561, ксилографијата е објавена во каталогот на M. Muraro и D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vičenca 1976, 96.

Една серија на погруби, недатирани ксилографии се објавени од H. Appuhn i C. von Heusinger *Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance*, Unterschneidheim, 1976 (Wolfenbüttel, Herzog Anton Ulrich- Bibliothek, Sign. 27. 2 Geom. 2*); На истата група припаѓа цртеж од доцниот Cinquecento кој се чува во колекцијата на Castello Sforzesco во Милано (фотографија во L`Istituto di Storia dell`arte di Firenze, "Mal. Ren. Z, Inv. 121 871").

учесниците во поворката.[3] Може да се случи, иако не постоела норма, дуждовицата да влезе во Дуждевата Палата следена од свечена поворка, а истата да биде практика при дочек на странски владетели или високи по ранг гости, но и во случај на погреб на дуждот или други угледни граѓани и слично.[4] Во зависност од протоколот и целната дестинација, процесиите најчесто се движеле по Пјацета, што значи меѓу Дуждевата Палата и црквата Св. Марко, Пјаца, односно плоштадот Св. Марко, но можеле да се видат и на други локации по улиците, каналите и полињата.

Секоја процесија содржела традиционално почитувани елементи, кои се огледувале во непроменливоста на, со церемонијалната книга, утврдениот редослед на лаичките и еклезијастички авторитети и државните симболи. Процесијата е најцеремонијалната форма на празнување и тука била направена строга дистинкција меѓу учесниците и посматрачите.[5] Свечената поворка треба да остави силен впечаток на народот и евентуално присутните гости, во смисол на тоа дека Венецијанците се учени, богати и моќни луѓе, односно "големи господа", кои одлично зборуваат латински јазик и облечени во официјално- свечена облека секогаш имаат пристап до некоја од салите на Дуждевата Палата. Обичните луѓе требало да се задоволат со посматрање на величествениот настан, почитување на реликвиите носени во поворката и со можноста одблизу да ги видат во голема помпа домашните и странски достоинственици и евентуално почесните гости.

Институционалното присуство на венециските "ревии" (andate) е конечно утврдено со посетата на дуждот на црквата San Vito во 1502 година, кога поворката станала отворена за Scuole Grandi, за "Religeoni dei Frati", за

---

[3] G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia, Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venecija 1957, 226.

[4] види за сликите на Вичентино, дочеците на странци, влегувањето на дуждовицата Morosina Morosini во Дуждевата Палата, итн., стр. 145-153.

[5] E. Muir, Civic *Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, 1981, 198. Во описот на дуждева процесија од 13. век превземена од Martin da Canal, благородниците и граѓаните се движеле во недефинирана група зад дуждот, но по Големиот Собор (Концил)одржан во 1297 година, биле прецизно утврдени политичките права на патрициите, што ќе се рефлектира и на аранжирањето на процесијата.

новите "Conregationi del Clero" и најпосле за каноницитe на S. Pietro di Castello.[6] Видливо е дека процесиите со својот состав го изразуваат напорот за одговорност во рамките на државата на граѓаните- членови на Scuole Grandi и на клерот, категории во суштина исклучени од реалното владеење (владата) и оттука престижно растечкиот раскош. Како за повеќето настани, така и за процесиите Сануто е драгоцен извор, кој нуди пишани описи на вакви збиднувања, дополнувајќи ги постоечките ликовни "документи". Оттука амбицијата на Scuole Grandi да поседуваат циклуси платна, сликани со цел да се достигне нивото на славењето на Републиката, какво што било присутно во сликарските циклуси на Palazzo Ducale.[7] На сликите од Sala del Maggior Consiglio наоѓаме мноштво индикации за потеклото на инсигниите носени на процесиите.[8]

Изгледа дека Тицијан околу 1540 година го нацртал оригиналот за ксилографијата со голем формат, составена од 14 листа, кој го носи натписот "Per Ioanne Andrea di Vavassori". Во 1857 во Манчестер, на една изложба било изложено ова извонредно важно остварување за кое денес не се знае ништо. Позната е копијата на Jobst Amman датирана околу 1560 година, каде настанот е насловен како: *Corteo del Principe della splendida e famosa citta di Venezia.* Непрецизноста во репродукцијата на градбите, на пример страничниот дел на Loggeta на Сансовино, е последица од недоволното познавање на местото од страна на Аман, но не го доведува во прашање богатството на ликовната инвентивност и моќта за опсервирање при презентирањето на поворката.[9] **(види сл. 45)**

---

[6] W. Wolters, *op. cit.*, 49. За улогата на венециските Братства во официјалните празнични пригоди види P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, London 1997, 41-48 ; за законските мерки за ограничување на трошоците види F. Benvenuti, "La citta dei 'piaseri' ", in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, VIII (8) L`Ultima fase della Serenissima, III parte - Cultura e civiltà, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rim 1998, 502-506.

[7] Wolters, 159-216; Види во текстот на стр. 60-68.

[8] P. F. Brown, *op. cit.*, 71-76.

[9] W. Wolters, *op. cit.*, 51. Изложеното дело во 1857 изгледа го носело потписот на Vavassori, што би значело дека урнекот за дрворезот (комбиниран со акварел) на Jobst Amman претставувал копија на една ксилографија на Giovanni Andrea di Vavassore по Тицијан. Самиот наслов на Аман дава до знаење дека тој не го знаел вистинското значење на мотивот и околностите на претставениот настан. Исто така не постојат докази за патување на Аман во Венеција.

Претставената процесија на Пјацета е всушност приказ на дуждот и неговата придружба, кои во долга колона се упатени кон Бучинторо, укотвен на Моло и прикажан од десната страна во преден план, за да испловат по протоколот на церемонијата на *Венчавањето на морето* (*Desponsatio Maris*). Од десната страна, близу Дуждевата Палата, надоаѓа колона свештеници, додека друга слична колона се придвижува од Пјаца кон Порта дела Карта (Porta della Carta), заедно со Дуждот, прикажан под церемонијалниот чадор и придружен од останатите trionfi, до самата вода и бродот. Предводен од ѓакон со две бели свеќи во рацете (според легендата и утврдениот протокол требало да биде само една) и двајца вооружени кои на раце ја држат високо столицата (la sedia), неговата централна фигура е следена од сабјоносец и долга низа на елегантни господа. Бајрактарите се веќе на платото, а трубачите до самиот брод. На клунот на Бученторо се гледа прицврстена дрвена и позлатена фигура на Правдата (Justicia). Сред религиозната поворка во позадината јасно се распознава **tableaux vivants** носен на платформа, додека целата глетка ја посматра публиката од лоџата на Дуждевата Палата.[10]

Лево, на Пјацета се прикажани уште посматрачи, но и отворените дуќани во кои се одвива секојдневниот живот. Се работи за продавниците за месо и месни производи, подоцна отстранети заради рушење на куќата на чие место Сансовино ја изградил Библиотеката. Моло е преполн со гондоли, ангажирани од свечено облечени госпоѓи и нивните придружници, или пак од патници со ориентално потекло. Сите го очекуваат испловувањето на Бученторо за да му се придружат.

Со својата комплексност, една ваква графика нуди речиси реалистична слика за тоа што се случувало на Пјацета за време на празничните свеченост, добивајќи документарно значење. Ова е една од првите претстави во кои, освен на церемонијата на процесијата, е отстапен значаен простор на посматрачите и на оние, повеќе секојдневни градски активности. Најпосле публиката била главната причина за одвивањето на ваквите свечени настани

[10] P. F. Brown, *op. cit.*, 88, 89.

и се знае дека местата од кои е можно да се види и да се биде виден биле многу ограничени. Прокураторите, на пример, ги категоризирале најдобрите места на горниот кат на Libreria.[11]

Едно дело со ваква сценографија и иконографија извонредно го прикажува дигнитетот на венециските аристократи и истовремено материјалното богатство на Републиката и страсната посветеност на граѓаните. Присуството на веселиот народ оддава впечаток кај внимателниот посматрач дека Венецијанците не ги презирале радостите на животот. Подоцнежните графички примероци на Чесаре Вечелио и Џакомо Франко манифестираат посиромашна инвентивност и дескриптивност. По однос на претставата на градот во споменатата ксилографија е видливо влијанието на дрворезот на Јакопо де Барбари (Jacopo de'Barbari, 1,4 x 2,8 m, Museo Civico Correr, Венеција) наречен ***Veduta di Venezia*** (1500).[12] **(сл. 55)**

За време на празникот Сенса Венеција била преполна со аџии, кои имале намера да испловат за Светата Земја. Тие најчесто се задржувале овде до празникот Corpus Domini, кога некои од нив земале учество во процесијата заедно со дуждот и сенаторите. Corpus Domini го следиме како свечено празнување од 1295 година, а од околу средината на 15. век се славел годишно во двојна процесионална форма.[13]

Наутро, на 25 Април, инаку празникот на Св. Марко, процесијата се формира во внатрешноста на црквата Св. Марко, а потоа минува преку Пјаца, која е целата украсена со драперии, проаѓајќи под аркади покриени со бели ткаенини; учество земале покрај дуждот, членовите на Scuole Grandi и една делегација на Scuole Piccole, членови на занаетчиските еснафи,

---

[11] Wolters, *op. cit.*, 54. Документ објавен во 1886 кај B. Cecchetti, *Documenti per la storia dell`augusta Ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo*, на str. 53-54 како doc. 261 од 12. 03. 1552 година, содржи детални норми за употребување на најдобрите места на Пјаца во различни прилики.

[12] Brown, *op. cit.*, 20; Градот на оваа претстава е прикажан од југозапад од птичја перспектива, на шест одделни листа хартија. Ова е една од првите глетки врз градот во овој формат штампани како дрворез. Врз основа на ваков профил на градот, можно е да се согледа неговиот план, со единствените канали, палати, плоштади, градини и сите знаменити објекти од тоа време, денес добро познати.

[13] F. Ambrosini, "Cerimonie, feste, lusso ", vo *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima* , V Il Rinascimento , parte III - La vita sociale, 475.

религиозни братства и секуларни здруженија; патријархот ја носи осветената хостија под бел балдахин, а покрај секој сенатор, оди странски аџија. Попладнето се случувала уште една процесија со повеќе молитвен (побожен) карактер кон црквата- Corpus Domini.

Претпладневната процесија, која се одвивала на плоштадот Св. Марко со почесното место резервирано за аџиите, го истакнува христијанскиот карактер на целата заедница, чија определба е јасно аџилачка кон божествениот Ерусалим. Венецискатa Corpus Christi процесија, во чија основа се наоѓа Евхаристичната доктрина, вклучува прецизен протокол на празнување, прифатен со малку поинаква иконографија ширум Италија и Шпанија. Различни религиозни и митолошки драмски сцени биле приклучувани во процесијата на соодветни платформи.[14] Од шеснаесеттиот век Братствата во Венеција го финансирале во повеќе наврати создавањето на театарски скелиња, кои со различните актерски изведби, станале значаен дел на процесиите.

Дневникот на Sanuto нуди детали за бројот на учесниците, имињата и титулите на присутните аристократи, додека самиот тек на ритуалот бил добро познат и се одвивал по точно утврден шаблон, заради што тој не го третира како информација.[15] Накусо, составувањето на процесијата требало да задоволи два принципа: да овозможи место за претставување на речиси сите корпоративни тела во Венеција и да го поткрепи постојниот режим, симболично прикажан во хиерархиската поставеност на учесниците со присуството на аџиите. Кон крајот на 15. век миланскиот аџија Pietro Casolo пред испловувањето присуствувал на Corpus Christi и се воодушевил од редот и величенственоста на настанот, како и од свечената тишина, произлезена од церемонијалната прецизност и општествена контрола.[16]

Уметниците во градот оставиле сведоштва за годишниот ритуал на Corpus Christi и го овековечиле во два ликовни медиуми: сликарството и

[14] Muir, *op. cit.*, 225.
[15] Å. Boholm, *The Doge of Venice*, The Symbolism of State Power in the Renaissance, Gothenburg, 1990, 246; M.Sanuto, *I diarii* (1496- 1533), prired. R. Fulin, F. Stefani, N. Barozzi, G. Berchet, M. Allegri, 58 vols., Venecija, 1879-1903, 23:348, 56:286.

графиката. Овој единствен уметнички опус е драгоцен материјал за социо-антрополошките истражувања, нудејќи визуелизација и проникнување во деликатноста на сите компоненти на празнувањето и ритуалите, без кои доживувањето на атмосферата и спецификите на поврзаноста на протагонистите не би било потполно. Ликовните остварувања денес претставуваат документи од првостепено значење, кои укажуваат на многу повеќе детали, отколку во напишан опис или протокол.[17]

Познатата слика на Џентиле Белини (Gentile Bellini) од 1496 година, *La Processione in Piazza San Marco*, ја прикажува процесијата при прославување на Corpus Christi, која вообичаено ги вклучува Дуждот и Синьоријата (3,7 x 7,5m, Gallerie dell'Accademia Венеција).[18] **(сл.56)** Порачано од Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista како дел од циклус слики што ја слави чудотворноста на реликвијата на Вистинскиот крст, ова платно всушност ги претставува членовите на братството како маршираат преку плоштадот Св. Марко-главниот церемонијален простор во градот. Предводена од хор и почесна гарда од учесници во процесијата, кои држат огромни свеќници со запалени свеќи наречени doppieri, реликвијата се носи на богато украсена платформа под балдахин. Присуството на одредени личности е видливо во низот на портрети во истата колона, но документарноста на стилот "на сведоштво", карактеристичен за тој период и особено за Џентиле Белини, открива и поврзаност со конкретен настан.[19] Благодарниот татко, чие дете оздравело благодарение на светата реликвија, е прикажан веднаш десно до истата, во црвена тога и став на молитва.

Значајна по себе како уметничко дело, сликата исто така сведочи за граѓанските вредности. Иако честа е јасно укажана на Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista, балдахинот над реликвијата во предниот план открива украсни знаменца со грбовите на сите scuoli grandi во градот. Чувството за

---

[16] Muir, *op. cit.*, 224-225.
[17] *Ibid.*, odnosno Sanuto, *I diarii*, 6:350, 7: 555, 24: 348, 56: 286.
[18] F. Pedrocco, *Canaletto e i vedutisti veneziani*, Firenca, 1995, 3.
[19] Стил карактеристичен за доцниот 15. и раниот 16. век во венециското сликарство, особено она поврзано со сликарството на scuole; P. F. Brown, *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, London 1988, 223 ; P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, 86.

заедништво го потврдуваат сите присутни на свеченоста, вклучувајќи ги набљудувачите покрај колоната и оние по балконите. Меѓу нив има млади и стари, граѓани и свештени лица, мажи и жени, сиромашни и богати. Меѓутоа, редот во процесијата е многу јасен и прегледен и укажува на конститутивните елементи во општеството и неговата хиерархија. Секој тука знае каде му е местото според слојот, службата и староста. Процесијата воопшто, а особено оваа на празникот Corpus Christi, е претстава за редот и стабилноста во државата, но вистинската моќ на ритуалот практично произлегува од неговото повторување.[20]

Како вистинско ренесансно остварување, ова дело на Џентиле Белини ја почитува строгата симетрија, при што главните координати ги посочува челната фасада на венецискатa катедрала Св. Марко во позадината. Основниот дел на поворката е хоризонтално, и во однос на сценографијата строго симетрично поставен во предниот план, нудејќи јасен и прегледен церемонијал на процесија на плоштадот Св. Марко.

Со оглед на фактот дека големите платна изработени за Scuola Grandi di San Giovanni Evangelista, "раскажуваат" чуда случени со посредство на реликвијата на Вистинскиот Крст, сликата станала интегрален дел на циклусот откако била подарена на Братството од страна на Големиот Канцелар на Кралството Кипар, Philippe de Meizieres. Белини во еден сосема реалистичен дух ги сместил настаните на местата каде што тие "навистина се случиле" и во присуство на познати протагонисти. Така, конкретно на споменатата слика во ликот на таткото на болното дете е претставен трговецот Јакопо де Солис (Jacopo de Solis) како повикува света помош за болниот син, за време на процесијата на Corpus Christi на Плоштадот Св. Марко. Друго дело од циклусот, слика на Карпачо, исто така прикажува чудотворно излекување на опседнатиот човек од страна на патријархот од

[20] Малата фигура на дуждот со придружбата е претставена на десниот дел на сликата, во колоната предводена од свирачите, која проаѓа покрај Дуждевата Палата.

Градо- Francesco Querini, кое се случува на лоџата на патријарховата палата на Riva del Vin, близу Ријалто.[21] **(сл. 57)**

Претставите на градот дадени во сликите на Џентиле Белини и Виторе Карпачо се јасни и одредени. Нивната топографска прецизност обезбедува валиден документарен доказ, кој може да се користи за реконструкција на градскиот простор. Така на Белиниевата слика лесно ја идентификуваме поранешната состојба на просторот околу плоштадот Св. Марко, каде на местото на насликаната фасада на Орсеоло (Ospizio), денес се протега Procuratie Nuove. Покрај тоа, на фасадата на базиликата Св. Марко може да се види некогашниот изглед на мозаиците, од кои едвај неколку сантиметри на левата страна над порталот Sant'Alipio го преживеале забот на времето. На споменатото платно на Карпачо од истиот циклус го гледаме дрвениот мост, кој ги поврзувал областа на пазарот Ријалто со Сан Бартоломео пред да биде изграден камениот мост кон крајот на 16. век. На десната страна на сликата е една од многу ретките претстави на Fondaco dei Persiani, со надворешни ѕидови комплетно обложени со мермерни инкрустрации, кои ѝ даваат на зградата изглед на Ориентален килим.[22]

Од една инаква перспектива го прикажува современиот ритуал на процесијата *Corpus Christi*, прикажана на анонимната графика во *Habiti d'huomeni et donne venetiane*... на Џакомо Франко.[23] **(сл. 58)** Ова прочуено остварување ја опфаќа церемонијата на плоштадот Св. Марко, вклучувајќи го белиот покров околу него, како ги следи клучните објекти што го детерминираат просторот: од црквата Св. Марко до Дуждевата Палата. Белото платно прострено околу плоштадот било всушност поставено на држачи, како покривка долж патеката на движење на процесијата. Неа не ја гледаме на сликата на Џентиле Белини, но ја споменува Сансовино во

---

[21] F. Pedrocco, *Visions of Venice,* Paintings of the 18th Century, London* New York, 2002..., 29. Станува збор за сликата на Карпачо - *Чудото на Реликвијата на Крстот на мостот Ријалто* (363 x 408 cm), Venecija, Gallerie dell` Accademia.

[22] *Ibid.*, 30.

[23] P. F. Brown, "Measured Friendship, Calculated Pomp: The Cemonial Welcomes of the Venetian Republic", vo *All the Worlds a Stage, Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque* (OS Conference), 1990, 136-186, 181.

неговата позната книга "Venetia citta nobilissima et singolare" (прв пат објавена во 1581), што значи дека во збогатувањето на декорот на овој празник, таа веќе била присутна кон крајот на 16. век.[24]

Описот на Сансовино за составот и изгледот на процесијата, како и текот на ритуалот, се совпаѓа во голема мера со она што го гледаме на сликата на Џентиле Белини. По исповедта на патријархот и дуждот во Св. Марко и завршувањето на мисата, тргнувала процесијата водена од Scuole и други религиозни организации. Почетокот на истата бил назначен со излегување низ вратата на San Giacomo, навлегување во дворот на Палатата и оттука се продолжува на Пјацета.[25] Сите носеле запалени свеќи. Крајната дестинација е повторно црквата св. Марко, каде прво влегувал патријархот, носејќи ја хостијата. Тој чекал до дуждевиот трон додека да пристигнат дуждот и синьоријата, за потоа да ги благослови со хостијата.

Но, карактеристичниот изглед на процесијата на празникот Corpus Christi, според описот на Сансовино, што го потврдува споменатата Белиниева слика, произлегува од посебно свечениот и помпезен изглед на членовите на Scuole Grandi, во споредба со останатите учесници, "*со украсни облеки, сребрени чинии, со реликвии во нивните раце и со сцени на платформи, толку ретки и убави, што вреди да се видат*".[26]

---

[24] G. Romanelli, "Il Forum Publicum e le 'Cerniere' architettoniche del Sansovino", во *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, изл. кат. Venecija 1980, Milano 1980: 89- 102, 100-101. Долж долната маргина на листот се чита натписот: " Questa e la bellissima Piazza di San Marco, per la quale passa il Sereniss. Principe in Processione con la Signoria il giorno solenne del Corpo di Cristo Sacratiss., e in altre/occasioni importanti, o di Pace o di Guerra, alla quale interviene Mons. Ill. Mo Patriarca, tuto il clero, e tutte le Religioni e le sei Scole grande, le quale veggono all`infinito/ordine che sogliono a gara Rapresentar Misteri della nostra Santiss.a Religine, con Ricchissimi apparati di ori e d`argento d`inestimabili Prezzo/franco forma con privilegio". Ведутата е всушност реплика на *Processione per la pubblicazione della Lega Santa*, издадена по повод обележувањето на Светиот Сојуз против Турците. Vidi W. Wolters, *Storia e politica nei Dipinti di Palazzo Ducale*, Venecija 1987, 208, fig. 214. Å. Boholm, *op. cit.*, 247 ; F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima*,Venecija 1663, Venecija 1968, 511.

[25] Å. Boholm, *op. cit.*, 248-250; Sansovino , *Venetia…*, 512.

[26] *Ibid.* "Con assai maggior solennità; imperoche tutti compariscono pomposamente con ornamenti di abiti, con Argentarie, con Reliquie in mano, con rappresentationi sopra palchi, cosi rare, e belle, ch'e una cosa degna a vedere" - (Sansovino); Muir, 1981, 227-228; Овде се мисли на религиозни сцени познати како **tableaux vivant**, поставени од костимирани луѓе и деца, често пати на теми од стариот завет или пак најразлични аранжмани осмислени од членовите на Scuole Grandi. За процесијата Corpus Christi и особеното завземање на Scuola di San Rocco во 1532 година пишува Sanuto, *I diarii*, 56: 285-86 ; Muir,1981, 227.

Најпосле една религиозна процесија, со својата сценографија, костимографија и кореографија, кои оддишуваат со раскош, станува парада на независноста, богатството и посебноста на Венецискатa држава. Нејзиното осмислување и натамошно збогатување на строгата протоколарност, послужи како инспирација и искуство и во други бројни прилики, како карневалот и дочеците на странски гости, што резултирало со растење на репутацијата на Републиката. Од историско значење и со јасна политичка порака била процесијата во 1606 година, за време на interdict-от од страна на Папата Павле V, за забрана на славење на сакраментот. Наредбата на владата за непослушност на папата и одржување на процесијата Corpus Christi во мај 1606 година, всушност претставувало афирмирање на нејзиниот пропаганден потенцијал.[27]

Светата Недела (Седмица), која завршува со Велигден, била прилика за одржување на серија официјални церемонии, во кои Дуждот игра значајна улога; воглавно прослави, кои се однесуваат на смртта и воскреснувањето на Христос. Редоследот и текот на прославите бил, како во случајот со најголемите венециски церемонии, определен од владата и дури авторитативно опишан во официјалните документи со намера секоја церемонија да биде прецизно повторена секоја наредна година, со сите предвидени детали.[28]

Циклусот Страдања започнува со Палмовата Недела (Domenica delle Palme), одбележана со специфична процесија на Плоштадот Св. Марко, во која Дуждот и магистратите, членови на главните владини тела, носат палмови гранки прекриени со златни лисја. Овие позлатени гранки биле пренесувани до црквата Св. Марко и предадени на најстарите владини службеници, Дуждот и свештениците од црквата, за овие потоа да ги носат истите во процесија околу плоштадот пред катедралата. По Јован (12:13), со приближувањето на Христос кон Ерусалим во Неделата спроти Велигден,

---

[27] E. Muir, 1981, 228-30. Во таа насока неколку таблоа асоцираат на поделбата на црковните и политичките авторитети.
[28] Å.. Boholm, *op. cit.*, 179.

луѓето се собирале и му доаѓале во пресрет, носејќи гранки од палмови дрвја и нарекувајќи го "Крал на Израел".[29]

Без оглед на можноста да се идентификува Дуждот со придружбата во процесијата на Палмовата недела со Христос кој влегува во Ерусалим, а насобраните посматрачи со насобраниот народ кој го пречекува, еднакво е реален симболизмот на компарацијата на Венеција како Ерусалим, но во случајот членовите на една христијанска заедница го пресретнуваат и му оддаваат почит на својот лидер.[30] Притоа останува забележлив секуларниот карактер на процесијата, бидејќи во неа доминира Дуждот и членовите на владата што не е случај со вообичаеното практикување на ритуалот на Запад.

Свечената процесија, во која учествува Дуждот со придружбата, е дел од протоколот на празнувањата и во другите денови од Светата Недела, сé до Велигден, како и за време на самите Велигденски празнувања. Така на Светата Среда (Mercoledi Santo) Дуждот и Сињоријата ја посетувале црквата Св. Јован на Ријалто (San Giovanni di Rialto) за да ги примат индулгенциите, по што се упатувале кон црквата Св. Марко, каде присуствувале на полноќната миса, на која пред нив биле тепани млади момчиња.[31] На Светиот Четврток (Giovedi Santo) дуждот и неговите најблиски соработници испловувале со дуждевиот рамен брод да ја посетат црквата Сан Џакомо на Ријалто (San Giacomo di Rialto), за да добијат индулгенции, кои со едиктот на Папата Александар III биле доделувани на сите што ќе ја посетат токму оваа црква на тој ден.[32] **(сл.59)** Ова е добар вовед во формирањето на раскошната

---

[29] Во Евангелијата на Матеј (21: 8) и Марко (11: 8) се наведува поставување на гранки со лисја на патот по кој минувал Христос влегувајќи во Ерусалим. Од доцниот 9. век во западната црква благословувањето на палмовите гранки и процесијата која следи се речиси универзални на Палмовата Недела. *Ibid.*, 180, 181. Старата римска литургија била претставена во книги на правила за официјалниот клер, составени да ги регулираат различните церемонии. Самите правила за одржување на церемониите биле опишани во книги познати како Римски ordines. Најраните потекнувале од Рим и датираат од 7. и 8.век. Тие биле претставени северно од Алпите кон крајот на 8. век, каде нивната литургиска содржина натаму била адаптирана и елаборирана (Германија, Франција и Англија). Колекцијата на ординес досега брои 50 книги.

[30] *Ibid.*, 183.

[31] "Batter da fanciulli' е некој вид ритуал во кој катекумените(кандидати за претстојното крштевање што се одвива за време на Велигденското бдеење. *Ibid.*, 184.

[32] *Ibid.*, 185 или Sansovino, *Venetia, citta…*, 520. Според Сансовино пред заминувањето за црквата San Giacomo di Rialto, имало служба во Св. Марко, а на Мисата биле определени две

"погребна" процесија на Голготата на Велики Петок, составена од: свештеници (на црквата Св. Марко), пеачи поделени во два хора, четворица мажи кои носат запалени свеќи, двајца свештеници облечени во црно со кандила (темјан) во рацете, двајца свештеници- сакердоти со кандила за кадење на светата хостија, четири канонициКои ја носат светата хостија, поставена во внатрешноста на покриената мртовечка носилка и по десет члена од секоја Scuola (освен Св. Марко), сите со факели во рацете.[33] На излегувањето од храмот наведената поворка е веќе дополнета со: викар со наметка од црн сомот, старешина на братството (Scuola di San Marco-primicerio), десет члена од црквата Св. Марко со запалени факели, гласниците и секретарите на дуждот, дуждот облечен во црвена сакрална одежда и Синьоријата, чии членови се во црно.[34] Рутата на процесијата била вообичаена, што значи од Св. Марко покрај Дуждевата Палата до Пјацета и назад. Вечерта на Велики Петок околу полноќ била организирана уште една процесија на плоштадот Св. Марко за соседните парохии. **(сл. 60)**

Не навлегувајќи во строгиот протокол и сложеноста на ваквите церемонии, не можеме да ја заобиколиме питорескноста на поворката, чија одлика е строгиот ред, атрибутите односно чиновите (статусот) на партиципиентите и присуството на инструментите на обредот. Притоа значаен момент е облеката на дуждот и на другите достоинственици, која тие ја носат за време на Светата Недела, во споредба со нивната официјална облека за употреба во текот на останатиот дел од годината. Членовите на Синьоријата, чија вообичаена официјална облека била cremesino (пурпурна наметка), за време на Светата Недела ја заменувале со зеленкаста- син костим- pavonazzo, освен на Велики Петок, кога носеле црни мантии. Дуждот

хостии во сакристијата за Велики Петок. Едната хостија била резервирана за Мисата на Велики Петок, а другата се чувала за симболичната погребна церемонија во која била "погребана" во "sepulcrumгнаправен специјално за таа прилика.

[33] види ја предходната белешка и E. Muir, 219.

[34] Пред излегувањето од црквата Св. Марко, сите клечеле на колена,чекајќи да бидат испеани пригодните стихови. Распоредот на учесниците во поворката не е сосема јасно изложен. Å.. Boholm, *op. cit.*,193.

ја заменувал вообичаената гримизна наметка единствено на Велики Петок, за да облече scarlata- скарлетно црвена.[35]

Велигденските церемонии завршуваат со најважната, која се поврзува со Велигденското бдеење, а тоа е благословување и палење на Велигденската свеќа. Во Неделата на Велигден биле организирани две процесии. Првата се формирала во црквата Св. Марко, со вклучување каноници и била предводена со крст и канделабра. Следело нејзиното упатување кон Дуждевата Палата, каде бил проследуван ритуалот во кој викарот на Св. Марко ги распределува трите свеќи. По една свеќа добивале дуждот, еден од прокураторите и, по враќањето во базиликата- primicerio.[36] Како повеќепати досега се работи за симболичен трансфер на власта и давање на сакрален легитимитет на трите, еднакви по моќ, извори на власт во Венеција.

За време на Неделната вечер триумфална процесија ги посетувала црквата и манастирот Св. Захарија. **(сл. 61)** Дуждот, Сињоријата и каноници од Св. Марко ги носеле дуждевата круна и trionfi во црквата San Zaccharia, каде церемонијалниот протокол предвидувал дуждот да се помоли клечејќи на златна ткаенина и да подари свеќа.[37]

Како и повеќето венециски празници, односно ритуали, и оваа процесија се базира на легендарна подлога, која допира до најраната историја на Републиката. Иако во случајов станува збор за најмалку три различни легенди, јасна е целта на присуството на сите обележја на дуждевата власт и легитимност што потекнува од папата и црквата.[38] Додека на Велики Петок

---

[35] Sansovino, *Venetia, citta...*, 512; Boholm, 184.

[36] Muir, 220. Следела церемонија во вид на драма. Викарот и канониците, го придружувале дуждот, кој бил облечен во златна свила, во процесија со правец на движење од Дуждевата Палата до базиликата.

[37] G. Lorenzetti, *Le Feste e le maschere veneziane*, изл. кат., Venecija, Ca`Rezzonico, од 6 мај до 31 октомври,Venecija, 1937, 12 ; Каналето, Гварди и Бела. го овековечиле настанот како процесија пред самата црква, при што иконографското решение на Каналето е најстаро.

[38] Muir, 221, 222; Boholm 212, 213. Опишани се три легенди: онаа за криењето на Папата Benedict III од Антипапата Anastasius III во 855 година во Бенедиктинскиот манастир Св. Захарија; легендата за воспоставувањето на годишна посета на манастирот откако дуждот Agnello Particpazio му ги предал реликвиите на Св. Захарија, кои ги добил (меѓу 809 и 827) од Византискиот Император Leo V; третата прозаична легенда вели дека неделните Велигденски посети започнале во доцниот 13. век, како компензација за одземеното земјиште на манастирот заради проширувањето на Плоштадот Св. Марко.

Дуждот и Синьоријата учествуваат во "погребната" поворка со симболика на пренесување на мртвото тело на Христос до неговиот "гроб" во црквата Св. Марко, а првата Неделна процесија претставуваше потврда за Воскреснувањето Христово (поклониците наоѓаат празен гроб), втората (вечерна) неделна процесија сугерира поврзаност меѓу Христовото воскреснување и јавното потврдување на владеењето на дуждот.

Дуждот, Синьоријата и патрициатот биле неизоставно присутни на церемониите врзани за нормалниот литургиски календар, но и на сите значајни моменти од религиозниот живот на Венеција. Така, откако новиот патријарх, избран од Сенатот добивал потврда од Рим, дуждот заедно со Синьорија, странските амбасадори во Венеција, il primiserio на Св. Марко и поворка од благородници, испловувале на море во негов пресрет. Дочекот подразбирал формирање на свита од патријархот и неговата придружба (piovani и други претставници на венецискиот клер) и световната власт, која се упатувала кон катедралата на San Pietro di Castello, каде избраниот бивал устоличен.[39] **(види сл. 41)** Свечениот настан, во кој глорификацијата на католичката вера се прожима со онаа на Републиката, претставувал предавање на Венеција на патријарх од нејзината средина со чин на кардинал.

Исто така во посебни прилики, надвор од нормалниот литургиски календар, Венеција станувала театар на процесии со исклучително религиозен карактер, значи дел од верските церемонии. Се памети онаа која на 5 јули 1450 го обиколила градот во чест на Св. Бернардо од Сиена, скоро канонизиран, и уште за време на животот предмет на извонредно почитување од страна на Венецијанците. За таа прилика била оформена поворка од четири Scuoli dei Battuti и од Францискинци.[40]

Некои итни ситуации барале обраќање за помош до Богородица, чија слика (икона припишана на св. Лука) била носена во процесија преку Piazza: како во јули 1528 година, време на страшна суша кога Патријархот, за да измоли дожд, три последователни дена врвел со свитата во процесија. Во

[39] B. Tamassia Mazzarotto, Le *feste veneziane, I giochi popolari, le cerimonie religiose e di Governo, illustrate da Gabriel Bella*, Firenze 1980, 276-280 ; F. Ambrosini, *Cerimonie, feste, lusso…*, 451.

драстични и критични моменти за Републиката, честопати од некои слоеви на народот потекнувале иницијативи за процесии, чија цел би била "оттргнување на гневот божји" од Венеција, па дури и без патронатот на локалниот религиозен авторитет. Така во февруари и март 1515, проповедникот fra Elia од Бреша организирал процесии на Servi -те во кои зеле учество и четиристотини деца од обата пола, облечени во бело и со свеќи во рацете, потоа три Scuoli, фратри и "друг свет". Ваквите манифестации Сануто ги осудува како неконтролирани феномени на колективна егзалтација со непожелен деморализирачки ефект.[41] Религиозноста на народот на Лагуната никогаш не била спорна, но некои "чудни" манифестации на религиозност црквата не ги одобрувала и дури ги забранувала.[42]

Во 16. век процесиите на Пјаца можеле да бидат чисто политички демонстрации, грижливо припремени за да можат да парираат на прочуените Фирентински и Римски паради, обично организирани заради величање на одредени личности. Пример за политичкиот карактер на ваквите манифестации е процесијата одржана на 10 октомври 1511 година во чест на Сојузот меѓу Императорот, Папата, англискиот крал и Венеција. Настанот бил опишан од Sanuto со мноштво детали.[43] Фасадите на Св. Марко и на Дуждевата палата биле украсени, како секогаш во свечени прилики, со знамињата на некои дуждеви и на бројни високи службеници, меѓу кои неколку "capitani zeneral" и три "provedadori di l'armada". Презвитериумот бил декориран со предолтарници (антипендији) кои ги нудат дуждевите при чинот на превземањето на одговорноста и кои сочинуваат една привремена серија на вотивни слики како претходница на онаа изложена подоцна во салата на Советниците (Sala di Maggior Consiglo).

---

[40] Ambrosini, *op. cit.*,452.

[41] M. Sanuto, *I diarii*, 48: 275, 20 juli 1528; 19: 462, 28 februari 1515; 20: 20, 2 mart 1515.

[42] A. Niero, *Tradizioni popolari veneziane e venete*, I mesi dell`anno, Le feste religiose, Venecija1990, 155-156. Скората литургиска реформа го озваничи обичајот во Саботата пред Велигден жените дома да ги отвораат вратите, прозорците, шталите, кокошарниците со верување дека Славата на воскресението, а со тоа и благословувањето Божје се шири со звукот на црквените звона.

[43] Sanuto, *I diarii*, 13: 130-41 ; Wolters, *op. cit.*, 54.

По мисата, одржана во присуство на дуждот, започнала процесијата со поаѓање од Дуждевата Палата, излегување од Porta della Carta и запоседнување на Пјацета на чело со Scuola Grande, чии членови први се појавувале на плоштадот. Покрај носењето на скапоцените предмети во нивна сопственост, во конкретниот случај Scuola Grande di San Rocco се претставила со политичка програма: две алегориски фигури, Мирот и Милосрдието (Misericordia), како симболи на супериорноста во минатото и божествената заштита, формираат "слика", која не може да се спореди со ниедна од насликаните дела во таа епоха за јавните градби. Сликаните претстави носени од некоја Scuola во свечени прилики биле нарекувани "soleri".[44] Натаму и претставниците на Scuola di San Marco носат слики со сижеа како директна алузија на дневниот настан. Scuole Grandi ги следеле Братствата, а дел од нив исто така носеле слики на процесијата, поврзани со актуелниот повод, инаку составен дел на нивната колекција. Во сликарските програми на Дуждевата Палата се многу ретки претставите кои толку експлицитно се однесуваат на актуелни политички случувања со исклучок на *Триумфот на Лепанто* (1571) насликан во Sala dello Screctinio.[45]

Веќе е јасно дека клерот е присутен на сите важни церемонии и процесии.[46] Него всушност го гледаме на чело на славната поворка на Signoria. Тука спаѓаат осумте дворски служители или комендатори, облечени во мантии од сино платно, со црвени калоти на главите, од кои висат по два златника. Секој носи по едно знаме од тафт, исликано и позлатено со симболите на Св. Марко.[47] Доколку Републиката била во мир, двете сини

---

[44] W. Wolters, *op. cit.*, 54, 55. Суверените прикажани на коњи во свечена поза и латински натписи., папата на трон, меѓу двајца кардинали, Венеција како Јустиција поставена врз зејината топка. Претставите на странски владетели за потребите на процесиитеноси голем ризик, во смисол на постоење можност да не им се допаднат портретите. Затоа две години подоцна (1513) Il Consiglio dei Dieci воспоставил цензура за "soleri"- те на Scuole и на свештениците.Портретиран бил и Federico III (1469) на коњ со придружба и овие солери послужиле како претекст за поставување на коњаничката статуа на војсководецот Colleoni на плоштадот Св. Јован и Павле во Венеција, инаку истакнување на војничката гордост на Републиката од страна на владата.

[45] *Ibid.*

[46] F. Ambrosini, *op. cit.*, 444.

[47] N. Jonard, *La vita a Venezia nel XVIII secolo*, Milano, 1967, 262-63; (Sansovino, *Venetia*, fol. 330 v.) Патријархот бил секогаш член на некое од најистакнатите патрициски семејства во градот, а

знамиња претходеле на црвените, симболи на војната, на двете виолетови, симболи на примирјето, и на двете бели знамиња, кои го симболизирале сојузништвото. Потоа минувале шесте сребрени труби, долги по два метри, чии школки (padiglioni) ги носеле (придружувале) млади, и петте обоисти облечени во набран серж (тенка ткаенина). Натаму можеле да се видат штитоносците на дуждот, облечени во црно, со дворски наметки, како маршираат по двајца. Овие последниве биле бирани од редовите на народот и имале должност да го сечат месото на прославите, кое дуждот им го нудел на членовите на Сенатот. Следувале началникот на полицијата и дуждевиот cavaliere, со должност на церемонијал-мајстор. Тие предводеле седум или осум полициски капетани, раскошно облечени, вооружени со ками со сребрени рачки. Странично се движеле секретарите на Републиката во нивната облека од виолетова ткаенина со кадифена стола, истакната заедно со пурпурната облека на Големиот Канцелар (Grande Cancelliere), инаку претходник на дуждевите атрибути. Еден штитоносец ја носи склопивата столица од позлатено дрво, обложена со богат златен брокат, друг перница од ист штоф и свештеник музичар во виолетова мантија носел огромна свеќа од бел восок. Најпосле се појавува дуждот под својот чадор, меѓу папскиот пратеник и амбасадорот на Франција. Дуждот е препознатлив по пурпурната или бела облека, чиј избор бил правен во зависност од денот на прославата, завиткан во тежок мантил од златна ткаенина, обрабен со хермелин и со постава составена од две страни.[48] Следеле по двајца советници (i consilieri), но десно од првиот бил поставен благородник, кој со двете раце носел една долга сабја во футрола од гримизен сомот прекриен со ковано позлатено сребро. Оваа сабја била симбол на гордоста на големиот штитоносец на Императорот на

не странски претставник на Римската Црква. Присуството на патријархот и други свештени лица во дуждевата процесија претставува поткрепа за врската меѓу дуждот и култот на Св. Марко. Составен дел од еклесијастичкиот состав на дуждевата процесија, покрај канониците, претставувал и патријархот, кој задолжително присуствувал во поворките формирани за време на Светата Недела и неколкуте големи празници. Нивната улога се состоела во изведувањето на литургиските ритуали на крајот на процесијата на "најхристијанската" Република, без разлика што од 16. век е доминантна политичката димензија на поредокот во поворката. За култот на Св. Марко види во текстот на стр.38-41.

[48] *Ibid.*, 264.

Ориентот, со која бил почестен дуждот Пиетро Гранденигo од Императорот Michele.[49] Шесте советници одат во колоната пред тројцата поглавари на Quarantia (тело на четириесетмина), тројца avogadori, тројцата челници на Consiglio dei Dieci, двајцата censori и најпосле сите сенатори, чии облеки како да формирале едно огромно црвено здолниште.

Ваква поворка била формирана секогаш кога дуждот и неговиот Consiglio ја напуштале палатата со цел да учествуваат на некоја официјална церемонија. Дуждевата Процесија всушност ја отсликува хиерархиската концепција на Републиката и конститутивниот идеал на Венецијанците, кој не постои никаде на друго место. Затоа суштинската идеа на процесијата е позицијата, односно, примарен е распоредот на учесниците. Muir прецизно ги анализира трите сегменти кои ја определуваат дуждевата процесија кога е во полн состав.[50] Но, на помалите празници дуждот присуствувал на миса во Св. Марко придружуван само од Сињоријата, група составена од дуждевите советници и главешините на телото наречено Quarantia. **(сл. 62)**

Функциите и симболите се единствената движечка сила на Дуждевата Процесија. Носителите на функциите маршираат во поворката не како индивидуи кои поседуваат одредени квалитети, туку како сопственици на одделни титули и функции, од кои повеќето се привремени почести, односно задолженија. Притоа класната дистинкција во две основни групи е сосема јасна: државните службеници од граѓанската класа (команданти, нотари, секретари и Големиот Канцелар) одат пред дуждот, а благородниците Магистрати зад него. Ваквото потцртување и сегрегација на граѓани и благородници е во суштина најзначајната промена што се случила од 13. до 16. век во доменот на дуждевата процесија.[51]

Можеби највлијателниот елемент во продуцирањето на Ренесансниот мит за Венеција била токму појавата на свечената дуждева процесија, која едновремено сугерира широко општествено учество во власта и општо прифаќање на истата. Како јавна манифестација, процесијата нуди слика за

[49] *Ibid.*
[50] E. Muir, 1981, 190-199.

Венециското општество како заедница на среќа и ведрина, ослободена од класни тензии и политички борби, во која, како и во колоната, секој ги знае и почитува своите должности.

Дуждот се движел во средината на процесијата. Пред него се државните службеници, од најнизок ранг до Големиот Канцелар, а по него благородниците, од највисок ранг (Магистратите), до најнизок. Значи хиерархијата на рангирањето се движи од периферијата кон центарот на колоната. Јадрото на процесијата е сржта на државата и симболизира суверенитет.[52] Од секоја страна на дуждот, како нему еднакви, се движат амбасадорите, кои се легални претставници на своите суверени на територијата на Венецискатa Република и застапници на нивната волја.

Свечената дуждева процесија не би била она што е без дуждевите trionfi, кои се распоредени низ првиот дел на процесијата и групирани околу дуждот. Сансовино бележи дека дуждот одејќи во "триумф" за време на свеченоста, носел, меѓу останатите, седум важни предмети кои се симбол на неговата величенственост, а кои ги добил од најголемите владетели во светот, од папите и императорите.[53] Овие седум trionfi- знамињата, музички инструменти, свеќа, перница, столчето, чадорот и сабјата - строго се третираат како симболи на дуждевата функција и повеќето од нив немаат значење издвоено од неа. Доколку дуждот не бил во состојба да учествува во процесијата заради болест или друга причина, свеќата, перницата, столчето и чадорот не биле користени во поворката. Во отсуство на дуждот или на giudice del proprio, не била носена сабјата. Со исклучок на инструментите и знамињата, трионфи симболизираат атрибути на дуждевиот авторитет.[54]

---

[51] Muir, 198.

[52] *Ibid.*, 203 ; A. Dundes, A. Falassi, *La Terra in Piazza, An Interpretation of the Palio of Siena*, Berkeley, 1975,105.

[53] Muir, 204; Sansovino, *Venetia...*, 1604, fol. 321 r-v; " Andando adunque in trionfo, & con solennità, porta con lui fra l`altre, sete cose degne di considerazione, & dimerstratrici della sua molta eccelenza. Le quali egli hebbe da i primi Prencipi del mondo, cioe da i Pontefici, & da gli Imperatori".

[54] Muir, 205 . Венецијанците не им припишуваат особено значење на инструментите и на знамињата, под кои војувале сите венециски војсководци.

Освен столчето (тронот) и перницата, сите дуждеви трионфи се поврзуваат со легендата за донацијата на Папата Александар III.[55] Како и сабјата пак, столчето и перницата веројатно потекнуваат од службените инсигнии на Византија и се појавиле во Венеција рано во 10. век. Сансовино во 16. век истакнува дека тронот симболизира цврстина и стабилност, достоинство и возвишеност на авторитетот на дуждот. Тој се осврнува и на ножната перница и нејзиното значење, кое го поврзува со мирот и спокојниот живот во Републиката- под владеењето на нејзиниот дуѓд.[56]

Процесијата во Венеција најчесто започнува кај Дуждевата Палата, за движејќи се по периферијата на плоштадот св. Марко, да заврши во бализиката, или пак друга локација каде се стигнува пеш или пак со чамец, зависно од протоколот (церемонијален) за одредена комеморативна прилика.[57] Идеата за процесијата како парадно- визуелен израз на дуждевиот авторитет и сликовита претстава на хиерархискиот ред во власта на Републиката, се реализирала со воспоставување на визуелна и физичка врска меѓу центарот на власта (Дуждева Палата) и најчесто гробот на Св. Марко (Базиликата), или пак зависно од приликата, друг културен центар. **(сл. 63)** Оттука покрај хиератичните и симболичните, зборуваме и за просторните аспекти на дуждевата процесија. Сите тие ја застапуваат намерата да се постигне синтеза на деловите во општеството преку принципот на служење. Поврзани и во движење, овие делови ја отсликуваат моќта и организираноста на венецискатa заедница и ја заокружуваат приказната за **венецискиот мит**.

---

[55] види во текстот на стр. 53-56.
[56] Muir, 206; Sansovino, *Venetia*..., fol. 322 r.
[57] Muir, 209, fig. 8.

Дочеци на високи гости во Венеција

Триумфалната и радосна природа на градот- Република, односно начинот на неговото општетсвено-политичко битисување, го оправдува доживувањето на Венеција како град на спектаклите. Секое општество познава и практикува систематско празнување и церемонии за редовно воспоставени, но и за посебни прилики. Со својата исклучителна раскош, особено надалеку бил прочуен венецискиот граѓанскиот ритуал. Спектаклот како најефемерен од визуелните уметности е најсоодветната манифестација на митот за Венеција, која воедно нуди единствена можност да одговори на потребите на дадениот момент, како што е дочекот на значајни гости. Впрочем, долго време одзвонувал извикот на воодушевување на францускиот амбасадор Philippe de Commynes, при една дипломатска посета на градот на лагуните во 1495 година: "Венеција е најпобедничкиот град што воопшто сум го видел", при што тој бил особено импресиониран од Венецискатa церемонијалност за време на дочеците.[1]

Сосема е јасно дека величествените дочеци на значајни гости биле составен дел на програмата за славење и величење на моќта и славата на Републиката, но и израз на префинетата политичка интуиција на Signoria. Со текот на вековите свечените дочеци станале толку чести, што, како што вели Сансовино, се појавила потреба од "званична програма", поделена во основа на четири дена: првиот ден се случува самиот свечен и помпезен пречек, кога, во зависност од статусот на гостинот, дуждот или негов претствник плови на бродот Бученторо во пресрет на делегацијата; вториот ден се организира

[1] P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, London 1997, 83; *The Memoirs of Philippe de Commynes*, Samoil Kinser, ed., Columbia, South Carolina 1973, 2, 489-490. Иако имал, за венециски услови, просечен дочек, и според титулата и функцијата не бил дочекан директно од дуждот, тој бил импресиониран од сценариото, помпезноста и честа која му била притоа укажана. Дочекот од свечено облечени патриции, дипломати и спроведувањето низ градот по Канал Гранде до крајната дестинација, манастирот Сан Џорџо Маџоре, по заобиколна рута за да се остави

регата или некоја друга народна забава, а попладнето е резервирано за "banchetto" во Дуждевата Палата; третиот ден се оранизира посета на Арсеналот, а четвртиот на Ризницата на Св. Марко и на Салите на оружјето (Sale d`Armi) и на Советот на Десетминатa -дел од програмата охрабрен од победата на Венеција над Турците во битката кај Лепант.[2]

Дочеците на странски гости, од Ренесансата па до последните денови на Републиката, претставувале интегрален дел на државното битисување, еднакво важен како највисоките меѓународни собири и потпишувањето договори. Впрочем дочекот има многу директни и скриени значења. Моќта и ефективноста на една ваква церемонија лежи во нејзината способност да даде визуелна форма на еден цел систем пораки, било апстрактни или материјални (граѓанска идеологија, војна, мир, сојузништва, трговски договори и сл.). Со јазикот на тогашната дипломатија, дочекот претставува моќно средство за комуникација, а не само државна пропаганда. Притоа осебено се карактеристични трите интегрални дела на еден ваков настан, кои се однесуваат на партиципентите: домашната влада и нејзините званични претставници, граѓаните - посматрачи и значајниот(те) посетител (и).[3] Милениумската егзистенција на Serenissima, посетите на највлијателните луѓе во тогашниот свет, со што не можеле да се пофалат останатите италијански градови, фактот дека никој не влегол во Венеција со оружје, веќе зборува за дипломатска вештина на високо рамниште, која овозможувала венецијанците, и покрај големата чест и помпа што им ја укажале на странските државници, да имаат најмалку чувство на еднаквост место инфериорност.

впечаток на гостите, ги измамило неговите зборови дека каналот е "најубавата улица на светот".

[2] F. Sansovino, *Venetia citta nobilissima et singolare descritta in XIIII libri*, Venezia 1581, c. 159r natamu. Sansovino vo ova izdanie posvetil eden del na "Venute dei Principi esterni". Тој почнува со посетите на папите Бендето III (855) и Леон IX (1049) и ги споменува, меѓу останатите , императорите Лудвиг II, Отон II, Анри IV (1107), Фридрих II (1232) и Алесио- императорот од Константинопол, а потрдува и дека Карло V ја посетил Венеција инкогнито.

[3] E. Muir, *Civic Ritual*, 5; A. Tenenti, "L`uso scenografico degli spazi publicci: 1490-1580", vo *Tiziano e Venezia*: Convegno Internationale di Studi (Venecija, 1976), Venecija 1980, 21-26.

Одговорноста за организирањето на дочеците на највисоко ниво била доверена на професионалци, кои се грижеле и за церемонијалните книги.[4] Антонио да Канале (Antonio da Canale), "governatore generale del trionfo", бил познат по своите херојски протоколи на море. Џакомо Контарини (Giacomo Contarini), кој заедно со Луиџи Моцениго (Luigi Mocenigo) ја делел одговорноста за церемонијата на прифаќањето на гостите на Лидо, бил подоцна ангажиран за програмата за декорирање на Салата на Големиот Совет и на Scrutinio (Сала за гласање). По нивна сугестија, а според други извори, по интервенција на Паладио, Сенатот решил да подигне лоџа и триумфална арка по углед на онаа на Септимие Север кај Сан Николо на Лидо. Овој вид на "via triumphalis" се покажал погоден и бил задржан за дочек на значајни посетители.[5]

Секој владетелски дочек вклучувал ланец церемонијални моменти- серија спектакли- пресметани да обезбедат прогресивно откривање на "видливиот" и "невидливиот" град. Овие вежби на себепретставување ја вклучуваат особената венециска алхемија на трансформација и маскирање. Предизвикот е да се задржи извесен баланс - да се фали со фактичкото, задржувајќи ја илузијата. Церемонијата на дочек, според Brown, опфаќа три фази: 1) подготовки; 2) церемонијално влегување; 3) откривање на градот. Иако акцентот е разбирливо на церемонијалното влегување, како визуелна и симболична кулминација на настанот, сите три се интегрален дел од спектаклот, кој се одвива неколку дена.[6]

---

[4] P. F. Brown, "Measured Friendship, Calculated Pomp: The Ceremonial Welcomes of The Venetian Republic", vo *All The Worlds a Stage Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, OS Conference, 1990, 136- 186, 138. Првобитно две тела во Collegio биле одговорни и задолжени за дочеците и забавата - Savi di Terra Ferma и Savi agli ordini, составени од по пет патриции со мандат од шест месеци. Првите биле задолжени за протоколот и дневникот, а еден од групата задолжен за церемонијалните книги. Овие книги биле компилација на трошоци за државните посети и други видови церемоии и притоа служеле како потсетници во секоја наредна прилика на празнување. Непосредно задолжен за воење на книгите бил всушност чиновник од пониска хиерархиј- неблагородник-церемонијален специјалист од редовите на канцеларските секретари. Од доцниот 16. век водењето на церемонијалните книги, како и многу други задолженија од овој тип се во надлежност на Советот на Десетминатa.

[5] W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di palazzo ducale* ..., 216.

[6] P. F. Brown, 1990, 138.

Странските гости речиси никогаш не отседнувале во Дуждевата Палата, туку биле најчесто сместувани во раскошните палати на познатите патрициски семејства, за во Settecento да бидат користени за таа намена главните хотели во градот, како "Leon Bianco" (Белиот Лав) кај Sant`Apostoli (Св. Апостоли), во ca`da Mosto или "Albergo Reale" (Кралскиот Хотел). Палатата на маркизот (војводата) од Ферара на Големиот Канал, подоцна позната како Fondaco dei Turchi, била најчесто користена за сместување на посетители од највисок ранг. Нејзиниот портал на вода со комотен пристап за укотвување на бројна делегација, претставувал значајна предност, а од лоџата се пружал извонреден поглед на спектакуларните збиднувања надолу по каналот. Оттука можеле да се посматраат регатите и други морски спектакли. Визуелното искуство, толку карактеристично за венециските резиденции, ќе стане основна сензација за странските гости, навикнати воглавно на резиденции-утврдувања со мали прозорци и слабо осветлување. Црквените великодостојници, меѓутоа, отседнувале во манастирите, како бенедиктинскиот- Сан Џорџо Маџоре (San Giorgo Maggiore), чии соби биле на располагање и на цивилните гости од понизок ранг или придружбата на високите делегации. Она што е особено карактеристично е фактот дека на гостите им следувала дневница, износ одреден повторно според нивниот ранг. Миланскиот војвода, кој ја посетил Венеција во 1530, бил пак сместен во апартманите на Procuratorie на плоштадот Св. Марко, а му бил дозволен дневен трошок од 150-200 дукати, што претставувала завидна сума во однос на онаа од 5 дукати, одобрена на Отоманскиот амбасадор во 1576.[7]

За да го одреди периметарот на церемонијалиот простор, Serenissima користела четири пристаништа како влезни портали за прием на гостите. Со оглед на тоа дека тие најчесто пристигнувале од море, во зависност од правецот на пристигнивање, пристапувале на: Marghera од север, Chioggia од југ, Lizza Fusina кон Каналот Брента од запад и S. Nicolo di Lido за оние кои доаѓаат од исток.

[7] *Ibid.*, 139.

За време на 15., а особено 16. век, па и наредните столетија, не недостасуваат податоци и описи од страна на хроничарите и современите автори за најразлични детали околу прославите по повод дочеците и престојот на најважните венециски посетители. Со понудените информации особено предничи Marin Sanuto во неговите Дневници (I Diarii).[8]

Еве неколку карактеристични примери на венециски дочеци. Во 1428 во градот пристигнал Пиетро, син на кралот на Португалија како гостин на Синьорија, а за таа прилика бил организиран бал со сто и дваесет дами облечени во златен брокат, како и 130 во гримизен атлас, накитени со бесценет накит.[9] За време на дочекот на Џероламо Риарио (Gerolamo Riario) во 1481, тој бил пресретнат од дуждот на Бученторо кај Св. Климент (San Clemente), по што следеле празнувања со банкети, танци , маскаради.[10] Во чест на доаѓањето на Беатриче од Есте (Beatrice d`Este) во 1493, сопругата на миланскиот војвода -Ludovico il Moro, со бројна придружба од роднини и милански пратеници, била формирана процесија на плоштадот Св. Марко, во која се појавувале необични и изненадувачки "алегории" на историски епизоди за значајни личности од тоа време.[11]

Наредното столетие Венеција дочекала многу славни гости (ospiti illustri), особено кон крајот на Cinquecento, при што биле организирани уште повеличествени дочеци. Како особено раскошен се паметел дочекот на Ана (1502), сопругата на кралот Ладислав VI од Бохемија, кога дуждот со двесте и четириесет богато облечени патрицијки, и излегол во песрет на кралицата. Осумнаесет години подоцна, во 1520, бил со соодветни почести дочекан во Венеција Федерико II, војводата од Мантова, за кого Compagni della Calza

---

[8] Корисен примарен извор за венецијанските дочеци во 15. и 16. век се Дневниците на M. Sanuto, *I Diarii*, Rinaldo Fulin, ed., 58 vols., Venezia, 1879-1903. Други значајни извори се Archivio di Stato, Venice [=ASV], Collegio, Cerimoniale 1; Girolamo Priuli, *I Diarii*, Arturo Segre и Roberto Cessi, priredile, vo *Rerum Italicarum Scriptores*, novi serii, 24: 3, Città di Castello 1912- 1941.

[9] P. Molmenti, *Povjest Venecije u životu privatnom*, Senj, 1888, 232.

[10] G. Lorenzetti, *Le feste e le maschere veneziane*, Venecija, 1937, 17.

[11] P. Molmenti, 232-233. Оваа посета, при која на војвотката ѝ била укажана голема чест, требало да го зацврсти војниот сојуз меѓу Венеција и Милано против Карло VIII, кој сакал да навлезе во Италија. Седум години подоцна, во променети политички меѓународни односи, Венеција славела заради поразот и заробеништвото на миланскиот војвода.

приредиле голем бал под маски на една широка оградена и свечено декорирана платформа, по што следеле и концерти, џостри и танци на вода.[12]

Уметниците во градот оставиле сведоштва за венециските спектакли во облик на артефакти во два основни медиуми: сликарство и графика. Тие денес претставуваат документи од првостепено значење, кои укажуваат на многу повеќе детали, отколку во напишан опис или протокол. Воедно овој единствен уметнички опус е драгоцен материјал за социо-антрополошки истражувања, нудејќи визуелизација и проникнување во деликатноста на сите компоненти на граѓанскиот ритуал на дочек на високи гости, без кој доживувањето на атмосферата и спецификите на поврзаноста на протагонистите не би било потполно.

Доколку се земе предвид бројноста на посетите и важноста на гостите, станува можно државата да се погрижила во една од салите на Дуждевата Палата да биде сместен циклус сцени со дочеци на Државата, кои секако се од ислучителна важност за Митот за Венеција. Останува фактот дека само две дела од периодот на Ренесансата денес сведочат за прочуените венециски дочеци во самата Палата: дочекот на францускиот наследник на тронот Анри III во 1574 (од Андреа Вичентино) и на персиската амбасадорка во 1603 (од Карло Калиари) - двете поставени во Sala delle Quattro Porte. **(сл. 63)** Сепак, од сите венециски дочеци во ренесансната епоха, дочекот на Анри III е уметнички апсолутно најмногу презентиран настан од ваков вид.[13] **(сл. 64 и 65)**

Меѓу многуте свечени дочеци на угледни гости, во кои активно учество земале Compagne della Calza, преовладувале оние на гостите од "понизок ранг": војводите од Милано, Ферара, маркизите од Мантова и нивните блиски

---

[12] Lorenzetti, 17, 18.

[13] W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venecija 1987, figs. 226-231. Покрај споменатата слика на Vicentino во Sala delle Quatro Porte, многу слики, цртежи и графики ја обработуваат оваа тема: сликата на Jacopo Palma il Giovane, некогаш во Палатата Фоскари, а денес во Staatsgalerie во Drezden; цртежот на Vicentino, денес во Fogg Art Museum на Harvard University, графиката од A. Vicentino и Martin Preis во Museo Civico во Bassano, која е работена по сликата во Дуждевата Палата, графиката од MCC (Museo Civico Correr) на G. de Moustier.

роднини, значајни пред сé за одржување на стабилноста на регионот.[14] Меѓутоа, меѓу бројните дочеци организирани во Венеција во епохата на Ренесансата, по раскошот и инвентивноста, па и значењето на протагонистите, ќе се памети ***Дочекоѿ на Францускиоѿ крал Анри III*** во 1574 и ***Свеченоѿ влез на дуждовицаѿа Моросина Моросини Гримани*** (Morosina Morosini Grimani) во Дуждевата Палата, како домашна приемна церемонија, изведена со еднаква помпа и иконографија како дочек на странски државник.

Свеченостите во чест на Хенри III биле величествени и траеле десет дена. Републиката потрошила големи суми за приеми, посети, театарски претстави, балови, регати и сл. Сликари, историчари и поети го опишале "со живи бои" славното влегување на идниот суверен на Франција и Полска во Венеција. Откако во пресрет му излегле Сенатори, кои заедно со елегантната група млади дотерани патриции, одредени како кралска придружба и почесна стража за време на посетата, ценетиот гостин пристигнал до Мурано на свечано украсена гондола. Потоа придружуван од дуждот и следен од топовски плотуни, Анри влегол во Венеција на галија со 400 веслачи, следена од галии, бригантини и други пловила украсени со брокат, сомот, огледала и грбови.[15] Арката и лоџата, изработени по нацрт на Паладио на Св. Никола на Лидо, биле поставени така, за во нив да ужива оној кој доаѓа накај Лидо со брод, додека на Моло (градското пристаниште), крајната цел на делегацијата на францускиот крал, биле поставени две пирамиди, со очигледна намера од "водена" перспектива да се велича значењето на гостинот.[16] Кралот бил сместен во палатата Фоскари, посебно украсена за оваа прилика. Во негова чест биле приредувани регати, борба на мост меѓу Castellani и Nicolotti, организирана гозба со сребрен прибор во Дуждевата Палата за 3000 гости, драмска изведба по гозбата итн.

---

[14] L. Urban Padoan, "Le Compagnie della Calza: edonismo e cultura al servizio della politica", vo *Quaderni Veneti*, 6 Dekemvri 1987, 119.
[15] Molmenti, 235.
[16] L. Urban Padoan, "Gli Spettacoli…", vo *Architettura e utopia*, izl.kat. ,146, 152-154.

Прилагодувајќи се на овие услови, Андреа Вичентино (Andrea Vicentino) доследно ја реализирал доверената задача и во повеќе наврати го претставил дочекот на значајниот гостин. *Пристигнување на Анри III на Лидо*, Litomêrice, Vescovado, го прикажува свеченото впловување на Бученторо на Лидо со значајните гости и домаќини и свечената позадина, која укажува на завршените припреми и утврдениот протокол за самиот дочек. **(сл. 66)** Платното од Museo Civico (inv. 1681) во Падова, како копија на сликата во Дуждевата Палата, веќе го прикажува минувањето на поворката под триумфалниот лак. **(сл. 67)** Не е мала сличноста на овие платна со Рубенсовото *Симнување на Марија Медичи од брод во Марсеј*, и тоа не само во однос на нејзината свечена иконографија, туку и во сценографската поставеност.[17]

Во Museo Correr во Венеција се чуваат две графики, изработени според платното на Вичентино со истата тематика, кое ја краси Салата на Четирите порти во Дуждевата Палата. Едната со отстранети маргини е на M. Preÿs и е делумно обоена со акварел. Како и во претходниот случај, овде е прикажана кулминативната фаза на дочекот, т.е. минувањето под триумфалната арка. На 18 јули 1574, патрициите Фабио да Канал (Fabio da Canal) и Џовани Моцениго (Giovanni Mocenigo) испловиле за Мурано, каде бил усидрен кралот, а потоа го придружувале со една галија до Лидо. Тука Хенри III се сретнал со Патријархот на Венеција и со шест прокуратори на Св. Марко, па со придружбата минал под лакот за да стигне до олтарот, сместен во внатрешноста на лоџата. Натписот во горниот десен агол, меѓу другото, ја означува годината на изработка на сликата на Вичентино- 1593. Preys е "документиран" во Венеција како германски графичар, активен од 1574 до

[17]Се мисли на сцената од циклусот кој го насликал Питер Паул Рубенс за Луксембуршката Палата со значајните моменти од животот на М. Медичи со херојско- митолошки елементи во 1622-25 година . Анри (Henri) III, нејзиниот син и крал на Полска, по смртта на брат му Шарл IX, тргнал во Франција, каде бил повикан да го превземе престолот и со тоа да стане крал на Франција и Полска. Пред да отпатува на запад, дошол во Венеција, а по повод неговото пристигнување, во Serenissima се собрале кнезови од цела Италија да му укажат чест на неговото величество. P. Molmenti, 234-235; кај L. P. Urban, 1980, 283. Урбан ги објавува насловите на сите текстови од различн автори од 1574 година, чија тема е описот на дочекот на Анри III со сите пропратни прослави.

1602 год.[18] Другиот графички лист бил изработен- цртежот од Б. Маркович (B. Marcovich), а режењето од М. Коминато (M. Comirato, 33 x 47,4 cm, inv. Stampe 823) и исто така се потпира на венецискатa слика на Вичентино. Листот произлегува од томот *Il Palazzo Ducale di Venezia illustrato da Francesco Zanotti con incisioni*, Venezia, 1842, tav. LXVII, каде сликата на Вичентино е опишана дури и со наведување на прикажаните личности.[19]

Сликата во Kornick (Познам- Полска), Castello (inv. m.k.3274) е сигурно копија на наведеното платно на Вичентино од Салата на Четирите Порти во Дуждевата Палата и може да се доведе во врска со постоечката, предходно споменатa копија во Музејот во Падова.[20]

Сите овие ликовни претстави, во согласност со описите на објектите припремени за сценографијата на дочекот на францускиот престолонаследник, јасно упатуваат на значењето на класицистичкото решение на Паладио за триумфалната арка и лоџата на Лидо за кулминативниот момент на церемонијата. Во 1750 година архитектот Антонио Висентини (A. Visentini) направил нивна реконструкција по цртежите на Паладио: "Pianta ed alzato/del magnifico/arco trionfale e loggia/eretto/dal celebre Architetto/Andrea Palladio/Per ordine Publico/In occasione della venuta a Venezia di/Enrico Terzo/Re di Francia e Pollonia/l`anno MDL x XIV/Diligentemente dissegnato e sopra le guiste misure/prese dallaRelazione di Marsilio Dalla Croce/Eseguito da/Antonio Visentini/Pittore ed Architetto Veneziano/L`anno MDCCL". Овој "план и изградба" бил изработен со перо и акварел на хартија и се чува во Лондон (Bitish Museum, ms. reale 146), а во Англија пристинал откако англискиот конзул Смит (Smith) , во чија сопственост бил, го продал на англискиот крал Џорџ III во 1762. Оригиналниот план, кој содржел вкупно десет листа (36 x 26 цм), а осум цртежи, го носи печатот на конзулот.

[18] Urban Padoan, 1980, 160. На дното на графиката е испишано "M. Preys FE".
[19] *Ibid.*, 165.
[20] *Ibid.*, 155, 166. Уште две реплики на сликата од Дуждевата Палата се познати, едната се чувала во замокот во Kiel, а сега се е лоцирана во (кралската капела во Стеттино- платно, 85 x 152цм), а другата од дворецот Версај, денес се чува во дворецот Фонтенбло (Fontainebleau, платно со димензии како претходното). R. Pallucchini, *I dipinti*, in AA.VV., Palladio, izl. kat., Venecija 1973, 194, fig. 208 и 198, fig. 209.

Интересен е фактот дека во 18. век, кога се возобновува традицијата на величествени дочеци на високи гости на државата, се јавува интерес за историското и уметничко искуство од минатите столетија. Користејќи ги сликите, графиките, описот на Marsilio della Croce на самиот дочек-настан на векот (Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. 2619/8), Висентини имал задача да направи реконструкција на овие објекти, со особено внимание на деталите и украсните орнаменти, кои имале симболично значење.[21]

Свеченото испраќањето на Дуждовицата од родителскиот дом во Дуждевата Палата, било вообичаен сегмент од славењето на изборот на нов дужд во 16. век и е прецизно опишано во книгата на церемонии (1464-1592), додека описи има Сансовино, кој издвојува и многу поединости од крунисувањето на Силиа Дандола (Zilia Dandola), жената на Лоренцо Приули (Lorenzo Priuli, 1557) и Моросина Моросини (Morosina Morosini), жената на Марин Гримани (Marin Grimani, 1597).[22]

Анонимен е и авторот на третото платно од серијата слики посветени на крунисувањето на дуждовицата Моросини Гримани (Музеј Корер, масло на платно,1,41 x 2,38 cm (cl.I, 285)), а претставува: *Испловување на дуждовицата Моросина Моросини Гримани од нејзината палата кај Сан Лука на прославувањето на нејзиното крунисување, 1597* (*L'imbarco della dogaressa Morosina Morosini Grimani dal suo palazzo a San Luca sul Bucintoro per la festa della sua incoronazione, 1597*).[23] Моросина ја напушта палатата, која била нејзин дом, а пред зградата, во предниот план, ја очекува Буценторо. Десно е

---

[21] *Ibid.*, 152-155, fig. 148- бројот на експонатот на изложбата. Оригиналните сликарии на триумфалниот лак на Паладио биле дело на Тинторето и Веронезе.

[22] Molmenti, 1888, 232; види кај G. Lossa, *Modo e ordine che si suole tenere nell`incoronazione della Serenissima Dogaressa di Venezia, raccolta da i libri di Francesco Sansovino*, Venecija, 1597; G. Marcello, *Ordine e progresso del trionfo fatto l`anno 1557 alli 19 di settembrio per l`incoronazione della Serenissima Dogaressa Priola*, Venecija 1597; G. Rota, *Lettera nella quale si descrive l`ingresso nel palazzo Ducale della Serenissima Morosina Morosini Grimani prencipessa di Venetia. Co`la cerimonia della rosa benedetta, mandatale a donare dalla Santita di nostro Signore,* Venecija 1597; D. Tutio, *Ordine et modo tenuto nell`incoronatione della Serenissima Moresina Grimani dogaressa di Venetia, l`anno 1597 adi 4 maggio con le feste, e guochi fatti*, Venecija 1597.

[23] L. Urban Padoan, "Teatri e 'Teatri del Mondo' nella Venezia del Cinquecento", vo *Arte Veneta* XX, 1966, 137-46, 142, fig. 161.

прикажан во водата и teatro del mondo, осмислен и изработен од Виченцо Сцамоци за оваа пригода. **(сл. 68)**

Дуждевицата вообичаено ја следела голема група благороднички, пратеници, прокуратори, секретари и мноштво од млади патриции и штитоносци, кои носеле знамиња и свиреле на сребрени труби и свирала. Пред влезот на Св. Марко дуждовицата ја дочекувале канонници во свечена плувијална руба, со сребрени крстови и свеќи.[24]

По повод крунисувањето на дуждовицата Моросина исто така бил направен триумфален лак и конструиран еден Театар del mondo, а тоа не била единствената сценографска декорација, бидејќи еснафите се такмичеле со овој вид порачки за односната пригода. Со комбинирањето на класичната триумфалност и барокната спектакуларност, заедно со раскошот и помпата, постепено се дефинира венецискатa празнична сцена во сликарството, која се темели на ваквите спектакли на отворено, или би рекле, на "отвореният" театар на Венеција.

Колку била глетката величествена, покажува споменатиот графички лист на Џакомо Франко *La dogaressa Morosina Morosini Grimani sul Bucintoro e condotta in palazzo Ducale* (графика со одрежани маргини, 53, 5 x 40, 5 цм, Венеција, Museo Correr, inv. P.D. 2414). Хоризонтот со препознатливите кулиси на објектите на Моло и Бучинторо, преполн со свечено облечени патриции, се единствените стабилни координати во динамичната сцена на славење, дополнета со запалените огнови на брегот.[25] **(сл. 69)** Токму пред фасадата на Дуждевата Палата се гледа поставената Триумфална арка, под која дуждовицата требала да помине на патот кон палатата. Пропратниот текст го

---

[24] Molmenti, *op. cit.*, 232.

[25] Тоа е една од трите графики на Giacomo Franco, графичар и издавач во Венеција (1550-1620) година по повод свеченото влегување на Моросина Моросини Гримани во Дуждевата Палата на 4 мај 1597 година. Останатите две се дел од *Habiti...* (1610), но прикажаниот поединечен лист најексплицитно го илустрира настанот, како во поглед на перспективата и пропорциите, така и во однос на богатството на иконографски детали. Минуциозниот опис, како и иконографските сугестии на современикот Giovanni Rotta, имале голема улога во оформувањето на самата претстава. Во приватна колекција на Pietro Scarpa (Venecija) се чува слика со иста содржина и забележливи аналогии со оваа графика. Сликата (57,5 x 124,8 цм) го опфаќа пошироко базенот кај Моло, вклучувајќи во мноштвото пловечки објекти "teatro del

озваничува настанот, како и времето и местото на неговото случување, а во долниот средишен дел се наброени објектите во позадината, заедно со протагонистите, така што е јасен самиот протокол. Своето место тука го добиле и значајните спонзори и учесници во организацијата и спроведувањето на свеченоста (од богато декорираните чамци на занаетчиите впечаток оставил оној на сукнарите "Fustagnieri".[26]

Маслото на Андреа Вичентино ја претставува *Дуждовицата Моросина Моросини Гримани, веќе симната од Бученторо, како минува под триумфалната арка подигната од Месарите* (*La dogaressa Morosina Morosini Grimani scesa dal Bucintoro, si avvia verso l'arco di trionfo eretto dai Macellai,* 314 x 763, 5 cm, Венеција, Museo Correr (Cl. I, 928)). На сликата, која потекнува од Гримани- палатата, дуждовицата со придружбата, штотуку симната од бродот, се подготвува да помине под арката, порачана од еснафот на месарите- Macellai. Многу други занаетчиски здруженија организирано ја следеле, пловејќи на своите свечени бротчиња, украсени со алегориски фигури и симболи на нивната дејност. Лево се гледа "teatro del mondo" на Scamozzi, изграден од четириесетина благородници, кои исто биле во придружба на Моросина. Сликата е датирана меѓу 1597 и 1606; извесна резерва создава Bucintoro, модел карактеристичен за 16. век, кој бил порачан во 1601, а завршен 1606 г.[27]

Друго платно на Вичентино, *Дуждовицата Моросина Моросини Гримани во поворка спроти базиликата Св. Марко* (*La dogaressa Morosina Morosini Grimani`si avvia in corteo verso la chiesa di San Marco*), се однесува на истиот настан, но хроничарски забележан во еден друг момент, кога дуждовицата се гледа со нејзината поворка од Дуждевата Палата, спроти црквата Св. Марко, непосредно пред да влезе во палатата (Chatsworth, The

---

mondo". Веројатно се работи за дело на Sebastian Vrancks. G. Rota, *op. cit.*, p. 10v; L. Urban Padoan, "Appatati sceografici nelle feste veneziane cinquecentesche", во *Arte Veneta* XXIII (1969), 145-55.

[26] L. Urban Padoan, 1980, 156. Главниот горен натпис во оригинал гласи: " Prospetiva e apparato nella Piazza di San Marco col nobilissimo et gran vasce. Lo/ Bucintoro nel quale la Ser.ma Dogaressa Moresina Grimani fu condotta accompagnata da nobiliss.ma schiera di gentildonne pomposamente vestite et da infinito numero di Bregantini in varie/ et diverse forme dalle Arti acconci et addobbati".

[27] *Ibid.*, 159, fig. 154; R. Palluchini, *La pittura veneziana del Settecento*, (II)Venecija* Rim 1960, 149.

Trustees of the Chatsworth Settlement, масло на платно, 1,14 x 2,64 м) .[28] **(сл. 70)** Во прекрасната облека (наметка извезена со сребро, придржувана од двајца дуждеви советници) и со круна врз капата, таа е на плоштадот опкружена со бројни достоинственици. Непосредно околу неа се прикажани: нејзината сестра, сопруга на Алморо Гримани- Големиот Канцелар, магистратите, г-ѓа Лодовика Овер (Lodovica Over), сопруга на Раимондо дела Торе (Raimondo della Torre)- императорскиот амбасадор, ќерките и блиските роднини. Во вториот план се гледаат свирачите на труби, фрули и тамбури, а и бајрактари облечени во унгарски носии, покрај коњушарите на дуждот.

Оваа слика се смета за реплика на друго дело од колекцијата на Raimondo della Torre во замокот Duino (Трст, масло на платно, 118 x 326 цм), со иста содржина и веројатно исто така остварување на А. Вичентино.[29] Сликата од Chatsworth има копија во Музејот Корер (inv. Cl I, 261) од анонимен сликар од 17. век (масло на платно, 1,05 x 3,64м), кое не е во многу добра состојба.[30]

Ако за крунисувањето на дуждовицата Силиа Дандоло Приули (Zilia Dandolo Priuli) во 1557 година недостасуваат иконографски сведоштва, сликите на кои е забележан протоколот на крунисување на дуждовицата Моросина сосема автентично ја доловуваат атмосферата на значајниот чин, со кој сепак не биле удостоени баш сите сопруги на венециските дуждови. Калмо (A. Calmo, 1888) во едно од своите "Писма" ("A la signoria Leonoria") со восхит ги опишува поединостите за свеченото влегување на Приули во Дуждевата Палата. Писмото го завршува со следниве зборови: " Vu have perduo per la vostra absentia/ quel che no s'ha pi visto in nostra vita: / un gran feston pien de magnificentia,/ fato a l'entrar de la Duchessa inclita/ El trionfo d'aqua a l'honorificentia/ tirava ogn'un amo'la cabanita;/ e si vu gieri con vostro splendor/ cresceva al Bucintoro dopio honor", изразувајќи жалење што примателот на

[28] L. Urban Padoan, 1980, 166, fig. 168.
[29] R. Palluchini, *La pittura veneziana del Seicento* (I)1981, 28. Palluchini смета дека овој сликар - наратор, кој остварил еден вид сликан документ е повторно Vicentino.
[30] *Ibid.*, L. P. Urban, 1966, 142, fig.161.

истото не бил во можност да види нешто толку величествено, со спектакли на вода, какви немал видено во текот на животот.[31]

Иако тематски поблиски до прославите и церемониите на прогласување на нов дужд, чиј составен дел најпосле биле, а со многу компоненти на процесиите, овие свеченост со кои била укажувана чест на дуждовиците, иконографски, според користената сценографска опрема, а и по протоколните детали, се многу блиски до дочеците на странски гости. А традицијата на раскошни дочеци продолжува и во Seicento, за да кулминира во Settecento по нивната бројност и сјај. Згаснувањето на Compagne della Calza во налетот на Контрареформацијата, не значело крај на празнувањата, игрите и дочеците на странски гости во градот. Рафинираната елеганција, слободниот живот и желбата за забава, особено карактеристични за Венеција во 18. столетие, ќе го зацврстат имиџот на Венеција во светот како една од најславните и најпосакувани дестинации на патниците, предходници на денешните туристи, но особено меѓу жителите на европските Дворови.

Веќе на почетокот на последниот век на венециското опстојување, во 1708-1709, во градот на лагуните бил дочекан со сите почести Фредерик IV, кралот на Данска и Норвешка, примен од Фоскарини. За време на неговиот престој била организирана славната Регата, која останала во сеќавање благодарение на сликите на Карлеварис и бројните графики.**(види сл. 140)** Регати имало и подоцна во чест на Фредерик , кралот на Полска (примен од дуждот Писани) во 1740; во 1749 за Војводите од Модена; во 1755 за време на минувањето на Клемент, Војводата од Бавариа и надбискуп на Келн, во 1767 за Карл Еугениј, Војводата од Витемберг; и најпосле за императорот Јосиф II, кој двапати престојувал во Венеција, во 1769 и потоа во 1775. Посети биле остварени и од војводата од York, императорот Leopold II, кралицата од Неапол и други значајни личности во тоа време, а Венеција успешно ја чувала репутацијата на одличен домаќин.[32]

---

[31] A. Calmo, *Le Lettere di messer A. C. riprodotte sulle stampe migliori* (uredeno od Vittorio Rossi), Torino 1888, 303-305.

[32] G. Lorenzetti, *Le feste e le maschere veneziane*, 19; A. Zorzi, *Venice 697-1797, City-Republic-Empire*, London 1983, 239; Molmenti, *op. cit.*, 308.

Вистинска иронија е фактот што најсвечените празнувања се одвивале токму последните години од независноста на Републиката, кога политичко-економската криза доживувала кулминација. Меѓу нив спаѓа дочекот на Папата Пие VI, во мај 1782. **(сл. 71)** Истата година со богати и сјајни гоштевања, празнувања на Пјаца, serate (вечерни забави) или претстави во театрите, концерти во Casino dei Filarmonici во Procuratie Nuove и регати, во месец јануари им била изразена чест на гостите од Русија- кнезот Павле Петрович и кнегињата Марија Теодоровна, кои допатувале под псевдонимот Conti del Nord. **(сл. 72 и 73)** Свеченостите поврзани со дочекот на Папата и Руските благородници, успешно ги доловил Венецискиот сликар-ведутист Франческо Гварди. Две години подоцна, во 1784 година, бил не помалку свечено дочекан шведскиот крал Густав III, кој допатувал под името Грофот од Хаг. Како ретко во која прилика, при овој дочек особен впечаток оставил гестот на семејството Писани, да организира банкет за осумстотини гости во Palazzo di San Stefano и вечерна забава во нивното Casino na Giudecca, од чија прекрасно осветлена градина со поглед на лагуната, се разлевале звуците на оркестарот и на песните на девојките од музичките Конзерваториуми во градот. Се вели дека за овие прослави семејството Писани потрошило 110 000 венециски лири.[33]

Освен таканаречените дворски свеченост, приредувани за високите достоинственици, во Венеција за ваквите поводи биле организирани ноќни народни забави, во кои учествувале сите нејзини граѓани, целиот град, познат по разиграниот дух. Меѓу четирите ноќни фешти, овековечени во графичката продукција на Settecento се: "la luminaria" на Басенот на Св. Марко, во очи на Св. Стефан; онаа кај San Pietro di Castello, ноќта пред Santo Titolare; ноќната вечера кај Santa Marta, празникот на рибарите "nicolotti" од овој крај; бдеењето на Спасителот (il Redentore) на Canale della Giudecca - единствената која преживеала до денес меѓу народот на лагуните, позната по масовното учество

[33] Lorenzetti, *op. cit.*, 19.

во трката со осветлени чамци во пиротеничкиот спектакл, кој завршува на Лидо на изгрејсонце.[34] **(сл. 74)**

Обично денот по ваквите веселби било предвидено примање на гостите кај дуждот, во Дуждевата Палата. Нивното спроведување од Резиденцијата, каде биле сместени, до Дуждевата Палата, се одвивало исто така по протокол и со благородничка придружба.[35] Од 15. век амбасадорите биле примани во Sala dell`Audientia, а посетителите од повисок ранг како кнезови и војводи, во Salla del Collegio. Самата локација на која дуждот ги пресретнувал уважените посетители, била утврдена со строг протокол, според рангот на гостинот. Додека амбасадорите биле пресретнувани дури внатре во Salla del Collegio на различно растојание од тронот на дуждот, оние од повисок ранг, како кнезови и војводи, биле удостојувани со пресретнување на скалите надвор од Салата. **(сл. 75)** Како изгледало тоа, може да се насети од графиката на Лудовико Силети (Ludovico Ziletti) од 1575, каде е прикажан дуждот во заседавање со членовите на Синьорија.[36] Гостите пак од највисок ранг- глави на големи држави, дуждот ги пресретнувал на Моло и пеш ги придружувал до Дуждевата Палата, како што се гледа од сликата , чиј автор припаѓа на кругот на Лазаро Бастиани (Lazzaro Bastiani) од Музејот Корер (М. 512), која прикажува *Дочек на странски државник на Пјацета*, или пак на илуминацијата *Средбата на Франческо дела Ровера* (од Урбино) *и Дуждот Андреа Гритти*(A.Gritti) *на Пјацета во 1524* (Рим, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urb. Lat. 1764, G. Leoni, "Vita di Fracesco I della Rovere", folio 110, околу 1605.[37]Слична ситуација е прикажана на слика од анонимен сликар, на која е претставена Катерина Корнаро (Caterina Cornaro), некогашната кралица на Кипар, пресретната од дуждот на плоштадот Св. Марко.[38] **(сл. 76 и 77)**

За гест на уважување на гостинот се сметало и неговото вклучување во заседавањето на Големиот Совет, како да е почесен граѓанин на Венеција, кој

---

[34] *Ibid.*
[35] P. F. Brown, 1990, 148.
[36] Muir, 235; A. Zorzi, 39.
[37] P. F. Brown, 1988, 254 ; W. Wolters, *op. cit.*, 32.
[38] Kaj Brown, 1990, fig. 4-38, превземена од U. Franzoi, *Itinerari segreti nel Palazzo Ducale a Venezia*, Treviso 1983.

носи одлуки заедно со останатите патриции-членови на Советот. Доколку пак времето на посетата се поклопувало со верските и други празници, партиципацијата на гостинот и неговата придружба на тие прослави била вметнувана во програмата, а се случувало да се помести или продолжи прославувањето за да се овозможи поклопување со некоја значајна посета на високи гости на Републиката. На пример, во 1493 година не претставувало проблем празникот Сенса, кој по правило се одржува на денот на Христовото Вознесение (Спасовден католички), да се продолжи за еден ден, за да може гостинката од Ферара, Беатриче од Есте, да присуствува на оригиналните свеченост, карактеристични за оваа пригода.[39]

Сликата која потекнува од школата на Пјетро Лонги (Pietro Longhi)од Ca'Rezzonico- Венеција, претставува *Банкет во Casino Nani на Giudeca во чест на посетата на Clement, Војводата од Баварија и Надбискуп на Келн*, е само еден од примерите за ликовно бележење на свечената прилика, овојпат во услови на затворен простор, односно ентериер.[40] Во текот на 18. век венецискиот joie de vivre доаѓа до полн израз. Но, постои голема разлика меѓу Венеција во Кватроченто, па и Чинквеченто и Венеција на Сетеченто, кога градот декадентно се препушта на церемониите и фештите, кои немаат, како во минатото, реална основа во неговата економска и воена моќ.[41]

Нема сомнение дека аристократскиот режим, кој владеел во Венеција до нејзиниот пад, изворно ги користел ритуалите, прославите и забавите како инструмент на својата моќ. Церемониите и празнувањата од политичко-дипломатски причини, како што биле дочеците на странски гости, директно влијаеле на историскиот курс и насоченост на Републиката. Тие не биле едноставно евокација на славното минато, ниту само континуитет во рамките на интегралната христијанска заедница, туку и инвестиција во иднината која треба да донесе мир и благосостојба. Оттука не изненадува фактот што најголем процент од јавните церемонии во Венеција спаѓа токму во групата

[39] *Ibid.*, 148.
[40] Zorzi, *op. cit.*, 238.
[41] K. Bek, *Istorija Venecije* (prevod od francuski na srpski Nikola Bertolino, na knigata *Histoire de Venise*), Beograd, 1993, 87-92.

"дочеци". Muir пресметал дека според вкупниот број на нелитургиски церемонии, регистрирани во Libro Cerimoniale на Coleggio од 1556 до 1607, близу 51% биле приеми на амбасадори или папски пратеници. На кралски и други исклучително важни посети отпаѓаат 18%. Останатите биле организирани по повод дочеци на црквени великодостојници, државни погреби, дуждеви избори, крунисување на една дуждовица, јубилеи, победи, сојузи, закани, чума и слично.[42]Тоа е доказ дека државата на спектаклите била најмногу фокусирана не на прославувачката празничната реакција на настаните и традицијата, туку на директна церемонијална акција, која освен што ги потврдува, ги обезбедува нејзините идни позиции во светот.

[42] Muir, 232. според ASV, Collegio Cerimoniale 1, fols. 23r-149r.

II дел. Сликарството на празнични сцени во Венеција

Создавање на венецискатa празнична иконографија

* * *

Празничната сцена во венецискатa сликарска традиција

Многу уметници, поети, писатели и сликари биле импресионирани од празниците и панорамите на градот Венеција. Повеќето од нив биле всушност обземени од чувството и свеста за минливоста на величествените глетки и настојувањето тие да се овековечат, да се направи обид барем да се долови суштината на моментот. Предизвикот на уметникот, особено сликарот, произлегува не само од атрактивноста на ваквите сижеа, туку и од потребата описно или визуелно да се "документира" настанот, односно празнувањето и самиот автентичен амбиент во кој се одвива, особено за потребите на државата и нејзината тенденција за себепретставување.

Сликарскиот начин на сочувување на сведоштвата е прилично стар и не е екслузивна венециска особеност. Присутни во 15. век, а уште повеќе во 16. и 17. век, овие ликовни остварувања не претставуваат ведути, односно градски пејсаж, иако Луиџи Салерно (Luigi Salerno) споменува "прославувачка" ведута во периодот кога таа сé уште не е самостоен жанр, туку се третира како жанр на секојдневието. [1] Во Палатата Фарнезе во Капрарола, во влезната сала наоѓаме ведути на Caprarola со грбови на Фарнезе насликани од Федерико Зукари (Federico Zuccari) во 1569. Ведутите биле дело на Тадео Зукари (Taddeo Zuccari) и се претстава на фарнезијанските прослави во самото седиште на грофовијата Фарнезе.[2] Извесно е дека сличен пример може да се забележи на ведутите со прославувачки карактер на Салвиати и Вазари во Salla Regia во Ватикан и во Сикстинската Библиотека : *Il Nuovo Palazzo Lateranese* и *Traslazione dell`obelisco vaticano*. Овие претстави се

[1] Luigi Salerno, *I Pittori di Vedute in Italia (1580-1830)*, Rim 1991, 13.
[2] *Ibid.*

однесуваат на Рим од времето на Сикст V и трансформациите на градот за кои тој се завзел од 1585 до 1590 година , кога се поставени обелисци на главните плоштади и кога со регулација на улиците во квадратна мрежа се меѓусебно поврзани патријаршиските базилики- цел на толпите ации.[3]

Дури и почетоците и еволуцијата на ведутизмот во италијанското сликарство се поврзуваат со празничните сцени на јавните градски простори, бидејќи тогаш за прв пат се манифестира програмски и на јасен начин намерата да се прикажат во сликарството различни места во еден град. На фреските во Лоџите на Гргориј XIII (1572-1585), на засебни сцени се претставени места, кои верно кореспондираат со фактички локации во обратен редослед, односно првата треба да биде последна, следејќи го патот на процесијата која се одвивала на 11 јуни 1580, формирана заради пренесување на телото на San Gregorio Nazianzeno од S. Maria in Campo Marzio во Св. Петар. На овој циклус се гледа како на урбанистички документ, а очигледно е дека авторите ги следеле плановите на Рим и цртежите на античките споменици.[4] Скромниот сликар Марко Тулио Монтања (Marco Tullio Montagna) ја продолжил ведутистичката активност во Рим во првата половина на 17. век и меѓу неговите дела со свечена содржина се истакнуваат симнатите фрески од Palazzo del Quirinal на тема *Apertura della Porta Santa* и *Chiusura della Porta Santa* ("Отворање" и "Затворање на Светата Порта").[5] Сеичентистички автор на сцени со празничен карактер во Рим бил и Филипо Гаљарди (Filippo Gagliardi), активен и пред доаѓањето на холандскиот ведутист Гаспар ван Вител (Gaspar van Vittel) во градот. Во 1640-41 Гаљарди го насликал *Влегувањето на Урбан VIII во црквата del Gesù во Рим* (Музеј на градот Рим). Овој сликар на перспективи, ученик на Андреа Саки (Andrea Sacchi) и раководител на Академијата Св. Лука (1656-57), извел уште една

[3] C. Cechelli, *Il Vaticano*, 1928, tavv. 378, 381.
[4] Luigi Salerno, *op. cit.*, 14, 15, fig. 1.1- 1.11; Сцените поставени по следниот редослед: Piazza di Compomarzio (1.10), Via della Scrofa (1.9), Torsanguigna (1.8), Via S. Maria dell`Anima (1.7), Piazza Pasqino (1.6), Piazza di Montegiordano (1.5), Piazza di Ponte (1.4), Ponte San Angelo (1.3), Piazza Scossacavalli (1.2), Piazza San Pietro (1.1) и најпосле во Галеријата Sabauda во Торино е атрибуирана уште една претстава (1.11) на еден од авторите, Антонио Темпеста, која спаѓа во истиот циклус.
[5] *Ibid.*, 31, fig. 9.3, 9.4.

впечатлива слика, која го овековечила *Пречекот на Кристина од Шведска со витешките игри на коњи приредени во нејзина чест во внатрешниот двор на Палатата Барберини* (*Carosello in onore di Cristina di Svezia nel cortile di Palazzo Barberini*, Roma, Muzeo di Roma).[6] Значи појавата на Џовани Паоло Панини (G. P. Panini) во римската средина во 18. век била солидно подготвена, а со тоа и рафинираното претставување на општествени спектакли.[7]

Венециското сликарство на ведути во 18. век е најекспонирано покрај римското и е под негово очигледно влијание. Но, претстави на Венеција, вклучувајќи и празнични сцени, среќаваме многу порано. Доколку бараме такви примери во минатото, би можеле да се вратиме длабоко во уметничката традиција на градот. Веројатно е дека најраните декорации на Дуждевата Палата, направени во 13. век, содржеле прецизни визуелни референци на вистински места во Венеција. Погодно сиже за ваков потфат би бил мирот меѓу Папата Александар III и Императорот Федерико Барбароса, склучен во Венеција со посредство на Дуждот Себастиано Зиани.[8] Ова е само хипотеза, заснована на третирањето на темата во повеќе наврати и за жал повторно уништени во пожари се повеќекратните напори на најпознатите венециски сликари да го овековечат настанот, кој ја истакнувал улогата, значењето и државотворноста на Републиката.[9] Веќе беше посочен мозаикот над Porta di Sant`Alpio, изведен на фасадата на црквата Св. Марко во 13. век, чија сцена претставува најстаро ликовно прикажување на венециска процесија - *Пренесувањето на телото на светиот патрон во базиликата* (*Trasporto in Chiesa di San Marco del Corpo del Santo Patrono*). **(сл. 78)**

Сигурно е дека сериите платна, големи канваси (teleri) со наративен карактер, наслкани во последната деценија на 15. век за повеќе Scuoli Grandi во градот на лагуните, триумфално ја претставуваат Венеција, прикажувајќи ја во повеќето примери церемонијалноста на венециското јавно празнување.

---

[6] G. Incisa Della Rocchetta, *Tre quadri acquistai dal Museo di Roma*, vo "Bolletino dei Musei Comunali di Roma", 1959, fasc. 1-4: 20-37, 31.

[7] види F. Arisi, *Gian Paolo Panini*, Milano 1993.

[8] F. Pedrocco, *Visions of Venice*, Paintings of the 18th Century, London- New York 2002, 29.

[9] W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venecija 1987, 162-178; види во поглавјето Sancta Citta -посовршена од Рим.

Истиот амбиент го чувствуваме нешто подоцна на сликите на Паоло Веронезе (P. Veronese), кој ќе ја промовира манирстичката елеганција, без претензии да ги постави своите религиозни претстави, прикажани во световно руво, во прецизно лоцирана препознатлива архитектонска рамка. Франческо Басано (F. Bassano) кон крајот на Чинквеченто ќе се надоврзе на Веронезеовиот манир, прикажувајќи конкретни историски настани. Анонимна графика-дрворез, датирана од околу 1550 година, нé соочува со Пјацета, наместо со фасадата на Дуждевата Палата, како што е случајот со нешто постариот дрворез на Erhard Reuwich, кој е еден од најстарите прикази на Венеција, видена од море, односно од Моло. **(сл. 79)** Освен што е спуштено нивото на точката на посматрање, на анонимната графика наоѓаме приказ на интересен спектакуларен настан, таканаречениот volo del turco- како се одвива на самиот плоштад со градот во позадината.[10]

Венеција била атрактивно сиже за сликарите, но исто така отсекогаш била привлечна заради своите празници. Во втората половина на 16. век тие станале толку популарни, што патниците ја планирале својата посета со цел да се искористи времето на одржувањето на Карневалот. Оттука не изненадува фактот, што карактеристичните венециски празници, како симболичното *Венчавање со морето*, борбата со бикови на Campo San Polo, или пак борбата со стапови меѓу двете ривалски групи на Nicolotti и Castellotti на мостот на Св. Барнаба, станале вообичаен мотив на сликите и графиките. Во нив градот служел како сценографија за истакнато- колористичките маси од мали фигури и бил подреден на илустрирањето на настанот, како на сликите на Joseph Heintz. Бројот на овие претстави се зголемил забележително во 17. век, но во просек Сеичентистичката продукција била со послаб квалитет.

Општиот и кус преглед на бекграундот на венециското сликарство на празнични ведути на 18. век бара елаборација на одредени сегменти, особено

---

[10] Volo претставувал јавна забава која се одржувала на последниот четврток од Карневалот, за време на која акробат се искачувал на врвот на Камбанаријата, по жица оптегната меѓу Базенот на Св. Марко и Campanile, преку Piazzetta. В Aikema, B. Bakker, *Painters of Venice, The Story of the Venetian 'Veduta'*, izl.kat., Amsterdam* Hag 1990, 19, figs. 4 и fig. 5.

значајни за согледување на еволуцијата на овој тематски определен и локално и општо препознатлив сликарски материјал. Еден од најважните сегменти во тој смисол го сочинуваат наративните циклуси од кајот на 15. и почетокот на 16. век на Џентиле Белини, Карпачо, Мансуети и Бастиани.[11] За да ги прикаже чудесните настани, предизвикани од драгоцената реликвија на Вистинскиот Крст, подарок на Scuola di San Giovanni Evangelista од Големиот Канцелар на Кралството Кипар, Philippe Meizieres, Џентиле Белини го одбрал патот на реализмот, сместувајќи ги настаните во локациите каде тие навистина се случиле. Така големите платна од Sala della Croce, денес сместени во Галеријата на Академијата во Венеција, јасно алудираат на современост, како преку протагонистите, така и со амбиентот. Во *Процесијата на Плоштадот Св. Марко* го гледаме трговецот Jacopo de Solis, како бара божествена помош за својот болен син, додека се одвива процесија на плоштадот. Еднакво реалистичен изглед нуди *Чудесното оздравување на опседнатиот човек благодарение на Патријархот на Градо, Франческо Кверини*, прикажано од Карпачо на лоџата на патријаршиската палата на Рива дел Вин, близу Риалто, на слика наменета за истиот објект.[12] **(види сл. 56 и 57)**

Претставите на градот од Џентиле Белини и Виторе Карпачо се дел на поголеми серии, а со јасната и прецизна егзекуција, тие се приближуваат до еден, речиси северноевропски, реализам. Оттука може да се третираат како вредни визуелни документи за реконструирачките аспекти на Венецискатa топографија. Белиниевата слика овозможува увид во една постара состојба на просторот околу Пјаца, со Orseolo на десната страна, каде денес се наоѓаат Procuratie Nuove. На платното на Карпачо се гледа дрвениот мост, што ги поврзува реоните на пазарот Ријалто и Сан Бартоломео, пред да биде конечно изграден оној од камен на крајот на 16. век, како и една навистина ретка претстава на фасадата на Fondaco dei Persiani.[13] Поврзувањето на чудо со

[11] G. Lorenzetti, *Le Feste e le Maschere Veneziane*, izl. kat. (Ca`Rezzonico, od 6 maj do 31 okt. 1937), Venecija 1937, 7; види го поглавјето Поворки и свечени процесии.
[12] F. Pedrocco, *Visions of Venice*..., 29.
[13] F. Pedrocco, *Canaletto e i Vedutisti veneziani*, Milano 1995, 4,5, fig. 3.

препознатливо место во градот во таканаречениот "сведоштвен" стил, има за цел да го истакне божественото значење на градот, кој се карактеризира со перфектен политички систем и се истакнува со побожноста на своите патриции и воопшто граѓани.[14] Со тоа се потврдува статусот на Венеција како sancta città каде, според верувањето на венецијанците, чудата можеле да се случат и се случувале. Градскиот пејсаж на наративните платна бил продукт на сличен став за неделивата природа на сакралното и профаното.

Сосема е евидентно и истакнато од значајни автори во повеќе наврати дека, не само овие дела, туку сите современи наративни циклуси во Венеција, иако даваат прилично прецизна претстава на градот, нив не ги третираме како ведути во модерната смисла на овој термин. Тие се само сцена за настанот и не се примарен субјект на сликата. Како што забележал Јурген Шулц (Juergen Schulz), насликаната топографија во овој период е конотативна; таа го црпи своето значење од приказната што е сместена внатре.[15] Слично, *Погледот на Венеција* од Јакопо Барбари, од 1500 година, може да биде разбран како детална претстава на физичкиот град, но и како амблем на неговата благосостојба и трговска и поморска моќ. Разбудениот интерес за урбани сцени во овој период има и литературна подлога. Водичите низ градот, напишани од Сабелико (Sabellico) и Санудо (Sanudo), се издадени неколку години по започнувањето на циклусот слики за *Чудата на Вистинскиот Крст*. Во *De Origine* Санудо забележливо отстапува од дотогаш вообичаениот панигиричен пристап и го опишува градот како органска и реалистична целина.[16]

Сепак, и покрај доминацијата на наративниот сегмент во претставата, тешко е, односно невозможно, тој да се посматра или третира изолирано од

---

[14] P. Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, The Yale University Press, 125, 219; види во поглавјето Sancta città- посовршена од Рим.

[15] J. Schulz, "Jacopo de`Barbari`s View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500". *Art Bulletin* 60 (1978): 425-74. На оваа тема се надоврзуваат каталозите: J. Schulz, *The Printed Plans and Panoramic Views of Venice* (1486- 1797), kat.53, Venecija1970;G. Cassini, *Piante e Vedute prospettiche di Venezia* (1479-1855), cat. 18, 25, 26, Venecija 1971; G. Mazzi, "La cartografia per il mito: le immagini di Venezia nell Cinquecento", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl. kat. Venecija, 1980, 50-57.

[16] M. Sanudo, *De Origine, situ et magistratibus urbis Venetiae ovvero La Citta di Venetia* (1493-1530), Milano 1980.

амбиентот. Преовладува впечатокот дека вистинскиот протагонист во овие слики е во суштина Венеција од крајот на 15. век, величественоста на нејзините празнични церемонии во окружување на сјајната архиектура и амбиент, кој оддишува со изобилие и ја претвора приказната за чудото во сцена од животот. Присуството на значајни Венецијанци и современици на сликарот, меѓу кои истакнати членови на самата Scuola, уште повеќе ја истакнува световноста на сликите, кои претендираат да бидат документарни сведоштва за историјата, повеќе отколку да раскажат некаква чудесна приказна. Религиозните настани биле искористени како претекст за прикажување на секуларниот живот, што е сосема во согласност со ренесансните тенденции во сликарството.

Така конципирани, тие се директни предходници на голем број дела од 18. век, кои се третираат како ведути, а се приказ токму на разни венециски церемонии и свечености на отворен простор. Меѓу нив има многу познати остварувања, дочеци на амбасадори, величествени регати на Canal Grande, испловувања и пристигнувања на дуждевиот свечен брод, Bucintoro, типични венециски празнувања и свечености. Колку и да изгледа несоодветно да се споредуваат делата на Каналето со оние на Белини и Карпачо, сметајќи на композициските шеми и мотиви, наративната венециска сликарска традиција не може да се смета само како небитна и завршена епизода, која ја делат речиси два века од ведутистичката продукција на Settecento.[17] Карлеварис, Каналето и Гварди ќе ја ревидираат и радикално ќе ја изменат сликата на Венеција, каква што ја презентираше венециското сликарство на 15. век, но со тој факт не можат да се занемарат сугестивните паралели, кои се видливи веќе на прв поглед. Постојат мислења дека "приказната" на сликите - претходнички (од 15.-16. век) е подредена на градскиот предел, што потврдува дека преку нив можеме да ја следиме и историјата на венецискиот ведутизам.[18] Овој заклучок се потврдува со фактот дека подоцнежните

[17] B. Aikema, B. Bakker, *Painters of Venice, The Story of The Venetian Veduta*, izl.kat., Amsterdam 1990, 21.
[18] P. F. Brown, 1988, 2.

празнични сцени, особено оние од 17. век, не претставуваат еволуција во прикажувањето на самиот град.

Карпачо и Белини работат и на други наративни циклуси со слични формални квалитети како и оние на циклусот слики на Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, во чие заокружување учествувале и сликарите Џовани Мансуети (Giovanni Mansueti , *Оздравувањето на ќерката на Signor Benvegnudo од San Polo*) и Лазаро Бастиани (Lazzaro Bastiani) со свој индивидуален придонес. Почнувајќи од 1470 година, за педесет години во Венеција настанале најмалку десет вакви програми на сликани истории, од кои барем седум се добро сочувани.[19] Секој од нив бил продукт на корпоративно патронство, што значи наручани од владините тела или од scuole (piccole или grandi). Оттука, тие ја рефлектираат желбата на колективната група на индивидуи, да не бидат само репрезентативно истакнување на братството, неговото богатство и моќ, туку да ја претставуваат корпоративната спиритуалност, со чие посредство, преку религиозно сиже наменето за поширокатa публика, се алудира на неговата улога во општеството.[20]

Не може да се занемари фактот дека наместо топографски препознатливи места на градот, како на сликите на Scuola di San Giovanni Evangelista, останатите циклуси содржат претстави, чија позадина само стилски и асоцијативно се поврзува со Венеција, односно користи еден вид фантастична архитектура со ориентален призвук. Ваквиот "недостаток" не ја инхибира харизмата и ритамот на венецискиот празничен живот, со кои

---

[19]Само Карпачо учествувал во изведбата на пет: *Епизоди од Животот на Св. Урсула* (Scuola di Sant`Orsola, *Чудата на реликвијата на Вистинскиот Крст* (Scuola di San Giovanni Evangelista), *Епизоди од животот на Св.-ти Јероним, Ѓорѓи и Трифун како и Евангелиски приказни* (Scuola degli Schiavoni), *Епизоди од животот на Богородица* (Scuola degliAlbanesi), *Епизоди од животот на Св. Стефан* (Scuola di Santo Stefano)-види S. Maison, *Carpaccio, The Major Pictorial Cycles*, Milano 2000.

[20] P.F. Brown, *The Renaissance in Venice*, 1997, 42, 43, 96-100 ; Меѓу корпорациите наречени scuole и основани на еснафски или национален принцип, дефинитивно најмоќни биле scuole grandi. До крајот на 15. век, пет scuole grandi претставувале важен елемент на венецискиот религиозен живот. Нивните членови марширале заедно на празничните денови, носејќи мантии и изведувајќи го симболичниот ритуал на камшикување за да ги платат гревовите на целата заедница. Со завидната бројност на машкото членство од пет-шест стотини браќа (confratelli), како и со нивните завидни финансиски ресурси, тие биле покрај владата, веројатно најважен патрон на уметноста и архитектурата во градот. Натаму види P. F. Brown, 1988, 135, 136.

одишуваат сликите. Таков е случајот и со познатиот Карпачов циклус за *Животот на Св. Урсула* во истоименото братство, каде сликарот создава низа церемонијални парадигми, тежнеејќи да постигне попрво дидактичко и инспиративно ниво, отколку да биде "документарен".

Честопати е нагласувано дека за концепцијата на циклусот за Св. Урсула на Виторе Карпачо, најважна улога има церемонијалното влегување. Навистина, изгледа како тој да ја презентира приказната преку серија свечени дочеци и испраќања, варирајќи во степенот на ритуализираната формалност. Амбасадорите заминуваат од еден двор и доаѓаат на друг по утврден протокол. *Приемот на Амбасадорите* од циклусот за Св. Урсула може да се спореди со слична сцена од манускрипт во Музејот Correr, а двете пак можеме да ги споредиме со фрески од Тревизо на Томасо да Модена, создадени во неформален Тречентистички реализам (*Писмо од Амбасадорите, Прием на Амбасадорите, Пристигнување во Рим*; сите симнати фрески, денес во Museo Civico во Тревизо).[21] Дури и на минијатурата се истакнува чувството за граѓански ритуал, чии корени треба да се бараат во Византиското минато, а кој стана карактеристична одлика на јавниот живот и јавната уметност во Венеција. Потврден пример се единаесетте минијатури од манускриптот, инаку верзија на венециски дијалект на латинската историја за Папата Александар III, во врска со почестите (trionfi) кои му ги доделува на венецискиот дужд.[22] **(сл. 80)**

На фреските на Томасо, како и на споменатите минијатури, сите претставени личности се учесници, а никој не е само сведок на настанот. Кога

---

[21] Brown, *Venetian Narrative*...(1988), 182, 183, fig. 104,105 и 106.

[22] Денес се чуваат како дел на Cod. Correr I, 383 [= 1497]во Museo Correr vo Venecija. Историјата за Папата Александар III и трионфите кои тој му ги доделува на венецискиот дужд, прв ја вообличил во текст бележникот во Дуждевата служба, Bonincontro da Bovi околу 1320. Овој латински текст станал основа за бројни редакции и ре-елаборации во наредните сто и педесет години, па така и за овој манускрипт, чии минијатури се доведуваат во најблиска релација со изгубените фрески на иста тема од црквата San Nikolo во Дуждевата палата, завршени до 1329 година. Илустрациите се однесуваат на сцените: *Дуждот Sиани клечи пред Папата, Предавање на мечот, Претставување на крстеност, Императорот и Папата склучуваат мир пред црк. Св. Марко* итн. *Ibid.*, 37,38, 44, fig. V-VIII ; види во поглавјето Sancta città-посовршена од Рим.

зборуваме за церемонијал, всушност мислиме на групи на луѓе, од кои едни се партиципиенти, а други посматрачи. Меѓу посматрачите по правило биле претставувани портрети на патроните, а повеќето од гледачите се анонимни. На *Процесијата* на Џентиле Белини, на *Чудото на мостот Сан Лоренцо* на на Мансуети и ддруги нивни остварувања во *Scuole Grandi*, посматрачите претставуваат значајна основа за целата концепција на сликите. Било да гледаат од прозорците, или од гондолите, балконите, скалилата или покривите, изгледа како тие да го окупираат сиот расположив простор.

Посматрачи на церемонијата веќе видовме на можеби најстариот пример од овој тип на развиена церемонијална сцена - *Примањето на реликвиите* на Св. Марко, над Porta di Sant`Alipio на Базиликата Св. Марко; истите тие сведочат за неговото *Чудесно појавување,* во јужниот трансепт, каде се наоѓа уште една ритуална сцена, сместена во црковен ентериер на тема *Молитва*.[23] **(сл. 81)** Следејќи го примерот на овој тренд на претстави со божествено-документарна тематика доаѓаме до подоцнежниот примерок од 1345 година, дел на Pala Feriale од Paolo Veneziano, каде во присуство на папата, дуждот, истакнати Венецијанци и обични верници, е прикажано *Чудесното откривање на телото на Св. Марко во еден од столбовите на базиликата* **(види сл. 5)**.

До времето на Карпачо значително се зголемил бројот на фигурите "присутни" на настанот, до заканувачки размери и можност да ја проголта самата *istoria.* Меѓу мноштвото кое посматра, вметнати се помали или поголеми групи на портрети на патроните на сликите. Иако ова правило ја одредува визуелната нарација и композициска концепција на платната на Белини, Мансуети и Бастиани, Карпчо бил најинвентивен во откривањето на нови начини на организирање на голем број на човечки фигури на сликата. Мозаиците на Базиликата не ги задоволувале новите одредени барања во таа насока и затоа е многу логично дека уметникот се инспирирал од постоечките празници и нивното славење. Тој посматрал како процесиите и церемониите се одвивале со групирање на учесниците и на посматрачите, не

[23] *Ibid.*, 37, 43, fig. 17, color fig. IV.

оставајќи многу простор за издвојување на индивидуи. Настојувањето групите фигури да бидат поставени така за да можат да ја достигнат разновидноста и анимацијата, ќе стане препознатлив фактор во делата на Мансуети, онака како што во сликите а Џовани Белини тие ќе бидат пресудни за задржувањето на декорумот и редот.

Циклусот на Св. Урсула е пример за контрола на масата луѓе. Во првата сцена, *Примање на Амбасадориште*, посматрајќи го дејствието од зад оградата, присутните фигури ја затвораат наративната сцена од длабоката позадина и го наведуваат вниманието на посматрачот да ја комплетира сцената. Овие личности, како и амбиентот во кој се претставени, се одраз во огледало на современиците на Карпачо.[24] Лоџата е стриктно затворена за сликаните протагонисти, но преку портата таа се овора за посматрачите на сликата. Визуелниот парадокс, преку кој Карпачо ги поврзува посматрачите и актерите во неговиот сликан свет, оставајќи притоа отворен пристап на публиката во самата драма, ќе стане препознатливо достигнување на наративното сликарство во неговото време.[25] Диференцирањето на архитектонскиот простор е во функција на издвојување на моментите на приказната и во временски секвенци: влегување, прием, консултации. **(сл. 82)**

Во сцената *Враќањето на Амбасадориште* посматрачите се повторно распоредени да го следат, овојпат заминувањето на емисарите. Зад поголемата група ги следиме по мостовите, балконите и долж пристаништето. Совршениот ред и распоред, како и прецизната поделба на улогите, го рефлектираат повеќе идеалот за општеството, а единствено момчето кое свири на виолина на левиот крај, внесува спонтаност и ја анимира сценската вкочанетост и протоколарна крутост. Таков детал е и

---

[24] Портретните фигури, предводени од пригодно облечени официјални лица, се директен обид за миметичка акција во реалноста на стилот на доцниот Quattrocento, и обезбедува најбрз пристап до него на современата публика.

[25] D. Rosand, *Painting in Sixteenth Century Venice*, Cambridge University Press 1997, 32; Росанд прави споредба на формалната хоризонтална позиција на свечените сцени на Piero della Francesca, пред сé *Дочекот на кралицата од Саба* во "Легендата за Вистинскиот Ккрст" (San Francesco во Arezzo), укажувајќи на разликите со Карпачовиот наративен карактер и асоцијативната просторност, која му е прилагодена и која изгледа наивно во споредба со просторните калкулации на Франческа.

мајмунот седнат на скалите на десната страна, кон која го водат дејствието од ветерот развиорените знамиња, присутни во поголемиот дел од платната на циклусот. **(сл. 83)**

Пристигнувањето на Урсула и нејзините придружнички - девици во Рим е проследено од група момчиња, кои држат мноштво знамиња, додека во предниот план ги дочекува самиот Папа со придружбата. **(сл. 84)** Овде Карпачо практично искомбинирал **процесија** и **прием** во една единствена сцена. Двете колони налик на крила, составени од придружбата на Св. Урсула (лево) и Папата (десно), се приближуваат нанапред и во центарот на предниот план се соединуваат во високиот крст во рацете на папата, поставен меѓу него и принцезата во предниот план. Девиците со приоѓањето клекнуваат во став на молитва, додека отспротива бискупите со митри на главите чекорат бавно, формирајќи со останатите бискупи и со кардиналите процесија која е сочинета според црковната хиерархија. Вака конципираната сцена, затворена со кружните бастиони на тврдината Sant`Angelo во позадината, го избегнува недоследниот ефект на процесија, остварен во *Пристигнувањето* од Correr.[26]

Најинтересна од аспект на нашата тема, доминантна во циклусот за Св. Урсула, но и воопшто една од најимпресивните сцени од периодот за кој станува збор, е композицијата *Средба и Разделба на верениците*. **(сл. 85)** Сцената широка речиси осум стапки, е придружена со пространа панорама, која се протега од тмурните средновековни утврдувања на левата страна, до раскошните ренесансни зданија-десно: два света одвоени со водата, но поврзани во предниот план со "одвиткување" на приказната долж тесниот кеј. Настанот се одвива во присуство на посматрачи, кои ги обрабуваат ивиците на кејот, ги пополнуваат лоџите и терасите, се туркаат на скалилата, гледаат, чекаат, свират на труби или мавтаат со знаменца. Самите фигури во изгледот и ставот не се разликуваат драстично како двата пејсажи во позадината на

---

[26] *Пристигнување на Св. Урсула во Рим* е исто така една од темите на симнатите фрески на Tomaso da Modena (Treviso, Museo Civico), каде се чувствува конфузија во однос на прикажувањето на Процесија и Дочек заради непрегледноста на сценатa; Brown, *Venetian Narrative Painting....*, 185.

кои им припаѓаат, а кои се поделени по средината на сликата со големиот барјак. Едниот припаѓа на Англија, а другиот асоцира на фасадите долж венецијанските канали, во согласност со текот на нарацијата.[27]Несомнено инволвирани во настанот се двете момчиња со извезени еполети, кои сугерираат дека се членови на Copagnia della Calza; читливи се дури и буквите на лентата на десната рака на едниот од нив, па според нив е идентификуван како син на Nicolò Loredan, нарачателот на сликата.[28] Овој детал е најдиректна алузија на поврзаноста на сцените од циклусот, или барем поголемиот дел од нив со венециските празници и свеченост, кои биле најчесто организирани од познатите Compagnie.

Поттикнат од светлосниот рафирман, фламанската прецизна нарација и пред сé иконографско-сценографските решенија на Антонело да Месина, а особено неговото *Маченишшво на Св. Себасшијан*, Карпачо ја прифатил идејата да прикаже религиозно сиже на отворено, во урбана средина. Нормално, градот ќе биде одраз на венециските впечатоци, дури и кога е во прашање темата *Вйловување во Келн* од циклусот за Св. Урсула. Сцената е конципирана и оддава впечаток на свечен дочек на гости кои пристигнуваат во Венеција со импресивна галија, додека архитектонските силуети во позадината се видливо под импресија на Арсеналот во Венеција, како замена за портата и тврдините на германскиот град, зад кои варварските хунски орди формирале свој камп. Станува збор за последната етапа од ациклакот на светицата, по што следи последната, повторно двојна слика со приказ на *Пойибијаша на Св. Урсула (и нејзинаша йридружба) и йойребой на свешицаша*. Двете сцени соединети во една, но видливо поврзани заради хронолошкиот континуитет и причинско - последична врска, а никако изедначени по концепт, предизвикуваат тензија меѓу хаосот и хармонијата. Спротивно на крвавиот ужас предизвикан од алчните безбожници, десно е прикажан погребен ритуал, проследен со највисоки црковни почести и

[27] S. Mason, *op. cit*, 15.
[28] *Ibid.*, 16, fig. pp. 70 Легендата на лентата N. L. D. D. W. G. V. I., по Ludwig и Molmenti во 1906 е прочитана како N[icolaus] L[oredanus] D[onum] D[edit] V[ivens] G[loriae] V[irginis] I[nclitae].

погребна поворка, придружена од мноштво луѓе и очевидци на отвореният градски простор **(сл. 86)**.

Карпачо поседува изразено чувство за интервал, за гест, ритам, како и за ритмичко распоредување на масите и празнините. Наспроти неговите современици, тој знае што да изостави, така што празнините меѓу фигурите на неговите платна играат еднакво важна улога во постигнување на чувството за церемонија, како и самите фигури. Едноставен дипломатски ритуал, инстантно прочитан и разбран како ланец на препознатливи гестови, станува референтна точка за прочистување и организирање на конфузијата од настани и објекти.

По однос на опишувањето на движењата, Карпачо се задржал на два аспекта на церемонијалното, онакви какви што имал прилика да ги воочи во животот: ритамот и интервалот на позите во церемонијалните гестови-отменост, поклонување, стануване (исправање), одмерен чекор, кревање на раката. Веројатно најмоќен модел на одделно движење на неговите фигури бил гестот на клечењето, со кој се изразува почит. Ваквата форма била користена и во религиозниот и во дипломатскиот ритуал како парадигматична положба на почитување. Ритуалното дејствие го презентира сликарскиот материјал авторитативно, како да е аксиоматичен, поврзувајќи го со безвременската харизма на Венецискиот церемонијален живот.

Венециските сликари на наративни циклуси, од таканаречената "школа на сведоци" манифестираат своевидна декоративност, која не се заснива на користењето на злато и скапоцени материјали, како што практикуваа готичарите од почетокот на Quattrocento пред нив. Нив не ги интересира особено ниту чувствителноста кон човечкото тело или природата, важна за манирот на Џорџоне и Тицијан во наредната етапа на венециското сликарство. Она што тие успешно го постигнале, за да предизвикаат восхит и почит кај публиката, е сценографскиот пристап кон наративниот амбиент. Било притоа да е репродуцирана физичката појавност на Венеција, како во циклусот за Вистинскиот Крст, или да е реплициран церемонијалниот ритам на Венецијанскиот живот, како во циклусот на Св.

Урсула, целта е постигната, а декоративноста делува уверливо. Антон Марија Занети (Zanetti), автор на книгата *Della pittura veneziana e delle opere publiche de venezizni maestri libri* V.(Венеција 1771), констатира дека Карпачо во сликите за Scuola di San`t Ursula, покажал богата имагинативна моќ во неговите инвенции, засновани на стварноста *"invenzione fondata sulla verita"*.[29] Комбинацијата од асоцијативни, имагинативни и превземени мотиви на позадината на неговите слики на отворено, со театарски решена сцена во хоризонталната поставеност на предниот план, се повикуваат на композициската структура на венециското, но и општо, италијанското сликарство.[30] Речиси е незамисливо креирањето на просторната концепцепција, како и на распоредувањето на фигурите и архитектурата со висок хоризонт и пространа средишна површина, без да се доведе Карпачо во конкретна релација со Пјетро Перуџино, а особено неговата фреска во Сикстинската Капела, *Предавањето на клучевите на Св. Петар* (1481). Престојот на Перуџино во Венеција е документиран во 1494, а по некои автори и порано, што секако значи можност да се стапи во контакт со негови цртежи или едноставно идеи, без да се оди во Рим.[31]

Паоло Веронезе подоцна ќе ја употреби истата формула и осетно театрална елеганција, само без подетално презентирање на сценографијата како градски кулиси. Наспроти фронталната, централна и вертикална просторна конструкција на олтарскиот формат, за оваа иконографска формула, која се користи за форматот долг правоаголник, перспективата и просторната длабочина се од второстепено значење. Наративниот

---

[29] A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere publiche de veneziani maestri libri V*. Venecija 1771, 35.

[30] Повеќето учени денес се согласуваат дека било да патувал Карпачо долж Далматинскиот брег и по Егејот или не, тој превземал архитектонски елементи од графиките на Erhard Reewich во Breydenbach-овата *Opusculum Sanctarum Peregrinationum in Terram Sanctam*, печатена во Мајнц во 1486. J. Fletcher, "Sources of Carpaccio in German Woodcuts", *The Burlington Magazine* 115 (1973): 599; привлечна е и хипотезата дека подлогата за некои од сцените на Карпачо треба да се бара во автентичноста на апаратурата (loggie, mansionarie, palchi, edicole etc.), која се користи во религиозните драми (sacra rappresentazione), како и присуството на членови на Compagnie della Calza, познати по организирањето на театарски настани на отворено, Rosand, *op. cit.*, 139-150.

[31] Brown, *Venetian Narrative*..., 195.

континуитет и сликарскиот интегритет зависат од приматот на протегањето на композицијата долж предниот план. Значи видлива е доминацијата, не на прогресивното навлегување во фиктивната длабочина, туку развивање на темата странично, по правило од лево кон десно.[32] Овој процесионален принцип води потекло од кватрочентистичката традиција, односно нејзините значајни споменици, како циклусот фрески за *Легендата за Вистинскиот Крст во црквата Сан Франческо* во Арецо, на Пјеро дела Франческа (1459-62) и циклусот фрески на Доменико Гирландајо за *Животот на Богородица* во фирентинската црква Санта Марија Новела.

Иако уметноста на сликарите од венецискатa сликарска школа на 16. век изгледа позрела заради тоналниот интегритет од онаа на наративната група од крајот на 15. и неспоредлива со "процесијалната" иконографија на Scuole, таа се надоврзува со реализирање на наративните можности кои биле над оние на Карпачо и Белини. Некогаш дел на сликаната декорација на albergo на Scuola di San Marco, денес во Gallerie на Венецискатa Accademia di Belle Arti, е церемонијалната претстава на Парис Бордоне, *Предавање на Прстенот на Дуждот.*[33] **(види сл. 49)** Оваа слика претставува обид да се помири традиционалната празнична сцена на наративна процесија со поновите облици на длабок перспективен простор.[34] Хоризонтот е високо поставен и задржан е полниот ефект од ортогоналното движење. Тематски станува збор за ретко илустрирана епизода на венецискиот празник Сенса, за време на чие прославување се случувало симболичното *Венчавање на Дуждот со морето*. Со порачувањето на оваа вотивна слика за Suola di San Marco во 1534, која вклучува портретска група, веројатно продолжило нејзиното декорирање, а тоа можело да претставува своевидно охрабрување за Scuola della Carita (денес Accademia di Belle Arti) во насока на комплетирање на недовршената декорација на нејзиниот алберго.

---

[32] Rosand, *op. cit.*, 31.
[33] *Ibid.*, 34, 71, fig. 73, Plate XIV.
[34] Нефункционалниот аспект на просторната позадина на сликата на Бордоне може да се спореди со слично невклопените Карпачови апликативни елементи на позадината, кои тој се обидувал да ги прилагоди на елаборираната перспектива на композицијата.

Соочен со сликата на Бордоне како предизвик, Тицијан во неговото *Претставување на Богородица во храм* за Scuola della Carità се обидел да се искаже на планот на доследното елаборирање на архитектонскиот apparatus. Покрај начелното почитување на воспоставениот иконографски модел, Тицијан креативно одговорил на поттикот. **(сл. 87)** Евидентно во Венеција постои традиционално композициско решение за оваа тема, инспирирано од иконографските потреби на процесија, која кулминира на големи скалила, како и од вообичаената формалност на Венецијанската sидна декорација, таканаречената "tableau" естетика.

Свеченият карактер на самата тема и бројните ренесансни примероци, не го откриваат прецизно потеклото на утврдената препознатлива иконографија, но јасно е дека служат како урнек за решавање на свечени сцени на отворено во рамките на венециското сликарство.[35] Еден од првите сликари на наративни претстави, кој ќе ја разработи оваа тема во повеќе наврати е Јакопо Белини.[36] Неговиот двоен цртеж од Британскиот Музеј претставува автентична венециска еволуција на *Претставувањето* и сигурно има значајна улога во осмислувањето на делата на Карпачо (цртежот од Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, платното од Scuola degl Albanesi od 1504, денес во Pinacoteca di Brera). Како многу аспекти на венециското сликарство на раната Ренесанса, така и првите елементи на монументалност што ги добива темата *Претставување на Богородица*, можат да се најдат во книгите со цртежи на Јакопо Белини. Неговиот цртеж составен од два листа ги

---

[35] Покрај сложеноста на прашањето за потеклото на иконографското решение на композицијата Воведување на Богородица во храм,би можеле да го бараме во византиските модели, каде процесиите секогаш играле важна улога. George la Piana, "The Byzantine Iconography of the Presentation of the Virgin and a Latin Religious Pageant", vo *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* (Princeton, 1955), 261-71 ; Поцентрализираните и просторно решени композиции на Тосканската традиција на Треченто би можела исто така да се земе педвид како алтернатива, пред сé Џотовите фрески во Капелата Арена или оние на Тадео Гади во црквата Санта Кроче во Фиренца.

[36] Howard Collins, "Major Narrative Paintings of Jacopo Bellini", vo *Art Bulletin* 64, 1982 B, 466-72. Колинс се осврнува на осумте канваси насликани со темпера како циклус сцени од животот на Богородица, кои биле во колекцијата на венецијанските сликари од 19. век Francesco Canella и Natale Schiavone.; Бидејќи повеќето негови слики денес се изгубени, најрелеванни по однос на оценка та на неговиот опус се впрочем двете големи книги (Лувр и Британскиот музеј), кои содржат 230 цртежи, од кои голем број се претставени во продолжение на два листа.(P. F. Brown, 1997, 55).

реализира архитектонските амбиции најавени на поскромен начин на плочата- предела во Бреша. На пределата нарацијата веќе се одвива паралелно со сликарскиот план, следена од архитектонската елаборација, која се чита од лево кон десно и која кулминира со Богородичиниот пристап на скалите, чиј страничен базичен дел го гледаме во предниот план како и на подоцнежните претстави на Карпачо и Тицијан.[37]

Индикативен по однос на откривањето на елементи, подоцна препознатливи во празничните сцени е и самиот жанровски детал во старицата (која продава јајца) или повеќе фигури сместени во дното на скалилата, кои иако се дел од еден посложен иконографски контекст, со нивното присуство овозможуваат "веродостојност" на призорот, чии посматрачи и сведоци се самите.[38] Тицијановото *Претставување на Богородица* прикажува современици на сликарот во толпата која ја сочинува процесијата. Освен препознатливите членови на Scuola della Carità, постои уште една група сведоци, анонимни посматрачи на спектаклот, поставени на прозорците и балконите, надвор од дејствието и речиси ослободени од иконографска одговорност. Двете групи на личности ја развиваат димензијата на тотално искуство и преку своето присуство во сликата обезбедуваат сместување на историската тема во современието.

Во време кога венецискатa наративно-хоризонтална композициска шема во остатокот на Италија се смета надмината, Тицијан повторно ја актуелизира нејзината виталност, продолжувајќи ја постарата ликовна традиција од која изникнала на еден модерен начин. Тој еднакво ја прилагодува сликата на централно италијанските сценографско-перспективни модели и докажува дека има непогрешив смисол за историја и

---

[37] Rosand, *op. cit.*, 67-71, fig. 62, 63, 64, 65.; Jacopo Bellini дури повеќе се ангажира околу линеарната перспектива, отколку околу распоредувањето на фигурите на сцената, а позадината честопати му потсетува на венециски пејсаж, како во случајот со *Претставувањето на Богородица во храмот* од British Muzeum во Лондон.

[38] Ги видовме на цртежот на Jakopo Bellini, на споменатите цртеж и слика на Карпачо, но и на неговата претстава *Примање на Амбасадорите* во Scuola di Sant`Ursula (старица седната на скалите како посматрач), како и на сликата *Претставување на Богородица во храмот* на Cima da Conegliano, каде препознаваме група трговци со нивната роба на и покрај скалите (Dresden, Gemaldgalerie). Види кај Rosand, *op. cit.*, 85, fig. 66 и 80.

традиција во славењето на континуитетот и стабилноста на Serenissima и нејзините институции, како scuole grandi.

Директната алузија на Дуждевата Палата, преку архитектонската позадина на сликата, јасно и недвосмислено претставува иконографска подршка на државната пропаганда, како што владеењето на патрициите е отсликано во организацијата на самите scuoli. Структурата на општеството е читлива во иницијативата, настанувањето, иконографијата и финалниот изглед на една слика. Дури и прославата по повод основањето на градот била одржувана на 25 март, денот на Благовештението, а тоа значи дека е оправдана идентификацијата на градот со Богородица.[39]Тоа е светот прикажан во сликата, венецискиот свет како парадигма за Христијанската Република, во кој религијата и државата се обединети на еден суптилен начин, заради добробит на милосрдните граѓани.

Венецискатa празнична атмосфера натаму ја следиме во величествените спектакли насликани од Паоло Веронезе, преку кои доаѓа до израз неговиот естетски хедонизам, нераскинливо врзан за церемонијалноста, сјајот, раскошот и аристократската елеганција на празнувањата во градот. Декоративноста и впечатливоста на Веронезевите слики не произлегува само од позите на фигурите или богатството и егзотичноста на нивните облеки, туку и од жанровските ефекти и световноста со која оддишуваат. Во добивањето на комплетниот впечаток, круцијално место во неговите дела сепак има архитектонската поставка, инаку јасен репер за релациите на сликарот со најпознатите архитекти на тоа време, Санмикели (Sanmicheli), Sansovino (Sansovino) и Паладио (Paladio). Иако Веронезе не се ангажира доследно да прикаже препознатлив дел од градот или одреден објект, тој успева да го долови амбиентот на класичните архитектонски интервенции, актуелни во 16. век и културата која ги следи. Архитектонска е концепцијата

[39]Сансовиновите коментари за "Venetia Vergine". Sansovino, *Venetia...*, 323-4.; Antonio Niero, "I Templi del Redentore e della Salute: motivazione teologiche", vo *Venezia e a peste 1348/ 1797*, izl. kat., Venecija 1979, 311-12, исто така го истакнува значењето на патронството на Богородица над градот, неговото здравје, духовно и физичко.

на театарскиот простор во неговите слики, јасно детерминиран со сцената и сценографијата, како и од распоредот на актерите во предниот план.[40]

Доколку судиме по еден типичен примерок од опусот на Веронезе, каков е *Семејството на Дариј пред Александар*, не изненадува вистината дека станува збор за позрел израз на истата Карпачова наративна концепција, поставена хоризонтално на тесна бина, само што овојпат е искористен низок хоризонт. Од балустрадата во позадината фигури на посматрачи со интерес ја следат претставата, а го препознаваме и мајмунот од *Испраќањето на амбасадорите* од Scuola di Sant`Ursula. Спектаклот од елегантни пози и гестови, координирани од органската крива линија на драмата, е всушност спротивставен на правилниот ритам на тектонските координати на архитектурата на фонот. Разединувањето на сцената на сликата и нејзината позадина е постигнато, освен со просторната структура и драматична акција, уште и со различниот колористички третман на интензивно истакнатиот преден план и неутралната позадина. Ваквиот пристап е спротивен на растечките просторно-обединувачки амбиции на некои современици на Веронезе, пред сé неговиот најзначаен ривал Тинторето, кој конзистентно и авантуристички ги истражува можностите на длабоката перспектива.

Различниот простор и перспективна конструкција се основните разлики во нивниот пристап кон сцената во театарската смисла на зборот. Зборувањето за тетарски простор во Ренесансното сликарство не е само произволна метафора, туку произлегува од вистинитите релации меѓу театарот и сликарството и нивната соработка, особено на полето на сликаните архитектонски сценографии. Единството на просторните решенија во сликарството на раната Ренесанса стана важен составен елемент во еволуцијата на хуманистичкиот театар. Идеалната сценографија во Високата Ренесанса се базира на централизирана, фокусно-перспективна шема, а ваквите решенија, кои Серлио ги донел во Венеција од Рим во 1527 година како сценографии погодни за трагедии, ќе послужат како погоден репер за

[40] A. Priever, *Veronese*, ed. Masters of Italian Art, Keln 2000.

сликарите.[41] Но, повеќето од венециските сликари, освен од класичните архитектонски модели, ќе се инспирираат од карактеристичниот изглед на постарите јавни објекти на Пјаца и практично ќе ја постават Венеција како сценографија.[42] **(види сл. 1)**

Во случајот на Веронезе, концентрацијата на фигурите во предниот план значи нивна поставеност на ограниченият сценски простор и всушност претставува јасно дистанцирање од публиката, без оглед на фактот што зад фризот (просцениумот) практично се прават напори за проширување и продлабочување на сцената. Аналогно на театарската сцена во *Семејството на Дариј пред Александар* или пак неговите "чени" (вечери) е направен обид за фузија на сценскиот простор и сликаната илузија на платното во позадината.[43] Но како што Веронезевата композиција има помало значење за развојот на барокното сликарство отколку динамичната просторна ангажираност на Тинторетовата уметност, така Паладиевата сценска концепција, која ѝ кореспондира, нема да води кон просторно условените барокни сценски решенија. Веронезе не го решава просторот доследно по класичните начела на перспективата и неговите поставки не се вбројуваат во сценски ведути.

Сликите на ведути воопшто во 16. век во Венеција се спорадични и ретки и без директни следбеници во тој регион. Некои примероци можат да се видат во делата на Андреа Вичентино на преминот во Seicento и претставуваат важни настани од венецискиот живот. Слични остварувања

---

[41] Ваквиот заклучок го овозможува посматрањето на позадината на многу слики настанати по оваа дата, како на пример Тинторетовото *Миење на нозете* (Прадо), *Бетсабеа на капење* од Парис Бордоне и др.

[42] Тицијан, Палма Постариот, Бонифацио Питати, Тинторето (*Носењето на телото на Св. Марко*, од циклусот на слики на Братството, чиј патрон бил светецот; F. Pedrocco, *Canaletto e i sui contemporanei*, 6-7.

[43] Ова Веронезево решение е секако поблиско до Витрувиевиот театар и неговиот periaktoi (*De architectura* V.vi. 4) отколку делата на Тинторето, бидејќи тој бил пред сé актерски театар каде актерите ги изговарале своите текстови со реторичко гестикулирање на сцената поставене пред низ аркади. Илустрациите од добро познатото венециско издание на Plautus, Comoediae, од 1518 година се потврда за тоа, а монохромната фреска во атриумот на Teatro Olimpico во Виченца (проектиран од Паладио) од 1562, со приказ на сцена од Sofonizba е потврда за улогата на Паладио како врска меѓу античката и ренесансната сцена. Види L. U. Padoan, "Gli Spettacoli urbani e l`utopia", во *Architettura e Utopia*, izl.kat., Venecija 1980, 144-167, 152-154.

повремено се среќаваат и кај следбениците на Веронезе и неговите современици, како Јакопо Басано (Jacopo Bassano), кои сликаат историски настани за потребите за презентација на моќта на државата, наменети за Дуждевата Палата. Современите и историски збиднувања во овие случаи се забележени на препознатлива венециска сцена, опфатена перспективно, или фронтално.[44] **(види сл. 15-20)**

Интересно е да се напомене дека, без оглед на огромното значење на сликарството на ведути во Холандија и северна Европа во 17. век, венецискатa уметничка продукција во тоа време најчесто го занемарува внимателното репродуцирање на градот, но не и прикажувањето на венециските празнувања.[45] Втората половина на Сеиченто е карактеристична заради зголемената фрекфенција на странски уметници во градот, кои, меѓу останатото, ќе го популаризираат урбаниот пејсаж. Уметниците од север биле привлечени во Венеција, прво заради зголемениот интерес на колекционерите за градски пејсажи и второ, заради недоволното ангажирање на локалните уметници да одговорат на новите барања. Не се ретки случаите странски уметници да ја претставуваат Венеција без никогаш да престојуваат во неа, секако користејќи графики или цртежи на нивни колеги. Големата продукција од ваков тип се припишува на мајсторите како: François de Nome од Lorraine, Французинот Didier Barra и граверот Francesco Desideri од Пистоја, кој го користел псевдонимот Monsù Desiderio.

Платното на Норме, датирано во 1630 година, е претстава на Piazzetta, видена од Басенот, каде Дуждевиот брод Бучинторо плови придружуван од колона од гондоли (Венеција, Antichita Scarpa, 0,93 x 1,81м.). Фронталниот поглед ја шири сцената диспропорционално, давајќи изразит театарски ефект. Големо внимание е посветено на зградите кои ја оградуваат Пјацета и

---

[44] *Ibid*, G. Romanelli, "Il forum publicum e le 'cerniere' architettoniche del Sansovino" , 100, fig.73; Brown, 1997, 74; Види во поглавјето за Sancta Città - посовршена од Рим.

[45] Забележан е Pietro Malombra, кој во 1648 година слика перспективни глетки на плоштадите Св. Марко за Шпанскиот амбасадор во Венеција Alfonso de la Queva. Фламанскиот мајстор Lodewijk Toeput, наречен Pozzoserrato е автор на необичната претстава нс која е прикажан пожарот во Дуждевата палата во 1577 година, веројатно за време на неговата прва посета на Венеција (Civic Museum, Treviso).

нив ги гледаме населени со голем број фигури, во улога на посматрачи. Контурите на објектите се препознатливи, но не и доследни и отсликуваат комбинација на реални и фантастични елементи. Дуждевата Палата повеќе се заснива на проектот за нејзината обнова направен од Паладио по големиот пожар кој ја зафатил во 1577 година, а познат по цртежот во колекцијата на Војводата од Devonshire во Chatsworth, отколку на реалниот изглед на постоечката градба.[46]

Сличен е венецискиот пејсаж од Monsù Desiderio, кој може да се датира десетина години подоцна од претходниот. Точката на посматрање овде е значително приближена и не упатува директно на плоштадот. Погледот се отвора од кејот кон плоштадот со перспективен фокус меѓу двата столба, каде група граѓани е собрана околу шарлатанот, слрдејќи ја неговата понуда. Просторната и перспективна изведба е прилично уверлива и покрај сé уште присутните фантастични елементи, особено видливи на фасадата на црквата, која е чиста сликарска инвенција.[47] Двете се извонредни примероци на празнични сцени во венецискиот урбан простор, прикажани под различно осветлување, на драматично бурно небо (Nome) и јасно пладневно осветлување (Desiderio), кои по своите квалитети и карактеристики претставуваат директни претходници на венецискиге ведути на 18. век.

Додека во Чинквеченто (Cinquecento, 16. в.) преовладуваат церемонијални сцени од венециски свечени настани, како прогласување на нов дужд и дуждовица, се слават победи и се овековечуваат дочеци на странски високи гости, Сеиченто (Seicento, 17. в.) е значаен особено заради зголемувањето на сликарската и графичка продукција, која директно ќе се осврне на празнувањата во автентичниот амбиент на Венеција, а пред сé на

[46] G. Romanelli, "Il forum publicum ..., во *Architettura e Utopia*, izl. kat., Venecija 1980, 89-103, 102, fig. 74; F. Pedrocco, *Visions of Venice*..., 34, 35.; Не се соодветни местото на Звоникот, изгледот на катедралата, преголемата должина на фасадата на Libreria, која речиси се допира со Procuratie Vecchie видливи во позадината наспроти кулата-часовник.(Torre-orologio).
[47] *Ibid.*

призорите од Карневалот, каде спаѓаат и Регатите.[48] Станува збор за не многу квалитетна, но живописна продукција, во која, меѓу повеќето анонимни автори се издвојуваат делата на странски сликари, доселени во градот, Џузепе (Јозеф) Хајнц [Giuseppe (Joseph) Heintz] и Игнатиус Вик (Ignatius Vick). Недоволно истражена, потценета и занемарена, оваа група слики сепак има значајно место во трасирањето на патот на венецискатa празнична ведута на наредното столетие. Стереотипната слика на Венеција која тие ја презентираат, одговарајќи на зголемениот интерес за празнични сцени во градот, најпосле ќе биде ревидирана и радикално изменета од Карлеварис, Каналето и Гварди во наредното столетие.

Околу средината на векот Јосеф Хајнц Помладиот, сликар од Аугзбург, стекнал репутација, меѓу другото, и со своите слики на масовни празнични сцени во венециска сценографија.[49] Заради кулисниот изглед на објектите во урбаното окружување, предадено преку недоследна перспектива, погледот на градот е неубедлив. Сепак Хајнц ги доловува вревата и колоритот на венециското празнување, при што комплетниот впечаток го постигнува со групирањето, придвижувањето и распоредувањето на бројните, мали вретенести фигури, сосема налик на оние од графиките на Жак Кало (Jacques Callot). Иако Хајнц го минал поголемиот дел од животот во Венеција, повеќето од овие, скоро рутински или сериски слики, потекнуваат од постари слики или графики, а не од лично(непосредно) посматрање. На пример *Погледот на Пјацета со Процесија на Дуждот*, се заснива на графика од претходно споменатата слика на Тоерut (види фус. 46).[50]

Познатите празнични ведути на Хајнц од Палатата Дориа Панфили (Doria Panphilij) во Рим, од кои четири преминале во Музејот Корер како подарок од Грофот Џузепе Волпи ди Мисурата (1937), настанале во 1748 и го

---

[48] Тематиката и иконографијата на делата од 16. век, кои не спаѓаат во сликаните наративни циклуси од декорацјата на Scuole Grandi, претежно припаѓа на сликаната програма на Дуждевата Палата. Види во поглавјето "Митот во сликарството на Дуждевата Палата".

[49] F. Z. Bocazzi, "Un Inedito di Giuseppe Heintz il Giovane", vo *Arte Veneta*, 1959-60, 207-209. Bocazzi укажува на неговиот ангажман како црквен сликар во Венеција, повикувајќи се и на постари извори.

[50] B. Aikema, B. Bakker, *Painters of Venice, The Story of the Venetian "Veduta"*, izl. kat., Amsterdam 1990, 20,21, figs. 6, 7.

потврдуваат како сликар со спонтана нарација, меѓу другото, адекватана на сликарското искуство, кое го носи од родниот крај, а со кое имал допир и преку контактите со сликарите од северна Европа, населени во Италија, воглавно Рим.[51] Евидентна е интенцијата на сликарот во сликите кои претставуваат граѓански празници, церемонијални настани и процесии да се осврне на раскажување на одделни епизоди од венецискиот празничен живот на отворено. Исто така е очигледна паралелата на овие слики со традиционалната литературна претстава за градот.[52]

Големиот перспективен план на Венеција со претстава на дуждева поворка која се упатува кон Лидо за Венчавањето на Морето (*Spozalizio del Mare*, 172 x 270cm), денес во Музеот Корер, го следи славниот план на Јакопо деи Барбари од 1500, прилагодувајќи го на современите услови. Амбициозна во поглед на перспективата и впечатлива по необичниот колорит, живоста на бројните, но убедливи во позите и облеката фигури, не може да се одбегне впечатокот дека се работи за слика, која влијаела на ведутите, особено празнични од раниот 18. век, пред сé на Лука Карлеварис.[53] *Процесија на Црквата на Спасителот, врз мост од чамци долж Каналот на Џудека* (Музеј Корер, 115 x 205 цм., непотпишана и веројатно дело на следбеник), е најстара позната претстава на овој празник со мноштво интересни детали, како пренесувањето на сребрениниите на носилка под балдахин преку мостот од страна на членовите на Scuola Grande.[54] **(сл. 88)**

Следи *Влегувањето на новиот Патријарх Федерико Корнаро во црквата Сан Пјетро ди Кастело на средба со Дуждот.* (Корер, 208 x 106цм) Овде исто така, без оглед на перспективните и архитектонски отстапувања, амбиентот е прилично уверлив, особено во процесијата од најразлични збиени бротчиња и гондоли, украсени со свети симболи на кејот пред црквата. Меѓу бројните чамци на Братствата и религиозните здруженија се

[51] P. Zampetti, *I vedutisti veneziani del Settecento*, izl. kat. Venecija 1967, 2-3, figs. 1, 2.
[52] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 56.
[53] G. Lorenzetti, *Le Feste e le maschere veneziane*, izl. kat.,Venecija 1937, 30.
[54] *Ibid.*, 33.

препознаваат црвените дуждеви "пеатони". Процесната патека до самата црква е покриена со платно.[55] **(сл.89)**

Излетот со чамци по Каналот на Мурано на денот на Сенса (Вознесение 205 x 104 цм.), е меѓу другото, драгоцен документ за тематска идентификација на една од сликите на Габриел Бела во Палатата Кверини-Стампалиа во Венеција од крајот на 18. век и поради прикажувањето на сакрални објекти, кои денес не постојат повеќе покрај каналот, поточно Св. Чиприано(група објекти на бискупијата на San Cipriano) и Св. Стефано.[56]

Ловот на бикови на Плоштадот Сан Поло (115 x 206 цм.) од сите познати дела на Хајнц, манифестира најмногу движење, а воедно значајно единство на композицијата. Останува дилемата дали е веродостоен описот на плоштадот и во која мера претрпел трансформација од времето на Хајнц, бидејќи одредени архитектонски детали денес не постојат.[57] **(сл. 90)**

Всушност и други слики можат да му се припишат на Јозеф Хаинц, како на пример *Крунисувањето на дуждот на Скалата на Гигантите во Дуждевата Палата* (Stadtische Kunstammlungen, Augsburg). Следејќи ја структурата на останатите дела на сликарот, овде исто така можеме да согледаме сцена поделена на две нивоа. На горното ниво се гледаат сенаторите облечени во церемонијални скарлетни наметки, како неподвижно го посматраат свечениот чин на крунисување, додека долу, во силен контраст, стражата едвај успева да ги контролира масите во речиси насилен ентузијастички празничен занес и да ги задржи на брегот.[58] **(сл. 91)**

Истиот френетичен занес и возбуда што ги анимира посматрачите, како во *Ловот на Бикови* и *крунисувањето на дуждот*, е воочлив и во *Борбата со стапови* (55,5 x 72,7 цм., приватна колекција), борбата за

---

[55] *Ibid.*, 34.

[56] G. Busetto, *Scene di vita veneziana. Pietro Longhi e Gabriel Bella alla Querini Stampalia*, izl. kat. Palazzo Grassi- Palazzo Aperto (uredeno od Giorgio Busetto), Venecija 18 febr.-1 maj, Venecija 1995, 168, fig. 62.

[57] Zampetti, *op. cit.*, 4. Во палатата Doria Pamphilj во Рим се чува Лов на бикови на Плоштадот Св. Марко, со исти димензии, а кај Lorenzetti (p.34) се споменува уште една со лов на Сан Поло, непотпишана и со помали димензии од предходната (54 x 41цм.), која по стилските карактеристики речиси со сигурност може да му се припише на Heintz.

[58] F. Pedrocco, *Visions of Venice*..., 37, 39

освојување на врвот на мостот по секоја цена меѓу вечните ривали, најчесто Кастелани и Николоти. **(сл. 92)** Наспроти традиционалното поврзување на ваквите атрактивни, но и опасни спектакли, со мостот Сан Барнаба, се чини дека овде се работи за друга локација- мостот Санта Фоска. Толпи посматрачи како составен дел на венецискиte празнувања, ги полнат отворените прозорци, терасите, па дури и покривите на околните палати, а една одважна група благородници ја следи жестоката борба од пристојно растојание, сместени на гондоли. Некои од учесниците во беспоштедната турканица на мостот паѓаат во водата на каналот и придонесуваат за ефектноста на сликаревата дескриптивност и динамизам во сцената.[59]

Без оглед како денес се суди за квалитетот на сликите на Јозеф Хајнц Помладиот, кој не ја следел интенцијата за атмосферски ефекти и сериозна помпезност во оваа продукција, обврзни во академските сликарски кругови во Италија, судејќи според бројноста на слики со претстави на венециски јавни настани и прослави, достапни на уметничкиот пазар, тој постигнал огромен успех со празничните ведути. Можат да се издвојат дела од овој тип со понизок хроматски квалитет и помала прецизност во архитектонските детали, кои секако припаѓаат на ученици и на имитатори на мајсторот. Дел од сликите на Игнатиус Вик се речиси реплики на платна со иста содржина на сликарот од Аугзбург. *Дуждевата процесија од Пјацета кон Моло* (продадена на аукција во Милано-Finearte во 1987) може да се третира како копија на истоимената слика на Хајнц (Спрингфилд, Масачусетс, Museum of Fine Arts), еднакво како и Виковата *Борба со стапови на мостот Св.Барнаба* (приватна кол.), која иако иконографски ја почитува ренесансната традиција, стилски сосема се потпира на ликовниот јазик на Јозеф Хајнц.[60]

[59] *Ibid.*, 38, 41.
[60] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, figs. 8, 59.

Афирмација на ведутизмот и празничната ведута

Речиси стана правило кога некој ќе спомене сликање на ведути, градски панорами, неизбежно да се добие асоцијација на Венеција. Како што забележал Џулијано Бриганти (G. Briganti), "никогаш еден град не бил предмет на толку богато и раскошно претставување- но тоа може да се објасни со фактот дека ниеден друг град тоа не го заслужил".[1] Колку и да има основа ваквото тврдење, не би можеле да го исклучиме значењето на Рим како најважен ликовен академски центар во Европа во текот на 16. и 17. век, како место атрактивно по своето историско и уметничко значење во однос на класичните вредности и најпосле како центар на католицизмот, дестинација на аџиите, туристите, уметниците, интелектуалците, литератите и колекционерите. Појавата на еден дојденец- Холанѓанецот Гаспар ван Вител кон крајот на 17. столетие и еден домашен сликар- Џан Паоло Панини во Вечниот Град, на некој начин ќе внесе животна искра во идеалистичкото сликарство на capriccio, но пред сé во доменот на реалистичната ведута.[2]

Џовани Франческо Албани бил избран за папа на 23-ти Ноември 1700 како Клемент XI. Спората декаденција на Римскиот Барок, која по смртта на Бернини ги одбележа последните две децении на Сеиченто како неминовен процес, била трансформирана со неочекувана движечка сила. Без претензија да тврдиме дека времето на понтификатот на овој папа е сведок на пресвртницата, тоа било сигурно време на нова надеж во иднината, која не била само еклезијастичка или моралистичка. Првите што ја почувствувале новата клима биле сликарите на пејсажи и на ведути.

---

[1] G. Briganti, *Gaspar Van Wittel e l`origine della veduta settecentesca*, Rim1966.
[2] M. F. dell`Arco, "Landscape, View Painting, The Visionary Spirit in the Rome of the Grand Tour", in *The Grand Tour, Landscape and Veduta Paintings, Venice and Rome in the 18. century*, izl. kat. Atlanta 1997, 23.

Сликарскиот жанр ***ведута*** во Италија сепак бил постапно обликуван уште во претходното столетие, а прецизно дефиниран со значење на топографска ведута дури по појавата на Ван Вител во Венеција, Рим, Неапол и други релевантни центри кон крајот на 17. век. Претходно беше направен осврт на историјата на празничната сцена, кој јасно покажа дека нејзината еволуција и обликување често биле проследени со претставата на градскиот амбиент. Тоа го потврдија примерите на сликите на Џентиле Белини, Карпачо, Вичентино, Хаинц и др. домашни и странски сликари.

Но, сликањето на градот во насока на реалистичниот третман на архитетектурата и урбаниот простор во кој се одвива животот, е неразделно поврзан со "prospettive" на quadraturisti-те, односно сликарите на театарски перспективи, обучувани на вештините на класичната и барокна сценографија. Поради доминантното значење на архитектурата во овој вид претстави, дистинкцијата на пејсажот или градската панорама била всушност во текот на тоа столетие терминолошки одредена како 'prospettiva naturale" ("природна перспектива"), што може етимолошки да се идентификува како ведута, бидејќи тежнее верно да претстави реални места.[3] Самиот концепт "veduta topografica", кој значи се врзува за видено место, односно за поглед на истото од одредена точка, или агол, е цврсто поврзан со светот на сликањето на перспективи, со нишки, кои во практиката ги расветлуваат односите меѓу "prospettici" и ведутисти, меѓу ведутата и "quadraturismo", и најпосле меѓу ведутата и театарската сценографија. Кон крајот на Сетеченто Ланци сеуште ги нарекува "prospettive" не само делата на квадратуристите и на Кодаци (Codazzi), туку и ведутите на Карлеварис, на Каналето, Белото и воопшто сликите на венециските ведутисти.[4]

Иако Каналето рано ја напушта татковата професија на сценограф, траги од таа негова активност се чувствуваат особено во неговите сликарски

---

[3] За модернизирањето на квадратуристичкото искуство на Каналето со помош на оптичката камера види D. Gioseffi, *Canaletto, Il quderno delle gallerie veneziane e l`impiego dlla camera ottica*, Istituto di storia dell`arte antica e moderna, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Trieste, N. 9, Trst 1959, 63.

[4] цит. во B. Aikema i B. Bakker, *Painters of Venice, The Story of the Venetian Veduta*, izl. kat., 15 dek. 1990-10 mart 1991, Amsterdam*Hag 1990, 25, 35, 45.

почетоци. Ниеден од неговите сценски проекти не е сочуван, но дизајнерските скици на Марко Ричи, кој бил активен како сценограф веќе во 1708, ни дава некаква претстава како би можеле да изгледаат. Овие сценографии потекнуваат од периодот меѓу 1718 и 1726, кога знаеме дека Ричи одржувал редовни контакти со Каналето; тие му припаѓале на Џозеф Смит пред да завршат во Виндзор, каде денес се чуваат. Во 1718 Ричи им се придружил на таткото и синот Канал како сценограф во познатиот Венециски театар Sant`Angelo.[5] Сценографиите на Марко Ричи се многу различни од оние на сценографите од болоњското семејство Бибиена, тогаш многу барани и ценети, чии дела се карактеризираат со компликувани просторни конструкции и изобилство на орнаменти. **(сл. 93)** Тој ќе биде повеќе инспириран од сицилијанскиот сценограф и архитект Филипо Јувара и ќе креира јасни пејсажи на паркови и имагинарни пристаништа, како и декори кои биле видливи реминисценци на постоечки актуелни вили и палати со нескриен сликарски ефект.[6] **(сл. 94)** Не само поставката, туку и осветлувањето на тие цртежи е изненадувачки слично на раните ведути на Каналето.

Овде сигурно треба да се напомене дека сценографијата на Јувара и на Ричи е поврзана со архитектонските претстави на Римјанинот Вивијано Кодаци од 17. век, кој инаку извршил значајно влијание на Каналето. Каналетовото искуство како сценограф има видлив ефект во 20-тите години на Settecento, кога тој направил неколку брзи скици со молив, со намера да оформи сликарска композиција на истиот начин карактеристичен за сценографијата, користејќи типична техника на дијаголно сенчење, каква користеле не само Ричи, туку и Бибиена и Јувара. Веројатно неговиот театарски бекграунд му овозможил да ја постави композицијата со неповторливо чувство за ритам и хармонија и да ја избере вистинската комбинација на "реалност" и "визуелна имагинација", поради што станал брилијантен ведутист.

---

[5] F. Pedrocco, "Gli anni giovanili del Canaletto. Le vedute gia Leichtenstein", vo izl. kat., Gorica/Venecija 1986/87, 28.
[6] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 45.

Сликањето архитектура во Рим и Венеција било исто толку важен извор на инспирација за сликарите на ведути во 18. век како и активноста на бамбочантите (жанр сликари) за оние уметници ориентирани кон претставувањето на празнични сцени на отворено, во градски амбиент. Кога велиме архитектура, мислиме воглавно на традицијата на сликање Римски руини. Иако овој сликарски жанр потекнува и е врзан примарно за Рим, вклучувајќи прилично хетерогена група на графики, цртежи и слики, како и нивната различна интерпретација, обопштеното согледување на истиот ќе послужи за разбирање на раната историја на Венецискатa ведута.

Во раниот 16. век скоро обновениот интерес за античкиот свет се манифестирал на слики со Римски рушевини сместени во пејсаж, при што се создал еден нов жанр, во кој партиципирале воглавно уметници од Северна Европа. На раните примероци како оној на Херман Постма од 1536, архитектонските остатоци ја симболизираат минливоста на сите земни нешта, па дури и на гордите споменици на антиката.[7] Препознатливата топографија е исклучок, а не правило во сликарството на античка архитектура и рушевини во 16. век и е најчесто позајмена од графичките претстави.

Сериите насловени како *Praecipua aliquot Romanae antiquitati ruinarum monumenta* од Hieronymus Cock (1551) и *Vestigi dell`antichita* од Etienne Dupérac (1575) се најпознати од долгата листа публикации од ваков вид. Тие претставуваат избор на вистински Римски рушевини, прецизно и точно а сепак на еден питорескен начин презентирани, и како такви служеле како извор на идеи на сликарите кои се бавеле со овој жанр. Во 1581 година издавачот Циролamo Поро (G. Porro) изјавил дека сé до тогаш овие графики воглавно им служеле на оние сликари, кои се склони да вклучат замислени

[7] *Ibid.*, 24.

пејсажи во своите дела.[8] Во цртежот со Храмот на Антониус и Фаустина, дури и Каналето сеуште црпи инспирација од една од графиките на Dupérac.[9]

Третата и четвртата деценија на 17. век донесоа нов развој во доменот на ведутата. Уметниците како Herman van Swanevelt, Cornelis van Poelenburgh, Bartholomeus Breenburgh и Клод Лорен, сите активни во Рим, уште поубедливо ги интегрираат импозантните остатоци од далечното минато на Рим. Особено начинот на кој овие овие уметници го користат осветлувањето, им овозможува да доловат пасторално расположение, исто онака како што светлото подоцна ќе ги издвои делата на Карлеварис и Каналето од оние на нивните современици. Но, додека "римските" странци не извршиле директно влијание на најзначајните венециски ведутисти, може да се каже дека од извонредно значење за ведутистите на 18. век била работата на Вивиано Кодаци, уметник од Бергамо, кој го минал поголемиот дел од својот активен живот во Рим, под влијание на Клод Лорен.[10] **(сл. 95)**

Нагласувањето на архитектонските елементи во сликите на Кодаци, поставени во длабока перспектива со помош на изразено chiaroscuro, можеби произлегува од неговите контакти со помалку познатиот Агостино Таси (A. Tassi). Малите фигури служат за оживување на Кодациевите слики, исто како во платната на раните "Bamboccianti"- Северно Нидерландски сликари кои ќе се истакнат во Рим со своите улични сцени. **(сл. 96)** Кодаци е еден од првите Италијански уменици кој исто така сликал актуелен градски пејсаж. *Campo Vaccino* е еден од таквите примери, кој се базира на неговите сопствени опсервации: поглед на сеуште неископаниот Римски Форум, со Капитолинскиот рид во позадината, а исто така и *Колонадата на Форумот на Нерва во Рим.* **(сл. 97)** Во случајот на втората слика топографската

---

[8] B.Aikema, "Romeinse ruïnes in een schilderij van Paul Brill", vo *Bulletin van het Rijksmuseum 28* (1980), 10-16, 15. Изјавата овде се однесувала на третата едиција на серијата графики на Battista Pittoni, која за заснива на работата на Cock.

[9] T. Ashby, W. G. Constable, "Canaletto and Bellotto in Rome", vo *The Burlington Magazine* 46 (1925), 207-214, 288-299, 294, fig. II G.

[10] G.Briganti, "Viviano Codazzi", vo *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo; Il Seicento I*, Bergamo 1975, 643-741.

идентификација е за прв пат застапена.[11] Уште еден пример на современ градски пејсаж е *Portico di Poggioreale* (Musee des Beaux- Arts, Besançon,), каде серијата арки, репродуцирани во изразеното скратување, претходат на аркадите на Procuratie во Каналетовите ведути со мотиви од Piazza San Marco. Може да се направи директна споредба меѓу *Делењето храна на сиромашните* (Galleria Pallavicini, Рим) на Кодаци и *Плоштадот Св. Марко со Аголот на Базиликата* (Windsor Castle, Royal Collection) на Каналето. Точката на посматрање на двете слики е релативно ниска, што предизвикува тешката архитектонска маса дефинирана од столбови во позадината, да функционира како бескрајно повторување, во обата случаи во контрабаланс со најскромната градба во позадината на левата страна.[12] Дијагоналната линија која ги соединува горниот десен и долниот лев агол на сликите ја детерминира нивната композиција, а исто така во двете кореспондира ритамот на светло-темното. Тоа што Кодаци претставува замислена архитектура, а Каналето фактичка, не го засенува впечатокот дека тие се слично претставени.

Каналето би можел да се сретне со делата на Кодаци при својата посета на Рим како надежен млад уметник во 1719. Не е меѓутоа невозможно, сликите на овој мајстор да се нашле и во венециските колекции. Архитектонски слики, односно "quadri di architettura" или "quadri di prospettiva" - се појавуваат во Венециските инвентарни листи од втората половина на 17. и првата половина на 18. век, но се ретко атрибуирани. Пример за документиран примерок е слика од Фирентинскиот сликар **Алесандро Салучи** (A. Salucci), која високо котирала на инвентарните листи на две колекции од средината на 18. век.[13] Работата на овој сликар кореспондира со работата на Codazzi, но многу повеќе со имагинарните пејсажи со рушевини и

---

[11] *Ibid.*, 687-688, no. 7

[12] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 26, figs. 14, 15.

[13] *Ibid.*; Фигурите на сликата на Фирентинецот Alessandro Salucci биле насликани од Michelangelo Cerquozzi. Сликата се споменува во две инвентарни листи од средината на 18. век - BMS, Mss. PD 2750/7, инвентарен лист на колекцијата на Венецискиот благородник Zaccaria Sagredo (1653-1729), составен од Giambattista Tiepolo и Giambattista Piazzetta на 16 септември 1755; Mss. PD 2753/I, колекција попишана во 1747.

пристанишни сцени на Claude Lorrain. Интересно е да се воочи инспирацијата кај првиот венециски ведутист Лука Карлеварис (L. Carlevaris) од, на пример, Салучиевиот призор *Поглед на Пристаниште со Аркада на Константин*, со стафажа припишана на **Jan Miel**, холандски жанр-сликар. **(сл. 98)** Не само основната поставеност на сцената, туку и малите сликовити фигури и нивните пропорции во однос на големината на градбите, директно ńе упатува, односно го претскажува Карлеварис и неговите препознатливи решенија.[14] Често повторуваната од Карлеварис композициска шема на Дуждевата Палата и црквата Santa Maria della Salute, видени од Riva dei Schiavoni, јасно се повикуваат на Салучи. Закарија Сагредо поседувал значајна уметничка колекција, која покрај графиките на Карлеварис, вклучувала уште најмалку три негови цртежи. Натаму Сагредо бил сериозно заинтересиран за раните дела на Каналето.[15]Оттука е разбирливо дека двајцата ведутисти имале увид во неговата колекција во која, освен слики на Салучи, имало и дела на други сликари на архитектура и пејсажисти, вклучувајќи дела на Северни мајстори. Сагредо поседувал седум слики, таканаречени аголни сцени, или "cantonali", од Болоњскиот уметник **Пјетро Палтрониери** (P. Paltronieri), наречен Il Mirandolese, познат специјалист за архитектура, чии остварувања оставиле впечаток на Марко Ричи, видливи во некои негови дела со архитектура и рушевини.[16]

Работата на Салучи исто така се доведува во блиска врска со онаа на холандските сликари активни во Рим во средината на 17. век и нешто подоцна. Овие таканаречени италијанизирани уметници - **Jan Both, Karel Dujardin, Jan Baptist Weenix** и **Johannes Lingelbach** - иако специјализирани за пејсажот, се препуштаат на сликање на идеализирани медитерански

---

[14] M. Levey, *Painting in Eighteenth Century Venice*, 3rd ed., New Haven * London 1994, 98; A. Rizzi, *Luca Carlevarijs*, Venecija 1967, 96, fig. 64. Карлеварис почнал исто така како сликар на романтични пејсажи од типот на оние на Салватор Роса, а и како сликар на архитектура, односно антички рушевини; B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 27. Графиките на Карлеварис се евидентирани во BMC, Mss. PD 1750/4, инвентарен лист на Сагредовата колекција составен од Пјетро Лонги на 20 септември 1762 година.

[15] F. Haskell, *Patrons and Painters*, New Haven * London 1980, 263-267. Haskell дава кус осврт на колекционерските активности на З. Сагредо.

[16] R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800, Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, 284.

пристаништа кои се капат во светлина и предели од римската campagna често "декорирани" со питорескни рушевини. Тие повремено се препуштаат, како Кодаци, на егзактно репродуцирање на градски пејсажи. Ова говори во прилог на можноста архитектурниот capriccio - замислената архитектонска претстава - да не се развила од ведутата, туку во текот на 17. век топографски прецизните градски пејсажи се развиле како специјалност во рамките на сликарството на архитектура.[17]Добра потврда за оваа теорија е сликата *Поглед на Тибар на Ripa Grande* (Лондон, National Gallery) на Jan Both. Најмалку две венециски колекции поседувале дела на "Bot", со што се зголемува можноста тој да влијаел на Карлеварис.[18] **(сл. 99)** Начинот на кој Италијанизираните уметници го користат светлото за да ја обединат композицијата и за да ја определат атмосферата, ги издвојува нив како важни претходници на Венециските ведутисти.

Што се однесува до темата и воедно изведбата на раните капричи на Карлеварис со пристаништа, неизбежна е нивната споредба со делата на Холандските сликари како **Jan Baptist Weenix** и **Johannes Lingelbach**, на кои тој се угледал. Сликата на Карлеварис *Поглед на пристаниште* прикажува обелиск и неколку познати Римски градби во замислен амбиент, може да се споредува со слична слика на Weenix, во која, покрај обелискот како препознатлив елемент, има фигури на двата Диоскури од Капитол.[19] **(сл. 100)** Четириесет години постариот Lingelbach имал исто така значајно место како ориентир за најстариот Венециски ведутист- Карлеварис. Неговата *Piazza Navona* со пригушената палета, бројни фигури и масивно групирани градби е видлив пимер на влијание врз Карлеварис, со единствена разлика што тој не ја подредува архитектурата во своите слики како Холандскиот мајстор, третирајќи ја како најважен елемент во претставата. **(сл. 101)** Венецијанецот можел да дојде во контакт со неговите дела во Рим, иако не постои доказ дека

---

[17] A. Corboz, *Canaletto, una Venezia immaginaria* (2 vols.), Milan 1985, *passim*.

[18] C. A. Levi, *Le collezioni veneziane d`arte e d`antichita dal secolo XIV ai giorni nostri* (2 vols.), Venezia 1900, II, 164-165, 172. За жал не е можно од овие листи да се утврди дали станува збор за дела на Jan Both или неговиот брат Andries, кој умрел во Венеција.

[19] C. Skeeles Schloss, *Travel, Trade and Temptation, The Duch Italianate Harbor Scene*, 1640-1680, Ph. D. diss., Ann Arbor, Michigan, 1982, figs. 25-28 и 37.

младиот Карлеварис го посетил Вечниот Град. Интересно е да се напомене дека оваа слика на Лингелбах, како и неговата *Piazza del Popolo,* имаат многу сличност со една празнична претстава на Бриселскиот сликар **Willem Reuter** (1642-1681) - *Прослава во Шпанската Амбасада во Рим*, со што можеби се добиваат основните предуслови за создавањето на свечените дочеци кои ќе ги слика Карлеварис.[20]

Сликарството на пејсаж и на архитектура не цветало само во Рим во втората половина на 17. век, туку постепено и Венеција се развила во центар, во кој сликарите се специјализирале за пејсаж и дури се развила една скромна школа на сликање архитектура.[21] Но, додека за вторава група уметници не можеме да кажеме дека влијаела на подоцнежните Венециски ведутисти, истото не можеме да го тврдиме за сликарите на пејсажот, за кои сепак малку се знае. Еден од нив бил **Johann Anton Eismann** (1604-1698) од Салзбург, населен во Венеција од околу средината на столетието. Тој сликал крајбрежни и пристанишни сцени, следејќи го на австриски начин искуството на Италијанизираните сликари и воедно романтичните пејсажи на Салватор Роса (S. Rosa).[22] Во некои од своите слики тој вовел препознатливи топографски елементи, како што Карлеварис правел на почетокот. Неодамна објавената слика на Eismann со замислена претстава на пристаниште, покажува јасно препознатливи силуети на Венеција, вклучувајќи ги Campanile (звоникот на катедралата Св. Марко) и црквата Santa Maria della Salute, мотив кој неколку години подоцна бил сликан од Карлеварис и од Холандскиот сликар **Caspar van Wittel** како независна *ведута*.[23]

Ван Вител се смета за најважен претодник на Карлеварис и Каналето. Бил роден во Amersfoort во 1653, а учел со неговиот сограѓанин **Mathias Withoos** да слика уште како дете. Покрај мртвите природи со инсекти и растенија, Withoos го поттикнувал Каспар ван Вител во насока на сликање

---

[20] G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Rim 1983, 239, 279, figs. 10.20, 14.2.
[21] R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento* (2 vols.), Milano 1981, I, 296-297, II, figs. 999 и 1000.
[22] *Ibid.*, I, 318-319, II, figs. 1063, 1069, 1083 и 1084.
[23] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 29, fig. 21.

панорами кои вклучуваат препознатливи градски пејсажи. Неговото ремек дело *Поглед на Amersfoort,* го следат поинакви мотиви како сликата *Поглед на Рим со Св. Петар* (Хаг, Rijksdienst Beeldende Kunst), каде замисленият пејсаж е на необичен начин, во контраст соединет со конвенционалниот профил на градот, превземен од графика.[24] Клучната улога на ван Вител ќе биде всушност трансформацијата на Италијанскиот градски пејсаж од под-жанр, повремено практикуван од сликарите на архитектура и пејсажи, во нова, потполно самостојна и многу успешна специјалност.

Младиот Холанѓанец ги превзел првите чекори во оваа насока со своите активности во Рим, каде се доселил околу 1674 година. Неговите први Римски ведути се реминисценца на деталните претстави на градските пејсажи на граверот **Lieven Cruyl** (ок. 1640- ок. 1720), кој исто така работел во папскиот град. Меѓутоа, зрелите остварувања на Вител се карактеризираат со начин на работа инспириран од Withoos и воедно од Италијанизираните сликари: панорамскиот пристап кон градските глетки, обединувачката функција на светлината и палетата составена воглавно од светли сенки.[25] Точката на посматрање во неговите слики е редовно неколку метри над тлото, додека стафажата се состои од бројни мали фигури. **(сл.102)**

Имајќи го ова предвид, неопходно е да се истакне дека Каналето во 30-тите и 40-тите години на 18. век е сериозен следбеник на Каспар ван Вител, а многу од неговите дела во тој период се препознатливи по строгата, граверски прецизна изведба.[26] Исто така постојат композициски паралели меѓу *Погледот на Тибар покрај San Giovanni dei Fiorentini* (Рим, Приватна колекција) на ван Вител и Каналетовата ведута *Влез во Големиот Канал* (Гренобл, Musée des Beaux Arts). Предниот план на двете платна е изграден од линии кои се сечат близу дното на претставите, така создавајќи растојание од големата црква во средината на композицијата. Фактот дека Холандскиот мајстор ја посетил Венецискатa Република барем еднаш, веројатно околу

[24] *Ibid.*, 30, fig. 22.
[25] G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l`origine della veduta settecentesca*, Roma 1966, 42.
[26] W. G. Constable, J. G. Links, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697- 1768*, 2nd ed., Oxford 1989, 62.

1695, и направил подготвителни скици, кои можат да се сметаат за први вистински венециски ведути, дава посебна димензија на неговата важност како основоположник на овој сликарски жанр во Serenissima: *Поглед од на Моло*, со просторната, широка композиција, припаѓа на долга иконографска традиција. **(сл. 103 и 104)** Исто така изненадувачки е неговиот *Влез во Големиот Канал* (Windsor Castle, Royal Collection), кој може да се посматра како незначително изменет детал од Басенот на Св. Марко[27]; се знае за уште две потпишани верзии на истата, како и три подготвителни цртежи.[28] Оваа композиција е несомнено предлошка за многу илустрации на прекрасната глетка кои ќе следат, вклучувајќи ја и онаа на Каналето.[29]Според инвентарен лист од 1709 година, во тоа време во венециските колекции имало четири платна на ван Вител, вклучувајќи го *Поглед од на Колосеумот*, два топографски пејсажи со градби и фигури, и ведута на Неапол.[30] Можна е идентификацијата на последната спомената слика со *Палацо Реале во Неапол* (Рим, Италијанска Комерцијална Банка) на Каспар ван Вител, чие сугестивно скратување во перспектива има неверојатна сличност со она од Procuratie Nuove на Каналетовите претстави од *Плоштадот Св. Марко*.[31]

Кога Францускиот ликовен критичар Пјер -Жан Марије (Pierre-Jean Mariette) заклучил дека Каналето работи во манирот на ван Вител, сигурно мислел на зрелите дела на сликарот.[32] Врската меѓу градските глетки на Вител и делата на Каналето е очигледна и покрај сé уште нерасветлената позиција на Холанѓанецот во однос на раниот развој на венециската ведута. Сличноста и превземањето идеи не значи имитирање, уште повеќе ако се

---

[27] Сликата е опишана, но не и претставена во *Venetice in Perspective: The First One Hundred Years of Venetian View Painting*, izl. kat., Bath (Victoria Art Gallery) 1987, no. 4

[28] Станува збор за платно од 1706 год. Во Bayerische Staatsgemaldesammlungen во Minhen и необјавен гваш во колекцијата на војводата од Leicester, Holkam Hall. B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 78; Цртежите се чуваат во Националната Библиотека Vittorio Emmanuele во Рим, а сликите работени по нив во Galleria Colonna, види G. Briganti, 1966, br. 204d, 208d и 210d.

[29] B. Aikema i B. Bakker, *op. cit.*, fig. 26.

[30] C. A. Levi, *op. cit.* ,II, 162, 165, 167. Евидентирани во колекцијата на Giorgio Bergonzi.

[31] G. Briganti, 1966, figs. 199-200. Има уште една верзија на оваа ведута во приватна колекција во Рим.

[32] P. J. Mariette, *Abecedario et autres notes inedites de cet amateur sur les arts et les artistes* (6 vols.), Paris 1851-60, II, 298.

земе во предвид дека смелите и драматични видувања на Венеција од дваесеттите години се исто така мошне различни од графичките, потопени во сончева светлина и релативно мали ведути на Ван Вител. Она што ги поврзува е секако отсуството на интерес за археолошка ведута, на пример за монументалниот аспект на антички Рим кај ван Вител, со рушевини и историски остатоци и релативно малиот број на капричи во опусот на двајцата мајстори. Преовладувањето на намерата да се претстави актуелниот изглед на градот, кој опфаќа и неконвенционален топографски репертоар, како и животот во него, води кон создавање на вистинска, жива и актуелна ведута, карактеристична за едниот и за другиот.[33] Ван Вител, во склад со принципите на Холандската уметност, ја сликал стварноста дескриптивно. Но, тој ретко сликал на лице место, фиксирајќи ја ведутата во припремни цртежи, често во големи димензии, кои потоа му служеле да го повторува повеќе пати истиот мотив, како што подоцна ќе прави и Каналето.[34] Блиска им е широката, односно панорамска композиција, која Ван Вител речиси редовно ја претставува од повисока точка на посматрање. Иако влијанието на Гаспар ван Вител врз Антонио Канал сé уште не е во целост дефинирано, сепак е јасно дека активноста на холандскиот сликар во Рим, а особено во Венеција, е неразделно поврзана со почетоците на историјата на венецискатa ведута, определувајќи ги и стабилизирајќи ги нејзините визуелни координати, кои потоа Каналето ќе ги прослави.[35]

Тоа се клучните моменти за поставување на основите на големиот венециски ведутизам на 18. век, на чело со Каналето и неговото дефинирање како надградба на традицијата на сликање на венецискиот пејсаж од претходниот период, или како дистинкција од неа. Значи она што го работеа просечните сликари во градот на лагуните на ова тематско подрачје во Сеиченто, воглавно од странско потекло, значително се разликува по суштина и квалитет од ведутистичката продукција, но сепак, на некој начин го подготви теренот за нејзиното промовирање. Веќе беа споменати **Josef**

[33] P. Zampetti, *I vedutisti veneziani del Settecento*, izl. kat.,Venecija, Venecija 1967, 9.
[34] G. Briganti, 1966, 105.
[35] W. G. Constable, *Canaletto*, Oxford1962, 61-63.

Heintz помладиот, сликар од Аугзбург (во Венеција од 1649 до смртта, негде по 1678) и **Петер Мулиер**, наречен **Темпеста** (активен во Венеција од 1687 до 90), но треба да се споменат и малку познатиот **Faustino Moretti**, кој живеел до 1668, а бил активен и во Бреша и Рим, потоа **Johann Anton Eiseman** од Салцбург (во Венеција од 1644 до крајот на животот во 1698).[36] Во оваа група спаѓаат сликарите формирани исто така во Рим, како **Richter** (1665-1745), фламанецот **Jode** и **Giovanni Ghisolfi** (1632-1683), кои заедно со гореспоменатите ја сочинуваат претходницата на "венециската ведута". Истражувајќи на полето на ведутизмот, пејсажот, сликарството на архитектура или рушевини, но и празничниот живот, оваа претходница ги постави нејзините темели, воглавно во поглед на репертоарот и иконографијата.[37] На истата традиција се изградиле Карлеварис и Марко Ричи, двајцата важни за уметничкото формирање на Каналето.

Каналето сé уште не бил роден кога Гаспар ван Вител ја посетил Венеција, така што со неговите венециски претстави можел да се запознае во Венеција, доколку останале неколку, или пак уште за време на своето прво патување во Рим, околу 1719. Во таа прилика е сосема извесно дека го сретнал и лично сликарот, кој како член на Академијата Св. Лука, бил сé уште активен и на врвот на својата слава. Времето што ги дели првите венециски ведути на Ван Вител (најстарата датирана е од римско потекло од 1697 година и веројатно е дека имало и постари претстави од сериите цртежи на мајсторот) од првите ведути на Каналето од нешто пред 1720, опфаќа период од речиси дваесет години, што е прилично голем временски распон ако се третира холанѓанецот како претходник на венецискиот сликар.[38] Но,

---

[36] L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia* (1580-1830), v. II, Rim 1991, 188, 191. Eiseman бил под импресија на римската школа на пејсажот и работел воглавно пејсажи и капричи. Документирана е неговата соработка со Карлеварис на една слика, на која Карлеварис ги извел фигурите. Овој податок е напишан во инвентаниот лист на Сцхуленбург, а извадокот цитиран во *Marieschi*, изл. кат., Gorica (ureden od D. Succi i A. Delneri), godina?, 319.

[37] G. Briganti, 1966, 123; E. Martini, *La pittura del Settecento veneziano*, Udine 1982, 31 и односните фусноти. Рихтер под влијание на Карлеварис почнал да слика со јасна и прецизна перспектива.

[38] P. Zampetti, *I vedutisti veneziani del Settecento*, изл. кат.,Venecija, Venecija 1967, 9. Првата венециска ведута на Ван Вител, онаа од Музејот Прадо (cat. n. 7), го носи датумот 1697. Веројатно е дека неа сепак сликарот ја изработил во Рим, врз база на цртежите кои ги

тука наоѓа свој резон можното патување на Лука Карлеварис во Рим, кое би можело да се третира како престој од 1685 до 1690.[39]Ова само малку претходи на доаѓањето на Ван Вител во Венеција и се совпаѓа со неговите најплодна и најуспешна фаза. Сепак проблемот на почетоците на фриуланскиот сликар не е сосема разрешен, бидејќи не знаеме за негови постари дела од серијата графики со ведути на Венеција од 1703 или пак од *Влегувањето на британскиот амбасадор Лордот Манчестер во Дуждевата Палата*, која потекнува од 1707 година и во која тој веќе се покажува како суверен владетел на својот стил. Сé што носи поран датум од неговата продукција нема допирни точки со топографската ведута и се приклонува кон пејсажите со рушевини. Без оглед на временскиот вакум присутен и во овој случај, несомнено е дека натамошниот развој на Карлеварис како ведутист, се потпира несомнено и апсолутно на Ван Вител, кој бил само десет години постар од него.

Се разбира, формирањето на најголемиот ведутист на Европа во 18. век, а не само Венеција, каков што бил Каналето, е комплексно прашање, поврзано со искуството на Карлеварис, но и со римската традиција на сликање архитектура, а воедно и со Гаспар ван Вител и холандските италијанизирани уметници, за најпосле да се поврзе со активноста на **Марко Ричи** (M. Ricci), венециски пејсажист на раниот Сетеченто.

Внукот на историскиот сликар Себастијано Ричи, Марко, релативно доцна се афирмирал на венецискатa уметничка сцена. Неговите рани дела се заснивале на модата на манирот на холандскиот сликар **Пјетро Темпеста**, кој во тоа време бил популарен во Северна Италија.[40] Ричи всушност станал познат благодарение на неговите остварувања од последните петнаесет години од животот, препознатливи по остроумно структурираната композиција, препуштена на топлата светлина, каква не била постигната од

направил за време на посетата на Градот на лагуните, со голема сигурност реализирана во 1694.

[39] E. Brunetti, "Per gli inizi di L. Carlevarijs", vo *Arte Veneta*, X, 1956, 194

[40] Pietro Tempesta бил всушност сликарот Pieter Mulier Помладиот (ca. 1637-1701), види M. Röthlisberger, *Cavalier Pietro Tempesta and his Time*, New York 1970.

времето на Лорен и Пусен. Доцните негови остварувања се проткаени со величенствена смиреност, особено широките брегови, мирните езера опколени со планински врвови, облагородени со питорескни антички остатоци.[41] Споредбата со раните слики на архитектура на Каналето од околу 1723 јасно покажува склоност на младиот сликар кон Марко Ричи.[42] Композицијата и изразениот кјароскуро се поблиски до Кодаци, но топлата, темна гама, видливиот потег на четката и окото за детал му дава предност на Ричи.

Влијанието на Марко Ричи врз Каналето не е ограничено само на неговите рани остварувања. Класичниот стил прифатен од Каналето во триесетите години, манифестиран преку урамнотежената структура и јасните тонови, повторно се повикува на Ричи. Притоа не се мисли на маслата на пејсажистот, туку на гвашовите со мал формат и жив колорит, кои спаѓаат во неговите најуспешни остварувања на.[43] Студените, речиси искричави бои користени овде од страна на Ричи - сината и белата на небото, светлата зелена, светло кафената и розевата на пејсажот, архитектурата и стафажата-речиси немаат претходник во историјата на пејсажното сликарство во Венеција и околината. **(сл.105)** Значајната улога што ја одиграле овие минијатурни слики во промената на неговиот стил е евидентна, а спонатa меѓу двајцата уметници најверојатно бил конзулот Смит, кој одржувал контакти со секој од нив. Англискиот конзул во Венеција објавил сопствени преводи на делата на Сер Исак Њутн, како неговите *Optics* и *Principia mathematica*, а Алгаротиевото дело *Њутонизам за дами*, им се придружило во делењето на восхитот за достигнувањата на англискиот научник.[44] Не постојат причини да не веруваме дека и уметниците околу себе ги заинтересирал, ако не за продлабочени научни согледувања, тогаш барем за

---

[41] W. Barcham, "Townscapes and Landscapes" vo *The Glory of Venice, Art in the Eighteenth Century*, izl. kat., New Haven * London 1994, 93-113, 100, figs. 35, 36.

[42] W. G. Constable, J. G. Links, *op. cit.*, II, 449.

[43] M. Levey, *op. cit.*, 78-79. Леви ги доведува во врска овие гвашеви со Холанскиот и Фламанскиот пејсаж, кој Марко Ричи би можел да го види патувајќи низ Европа со својот чичко.

[44] *Ibid.*, 17. За Њутн, кој бил во мода пишува и Algarotti, *Newtonismo per le dame*, Venecija 1737; F. Haskell, *op. cit.*, 301, 408.

оние оптички "проблеми" кои би можеле да ги засегнат. Изненадувачката палета на Ричи мора да ѝ должи нешто на Њутновата теорија за монохроматските бои. Исто така стилските промени видливи кај Каналето се совпаѓаат со неговите први контакти со конзулот и можат да се објаснат со новата помодност, односно Смит секако ги поделил своите преокупации со својот омилен сликар на еден или на друг начин.[45] Ведутистот, поттикнат од работата на Марко Ричи, изгледа дека ги преточил новостекнатите знаења во јасната палета, сведена на основните бои, која ја употребил на архитектурата дефинирана како одделна структура во просторот, што е особено карактеристично за неговите дела по 1730.

За Лука Карлеварис преминувањето од влијанијата на Ричи до инспирацијата од Ван Вител значи премин од каприччо со аркадиска позадина во јасна илуминистичка визија на градот. Оваа тенденција ќе ја избегнат пејсажистите кои излегуваат од Ричиевата закрила. Sукарели (Zuccarelli), Саис (Zais), Антонио Дицијани (A. Diziani) и Бернардино Бисон (B. Bison) ќе го сочуваат интересот за идеализираниот пејсаж, доследни на лекциите на Ричи, на неговата топла и влажна атмосфера во сликата. Со конструкцијата на паралелни планови, по создавање на природни "сценографски" крила и јасни розе-тонови во далечината, тие видливо се оддалечуваат од реалната опсервација.

Напредокот на оптиката не смее да се занемари кога станува збор за ведутизмот. Дефинирањето на холандското сликарство на 17. век како дескриптивно, наспроти италијанското, кое е наративно, базирано на концептот "ut pictura poesis", секако го подвлекува односот на холандското сликарство со оптиката. Иако уште во 1610 во Рим езуитот Кристоф Штеинер (C. Scheiner) ја опишал темната камера (camera oscura), во 1619 ја претставил светлата камера (*Oculus sive fondamentum opticum*), а во 1630 се осврнал и на пантографот, останува фактот дека овие инструменти, поточно темната камера и пантографот почнале систематски да се користат во сликарството

[45] За влијанието на Њутновите идеи врз Каналето види го Резимето на A. Corboz, *op. cit.*, I, 171-174.

од страна на Ван Вител. [46] Се знае дека camera oscura биле веќе порано во употреба во Холандија и е потврдено дека ја користел Вермер ван Делфт , авторот на славната *Ведута на Делфт*.[47] Christian Huygens, научник и хуманист, потврдил дека оптичка камера користат многу пејсажисти, што значи дека Ван Вител практично продолжил да се служи со неа за време на својот престој во Италија, не за да експериментира, туку пред сé за да постигне прецизност во верното пренесување на сликата.[48] На тој начин постигнал средба меѓу дескриптивниот север и италијанскиот наративен свет, во моментот кога во Италија почнала да се чувствува потребата од реалистична дескрипција на објективната стварност. Иако во почетокот сликарите не се фалеле со нејзиното користење, за да не се појави сомнеж во нивните уметнички способност, Алгароти, заштиник и колекционер на многу уметници напишал: "molto di essa si vagliono i piu celebri pittori che abbiamo oggigiorno di vedute".[49]Факт е дека употребата на темната камера во Италија ја воведува Ван Вител, по што таа била широко прифаена меѓу ведутистите, и тоа не само оние од Венето.

Сликата која ја нуди camera oscura во секој случај е многу збиена и единствено му овозможува на сликарот, следејќи ја, да ја скицира композицијата или пак, како во случајот со Каналето, камерата била користена да фиксира повеќе делови во продолжение, што натаму, во работилницата подлежело на детална обработка, дозволувајќи голема инвентивна слобода.[50] Доказ дека користењето на инструментот не ја анулира

---

[46] L. Salerno, *op. cit.*, 4-8.

[47] Arthur K. Wheelock, Jr., *Jan Vermer*, Beograd 1984, 30-39. Темната камера била всушност комора, односно кутија во која била пропуштана светлина само низ една точка, која потоа со помош на конвексна леќа и огледало била фокусирана и проектирана на sид или на платно како обратна претстава. Не знаеме со сигурност во колкава мера ја користел Вермер, но очигледно го привлекувале оптичките ефекти кои ги овозможува темната комора, а посебно нагласената перспектива, зголемениот интензитет на боите, контрастите на светлото и сенките и дифузијата на најосветлените места. Разлиената светлина на бродот десно на позадината на Погледот на Делфт е ефект предизвикан со употребата на ова направа, која најпосле Вермер ја користел не само за пејсажи, туку и за сцени во ентериер.

[48] L. Salerno, *op., cit.*, 5

[49] F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Bari 1963 (I izd. Bologna 1762), 87. Во превод: "многу со неа (camera obscura) се користеа најславните сликари на ведути кои денес ги имаме".

[50] A. Scarpa Sonino-M.A. Chiari, "Nuove osservanze su Canaletto e la camera ottica", vo *Arte Veneta* XXXVIII, 1984, 106-118, 110-111.

креативноста, наоѓаме во разноликоста на сликарскиот израз и сензибилитет меѓу ведутистите, па дури и во рамките на двете главни определби - строго математичките јасни перцепции, од една и оние помалку реалните, од друга страна. Впрочем реалистичноста на градскиот пејсаж во 18. век е целосна илузија и нема ништо заедничко со фотографската техника. Леќите без широк агол нема никогаш математички да ја повторат поставеноста на плоштадот Св. Марко онака како што го насликал Мариески, ниту пак да постигнат прецизна просторна експанзија и релативни пропорции на Канал Гранде како во делата на Каналето.[51] Крајниот изглед на нивните композиции зависел од инвентивноста на секој уметник одделно, од неговиот талент и светлосна визија, а не од механичкиот инструмент.

Камерата која се чува во Музејот Correr во Венеција очигледно му припаѓала на Каналето била речиси коцкаста кутија со еден вид кус телескоп напред (леќата), две внатрешни огледала, едно да рефлектира, а друго да ја исправи сликата, која инаку би се појавила свртена обратно, како и матно стакло на врвот, каде што се поставува хартијата за скицирање на претставата.[52]

Претходно беше дефинирана улогата на сликањето на Римската архитектура и рушевини за развојот на Венецискатa ведута, а и потврдено значењето на италијанизираните Северни мајстори, кои земале учество во овој процес во текот на 17. век. Но, поради гореизнесеното е исто така неопходно да се согледаат импулсите на изворниот холандски пејсаж, прашање кое беше делумно апсолвирано со споменувањето на клучните активности на Гаспар ван Вител во некои од италијанските уметнички центри кон крајот на 17. век. Станува збор за улогата на холандскиот градски пејсаж во втората половина на Сеиченто, прашање чие дефинитивно разрешување е покомпликувано. Сликарството на **Jan van der Heyden** и **Gerrit Berckheyde**

---

[51] A. Scarpa Sonino, "The Eighteenth Century in venice Old and New", во *The Grand Tour, Landscape and Veduta Paintings, Venice and Rome in the 18th century*, изл. Кат. Walpole Gallery-London and Oglethorpe University Museum-Atlanta, 29 april-5-oktomvri, Atlanta 1997, 11-20, 17.

[52] Види J. H. Hamond, *The Camera Obscura, A Chronicle*, Bristol 1981; M. Kemp, *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, London 1990.

најчесто третира сегмент на град, како плоштад, ред куќи покрај канал, порта, црква и нејзината околина, наместо широка панорама.[53] Содржејќи малку или воопшто фигури, нивна основна карактеристика е внимателниот аранжман на архитектонските елементи, прецизната опсервација и употребата на светлината за обединување на композицијата. **(сл.106)**

Холандскиот градски пејсаж толку се приближува до суштината на ведутата, што се разбирливи сите обиди, можеби спекулации за влијанието кое тој го извршил врз венецискиte сликари. Но, исто така постојат сериозни сомнежи по однос на сличните тврдења, бидејќи во суштина не постои доказ дека ваквите холандски претстави, биле тие слики, цртежи или графики, воопшто се нашле во некоја од венецискиte колекции. Сосема е веројатно пак дека доселените холандски мајстори во Италија носеле со себе уметнички материјал, најчесто графики, кои ги чувале за свои потреби и кои не морале нужно да завршат во некоја од приватните збирки. Прашањето дали Карлеварис и Каналето ги примиле овие влијанија непосредно, или пак посредно преку сликарите на архитектура во Рим, од кои можеле исто така да позајмат идеи блиски до оние на Ван дер Хеиден и неговиот круг, засега останува отворено прашање.

Во неможност сосема да ги разоткриеме патиштата на уметничките влијанија и контакти, сепак останува сознанието дека Каналетовиот метод на сугерирање длабочина со поставување на тешка архитектонска маса во длабока перспектива по работ на сликата, бил повеќепати употребен од Van der Heyden, како и од Кодаци.[54] Неоспорна е блискоста на композициските решенија на пространите глетки на Каналето со куќи и палати долж Големиот Канал во Венеција и сликаните претстави на Berckheyde и неговите следбеници и извиената Herengracht во Амстердам. Најпосле, недостатокот на италијанска предлошка ја отвора можноста Каналето да го заснова своето композициско решение на некој од овие холандски примероци.[55] Кога станува

---

[53] R. H. Fuch, *Duch Painting*, 2nd ed., London 1996, 129, figs. 103 и 105.
[54] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 96, fig. 5. На пример на сликата на Van der Heyden - *Amsterdam, Плоштадот на катедралата со Градскиот Совет и Новата црква* од1668, Париз, Лувр.
[55] *Ibid.*, 35, fig. 35.

збор за употребата на оптички и механички справи од страна на италијанските ведутисти, досега во литературата беше третиран единствено Каналетовиот начин на користење на темната комора, гледан честопати проблематично во смисол на ограничувачките ефекти врз креативноста на авторот.[56]

Колку е случајна сличноста пак на Каналетовите празнични сцени на вода со свечена поцесија од чамци и бродови, во чија позадина се гледа панорамата на Венеција и нивниот холански еквивалент од **Hendrick Cornelisz Vroom** *Пристигнување на Изборниот Палатин Фредерик V* во Flushing, од околу 1632 година, останува да се утврди. Без оглед на временската динстанца и на фактот дека сликата на Vroom е една ретките примери на дела кои обработуваат теми од блиската историја, блискоста на оваа слика со сличните венециски примероци е фрапантна.[57] **(сл. 107)**Деталната дескрипција на бродовите упатени со придружба кон пристаништето на градот, кој се протега на хоризонтот, виден од висока точка на посматрање, иконографски уште повеќе се доближува до Гвардиевите празнични претстави на море, релативно оддалечени од градот.

Не треба да се занемари значењето на графичарите, особено странските, како изворен материјал на инспирација за ведутистите на 18. век, било во поглед на композициски решенија или одредени мотиви. Рим беше атрактивен за графичарите уште во 16. век, особено остатоците од античкиот град. Најстарите претстави на Венеција беа исто така графики, панорами и профили, воглавно наменети за патниците и посетителите намерници.[58] Оваа традиција, меѓутоа, во текот на 16. век доживеа трансформација прво во Северна Европа, кулминирајќи во томовите на илустрираната *Civitates Orbis Terrarum* од Braun и Hogenberg, кои се појавиле меѓу 1572 и 1617. Еден уметник

---

[56] види D. Gioseffi, *Canaletto, Il quderno delle gallerie veneziane e l`impiego dlla camera ottica*, Istituto di storia dell`arte antica e moderna, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Trieste, N. 9, Trst 1959.

[57] R. H. Fuch, *op. cit.*, 107. Сликата била порачана од градот Харлем за сеќавање на посетата на Фредерик V на Републиката во 1613 година на неговото враќање од Англија, каде се оженил со ќерката на Џејмс I, Елизабета.

[58] за картографијата и графиката види кај L. Salerno, *op., cit.*, 10; G. Cassini, *Piante e vedute prospettiche a Venezia (1479-1855)*, со урбанистичка интерпретација на R. Trincanto, Venecija 1971.

инволвиран во овој потфат, Фламанецот **Lodewijck Toeput**, направил две архетипски претстави на Венеција. *Погледот на Пјацета од Басеното со Дуждевата Палата во пламен*, која преживеала како графика и како слика, припаѓа на традицијата на претставување на конкретни настани. Оваа композиција, иако обележана од чад, оган и ситни раздвижени фигури, ќе претставува појдовна точка не само за уметниците како Heintz и Vick, туку и за Ван Вител, Карлеварис и Гварди. Уште *Ведутата на десниот брег на Големиот Канал* , вклучена во *Giuochi festivi e militari...*, на G. M. Alberti, објавена во Венеција во 1686, го антиципира ведутизмот на Карлеварис и Каналето. Сепак за венециските ведутисти останува пресудно влијанието на Рим, од каде доаѓаат привремено во Серенисима и графичарите Israel Silvestre и Lievin Cruyl, оставајќи впечатливи мотиви од делови на градот. **(види сл.102)**

Серијата *Венециски ведути* од Римскиот уметник Filippo Vasconi, објавена од Domenico Lovisa во 1717, во голема мера ги задолжила Каналето и останатите сликари на градски пејсаж во Венеција.[59] Прототипот, меѓутоа, нé води до малку познатиот француски графичар Silvestre, кој меѓу 1630 и 1650 патувал ширум Франција и Италија, подоцна изведувајќи ги регистрираните безбројни глетки од тоа патување. Неговите импресии од Венеција се наоѓаат на четиринаесет графики и најмалку еден цртеж, опфаќајќи воглавно препознатлива топографија, како Дуждевата Палата, Св. Марко и други цркви во инаку замислен контекст, кој ефектно алудира на атмосферата во градот.[60]

Осумнаесеттиот век ќе ја заджи композицијата, но ќе ја трансформира сцената во ведута. Графиките на Силвестре им послужиле како модели на Каналето и на Карлеварис. Еден од највпечатливите примери за тоа е гафиката на Французинот, која ја претставува Пјацета гледана од Пјаца, односно од Плоштадот Св. Марко и на која се повикуваат бројни слики на венециските мајстори. **(сл. 108)**

---

[59] A. Corboz., *op. cit.*, I, 188-189, figs. 182-183.
[60] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 41. Графики на Silvestre имал во својата колекција Zaccaria Sagredo како и конзулот Smith.

Колку и да е интересен во овој контекст Israel Silvestre, многу позначајни за венециските ведусти се графичките серии од раниот 18. век. Двете најважни се серијата *Le Fabriche, e Vedute di Venetia*, објавена од Лука Карлеварис во 1703 година со 103 графики, од каде подоцна можат да се забележат бројни примери на позајмици кај Каналето, а и Мариески.[61] Како идејно решение оваа серија на Карлеварис сепак се заснива на серијата графики *Nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna* од **Giovan Battista Falda** (1643-1678), од 1665 година, со исто така примарно документарен карактер, обично презентирајќи ги објектите на идентичен фронтален начин. Меѓутоа, графиките на Карлеварис делуваат помодерно "сликарски" од прилично сувите илустрации на Фалда, а освен тоа демонстрираат поголем интерес за стафажа.[62] Всушност величината на венециските ведутисти на 18. век нема да произлезе од изборот на еден или друг модел, туку од нивната способност да ги трансформираат старите прототипови во одлични градски пејсажи.

Кога е веќе дефиниран модерниот венециски градски пејсаж, кој "ги опишува" познатите јавни места во градот на лагуните, видени од вообичаените или некои нови точки на посматање, останува само чекор до нивното препознавање како подлога, фон или сценографија за празничните сцени. Призорите од прославите се природна стафажа за овој амбиент, а со одминувањето на векот нивната популарност сеуште расте, особено како резултат на постанувањето на Венеција значајна дестинација на Grand Tour. Крајниот резултат на овој "спој" во 18. столетие битно ќе се разликува од сцените на Heintz, а тоа убаво се гледа во зрелите, реалистички и со атмосфера проткаени примероци на Карлеварис и Стом уште на самиот почеток на Сетеченто.[63]

---

[61] R. Toledano, *Michele Marieschi* :L`opera completa, Milano 1988, 82, no. V.11.

[62] Серијата графики на Карлеварис може да се доведат во врска и со графичките ведути на Амстердам од Reinier Nooms со нивната сугестивна изведба на атмосферата, кои биле делумно застапени во споменатата колекција на Сагредо.Исто така е можно Карлеварис да ја познавал серијата мали топографски графики на Амстердам, објавени од Petrus Schenk, иако Сагредо поседувал други графики од истиот гравер. B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 43-44.

[63] L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia* (1580-1830), v. II, Rim 1991, figs. 53.1, 53.2, 56.2, 59.1.

Иако иконографијата на венецискатa празнична сцена беше обликувана повеќе столетија, разбирливо базирана на празничната традиција во градот, стара колку и самата Република, таа во својот нов контекст добива и нова димензија. Нема место за сомневање дека повторувањето на прославите и обидот да се овековечат некои свечени моменти со историско значење за државата имаат локален тон и обележје, но исто така не можеме да тврдиме дека се сосема независни од афирмацијата на празничната сцена во Рим, а потоа и Неапол, односно останатите два уметнички центри на чиј развој и афирмација на ведутата несомнено значајно влијаел Гаспар ван Вител. Во Рим треба да се потенцира значењето на **Џовани Паоло Панини** (G. P. Panini), кој пак заедно со Каналето и Вител ќе изврши пресудно влијание на најпознатиот сликар на празнични ведути во Неапол, **Антонио Јоли** (A. Joli).

Панини во намерата да го претстави градот во полниот сјај на свечените моменти: празници, посети, процесии и церемонии, ги претставува основните локации, односно плоштадите на Рим, парохијските цркви и најзначајни споменици, но тој јасно се дистанцира од намерата да биде егзактен, односно да го жртвува својот повеќе идеализиран градски пејсаж на топографската ведута со изразена перспектива. Неговата убедливост потекнува од препознатливите објекти, играта на светлото и сенката, која е некогаш навистина длабока и најпосле од живоста на елегантните фугури со индивидуални карактеристики, кои го оформуваат социјалниот тон на сликите. Тоа не се макети или дамки во масата која прославува, туку грижливо изведени фигури во најдобрата традиција на Веронезе, акцентирани како носители на дејството на спектаклот и релевантен протагонист во сцената, која без нив би го изгубила своето значење. За фигурите полни со дух и со живост и останатите карактеристики на Панинивите празнични сцени пишува уште Ланци (L. Lanzi, *Storia pittorica d`Italia*, изд. 1818, V, p.69), но најопсежна досега објавена е монографијата на Ариси, каде се истакнува дека овој сликар од Пјаченца се инспирирал за празничните сцени токму во родниот крај, каде брешанскиот сликар **Иларио Сполверини** (I. Spolverini) за семејството Фарнезе и нивната палата насликал

серија слики со свеченост поврзани со венчавката на Елизабета Фарнезе и Филип V од Шпанија.[64]

Првите Паниневи Римски ведути со церемонии се пандани на *Празникот на Шпанскиот плоштад спроти улицата Condotti и црквата Trinita dei Monti* (Лондон, Victoria and Albert Museum), порачани од кардиналот Бентивољо, амбасадор на Шпанија во Рим, за да се овековечат свеченостите приредени по повод раѓањето на Инфантот на 12 септември 1727. Овие слики покажуваат дека сликаревото формирање во Бечниот град продолжило во традицијата на Codazzi-Salucci-Ghisolfi. Две години подоцна следи прославата на плоштадот Навона по повод раѓањето на францускиот престолонаследник (il Delfino). Тогаш кардиналот di Polignac, како амбасадор на конкурентската сила Франција, повторно ќе го ангажира Панини да го долови амбиенот на раскошната свеченост, кога од фонтаната на плоштадот течело вино наместо вода (денес во Лувр). **(сл. 109)** Оваа слика, полна со фигури во движење, ги прикажува всушност подготовките за свеченоста, а наближувајќи се до центарот сретнуваме повеќе портрети, меѓу кои е и автопортретот на сликарот. Раскошните свеченост на Панини следат и наредните децении, кога тој ќе ја наслика *Прославата во Театарот Аргентина во Рим по повод втората венчавка на францускиот престолонаследник* во 1747 (Лувр), а потоа сликите по повод посетата на Карло Бурбонски на Рим, *Карло III Бурбонски ја посетува базиликата Св. Петар* (1745, Неапол, Национална Галерија на Каподимонт), *Карло III во посета на папата Бенедето XIV во Coffee-house на Квиринал* (1746, Неапол, Национална Галерија на Каподимонт).[65] **(сл. 110 и 111)** Во случајот на последнава слика, уметникот приметно ја изменил фасадата на објектот во позадината во функција на поголема срдечност на дочекот, што значи дека уметничката вредност му била позначајна од документарната.[66] Двете дрвја ја затвораат сцената речиси театарски, додека масата фигури запира во центарот на композицијата, каде

[64] F. Arisi, *Gian Paolo Panini*, Milano 1993, 31.
[65] *Ibid.*, figs. 14, 162 и 163.
[66] *Ibid.*, 164.

елегантната фигура на младиот крал стои пред Кардиналот, кој треба да го поведе во внатрешноста на куќата, каде Папата го чека седнат и облечен во бело, затворајќи ја во длабочина налево движечката свита.

Покрај празничните ведути Панини во Рим оставил и повеќе значајни празнично-свечени сцени во ентериер и може да се каже дека тие му се еден вид специјалност. Сигнификативно е тоталното отсуство на вакви претстави кај ван Вител, со што се потврдува улогата на сценографите од рангот на Бибиена во формирањето на Панини како сликар. Почнувајќи од шпанската и француската епизода од прославите во третата деценија, чии бројни реплики ќе следат во наредната, тој ќе ја долови атмосферата на една музичко-театарска претстава во Аргентинскиот Театар, впуштајќи се во минуциозна обработка на секој лик и секој детал.[67] Некаква тематска паралела на овие слики, но со сосема различна изведба, во рамките на венециското сликарство гледама во опусот на Гварди, кој на планот на празничната сцена е активен подоцна, во втората половина на 18. век.

Џовани Паоло Панини имал имитатори и следбеници. Во Рим го следи меѓу останатите неговиот син Франческо, но како најдоследни се истакнуваат француските природени сликари и ценети пејсажисти **Убер Робер** (H. Robert) и **Клод Жозеф Верне** (C. J. Vernet, *Festa sul Tevere*, Лондон, National Gallery).[68] Нивното пак заедничко искуство имало значење за промоцијата на празничната сцена во Неапол, особено преку делата на Антонио Јоли, моденски сликар на ведути и сценограф, кому после Рим, Модена, Венеција, Шпанија и Лондон, Неапол ќе му биде последна работна дестинација.[69]

---

[67] M. Levey, "Panini St. Peter`s, and the Cardinal de Polignac", vo *The Burlington Magazine*, 99, februari 1957, 53-54.

[68] L. Salerno, *op. cit.*, 140-147,169, fig. 41.4. Француските уметници боравеле релативно долго во Рим и делувале во кругот на Француската Академија. Vernet, меѓу другото се интересирал за пејсажистичкото искуство на неговиот претходник и земјак кој работел во Вечниот град Клод Лорен, обидувајќи се да ги долови неговите атмосферски ефекти. Тој како и Robert немал намера да ги следи принципите на топографската ведута и практично двајцата останале блиски на класичниот, историски пејсаж, карактеристичен повеќе за претходното столетие.

[69] N. Spinosa, L. Di Mauro, *Vedute napolitane del Settecento*, Neapol 1989 (93), 20-22, 28-31, Неговото познавање на венецискатa и римска празнична ведута ќе биде искомбинирано со неаполската локална сликарска традиција, со која тој се сретнал при своето доаѓање во Неапол, а делата на Domenico Gargiulo, како *Процесијата за ерупцијата на Везув во 1631*, на чија позадина се

Во служба на Карло III како театарски сценограф на Кралскиот Театар Св. Карло и церемонијалмајстор, Јоли со веќе потврдено ведутистичко искуство ќе ги наслика најраскошните празнично-парадни слики на италијанскиот југ, кои по својот дворски карактер, китнест аранжман и пространи панорами можат да се споредат и со сликите како што е *Доаѓањето на Изабела од Парма во Беч на 5. октомври 1760* (во Дворецот Schönbrunn), на **Martin van Meytens** Помладиот (1695-1770), каде свечените поворки од војнички полкови се комбинирани со колони од луксузни кочии и пирамидно висока и богато декорирана триумфална капија.[70] **(сл. 112)** Некои од Јолиевите ведути со кралски поворки го опфаќаат во позадината прочуениот Неаполски залив, благодарение на кој градот станал една од престолнините на Медитеранот, прекрасно и стратешко место со бурна историја. Токму овие претстави му овозможуваат поинаква, морска сценографија на сликарот, кој во намерата широко да ја опфати препознатливата панорама, постигнува центрифугално-перспективен ефект и се чини дека нé движи по оската на кружниот залив, за да го видиме целосно и во детали одвнатре (*Кралска поворка на Piedgrotta*, Неапол, Museo di San Martino).[71] **(сл. 113)**

Јолиевите претстави на Неапол стануваат препознатливи по умешното конструирање, кое подразбира свесни и намерни перспективни отстапки и деформации, како резултат од постоењето на повеќе точки на посматрање во една слика, што значи симултано користење на перспективни агли. Кај него наоѓа одзив старата ведутистичка лекција на Ван Вител, проследена со посовремените и помодерни искуства на Каналето и Белото, како и со единствената и комплексна фактичка реалност на амбиентот, забележана уште од холанскиот сликар.[72]

гледа издигањето на чад од Везув, што соодветствува на драматичната сцена на неаполската улица, сигурно ќе остават печат на неговите понатамошни активности во оваа насока. *Ibid.*,Tav. 5.

[70] *Opća Povijest Umjetnosti* (*Sjaj XVIII stoljeća*), 3. izd., Zagreb 2004, 309.

[71] N. Spinosa, L. Di Mauro, *op. cit.*, 28-30, fig. 43 и figs. на стр. 79.

[72] *Ibid.*, 29. Антонио Јоли дефинитивно се преселил во Неапол во 1762 година, по долга серија патувања по значајните италијански и евопски градови и таму останува до смртта во 1777. Во

Единството на природниот и архитектонски елемент во сликите на Јоли служи како фон за неговото луцидно и внимателно забележување на аспекти и моменти на официјалниот живот. Не станува збор за ведутата потчинета единствено на законите на топографијата и картографијата, туку сликарот инсистира на прикажување на Неапол како вистински и витален простор. Градот е почувствуван како место на човечко присуство, без оглед дали се работи за прослава на плоштад, кралска поворка или разноликото секојдневие на Largo del Castello или на Piazza del Carmine. Градот живее, работи и празнува, а неговиот идентитет, според Јоли, не е детерминиран исклучиво од прецизната оптичка и математичка поставеност на градбите во просторот, туку и анегдотското, често дескриптивно валоризирање на различните форми на човечко присуство. Само на тој единствен начин сликарот и публиката допираат до суштината на градот, до неговата душа, достапна преку комбинацијата на видливи појави и сентиментални реакции, на чувствителна конкретност и егзистенцијална стварност. Јоли го доживува Неапол како физички, но и сентиментален простор, во кој се проткајуваат во секој негов сегмент старото и новото, минатото и сегашноста, историјата и актуелноста, службени збиднувања и свечености, кои треба да бидат илустрирани, и мали епизоди од секојдневната хроника и народниот живот, исто така вредни да се овековечат. Добар пример за сликаревиот интерес, пропратен со неговите званични задолженија се сликите *Фердинанд IV Бурбонски и дворски достоинственици на Reggia di Capodimonte* (Неапол, Музеј на Св. Мартин) и *Исполовувањето на Карло Бурбонски за Шпанија во 1759*, а од друга сликите со претстава на панаѓури или *Игра со топка* (Неапол, приватна колекција, почеток на седмата деценија).[73] **(сл. 114 и 115)**

Кралски поворки и празнувања во Неапол сликаат и други уметници во градот, како на пример миланскиот сликар **Пиетро Антониани** (Pietro

---

Рим бил во 1720 и дошол во допир со активноста на Панини, а во Венеција бил во 1740 и меѓу 1754 и 1755.

[73] *Vedute italiane del `700 in collezioniprivate italiane, izl. Kat.,* Venecija 19 septemvri- 8 noemvri 1987, уреден од Marco Magnifico и Mariela Utili, Milano 1987, 91-92, а како сл. 62 во каталогот е евидентирана сликата *Igra so topka* (*Il gioco della palla a bracciale*, масло на платно, 75x129cm).

Antoniani), **Пиетро Фабрис** (Pietro Fabris), **Саверио Дела Гата** (Saverio Della Gatta), **Алесандро д`Ана** (Alessandro d`Anna) и други од многубројните ведутисти, меѓу кои и анонимни сликари, како оној кој во втората половина на Сетеченто го насликал *Карневалот во Неапол* (Неапол, Музеј на Св. Мартин).[74] Фабрис ја слика како и Јоли темата *Испловувањето на Карло Бурбонски од Дарсена* (*Imbarco di arlo di Borbone dalla Darsena*, Рим, приватна сопственост, масло на пл., 1761, 76 x 130цм), но ја третира на нешто поинаков начин. Додека за Јоли е клучнен односот на јавниот настан во релација со урбаниот простор и околниот пејсаж, Фабрис минуциозно и аналитично се осврнува на церемонијата, пренесена како празничен и народен настан.[75] Овој пристап му е близок со оглед на значителниот број на слики во кои Фабрис обработува сцени од народниот живот и празнувања. Но, Пјетро Фабрис бил познат и по своите *Поворки од кралски бродови на Posillipo* (*Il Corteo delle barche reali a Posillipo*), серија која на некој начин ги документира, во различни моменти и од различни агли ја прикажува церемонијата на прошетка на кралското семејство со придружбата во чамци покрај плажата Посилипо, веројатно по повод празникот Piedigrotta или пак уште поверодостојано при народниот празник "Posillicata", евидентиран под ова име во локалната празнична карта уште на почетокот на 17. век.[76] **(сл.116)**. Дело на сликарот Пјетро Фабрис е и *Свеченоста на Ларго дел Кастело за венчавката на Фердинанд IV и Марија Каролина* (Лондон, *Cuccagna al Largo del Castello per il matrimonio di Ferdinando IV e Maria Carolina*) , каде се успешно искомбинирани кралската церемонијалност и народните игри (хајка на бикови).[77]Александро

[74] A. Martini, "Notizie su Pietro Antoniani milanese a Napoli", in *Paragone*, 181, 1965, од 81 стр. натаму.; за активноста на англичанецот Fabris во Neapol во *Campi Phlagrae. Osservazioni sui Vulcani del Regno delle due Sicilie communicate alla Societa reale di Londra da William Hamilton* (predgovor na G. Briganti), Napoli 1985 и M. Fabiani-L. Lino, *Scene di vita popolare a Napoli nell`eta romantica*, Neapol 1985, 61 (od). ; за Saverio della Gatta i d` Anna види N. Spinosa, *La pittura napolitana del Settecento, Dal Rococo al Classicismo*, 1987, од 56 стр. натаму и од 163 стр.натаму.

[75] Briganti, 1969, 76, fig. 32.

[76] Трите слики се наоѓаат во Кралската Палата во Aranjuez, Шпанија, Музејот Св. Мартин во Неапол и во приватна колекција во Неапол.Последната го опфаќа и поглегот на Палатата Donn`Anna, што е нагласено и во нејзиниот наслов. Уште една варијанта на истата тема од Јоли, која потекнува од Кралската Палата во Zarzuela, денес се чува во Kunsthistorisches Muzeum во Виена.

[77] N. Spinosa, L. Di Mauro, *op. cit.*, fig. 137.

д`Ана и Саверио дела Гата совршено се вклопуваат во групата неаполски сликари на ведути со празнични, скоро анегдотски сцени, кои балансираат меѓу званичната помпа и фолклорот, како за потребите на дворот, така и за туристичка употреба. Нивната омилена техника е гвашот и може да се рече дека по неа се исто толку препознатливи колку по самата тематика и иконографијата. Момент кој би можел да се спореди со венециските дочеци е иконографското решение на сликата на Дела Гата, *Враќањето на Марија Каролина од Сицилија на Моло Гранде* (Il Ritorno di Maria Carolina dalla Sicilia al Molo Grande, Неапол, колекција Alisio), каде дијагоналното поставување на сцената со свечено влегување на поворката во неокласичната порта со стражарници во вид на антички храмови, дури потсетува на ренесансните и подоцнежни венециски примероци на дочекот на францускиот крал Анри III, кој требаше да мине низ Паладиевата триумфална капија, проектирана за таа прилика.[78] **(сл. 117)**

Восхитот, стравот, побожноста и обединувањето на народот пред можната катастрофа, ја надополнуваа напнатата атмосфера во сликата *Ерупцијата на Везув во 1794 со процесија на Богородица (L`eruzione del Vezuvio del 1794 con la processione della Vergine*, Неапол, колекција Гаетани) на Д`Ана. **(сл. 118)**На видно вознемирената хоризонтална поворка на дното на претставата, овде во заканувачка и динамична дијагонала ѝ се спротивставува огромниот облак од црн чад, кој се издига од кратерот на вулканот, прикажан на спротивната страна на заливот. Видно различна по концепцијата од постариот примерок на Доменико Гарџуло (Domenico Gargiulo) од ерупцијата во 1631 (Неапол, колекција Carelli), каде Неаполската улица, по која се одвива поцесијата е прикажана во перспектива, празничната ведута со ерупција јасно станува дел од Неаполската ведутистичка традиција со препознатливи локални елементи, карактеристични за единствениот пејсаж, од кој зависела и егзистенцијата на наполитанците.[79]

---

[78] *Ibid.*, fig. 99. Види во поглавјето "Дочеци на високи гости во Венеција".
[79] *Ibid.*, fig. 103 и 5.

Доколку се земе во предвид потеклото на странските коминтенти на ведути, како и присуството на ведутисти од цела Европа и повеќе региони на Италија во Неапол, не е тешко да се свати приличната унифицираност на ведутизмот на Стариот Континент и Апенинскиот полуостров. [80]Верне преку Карло Бонавиа уште кон средината на векот го заокружи европскиот и модерен изглед на Неаполската ведута, како комбинација на реални препознатливи елементи на пејсажот на Неаполскиот залив со Везув во позадината, на архитектонски елементи карактеристистични за градот и фантастични романтични детали во вид на римски рушевини. Синтезата меѓу стварноста и фантазијата, меѓу сонот и реалноста, е својствено за француските уметници кои го претставуваат пејсажот по клучот на ученоста и митската сугестија. Антитезата меѓу идеалниот пејсаж и реалната ведута на необичен начин се разрешува со акцентирање на литерарно-поетските решенија на Бонавиа, слично како во дневниците и епистоларите на странските патници. Француските, но може да се каже и англиските пејсажисти не применуваа миметичка репродукција на реалноста, на природата, туку со еден лирски пристап се осврнуваа на емоциите кои таа може да ги предизвика со своите многубројни и променливи аспекти врз душата и свеста на човекот, фасциниран од овие појави. Една нова и модерна естетска концепција на природата, каква преовладува во делото на Saint-Non и Dominique Vivant- Denon: славното *Питорескно патување* (*Voyage pittoresque*) низ неаполското кралство и Сицилија, издадено во Париз меѓу 1781 и 1785 година, но реализирано порано, меѓу 1759 и 1760, ќе се одрази и на

[80] Сликарите како Tommaso и Juan Ruiz, веројатно шпанци или од шпанско потекло, Gaspar Butler, германец, австриец или англичанец, Joseph Vernet и Adrien Maglard, француски сликари, Caspar van Wittel od Holandija, Richard Wilson, Joseph Wright, Tomas Jones и др. англиски ведутисти, сите сочинуваат голема колонија од странски уметници, кои во различни периоди на Сетеченто боравале подолго или пократко во Неапол. Повеќето од нив биле тука непосредно активни како резултат на Grand Tour, чија цел покрај Неапол стануваат по откритието атрактивните локации Помпеа и Херкуланум, цел на восхит и поттик на неокласицистичките тенденции во уметноста кон крајот на векот. Тие ќе станат нови културно-туристички светилишта на Апенинскиот Полуостров.
Види Р. Етиен,Всекидневни®т живот в Помпей, Софиа 1983, 34-40.

илустративниот материјал со кој бил проследен текстот.[81] Во најголем дел овој графички материјал бил остварување на млади француски уметници кои живееле во Рим, а го следеле Сент- Нон, со кој патувал и Верне (подоцна им се придружил Фрагонар), за да ги забележат славните места на централна Италија. Графиките претставуваат верни илустрации на места и споменици, а пропратниот текст, покрај визуелизацијата, сугерира и евокативни и сентименални термини.[82] Тоа е веројатно најсреќен момент на синтеза на традицијата на Grand Tour и на археолошките кампањи. По редоследот на целните локации на Големата Тура во Неапол боравеле повеќе англиски сликари во текот на 18. век, а нивната матица е Сер Вилијам Хамилтон (Sir William Hamilton), човекот околу кој се собирале сликарите Рајт од Дерби (Wright of Derby), Томас Џоунс (Thomas Jones), славниот англиски портретист Џорџ Ромни (George Romny) и најпосле Пиетро Фабрис, кому Хамилтон му го доверил илустрирањето на неговите Campi Phlegraei. Меѓу англиските уметници во Неапол, Ричард Вилсон (Richard Wilson) одиграл таква улога, што критиката го смета за татко на модерниот англиски пејсаж, чиј најмлад претставник своевремено бил Вилијам Тарнер (W. Turner). Ако се земе предвид дека Вилсон бил под влијание на Верне, веднаш се открива "романтичниот" карактер на англиските ведути на Неапол, но и на англискиот пејсаж воопшто.

Исто така, со оглед на роднинските врски и контактите на Неаполскиот двор со Дворовите во Мадрид, Виена или Париз, не изненадува сличноста во кореографијата на свеченостите. Една иста ведута, насликана за Дворот во Неапол или за некој значаен странски патник, била повеќе пати

---

[81] Abbe de Saint-Non (Richard J. C.), *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 voll. Paris 1784-1786. Книгата е препечатена во Неапол во 1981 година, под уредништво на R. Causa, со критички осврти на R. Causa, C. De Seta, F. Mancini и G. Vallet.

[82] C. De Seta, "L`Italia nello specchio del Grand Tour", in *Storia d`Italia, Annali,* 5', Torino 1982, 127; за француските сликари кои ги следеле Saint-Non и Vivant-Denon види R. Causa, "Vedutisti stranieri a Napoli", in *La Civilta del Settecento a Napoli*, изл. Кат. AA.VV., Firenze 1980, I, 232. Еден од тие француски сликари бил и Jean Louis Despres, кој добивајќи ја prix de Rome во 1776 година, веќе наредната оди во Вечниот град, каде го овековечил *Благословувањето на Папата Пио VI пред црквата Св. Петар во Рим,* види *L`Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo*, изл. кат., Рим 1961, n. 115. Благословувањето на овој папа во Венеција пак го претставил Франческо Гварди.

репродуцирана за да може да се испрати примерок во Шпанија, на кралското семејство во Австрија или на францускиот монарх.

Самиот Јоли имал насликано серија ведути од европските престолнини: Рим, Лондон, Виена и Мадрид. Мадрид го гледаме и на фонот на празничната ведута на **Гоја** *"La pradera"*, од Прадо, каде е забележано празнувањето на Св. Исидор на 15 мај во дното на сликата, додека во позадината ја гледаме Manzanares и панорама на градот со Кралската Палата и San Francisco el Grande.[83] Во Париз **Убер Робер** сликајќи го градскиот пејсаж ја прикажува масата луѓе во иконографија слична на ерупцијата на Везув во *Пожарот во Операта*(8 јуни 1781) *виден од градините на Palais Royal.* **Pierre-Antoine Demachy** пак меѓу останатите париски мотиви насликал *Ведута со црквата St. Genevieve* (подоцна Пантеон) *во прилика на прославувањето на нејзиното отворање*, а **Jean-Baptiste Raguenet** е автор на *Празнувањето на Place de Greve* (денес плоштад на Hotel de Ville) *по повод раѓањето на една принцеза* (1746), видено од Сена. [84] **Louis Nicolas de Lespinasse** сликал ведути на Петерсбург, од кои некои се чуваат и во приватни колекции во Париз.[85]

Предходно стана збор за присуството на Бернардо Белото во Виена, Минхен, Дрезден и Варшава, како и престојот на Каналето, Јоли и други помалку познати италијански ведутисти во Англија, со што практично се заокружува сликата за уметничките фрекфенции и комуникацијата на полето на ведутизмот на европско ниво. Исто така станува разбирливо зошто ведутата, воглавно во рамките на реалистичките сликарски тенденции, добива статус на европски уметнички производ.

Трагајќи по условите во кои настанала венецискатa празнична ведута со нејзините специфики, се наложи потребата од барање паралели и во помалку експонираните уметнички центри во Италија, кои не биле толку познати како целни локации на туристите, сликарите и аџиите во 18. век, но

---

[83] По ова прашање види M. Soria, "Velasques and vedute Painting in Italy and Spain, 1620-1750", vo *Arte Antica e Moderna*, nn. 13-16, 1961, 439-447.
[84] G. Briganti, *L`Europa dei vedutisti*, Milano 1968, figs. 230, 235 и 237. Сите три слики денес се чуваат во Музејот Carnavalet во Париз.
[85] *Ibid.*, 303, figs. 199 и 200.

сепак биле во чекор со уметничките збиднувања во Венеција, Рим и Неапол. Трст, Торино, Милано, Сиена и Фиренца биле исто така "портретирани" од страна на ведутистите во овој период, но во некои од овие средини исто така постои и традиција на сликање на празнични сцени на отворено од претходното столтие. Како што забележал Гете во својот патепис од Италија, дека луѓето на Верона, колку што е тоа возможно, својот живот го минуваат на отворено, истото би можел да го констатира за било кој друг од овде споменатите италијански градови.[86]

Во музејот на Милано се чуваат две слики од анонимни сликари со сцени на празнување. Едната од нив, датирана во 17. век, ја претставува болницата *Ospedale Maggiore со прослава на празникот Прочка* (Perdono), додека на другата е прикажан настан од почетокот на 18. век, *Пречек на принцот Еуѓениј од Савоја на плоштадот пред катедралата во Милано* (*Ricevimento offerto al principe Eugenio di Savoia sulla piazza del Duomo*), што практично го одредува и датирањето на ова дело.[87] Станува збор за ведута на актуелниот Palazzo Reale, каде на 27 септември 1708 година, во свеченият декор на околните палати, на чии прозорци стојат бројни посматрачи, властите му салутираат на гостинот, упатен кон катедралата во центарот на позадината, а пред нејзините порти се поредени свештените авторитети.

По однос на ведутизмот во Италија забележителни активности треба да се споменат во Тоскана. Од времето на *Ведутата на Piazza della Signoria* (Музејот на Св.Марко во Фиренца), една од првите претстави на градот од 15. век, градскиот пејсаж на Фиренца бил воглавно презентиран од странски уметници, меѓу кои Клод Лорен и Салватор Роса. Покрај посетата на Ван Вител на Фиренца во 1694 година, најснажните ведутистички импулси овде допираат преку графиката, особено благодарение на Алесандро Кекини (Alessandro Cechini), автор на листот *Фудбал на Плоштадот на Светиот Крст (Il gioco del calcio in Piazza Santa Croce).*[88] Во 1706-7 изгледа дека во

[86] J. W. Goethe, *Italian Journey* (Вовед од W. H. Auden i Elisabeth Mayer), Penguin Classics 1970, 60.
[87] G. Briganti, 1968, figs. 92 и 93.
[88] B. Grohs, "Feste e apparati", во каталогот *Vues de Florence et de Toscane d`apres G. Zocchi*, Ženeva 1974, Musee d`Art et d`Histoire, Cabinet des Estamps, 478 (od), n. 295.

Фиренца бил Марко Ричи, веројатно следен од Себастијано Ричи. Но, врските со Венеција се зацврстиле пред сé преку маркизот Андреа Џерини (A. Gerini), кој во 1741 ја објавил "изборот на 24 ведути на Фиренца и други места во Тоскана" ("scelta di 24 vedute di Firenze e d`altri luoghi della Toscana"), работена од страна на разни графичари по цртежите на Џузепе Соки (Giuseppe Zocchi), најдобриот фирентински ведутист на 18. век и автор на најголем број празнични ведути. Џерини го пратил Соки во Рим да се оспособи на ова поле кај Панини, а потоа го поканил во Болоња и во Ломбардија. Во текот на 1742 во Фиренца престојувал и Бернардо Белото, при што станува евидентна соработката со Соки преку неверојано сличните претстави на градот, кои придонеле да се постави хипотезата за работата на двајцата мајстори на исти слики.[89]Втората половина на столетието во Фиренца на активностите на Џузепе Соки ќе се надоврзе ведутистот Антонио Чочи (A. Cioci).

Интересно е да се спомене дека, покрај веќе споменатите центри, Фиренца имала исто така директни контакти со Англија. Во англиската колонија во градот имало и сликари. Последниот тосканси ведутист Џузепе Марија Терени (Giuseppe Maria Terreni), кој починал во 1811, всушност бил ученик на англискиот доселеник Игнациј Хјуфорд (Ignazio Hughford).[90] Колку пак биле атрактивни ведутите на Соки за англиските колекционери, зборува и фактот дека Албумот "Ведути и цртежи од Џузепе Соки", кој бил изнесен на продажба поделен на поединечни листови во Sotheby во Лондон на 11 јули 1979, потекнувал од колекцијата на Sir Horace Mann, присутен во Фиренца од 1740 до 1786, каде порачувајќи цртежи од Соки, се обидувал исто така да го поврзе него со англискиот ведутист и негов штитеник Patch. Цртежите пак понудени од Sotheby во Минхен на 20 февруари 1988, потекнувале од колекцијата на Sir Everard Radcliff Bart.[91]

Некои цртежи, подоцна идентификувани како дела на Соки, Ариси ги припишал во 1962 на Панини, што е доволна потврда за сличната концепција

[89] L. Salerno, *op. cit.*, 264. M. Gregori, "Vedutismo fiorentino, Zocchi e Bellotto", во *Notizie da Palazzo Albani*, 1983, n. 1-2, 241-250.
[90] L. Salerno, *op. cit.*, 264.
[91] *Ibid.*, 269.

на ведутистичките остварувања на двајцата автори, посебно кога се работи за прзнични сцени, од кои денес повеќето се наоѓаат во англиските приватни збирки и други локации низ Европа. Во приватни колекции во Лондон се наоѓаат сликите *Празник на фудбалот на Плоштадот Санта Кроче во Фиренца* (*Festa del calcio fatta in Piazza S. Croce a Firenze*, 1738 назначена во дидаскалија како датум на настанот) и *Празник на Плоштадот на Сињорија во Фиренца* (*Festa a Piazza della Signoria a Firenze*), додека *Празникот на тркаата на кочии на Плоштадот Санта Марија Новела* (*Festa della corsa dei cocchi a Piazza S. Maria Novella*) е во Музејот на Убавите уметности во Нанси (Nancy, Musée des Beaux-Arts).[92] **(сл. 119)** Неговата *Ведута на Пјаца дел Камто во Сиена со Коњска трка* (Сиена, Monte dei Paschi) исто така спаѓа во овој вид масовни сцени на јавни манифестации со празничен карактер на препознатлив градски простор, овојпат од една издигната точка на сликарско посматрање, чии агол е одбран соодветно на можноста во предниот план да се прикаже највозбудливиот дел од трката, но исто така да се опфати доволно атрактивна сценографија од градското јадро во позадината.[93] **(сл. 120)** Меѓу позначајните цртежи на Soки, покрај препознатливите мотиви со реката Арно, се вбројува оној со *Процесијата на Corpus Domini покрај Катедралата и Баптистериумот*, (*La Processione del Corpus Domini presso il Duomo e il Battistero*) каде во претставувањето на масата мали фигури го препознаваме повторувачкиот и ритмички начин на изведба, омилен на ведутистите.

Во втората половина на Settecento Фирентинскиот сликар Антонио Чочи, по углед на Soки, продолжува со сликање празнични ведути. Во Милано (Museo del Castello Sforcesco) се наоѓа неговата слика *Пристигнувањето на амбасадорот Маршал Антонио Џорџо Клеричи на Квиринал како амбасадор на Марија Тереза од Австрија во 1758 година* (*L`ambasceria al Quirinale del del Maresciallo Clerici*), што е назначено на самиот

---

[92] Изложбен каталог Washington D. S., *Views of Florence and Tuscany by Giuseppe Zocchi* (уреден од Elain Evans Dee),1969 се изложени припремните цртежи на овие три слики под броевите n. 26, 25 и 24, а во изл. кат. од Ženeva, Musée d`Art ed d`Histoire, Cabinet des Estampes, *Vues de Florence et de Toscane d`apés* G. Zocchi, 1974 соодветните графички листови под n. 27, 26 и 25.

[93] Briganti, I Vedutisti, 1968, fig. 107; Gregori, 1983, figs. 9-10.

натпис на сликата (Antonius Cioci Florentinus pinxit romae anno 1758). **(сл. 121)** Во депото на Историско-топографскиот музеј (Museo storico-topografico *Firenze com`era*) во Фиренца има четири слики со претстави на прославите по повод крунисувањето на Фердинанд III во 1791. П. Маџи во 1973 ги објавил: *Празник на Пјаца дела Синьорија* (*Festa in Piazza della Signoria*), *Трка на старински кочии на Плоштадот Санта Марија Новела* (*Il palio dei cocchi nell`antica Piazza S. Maria Novella*, денес во Уфици) и *Тркаата на берберите во Фиренца со ведута на старата Via del Prato* (*La Corsa dei berberi a Firenze con veduta dell`antica Via del Prato*).[94]

Џузепе Марија Терени бил познат меѓу последната генерација сликари, како уметник кој ги забележал јавните и свечени настани во регионот. Ќе ги споменам *Прослава во поле кај Кашина* (*Festa campestre alle Cascine*, има вкупно шест слики на оваа тема во Топографскиот Музеј, работени во темпера), *Џостра*(витешка игра на коњи) *на мостот во Пиза* (*La giostra del ponte a Pisa*, Perpignan, Musee des Beaux Arts), *Поворка на Плоштадот del Campo во Сиена пред борбата меѓу реоните* (*Corteo in Piazza del Campo a Siena prima del combattimento delle contrade*), со која оди *Борбата на реоните* (*Combattimento delle contrade*, двете во Уфици, nn. 9290 и 9291), *Улогорување на ливадата пред Катедралата во Пиза по повод парадирањето на трупите уфатени на играта на мостот, која следи* (*Accampamento sul prato del Duomo di Pisa in occasione della mostra delle truppe destinate alsuccessivo giuoco del ponte*, Фиренца, Gallerie Palatine).[95] Интересно е да се спомене дека градот Сиена уште во 16. столетие имал свој сликар на празнични сцени на отворено кај **Винценцо Рустичи** (**V. Rustici**), кој иако на еден ригиден, архаичен и помалку природен начин ги претставува свечените збиднувања во препознатливиот

[94] P. Magi, *Firenze di una volta*, Firenca 1973, 88-89. Втората и третата ведута се работени во гваш техника.

[95] За споменатите темпери со мотив Кашина види P. Magi, *op. cit.*, 91 (od); останатите ги претставува C. Venturi, "Pittori livornesi: Giuseppe Maria Terreni", во *Liburni Civitas*, VI, 1933, 17-54, на стр. 30, 34, 35, 36-37.

амбиент, сепак му сугерирал преку своите слики на Терени соодветни иконографски решенија.[96]

Одбраниот преглед на ведутистичката продукција во европски размери, поврзана цврсто за своето јадро во Италија и нејзините позначајни центри, пред сé дестинации на Grand Tour, овде е прилично заокружен во поглед на празничната ведута. Со тоа во голема мера се разјаснуваат околностите во кои се појавува, созрева и се дисперзира венецискиот градски пејсаж со празнична тематика, поврзан со многу нишки, во облик на контакти и влијанија со остатокот на светот. Уметноста на Карлеварис, Каналето, Белото, Гварди и други помалку познати венециски ведутисти на Сетеченто значи има комплексно потекло, кое е во врска со сценографијата и сликите на архитектура, Холанската ведута и бамбочанти и исто толку сложената состојба со Римскиот пејсаж, кој како и венецискаta празнична сцена на отворено има свои претходници и во сликарството на претходното столетие. Ни преостанува да ги согледаме авторите, нивните особености и делата кои спаѓаат во теметската категорија "празнична сцена" или **празнична ведута**, како интегрален дел на венецискаta ведутистичка школа на 18. век.

[96] L. Salerno, *op. cit.*, figs. 82. 1, 82. 2. Сликите на Rustici овде објавени *Festa in Piazza del Campo a Siena* и *Il Palio a Siena*, се наоѓаат во Monte dei Paschi-Siena.

Венеција има особено место во оформувањето на визуелната култура на Европа во векот на Просветителството. Но, 18. столетие е време на вистински парадокси, кои остануваат составен дел на нејзината историја. Во градот на залезот на моќта и империалните амбиции во рамките на меѓународната политика и сред голема економска криза, цвета сликарството, кое наскоро ќе добие меѓународен легитимитет. Settecento ќе ја претстави Serenissima како еден од најголемите космополитски центри на Стариот Континент и посакувана дестинација на меѓународниот туризам. Сепак владата, која прави сé да го истакне званично ваквиот најзин имиџ и да го подобри, се обидувала, што е можно подолго да ја чува Венеција во изолација од надворешни влијанија и да ја држи настрана од новите просветителски идеи, особено оние политичиките. Основните мерки, за да се обезбеди ваквата државна цел, биле забранетите или строго ограничените контакти на странските амбасадори, а некогаш и обичните патници, со венециското благородништво, а и законот со кој се забранувало на аристократите да патуваат во странство без посебно одобрение на Советот на Десетминатa.[1]

Државата, благородништвото и црквата се во суштина традиционалните извори на патронство во Венеција. За време на првата половина на 18. век тие го поддржувале "конзервативниот", Контра

[1] F. Haskell, *Patrons and Painters, A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Yale University Press, New Haven * London, 1980, 245. Законот бил укинат во 1709, па повторно донесен во 1783. Хаскел наведува повеќе извори во кои има сведоштва и коментари за изолацијата на амбасадорите, системот на шпиони и репресивните мерки во случаите на непочитување на владините одлуки или изнесување на "штетни" политички ставови. За ова прашање има и кај F. Benvenuti,"La citta dei piaseri", во *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, VIII (8) L`Ultima fase (уредено од P. del Negro e P. Preto), III parte, Cultura e civiltà, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rim 1998, 705-744, 723-732, 733, 743.

Реформаторски елемент во сликарството. Најкарактеристичен резултат на овие стремежи била појавата на Тјеполо, чија уметност совршено се вклопува и во другите европски средини со сличен политички режим, како Јужна Германија, Шпанија, каде тој бил и повикуван да ги задоволи барањата за помпезна величественост. Илузијата на Тјеполо и другите венециски сликари кои работат во тој дух, не кореспондираат со просветителската реалност.[2]

Но, наспроти цензурата, постои и една инаква Венеција, славен и космополитски град на задоволствата, полн со туристи кои најчесто доаѓаат од сосема различни општества од венециското. Уметноста во градот на лагуните ќе ја зафатат нови ветришта и таа постепено ќе се прилагоди на преовладувачкиот вкус во европското сликарство, односно на сé помасовниот европски Пазар на уметнички дела. Тоа ќе значи едно инакво, уметничко отворање на Венеција кон Европа, во која расте популарноста на пејсажите, ведутите и жанрот, покрај историските сижеа и секогаш актуелните портрети. Лаицизирањето на уметноста бил демократски процес, чии почетоци треба да ги бараме во холандското сликарство на претходниот век, но исто така не може да се занемари фактот дека во градот е сé сеуште жива традицијата на неговото претставување.[3] Потрбата од слики, кои ја одразуваат животната стварност во една единствена урбана реалност од хуманистички тип како што е Венеција, ќе произлезе колку логички од сликарската традиција и митот, толку и од елитистичката свест (литерарна или сентиментална) за изминатата слава на величината на Рим.[4]

Времето на големите мецени е на залез и во предворјето на "граѓанска" модерна Европа на значење добиваат "скромните" порачки. Цветањето на модата на ведутизмот во 18. век се должи, пред сé, на комерцијалниот ефект кој тие го предизвикале уште во 17. столетие, а тоа значи дека односот патници-ведутисти во Settecento ќе биде безусловно

---

[2] Ангажманот на Giambattista Tiepolo во надбискупската палата во Њ ѓрзбург и на Шпанскиот Двор одговара на потребите за хероизирање, идеализирање и митологија во црковните (католички) и монархистичките европски кругови, кои тежнеат кон бесконечно константен статус. Види кај W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo*, London 1992.

[3] G. Briganti, *L`Europa dei vedutisti*, Milano, 1968, 19.

[4] G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l`origine della veduta settecetesca*, Rim 1966, 60-61.

поврзан со активноста на сликарите. Тоа секако го исфрла во фокусот на нашето интересирање феноменот Grand Tour.[5]

Трендот на сликање натуралистички градски пејсажи, како и настојувањата на Каналето, Панини и останатите сликари да создаваат нарачани слики за туристите кои сакаат да имаат спомен, да се сеќаваат, или поточно да ги потсетуваат другите на авантурите што им се случиле или можеле да им се случат. Италија станала една од најпопуларните дестинаци за добростоечките островјани, примамени од пријатната клима, срдечните гостопримливи Италијани, богатата култура и историја и едновременатa можност за религиозно просветлување и извонредна забава. Оттука произлегуваат двата пола на имагинацијата и доживувањата на протагонистите на Големата Тура: Венеција, атрактивна со својот забрзан, но ефемерен начин на живот и Рим, градот-споменик, помалку витален , отколку суетен, проткаен со Vanitas vanitatum.[6]

А. Мартини ќе констатира "...англиските колекционери, како што се знае, ја сочинуваат главната клиентела на сликарите на ведути. Не верувам дека овој факт, иако единствен, може едноставно да се објасни со туристичко-сентиментални аргументи, кои можат да бидат носталгија за восхитувачките места за време на 'grand tour' и желбата да се продолжи тоа задоволство преку задлабочување пред прецизно-верните претстави на тие места, или барем не е само тоа. Всушност верувам дека англиската публика најмногу ги собирала овие ведути заради нивниот карактер на објективност, занаетчискиот реализам, кои се во согласност со нивниот дух и нивното разбирање на уметничкото дело. Исто така заради мондено-општествените влијанија, кои во тој период налагаат да се поседуваат "vedute italiane" како израз на рафиниран добар вкус: би рекол дека големиот успех на европскиот

[5] D. Sutton, *Souvenirs of the Grand Tour*, izl. kat. 20 okt.-1 dek. 1982, od National Trust Collections, London , 9.

[6] M. Fagiolo del`Arco, A. Scarpa Sonino, F. Peretti, L. Nick, *The Grand Tour, Landscape and Veduta Paintings, Vence and Rome in the 18th century*, izl. Cat. , Walpole Galery-London na Oglethorpe University Museum-Atlanta, Atlanta 1997, 7, 9. Добра причина за посета на Италија е поволната клима, сонцето во изобилие, магнет за оние кои од здравствени причини сакале да ја напуштат студената и дождлива татковина, а секако и за оние кои имале не физички, туку психички причини за тоа- Викторијанската строгост.

ведутизам, особено италијанскиот, во Settecento се заснива во голема мера на модата која цвета во замоците и во англиските "mano houses" во тој период."[7] **(сл.122)**

Феноменот ведутисти-патници коминтенти е манифестација на одлични релации, какви што впрочем се рефлектираат и меѓу големите венециски уметници и богатите англиски нарачатели. Односите меѓу Англија и Венеција секогаш биле особено пријателски. Големите поморски можности на двете земји се идентична основа за заедничките и меѓусебно слични економски и политички проблеми, а Венеција е првата земја во која Англија испратила свој постојан претставник-амбасадор. Исто така на островот било распространето воодушевувањето од ефикасноста и стабилноста на Венецискатa Република. Впрочем Венеција долго време ја претставувала цела Италија за Англичаните и била неисцрпен извор на теми за англиските писатели.[8]

Со опаѓањето на нејзината реална политичка (јадранските и егејските поседи) и економска (трговска) моќ ослабнале врските на тој план, но затоа во Settecento се зацврстиле културните врски. Епохата на "grand tour" е резултат на извонредното зголемување на англиското богатство, време на мода распространета меѓу англиската аристократија за патување во Италија-сеуште културна оаза на континентот, со цел политичката и економска елита на земјата да стане и интелектуална, културно-дефинирана елита. За да се оствари ваквата амбиција, потенцијалните патници- џентлмени, најчесто на возраст од шеснаесет години нагоре, требало да припаѓаат на малата група

---

[7] G. Briganti,1968, 20.

[8] B. Redford, *Venice and the Grand Tour*, Yale university Press, New Haven and London, 1996, 6, 7, 51-55. По однос на размислите на Alexander Pope за богатата тадиција на Британските одговори на Републиката и нејзиното трансформирање во амблем на Турата како целина. "the Lyon of the Deeps: The winged Lyon, the Arms of Venice. This Republic heretofore the most considerable in Europe, for her Naval Forse and the extent of her Commerce; now illustrious for her Carnivals". (Dulness-срединатa на сатиричната анатомија на IV Книга, посветена на Турата). Во вториот куплет Pope ги моли читателите да ја запомнат извонредната церемонија на *Венчавањето на дуждот со морето* на Спасовден (Вознесение), како симбол на спарување на моќната машка сила со женската-Јадранот, неопходен за обезбедување трајност на империјата. Секако и Pope забележува дека митската аура на Венеција опстојува само "под маска" и дека "La Serenissima gone all too serene".

привилегирани, кои можат да одвојат доволно време и пари, а потоа во придружба на ментор да тргнат на својот пат на созревањето. Главна дестинација на Турата е Рим, каде патникот ги комплетирал своите сознанија за класичното минато. Посетата пак на Венеција давала можност младиот господин да се оформи во одличен познавач на современата култура, односно модерната уметност, со можност да стане современ Cortegiano.[9]

Модата на Гранд Тур минала низ неколку фази на поголема или помала популарност меѓу Англиското племство: раст на популарноста, од околу 1670 до 1700; најголема атрактивност, од околу 1700 до 1760; период на постепено проретчување на посетите, приближно од 1760 до 1790; и рестриктивно обновена популарност, од 1815 до околу 1835 година. Осцилациите во овој контекст се објаснуваат со функцијата на Турата да биде создавач и обележувач на општествената елита и тоа токму во времето кога универзитетите ја изгубиле таа улога, отворајќи се кон сите слоеви. Од друга страна таа станала повторно атрактивна во времето кога биле обновени јавните училишта и универзитети, со што била повратена репутацијата на Кембриџ и Оксфорд како ексклузивни аристократски едукативни центри. Доказ за ваквата поврзаност била намалената посета на овие најпрестижни универзитети, за помалку од една третина од племството, во периодот на најголемата експанзија на Grand Tour. Неколкугодишната отсутност на младите патриции од татковината претставувале замена за универзитетското образование.[10] Конечно со воспоставувањето на железничкиот сообраќај, развојот на организираниот туризам за клиентелата од средната класа, овој вид едукативно-културни патувања ја загубиле својата ексклузивност, а со тоа престанала да постои причината за постоењето на Grand Tour.

Сликарските изложби во Венеција на 18. век им нуделе можност на современите сликари во градот на лагуните да ја избегнат исклучивоста на феудалниот начин на патронство и да воспостават контакт со разновидната венециска публика, во чии редови имало и странци. Веќе воспоставени како

[9] *Ibid.*, 7-9.
[10] *Ibid.*, 14-15.

облик на презентирање на европската уметничка сцена во барокниот Рим и Париз во времето на Луј XIV, од цела Италија изложбите ќе доживеат најголема популарност и константност токму во Венеција на Settecento. Сликарските изложби биле организирани на отворено и изворите (пишани и сликарски) нé известуваат за двете одбрани локации за ревии на современата мобилна продукција (слики, графики, цртежи), а тоа биле Плоштадот Св. Марко- центарот на животот на домашните и странците и просторот пред зградата на Scuola di San Rocco (Братството на Св. Рок).

Повеќето изложби на плоштадот Св. Марко се одржувале на иницијатива на индивидуални уметници, најчесто ведутисти, кои сакале да ги презентираат своите последни остварувања или пак пред заминување во странство настојувале да ги продадат, а доколку веќе ги купил некој странец, тоа била можност да ги види венецискатa публика, пред тие да ја напуштат земјата. Традиционално се одржувале изложби за време на панаѓурот на Спасовден, но тогаш на просторот на Пјацета, сликите биле презентирани на тезгите тој ден заедно со мноштво други производи. Етаблираните уметници не учествувале на овие комерцијални презентации сé до 1777, кога ќе почнат да излагаат и членови на Академијата на свој штанд на Пјацета, бидејќи дотогаш се сметало дека овие изложби ги карактеризирала масовност, но не и квалтет.[11]Слика од раната продукција на Каналето во Дрезден прикажува актуелна продажба на слики на плоштадот San Giacomo (Св. Џакомо). Интересно е тоа што платната биле достапни за публиката три недели, а ноќе осветлувани за да може публиката и во ноќни услови да ужива во нив.[12]За разлика од познатите уметници, младите или оние кои сé уште не ја добиле шансата да бидат забележани, во јавните изложби на отворено гледале голема можност за себе-рекламирање. Кога во 1764 Градениго видел две ведути од Гварди порачани од Англичанец на Пјаца, тој немал дотогаш слушнато за венецискиот сликар. Очигледна е поврзаноста на Гвардиевото

[11] F. Haskell, M. Levey, "Art Exibitions in 18th century Venice", vo *Arte Veneta*, 12, 1958, 179-184, 179

[12] *Ibid.*, 180. Трошоците за излагањето и осветлувањето ги поднесувале самите уметници, односно Академијата за нејзините членови,поради што тие регирале до владата со разбирливо незадоволство и во очекување на финансиска подршка од државата.

уметничко потврдување како сликар токму во овој жанр-ведутизмот со неговото забележително презентирање на изложбата.[13]

Годишните изложби на Св. Рок (на денот на светецот, 16 август) биле далеку поорганизирани од необврзните презентации на Пјаца (Пјацета). Нивното одржување повторно се совпаѓало со значајните празнувања на Републиката, поради што биле почестувани со посета на дуждот, во придружба на Сенатот и странските амбасадори. Сликата на Каналето во Националната Галерија во Лондон совршено го доловува свечениот, празничен момент на званичната посета на изложбата, поставена токму пред Scuola di san Rocco. **(види сл. 160)** Самата изложба била дел од празничната глетка на градот, а сликата на Каналето јасно укажува на фактот дека биле застапени различни жанрови, тогаш актуелни во Венеција: портрети, пејсажи, ведути и големи историски и религиозни слики. Најмалку две графики од 18. столетие, дела на познатите венециски ведутисти Лука Карлеварис и Микеле Мариески (Michele Marieschi) илустрираат како биле поставувани големите и богато врамени слики на фасадите на Братството на Св. Рок и околните градби, но и на фасадите на спротивната страна на Кампо, на црквата dei Frari. **(сл. 123 и 124)** Изложените слики биле стриктно за подажба, без да бидат претходно изработени по нарачка, а покрај познатите и непотврдените уметници, не се срамеле да излагаат и аматери со благородничко потекло. Овде купувал дела познатиот венециски колекционер Закариа Сагредо (Zaccaria Sagredo), а Каналетовата слика *Поглед на Плоштадот Св. Петар и Павле,* откако ја видел на оваа изложба, ја купил Империјалниот Амбасадор.[14]

И покрај можноста за јавно прикажување на воглавно тековната сликарска продукција во Венеција, би било премногу тенденциозно овие изложби да се претстават како настани кои привлекуваат меѓународно внимание и каде масовно се тргува со уметнички дела во времето на

---

[13] *Notizie d`Arte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo* (uredeno od Lina Livan), 1942, 106. Најмогу информации а изложбите на плоштадот Св. Марко дава токму Граденигo, а потоа "Gazetta Veneta" и биографите.

[14] F. Haskell, M. Levey, *op. cit.*, 182.

инвазијата на странски туристи, меѓу кои преовладувале Англичаните. Факт е дека богатите странци купувале и други продукти освен уметнички дела и дека секако оставале доста пари во Венеција, носејќи дома дел од богатата понуда на венецискиот Пазар.[15] Фундаменталната цел на Grand Tour е сепак Благороднишшвото да стане љубител на уметноста, познавач (connoisseur) и колекционер. Целта пак води директно кон терминот кој е и денес во употреба -патрон. Феноменот на патронството подразбира ангажирање на венециски уметници да декорираат со фрески цркви и палати, како и порачки на портрети и идеализирани ведути. Но, спецификата и свежа новина на епохата е зголемената побарувачка на топографски ведути, кои меѓу нарачателите ја подгревале страста денес типична за собирање фотографии или картички. Новите барања на клиентите биле брзо задоволени од страна на венецискиге сликари на ведути.[16]

Клучниот настан заслужен за ваквата констелација на односите на пазарот на слики е церемонијата на стапувањето на должност на Грофот од Манчестер во Венеција во 1707 година како Британски амбасадор во Републиката. Неговото пристигнување во Дуждевата Палата заради свечено предавање на акредитивите било насликано од Лука Карлеварис. **(види сл. 149)** Овој ангажман натаму ќе биде повод и причина за започнување на значајна врска меѓу Карлеварис и Англиските колекционери. Исто така е важно овде да се напомене дека при своето враќање од Венеција Грофот од Манчестер со себе ги повел Џовани Анонио Пелегрини (Giovanni Antonio Pellegrini) и Марко Ричи (Marco Ricci), предводници на една долга низа на венециски сликари, кои ќе работат во Англија.[17]

---

[15] D. Sutton, *Souvenirs of the Grand Tour*, izl. Cat. 20 okt.-1 dek. 1982, od National Trust Collections, London. Меѓу сувенирите- копии на античката скулптура и архитектура, има и парчиња мебел, а атрактивно сведоштво за туристичките амбиции на англиските господа преставува планот на Венеција спакуван во специјална патувачка рамка на Dunham Massey (figs. 79-80). Англија поседува и постара мапа со Поглед на Венеција од Odoardo Fialetti (1573-1638), масло на платно, 419 x 492 cm, денес во колеџот Eton во Berkshire. Во 1636 оваа панорама во вид на мапа, која може да се спореди со онаа на Барбариго од 1500 година, била претставена во Етон од нејзиниот нарачател Sir Henry Wotton. Тој трипати служел како амбасадор на Англија во Венецискаша Република. (види Redford, 1996, fig. 3)

[16] G. Briganti, 1968, 21,22.

[17] B. Redford, 65-80.

Вакви директни договори меѓу уметникот и патронот биле ретки и невообичаени. Почесто било користено професионално посредништво, а притоа врската обично бил Англичанец населен во Венеција. Типичен медијатор бил на пример Овен МекСвини (Owen McSwiny), драмски и театарски менаџер во Лондон, кој по банкротот во 1711 заминал за Венеција и таму останал преку дваесет години. Тој воглавно делувал како агент на Ерлот од Марч, од 1723 втор Војвода од Ричмонд (Duke of Richmond). Целата серија слики порачани за војводата Мексвини дал да се изгравира и отпечати во Лондон во 1731, а од неа, како и од писмата, односно преписката со Војводата, можат да се идентификуваат уметниците што ги изработиле делата за неговата колекција: Пјацета (Piazzetta), Себастијано Ричи (Sebastiano Ricci), Питони (Pittoni), Каналето (Canaletto) и Чимароли (Cimaroli). Во Goodwood сé уште се наоѓаат двете мали слики на Каналето, инаку рани дела на уметникот. Пишувајќи му за него на Војводата во 1727, Мексвини коментирал: "Типов е чуден и ги менува цените секој ден. Оној кој сака да купи негова слика не смее да изгледа многу заинтересиран, зошто ќе биде оштетен, или со цената или со квалитетот." [18] Ова заедно со други слични примери сведочи за растечкиот углед на сликарот и неговиот иден статус на ѕвезда на островот.

Активностите што ги превзел МекСвини се занемарливи во однос на оние на Џозеф Смит (Joseph Smith), кој по извесен период жителство на Венеција, станал Британски Конзул во Serenissima во 1744. Меѓутоа, тој делувал како посредник многу пред тоа. Уште во 1729 година му испратил на Семјуел Хил (Samuel Hill) во Лондон дела на Пјацета, Розалба, Тицијан, Марко Ричи, а во 1731 две слики на Каналето, кои се сеуште во сопственост на семејството. Смит не бил само агент на колекционерите. Тој исто така се бавел со трговија и банкарство, што ќе му обезбеди доволно средства да ја збогатува својата завидна библиотека и, што е за нас уште поважно, да ја зголемува веќе големата колекција на слики, составена воглавно од дела на

[18] W. G. Constable, "Venice and England in the Eighteenth Century," vo *Venezia e L`Europa*, Atti del XVIII congresso Internazionale di Storia dell`Arte, Venecija 12-18 septemvri 1955, 95-103, 96.

современи венециски уметници. Двете биле продадени на кралот Џорџ III, библиотеката во 1762, колекцијата некаде меѓу 1763 и 1770. Книгите од некогашната Смитова библиотека ја сочинуваат основата на она што се нарекува Кралска Библиотека во Британскиот Музеј. Меѓу книгите се наоѓале и доста албуми со цртежи од современи венециски атори, од кои најмалку 143 цртежи од Каналето. Тие се денес во Виндзор (Windsor Castle), каде се наоѓа и јадрото на сликарската збирка: 54 дела на Каналето, 41 на Марко Ричи, 38 на Розалба Кариера и 36 на Sукарели (Zuccarelli). Како што би рекол Констејбл (Constable), Кралските Колекции во Англија се locus classicus за проучување на Венециското сликарство на осумнаесеттиот век.[19]

Библиотеката и колекцијата на Смит биле сместени во мала палата на Големиот Канал во Венеција, денес Palazzo Mangilli- Valmarana, која англискиот трговец ја купил четири години пред да стане конзул, во 1740, а потоа веднаш се завзел да ја адаптира со помош на архитектот Висентини. Современите оценки за дејноста на Џозеф Смит во однос на сликарите со кои соработувал, варираат од оние дека бил нивен бескрупулозен експлоататор, до коментарите дека бил великодушен патрон. Неговата слабост кон Каналето, Horace Walpole ја објаснувал со добрата проценка на робата која би им ја продавал на Англиските туристи.[20] Сепак не може да се одбегне фактот дека Смит ги задржувал повеќето слики кои ги купувал од венециските уметници за својата збирка и дека најпосле Каналето можел да се грижи за себе. Во секој случај Конзулот останува запомнет како еден од главните канали преку кои доаѓало до израз Англиското патронство на сликарите на Serenissima, особено ведутистите, а пред сé Каналето, кој совршено одговарал на вкусот на англиските аристократски кругови во тој период. Сите сликари, чии дела ја сочинуваат базата на Кралската Колекција, престојувале во Англија, со исклучок на Розалба, која одбила да оди исклучиво поради страв од пловидба. Освен Sукарели, тие припаѓале на раната генерација на венециски уметници, би можело да се каже, омилена на Смит. Колку што се

[19] *Ibid.*, 97.
[20] *Ibid.*; F. Haskell, *Patrons and Painters*, New Haven * London 1980, 301.

знае, тој никогаш не набавил од сликите на Гварди, работени во радикално различен стил од оној на Каналето.[21]

Побарувачката на Каналетовите слики драстично се зголемила во Европа, а најредовен негов клиент останала Англија, за што има голема заслуга токму англискиот конзул, агент и колекционер. Зголемената продукција нормално ќе резултира со доминација на занаетчиските над уметничките квалитети на неговите ведути. Но, поезијата била помалку на цена од прозата. Туристите и странците од далечни земји сакале прецизна претстава на градот, заради што Каналето се концентрирал на топографијата.

Првите слики што ги направил најзначајниот ведутист за Смит, биле шест големи платна, директна порачка од конзулот, со поглед од различни точки на центарот на градот, доживеан повеќе како сценографија, отколку што секоја за себе претставува микрокосмос со опис на животот во градот. Нема сомнение дека при создавањето на втората серија од дванаесет слики со помал формат за истиот патрон, сликарот веќе примал тематски сугестии од Смит по однос на осмислувањето на сликарското патување долж Големиот Канал. Откако на серијата биле додадени уште две слики, во 1735 бил ангажиран сликарот, графичар и архитект Антонио Висентини, да направи графики според сликите и да ги поврзе во книга. **(сл. 125)** Покрај насловот *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* (*Перспективa на венецискиот Голем Канал*), наведувањето на темите на насловната страна претставува инвентар "во куќата на Џозеф Смит, Англичанецот", а со тоа била и јавно објавена веќе постоечката уметничко-патронска врска. Доколку се сумира збирот на Каналетови дела во личната збирка на конзулот Смит, може да се добие приближно следнава состојба: 50 слики, 143 цртежи и 15 многу ретки графики, кои веројатно повеќето англиски туристи, или барем оние

[21] M. Levey, *Canaletto, Paintings in the Royal Collection*, London, 1964, 4.

позначајните, имале прилика да ги видат при посетата на Венеција во домот на конзулот.[22]

Скоро по назначувањето на Смит за Конзул на 6.06. 1744, Каналето објавил лична збирка графики со 31 лист, веројатно на трошок на англичанецот, бидејќи му е нему посветена. На централниот дел на насловниот лист на сочуван ѕид од руина е испишан текстот VEDUTE */Altre prese da i Luoghi altre ideate/* DA/ ANTONIO CANAL */e da esso intagliate poste in prospetiva umiliate All`Ill.mo Signor/* GIUSEPPE SMITH (*Console di S. M. Britania apresso la Ser.ma/ Repubblica di Venezia. /In segno di stima ed ossequio*).[23] **(сл. 126)**

Војната за Австриското Наследство јасно ќе предизвика застој во патувањата во Италија и во услови кога нарачките за уметнички дела од Англиските колекционери значително опаѓа, Каналето, веројатно со охрабрување, благослов, односно препорака заминал во Англија. Отсуството на прецизни датуми налага потпирање на реклами во Лондонските весници од 1749 и 1751, како и натписи и датуми на слики од 1754 и 1755, кои пак индицираат должина на престојот од речиси десет години, двапати прекинат заради враќање во Венеција.[24]

Сликите на Каналето, собирани од Смит, настанале во најактивните години од животот на двајцата луѓе, кои долго соработувале срдечно и со поддршка, прилично отстапувајќи од вообичаената релација уметник-патрон. Нивниот дијалог се издигал на нивото на двајца граѓани на Венеција, односно на роден и адаптиран Венецијанец. Нишката што ги соединува е всушност градот, на кој му припаѓаат и кој, со својата традиција за визуелна раскош, бил инспирација за двајцата.

---

[22] *Ibid.*, 10 ; R. Bromberg, *Canaletto`s Etchings*, London * New York, 1974, XI, 2. Печатењето графики доживеало огромна популарност во Венеција во XVIII век, а особено ведутите на градот биле многу барани од бројните туристи, кои набавувајќи графика поедноставно ги задоволувале своите желби да понесат дома спомен од нивната посета, отколку со набавка на оригинална слика. На книгата на Висентини работена за Смит ѝ предходеле 104 листа на Luca Carlevarijs насловени како *Le Fabbriche e Vedute di Venezia* (1703) и *Il Gran Teatro delle Pittur e Prospettive in Venezia* (1720) на Domenico Lovisa, а подоцна ќе следат *Ведуштите на Венеција* од Marieschi (1741).

[23] Bromberg, *op. cit.*, 37, 41. Цртежот е објавен кај W. G. Constable, *Canaletto*, Oxford, v. II, 1962, 818.

[24] Constable, 1962, I 33-42.

Било предизвик да се овековечат прекрасните палати и помалку атрактивни објекти во магичното преплетување на небото и водата на Венеција, со ризик да добиете ефект на нестварен, лебдечки град, а секоја глетка, на било кој негов сегмент, станува волшебна и се врежува во меморијата. Магијата не исчзнува дури ни кога еден сценограф со помош на camera obscura се обидува да долови "фотографска", реална визура, бидејќи градот е сам по себе уметничко дело. Но, по бескрајните описи од ваков вид, во опусот на Каналето се чувствува монотонија, која тој успешно ја надминал со празничните сцени. Сцени од вистински венециски спектакл, насликан од Каналето, содржела и колекцијата на Смит.

Станува збор за додатните, последни две од четиринаесет платна, кои имале поголеми димензии и со кои била комплетирана серијата слики за конзулот, пред нивната граверска изведба од Висентини, кои се денес, заедно со останатите, дел од Кралската Колекција. Темите *Церемонијата на денот на Вознесението* и *Регата*, подоцна сликарот со мали вариации повторно ќе ги обработува.[25] **(сл. 127 и 128)**

Како опаѓала доминцијата (dominium) на Републиката, празникот Festa della Sensa, кој низ симболиката на венчавањето и плодноста ја изразувал моќта на државата, се претворил во Festa senza Sensa, во духот на шегите за кукавичлукот на мажите. Сепак празнувањето на "највенецискиот" празник продолжило со должна величественост и сјај сé до падот во 1797 година , кога Французите освојувачи го уништиле Bucintoro-дуждевиот свечен брод, сведоштво за неговото моќно симболично значење. Всушност за осумнаесетиот век е каракеристична комерцијализацијата на Sposalizio, кој делувал како магнет за странските посетители. Тие доаѓале за церемонијата и останувале за пролетната театарска сезона и петнаесетдневниот панаѓур наречен "Fiera della Sensa", кога плоштадот Св. Марко бил претворан во атрактивен пазар. Привлечени од спектакуларноста на самата церемонија, но и можноста за добра забава, туристите добивале гаранција за нивните

[25] M. Levey, *Canaletto, Paintings in the Royal Collection*, London 1964, 12, 13, figs. 38 и 39.

очекувања преку маскирањето, јавната парада на куртизани и други активности.[26]

Пристапот не бил ограничен ни за британските туристи и впрочем Spozalizio бил особено фасцинантен за еден Grand Tourist, кој имал можност да биде сведок на славењето на природата, богатството и триумфот на Serenissima. Неодамна откриените патни инструкции, веројатно наменети за внукот на Војвотката од Марлборо, укажуваат на широко распространетото убедување дека ниедно патување низ Италија не е комплетно без искуството на Феста во сите нејзини аспекти: " Одете од Рим преку Лорето во Венеција, така што да бидете таму на почетокот на Мај, кога започнува Вознесението; која е глетка подобра од Карневалот во Венеција; Вие имате... прилика да го видите Дуждот како оди со Bucentaure да го венча морето."[27]Писмата на Орас Ман (Horace Mann) до Орас Валпол (Horace Walpole) потврдуваат дека многумина ја искористиле ваквата можност; со децении Ман известува скоро здодевно во билтенот дека "имаме мноштво Англичани тука во Рим и многу повеќе на патот за наваму, од кои повеќето се упатија на Вознесението во Венеција."[28]Лејди Мери Вортли Монтагу (Mary Wortley Montagu) се нашла опкружена со истата толпа од Англичани, а со оваа традиција продолжиле и англиските господа од наредните генерации: десеттиот Earl од Pembroke, докажан патник на Grand Tour, се надевал дека син му и неговиот придружник брзаат за "Џорџ да стигне навреме на Вознесението во Венеција".[29]

Може да се констатира дека популарноста на венецискатa Сенса ја надминала онаа на Римските Велигденски празнувања за патниците на Големата Тура. Пишувајќи дома во јуни 1734, Ричард Покок (Richard Pococke) ги опишал празнувањата со детален пристап во обичаите, хронологијата и костимографијата, со доловување на заслепувачкиот ефект на целината. Тој го следел Дуждот од почетокот до крајот на прославите, учествувајќи во

[26] E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981, 133.
[27] Redford, 60.
[28] *Horace Walpole`s Correspodence*, ed. W. S. Lewis et al., 48 vols., New Haven, 1937-83, xxiii.296 (13 Apr. 1771).
[29] Redford, 60.

целиот тек на Sposalizio, така што бил во можност да му го долови настанот на читателот. Покок тргнал пешки од Дуждевата Палата, испловил кога во Бучинторо се качил Дуждот со придружбата и така учествувал во поворката од чамци кои го напуштиле Моло и се упатиле кон Лидо- централното место на церемонијата, а потоа се вратил со останатите на Моло. Неговиот детален и живописен опис, во егзалтираноста на доживувањето, тој го окалификувал како "... in a word all agree tis the finest sight they ever saw."[30]

Но, не биле сите воодушевени од венецискатa помпа, а имало и такви кои се произнеле со извесна доза на цинизам кон неа, како Франсис Дрејк (Francis Drake) , Џон Мур (John Moor), Питер Бекфорд (Peter Beckford) или Томас Грej (Thomas Gray), кој ќе изјави: "спроти Венеција, на 11 Maj, може да се види како стариот Дужд ја венчава Јадранската Курва."[31]

Споредбите биле неминовни во политички контекст, со оглед на фактот дека и Англија, како Венеција, имала моќна флота, со која претендирала на одамна освоените колонии ширум светот. Терминологијата со преносно значење, која ја користел Walpole во коресподенцијата со Mann, укажува на тоа дека до втората половина на 18. век, митот на Венеција бил силно сугестивен и во функција на изоштрување на националното чувство на Велика Британија: "Доколку Американците нé провоцираат, ние ќе отпловиме со нашиот Бученторо и ќе им набиеме рогови со нивната невеста Атлантик."[32] Иако на залезот, венецискиот модел сé уште активно учествувал во формирањето на Англискиот идеал и тежненија за слобода, слава, богатство и задоволство.

Венецискатa визија на англиските (лондонски) ведути на Каналето е уште едно интересно искуство на преплетување на англискиот и венециски пејсаж со очигледни алузии или смислено комбинирани детали, кои одговараат на естетските критериуми кои ги наметна Grand Tour. Каналето манипулира со топографијата, перспективата, композицијата, така што

---

[30] *Ibid.*, 62. превод: "...во светот се сите согласни дека ова е најубавата глетка што некогаш ја виделе."
[31] *Ibid.*
[32] *Walpole`s Correspondence*, xxiv. II2 (5 June 1775).

заедно со алузивните детали ги доведува Венеција и Лондон во мистериозна релација по принципот два во едно. Уште најстарите ведути, насликани од Каналето на англиско тле, потврдуваат дека тој останал верен на ведутистичките шеми омилени на туристите. Неговата *Панорама на Вестминстерскиот Мост (Westminster Bridge) на Денот на Лорд Мејор (Mayor- Градоначалник) - Процесија на Темза*, е организирана во три распространи појаси: вода, град и небо. **(сл. 129)** Празничното акцентирање е изведено со чамците во предниот план: Градскиот брод, бродовите на различните гилди и разновидните излетнички чамци. Единствено бродот на Градоначалникот е поставен хоризонтално на планот на сликата, достигнувајќи на тој начин максимално визуелно поистоветување со Бучинторо. Навистина, секој важен аспект на сликата- појасната композиција, мноштвото чамци, меѓу кои е студиозно издвоен централниот, богато украсен брод - го дефинира настанот како аналоген на Spozalizio, предаден на еден типично северноевропски начин.[33] Лево од Вестминстерската Опатија, која е прикажана на хоризонтот на десната страна на оваа слика, е црквата St. John, Плоштадот Smith, додека на спротивната страна на реката Палатата Lambeth, Лондонскиот дом на Надбискупот од Canterbury.[34] Сите придружни свечени чамци се претставници на градските гилди: Кожари, Ковачи, Кројачи, Трговци, Месари, Рибари..., а некои од нив испалуваат поздрав до Градоначалникот. Со цел да ги опфати сите овие активности во една широка панорама, Каналето ја адаптирал точката на посматрање, поставувајќи ја високо над реката Темза.

Уште една лондонска панорама на Каналето која претставува *Поглед на Темза и градот од Ричмонд Хаус*, инаку за Војводата од Ричмонд (Richmond), повторно го вклучува бродот на Господинот Mayor. **(сл.130)** Со умешното користење на воздушната перспектива, поставувањето на кривината на реката, прецизната линија на хоризонтот, пробиена од куполата

---

[33] J. G. Links, *Canaletto*, Oxford, 1982, 145-180, fig. 135. Westminster Bridge од север на денот на Градоначалникот, масло на платно (96 x 137,5cm), 1746, New Haven, Conn., Yale Center for British Art (Paul Mallon Collection).

[34] C. Baker, *Canaletto*, London-New York 2003(I изд. 1994, препечатена 1998, 1999, 2001, 2003), 86.

на Св. Павле, сликарот всушност обединува две венециски глетки: Басенот на Св. Марко со Сан Џорџо Маџоре и Големиот Канал со Санта Марија дела Салуте. Достигнување на Каналето е да ги задржи на овој начин двата града симултано во игра, Лондон пред очите и Венеција во сеќавањата, одржувајќи истовремено визуелен и имагинативен дијалог.[35]

Слободен да импровизира во повеќето аглиски ведути, како во поглед на архитектурата, така и топографијата, со што ведутата ја претвора во каприччо (capriccio), Каналето евоцирал спомени на пејсажот на Брента, во *Стариот Валтронов Мост* (*Old Waltron Bridge*), свесен дека англичаните прават разлика меѓу куќите и вилите на Темза и оние на Брента. Играта продолжила натаму со неговиот избор, мостот со рамен профил и три арки со еднаква широчина, да го издигне на средината и со тоа да асоцира на Ријалто. **(сл. 131)**Тоа не е единствениот таков пример и констатацијата на Линкс за фасцинирачки хибрид по однос на каприччото порачано од Кралот, окарактеризирано како "Англиски пејсаж со реминисценци на Италија", се однесува токму на ваквата Каналетова практика, во која скарлетна гондола коегзистира хармонично со пар лебеди.[36]

Џорџ III не бил единствениот Англиски колекционер, консумент на ведути насликани од венециски сликари. Значајни групи слики биле онаа од дваесет и четири ведути од Каналето, која му припаѓала на Војводата од Бедфорд, како и групата од дваесет и осум венециски ведути на Ерлот од Карлајл (Carlisle).

Наспроти прилично плодната активност на Антонио Канал во Англија, односно Лондон, тој таму остварил само неколку празнични ведути. Иако овие слики се врзуваат за локалната традиција и средина, тие се видени од перспектива на еден венециски ведутист и насликани на начин карактеристечен за сликарот уште од времето пред неговото доаѓање во новата средина. Покрај споменатата слика *Мостот Westminster од север на*

---

[35] H. Potterton, *Pageant and Panorama*, Oxford, 1978, fig. 48. Масло на платно, 105 x 117, 5 cm, од Goodwood House.
[36] Redford, 80, fig. 25; K. Baetjer , J. G. Links, *Canaletto*, New York 1989, 256.

денот на Lord Mayor (*Westminster Bridge from the North on Lord Mayor`s Day*, 1746, *0,96 x 1,37m*, New Haven, Conn., Yale Center for British Art, Paul Mellon Coll.), тој насликал уште една верзија на истиот празник со поглед на Темза со процесијата од чамци и доминантна позиција на катедралата Св. Павле(Roudnice Lobkowitz Колекција -Национална Галерија во Прага); и *Вестминстерската Опатија со Процесија со Витезите на Каењето* (*Westminster Abbey, with a Procession of Knights of the Bath*, масло на платно, *0,99 x 1,01m*, Капела на Westminster).

Покрај заштитникот и обожувач на Каналето во Лондон, Војводата од Ричмонд (Duke of Richmond), Каналето во потрага по клиенти, брзо остварил соработка со Бохемискиот благородник, Принцот Lobkowitz, кој во летото 1746 бил на деловен пат во Лондон. Нема податоци дали за него Каналето насликал две ведути или можеби ги одбрал мотивите под негово влијание, или пак му продал готови слики.[37] Lobkowitz ги однел двете платна назад со себе во Прага, каде сé уште се чуваат *Темза со Катедралата Св. Павле, видена од Богородичината црква* (*The Thames with St. Paul`s Cathedral, sawn from the chursh of St Mary`s* 1746, *1,18 x 2,38м*, Roudnice Lobkowitz Колекција, Nelahozeves Zamokot, Praga-Nacionalna Galerija). Вестминстерскиот Мост и Вестминстерската Опатија се гледаат и во позадината на ова платно, кое нуди извонредна импресија од Џорџијански Лондон. Во тоа време мостот бил се уште во изградба, без финалното заокружување на конструкцијата и балустрадите, што е видливо на самата слика и бил готов четири години подоцна. За разлика од Венеција, небото над Лондон е облачно, а осетна е и разликата во поглед на осветлувањето.

Втората слика што ја купил Lobkowitz од Каналето била претстава на Празникот наречен *Денот на Lord Mayor*, каде се гледа свечена процесија од бродови како плови по Темза со ведута на Лодон во позадината. **(сл. 132)** Оваа празнична ведута иконографски очигледно се потпира на венециските празнувања на вода, кои тој ги сликал претходно во татковината. Најголемиот градски брод го носи идниот градоначалник на Лондон во

[37] D. Terpitz, *Canaletto*, Keln 1998, 86.

Вестминстер Хол, каде треба во церемонија да даде заклетва.[38]На левиот брег на реката доминира, како и на претходната ведута во Прага, катедралата Св. Павле. Десно од катедралата, во дното на сликата, се гледа стариот Лондонски мост, Tower Bridge.

Еден современик, антиквар и гравер, Џорџ Виртју (George Vertue) собирал материјал за историјата на Англиската уметност во тоа време.Токму тој во 1746 година забележал дека "Canaletti", ведутист, кој бил добро познат во Англија, и чии слики поседуваат многу англиски аристократи, пристигнал во Лондон. Виртју бил особено заинтересиран за изградбата на Вестминстерскиот мост, особено по јавната дискусија која ѝ претходи на одлуката на градските авторитети да биде подигнат втор мост преку Темза. Виртју го документирал внимателно секој стадиум од изградбата, која започнала од средината на реката. Очигледно е дека Каналето не се држел до вистинската конструкција и прецизниот изглед на самиот мост во неговите слики, фаворизирајќи еден повеќе идеализиран модел. Во текот на 1746 година тој направил неколку бакрорези на мостот. Неговите главни патрони од овој период биле токму издавачите на неговите графики, инаку заинтересирани за ведутите на Лондон, а особено за еден документарен приказ на изградбата на Вестминстерскиот мост.

На една од графиките на Прославата на Денот на Градоначалникот, одржана во октомври 1746, Каналето го претставил мостот завршен. Според извештаите на Виртју, една арка и балустрадите сé уште недостасувале во оваа фаза.[39] **(сл. 133)**

Во 1749 година, Деканот на Вестминстерската Опатија и Надбискуп од Rochster, Џозеф Вилкокс (Joseph Wilcocks), му порачал на Каналето слика, со

---

[38] G. Briganti, *L`Europa dei vedutisti*, Milano 1968, figs. 205-206.

[39] D. Terpitz, *op. cit.*, 89. Каналето го прикажал мостот на свечената слика на Lobkowitz со две статуи на речни божества на средината - Thames и Isis. Иако објавувањето на графиките доцнело шест месеци, сепак мостот не бил завршен и до тој период. Еден од столбовите не бил добро закотвен за дното, што а довело под прашање стабилноста на целата конструкција. Две години подоцна властите одлучиле да се направат извесни измени, кои ведутистот повторно ги забележал на цртежот од Кралската Колекција од 1749 (перо и мастило со воден нанес, 29,3 x 48,4cm) Овој цртеж Каналето го однел со себе во Венеција кај Конзулот Смит.Види J. G. Links, 1982, fig. 142.

која ќе ја овековечи *Процесијата на Витезите на Капењето*.[40] **(сл. 134)** Потоа, во мај, 1750, Гилдата на Ковачите го замолила сликарски да ја документира формалната церемонија на атестирање. Но, набрзо Каналето се вратил во Венеција, веднаш по завршувањето на првата порачка. Се работи повторно за ведута, овојпат со доминантната децентрирана готичка фасада на Опатијата, од чиј влез на западната страна излегуваат членовите на Редот во свечена процесија. Свештениците ги испраќаат витезите, препозналиви во црвено белите наметки и капи со перјаница, кои движејќи се споро и достоинствено по црвениот тепих, излегуваат во колона од дворот на Опатијата, упатувајќи се по градските улици кон Куќата на Лордовите, на 26 јуни 1749.[41] Кровот на Вестминстерската Палата до која треба да стигнат, откако ќе ја заобиколат црквата Св. Маргарита, се гледа во позадината на хоризонтот. Ваквата композициска шема Sampети ја доведува во врска со омилените венециски примероци на сликарот.[42]

Редот на Капењето е еден од најстарите витешки редови во Англија, за кој се смета дека бил основан во 1399 година. Каналето всушност ја насликал процесијат на новопрогласените членови на овој витешки ред. Опатијата е прикажана по скорото реставрирање и изградба на двете западни кули, зафат за кој биле задолжени архитектите Nicholas Hawksmoor и Sir Cristopher Wren. Самата слика во голем дел претставува комеморација на нивните достигнувања, можеби во иста мера колку што е комеморативна во однос на настанот. Можно е претставата да се базира на опис, а не на вистинско присуство на уметникот на церемонијата. Колоната витези делува импресивно во нејзината помпезна живописност, но прилично стилизираната изведба на фигурите во однос на архитектурата, придонесува да не бидат доволно уверливи.[43] Нивната вкочанетост и студена индиферентност, кој делува иронично, делува помалку Карпачовски. Осветлувањето е фокусирано на челната фасада на Опатијата и на процесијата во предниот план, а

[40] C. Brandi, *Canaletto*, Milano 1960, 150.
[41] Links, 1982,162.
[42] P. Zampetti, *I vedutisti veneziani del Settecento*, izl. kat.,Venecija 1967, 168.
[43] C. Baker, *op. cit.*, 100.

Црквениот кораб и кулите фрлаат широки сенки преку куќата на свештеничкиот колегиум. Помалку стерилниот опис на архитектурата на централната градба, Каналето ќе го надомести со драгоцениот сегмент на дел од старото градско јадро, даден во дното на сликата.

Можеби е Каналето неприкосновена фигура на Гранд Тоур-ведутизмот во Англија, но подоцна и Франчеко Гварди стекнува свои обожаватели. Негови дела постојано се појавуваат во списоците на наручани слики за Англија. Интересен е случајот со Инграм, Англичанец, доселен во Венеција во доцниот осумнаесетти век, кој не само што купувал слики од Гварди, туку неговата ќерка му станала ученичка на венецискиот сликар. Подоцна, кога семејството се вратило во Англија, Госпоѓицата Инграм стекнала репутација на одличен копист на сликите од колекцијата на нејзиниот татко.[44]

Современите венециски сликари на фигуративни сцени и портрети немале проблем да најдат патрони, но тие не привлекувале толкаво внимание како пејсажистите. Марко Ричи (M. Ricci), кој заминал за Англија заедно со Пелегрини (Pellegrini) под закрила на Лордот Манчестер, освен сликањето воглавно идеализирани пејсажи за англискиот пазар, за време на престојот на островот имал прилика да слика и фреско- декорации (Castle Howard), пред да се вратат дома во 1711 (1712?).

Иако меѓу англиските туристи во Италија бил во мода портретот на Помпео Батони (P. Battoni), изненадувачки голем бил бројот на оние кои нарачувале портрет кај Розалба Кариера, која си ја осигурала англиската клиентела уште во 1705 година со портретот на Хорас Валпол (Horace Walpole).[45] Интересот за венециски слики во Англија во 18. век не се ограничувал на дела од современи автори. Џон Стренџ (John Strange), Англичанец населен во Венеција од 1773 до 1776, Џон Адни (John Udney), Англиски Конзул во истото време и Томас Мур Слеид (Thomas Moor Slade) биле значајни како агенти за набавка на дела од стари мајстори за

[44] G. Briganti, *L`Europa dei vedutisti*, Milano 1968, 23; W. G. Constable, "Venice and England in the Eighteenth Century," in *Venezia e L`Europa*, Atti del XVIII congresso Internazionale di Storia dell`Arte, Venecija 12-18 septem. 1955, 95-103, 97.
[45] Redford, 81-85,99-104, figs. 29, 31-36, 39-40.

Англиските колекционери. Слејд и Адни заедно ја купиле колекцијата Vetturi, подоцна продадена во Англија и обезбедиле многу дела за Ерлот од Дарнли (Earl of Darnley). Стренџ соработувал со венецискиот дилер Џовани Марија Саco (Giovanni Maria Sasso), а неговите писма до Саco сеуште се наоѓаат во музејот Корер во Венеција. Тој испратил во Англија дела од многу постари мајстори, но писмата се полни со податоци за слики од Карлеварис, Каналето и Гварди, иако наводно жали за преферирањето на она што тој го нарекува " modern rubbish" во неговата земја. Сепак Стренџ му се восхитувал на Франческо Гварди, кого го вработил уште како речиси непознат сликар и поседувал многу негови слики. Негова заслуга е и објавувањето на Зомпиниевите *Arti che vanno per le vie nella citt* à *di Venezia*.[46]Саco работел исто така независно, делувајќи како агент и советник на Сер Абрахам Хјум (Sir Abraham Hume) и Сер Ричард Колт Хор (Sir Richard Colt Hoare). Токму Саco му ги претставил на Hoare десетте прочуени цртежи на Венециски празници од Каналето, гравирани од Брустолон, денес во повеќе колекции низ светот.[47] **(види сл. 36 и 50)**

Пред да ја напушти Англија во 1752, Јакопо Амигони, кој таму работел воглавно декоративни историски мотиви за различни патрони, направил обид да заработи повеќе правејќи графики по ведути на Каналето. Иако со своите активности ги засенил Себастијано Ричи и Пелегрини, факт е дека немал толкав обем на работа за да се издржува и дека платната на Каналето, дури и имитирани во друг медиум, секогаш биле барани на англискиот пазар на уметнички дела.[48]

Со заминувањето на Амигони, последниот од значајните декоратери го напуштил островот. Фреско- сликарите не беа единствени во мноштвото италијански, особено венециски уметници, кои работеле таму. Нив ги

---

[46] F. Haskell, *Patrons and Painters*, New Haven * London, 1980, 373-374. Циклус графики со претстави на сцени од животот и занаетите во Венеција.

[47] W. G. Constable, 1955, 98; за Ser Richard Kolt Hoare види D. Sutton, *Souvenirs of the Grand Tour*, изл. кат. 20 окт.-1 дек. 1982, од National Trust Collections, London, 12, 13;

[48] Constable, 1955, 100. Amigoni декорирал повеќе куќи во Лондон (Lord Tankervill, Duke of Chandos, Earl of Povis), натаму сводот над сцената на Театарот Covent Garden и најголемиот проект- холот на Moor Park, Rickmansworth.

придружувале пејсажистите: Марко Ричи, Франческо Sукарели, Антонио Јоли и Каналето. Сите тие можеби биле нешто повеќе од епизода во Англиската уметничка историја, како што вели Constable, не оставајќи имитатори и не формирајќи школа, но факт е дека ќе остават длабоки траги врз автохтоната уметничка продукција на ова и наредното столетие.[49]

Пејсажите на М. Ричи, предходникот на останатите венециски пејсажисти во Англија, биле не само многу популарни таму, туку извршиле силно влијание на Англиските сликари. Работата на Sукарели пак била извонредно високо оценета во уметничките кругови, така што тој станал член на Royal Academy од нејзиното основање во 1768. Преку делувањето врз определбата за пејсаж на портретистот Вилсон (Wilson) и начинот на неговата изработка, овие двајца всушност имале одлучувачка улога во поттикнувањето на сликарот кој извршил трансформација на пејсажното сликарство во Англија, снажно сугерирајќи на Тарнер (Turner) и Констејбл (Constable), а со тоа трасирајќи го патот на триумфот на пејсажот на 19. век.

Уште поинтересно е влијанието на ведутистите. Јоли може да се постави меѓу декоратерите и сликарите на топографски мотиви. Во текот на 1744-45 година, тој работел во Кралскиот Театар (Kings Theatre), а како декорација на влезниот хол на една куќа во Ричмонд, близу Лондон, извел во гризај техника серија пејсажи по графики (*Реката Темза кај Ричмонд, Поглед на Темза со Катедралата Св. Павле, видена низ Ренесансен портик* и слично).

Сепак, по однос на значењето и воедно зрачењето во англиската средина, никој од споменатите сликари не го добил вниманието и статусот на Каналето, кој таму пристигнал како веќе познат уметник (без разлика дали по препорака на Амигони, како што тврдат некои, или по покана од група патрони, по верување на други).[50] За време на речиси десетгодишниот престој

---

[49] *Ibid.*, 100-103.

[50] По една, денес сосема отфрлена теорија, во Англија не престојувал Каналето, туку негов имитатор, можеби Belotto, иако стои фактот дека сликаревите англиски остварувања, односно повеќето од нив, се инфериорни во однос на оние кои тој ги насликал во Венеција. Тој пристигнал во Англија во Мај 1746, и конечно се вратил во Венеција во 1755; но во

во Англија, на Каналето не му недостасувале нарачки. Покрај веќе споменатите патрони, тој добивал нарачки за топографски претстави и од James Harris, подоцна Lord Malmesbury, Sir Hugh Smithson, подоцна Duke of Northumberland, потоа Duke of Beaufort, Duke of Montagu и Earl of Warwick. Повеќето од нив го носеле ведутистот на своите селски имоти, далеку од Лондон, каде тој сликал англиски мотиви по визијата и методот созреан во Венеција, што наведува на впечатокот дека со себе донел од Венеција цртежи, по кои работел. Следејќи ја венецискатa практика, Каналето во Англија правел цртежи со англиски мотиви не само за патроните, туку и за граверите.

Несомнено, физичкото присуство на Каналето во Англија ќе го зголеми влијанието кое неговите слики веќе го имаа на овие простори пред неговото доаѓање. Резултатот бил двоен: прво, појавата на мноштво имитатори во настојување да профитираат од модниот тренд, и второ, претворањето на тие влијанија во перманентен стимул за Англиското пејсажно сликарство. Неговото светло-темно, умешно користено за да ја обедини сцената и да ѝ даде драматичен ефект, користењето на остри акценти на светлината, кои даваат разноликост и виталност, засекогаш ќе го променатат пристапот на англиските сликари, без разлика дали се работи за сликари на топографски мотиви. Пресудно е влијанието на Каналето кога е во прашање, на пример, подоцнежниот опус на Семјуел Скот (Samuel Scott, *Темза и Вестминстерскиот Мост*), кој пред средбата со венецискиот ведутист сликал марини во холандски манир. Таков е случајот и со Вилијам Марлоу (W. Marlow), чија слика со мотив на *Замокот Ludlow* неверојатно потсетува на Каналетовиот Замок Alnwick, насликан за Војводата од Northumberland. Интересен е податокот дека во 1771 година две слики биле продадени на аукција како дела на Каналето, но се испоставило дека се работи за копии на Марлоу.[51]

меѓувреме два пати се враќал дома, од Септември 1750 до Мај 1751 и од средината на 1753 до некој период во 1754. J. G. Links, *Canaletto*, Oxford 1982, 158-161, 173, 177.

[51] W. G. Constable, 1955, 102.

Овие примери јасно говорат дека Каналето, заедно со Марко Ричи и Sукарели помогнале да се создаде познатата школа на англиското пејсажистичко сликарство. Неговиот пристап бил различен, но интензитетот на влијанието еднакво како на двајцата венециски пејсажисти, дури и посилен кога се во прашање англиските акварелисти. Секако, надвор од темата, но важно е да се спомене дека Венеција влијаела и на новите трендови во англиската архитектура, преку задоцнетиот осврт на Паладио во 17. век, а кон крајот на 18. и почетокот на 19. столетие нејзините контури ќе бидат прилагодени на графиките на Пиранези, кои го промовираат неокласицизмот.[52] **(сл. 135)**

Значи, во текот на Сетеченто протокот на уметнички дела, уметници и уметнички влијанија се одвива во една насока, од Венеција во Англија. Англиската страна во културната соработка била задолжена да обезбеди патрони за венецискатa уметност и да учи од венециските примери.

Но, во Венеција покрај Англичаните имало и други значајни странски вљубеници во венецискoто сликарство, нарачатели и колекционери. Меѓу нив е исклучително важен Маршалот Шуленбург (Johann Mattias Schulenburg), современик на англискиот колекционер, кој иако вработувал речиси исти уметници, станал сопственик на многу различна колекција од онаа на Конзулот, одраз на неговата индивидуалност и естетски вкус. Конечно, тој не бил англиски аристократ, туку Саксонец, пензиониран професионален војник, кој по низата ангажмани во сите значајни војни во Европа на преминот на 17. во 18. век, се населил во Венеција. По успехот во борбите за Крф против Турците на чело на венецискатa флота во 1715 и 1716 година, тој добил низа привилегии и доживотна пензија од 5000 дукати годишно од страна на Републиката.[53] Парите ги трошел во добар дел на уметнички слики. Покрај дела од италијанската Ренесанса и особениот интерес за современата

[52] M. Cordaro, A.Moltedo, M. S. Sassoli, *Giovanni Battista Piranesi and the Veduta of Rome and Venice in the first half of the XVIII century*, двојазично изд., текст на англиски и француски, Rim 1990,40.
[53] M. Levey, "Introduction to 18th Century Venetian Art", in *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, izl. kat., Royal Academy of Arts, London 15 sept. -14 dek. 1994; National Gallery of Art, Washington 29 jan.-23 apr. 1995, New Haven * London 1994, 22-44, 33.

венециска скулптура, Шулембург порачувал и слики од современи венециски автори, меѓу кои и ведути.[54]

Резиденцијата на Маршалот во Палатата Лоредан ја краселе и портрети на членови на повеќе европски владетелски куќи со кои тој бил во блиски односи- Бурбоните, Хабзбурговците, Фарнезе и други. Негови пак портрети насликале Пјацета, Бартоломео Назари (Bartolommeo Nazari), Џузепе Ногари, Џакомо Черути, Џан Антонио Гварди, кој цели петнаесет години работел за него (пред 1730-1745), примајќи месечен надомест за копиите на венециските мајстори од 16. век, порачани од Шуленбург.[55] Маршаловите најважни битки ги насликал Франческо Симонини, но во 1726 тој го ангажирал Каналето да го наслика Крф (веројатно според графика) со сцена на неговиот најголем воен триумф.[56]Заради тесната соработка на Каналето со Англичаните, Шуленбург имал повеќе слики од други венециски ведутисти и пејсажисти, како Мариески (10), Карлеварис (6), Јоли (2), а посебно Марко Ричи (6) и Зукарели (Zuccarelli) (9). Хаскел оценува дека, по однос на застапеноста на жанровите во збирките на двајцата најголеми венециски мецени на 18. век од неиталијанско потекло, конзулот Смит покажал карактеристична Англиска склоност кон пејсажот и ведутизмот, додека кај Маршалот Шулембург преовладува интересот за историски теми, портрет и жанр на секојдневието.[57]

Третиот значаен странец -мецена, како и претходните двајца, подолго време жител на Венеција, но со значително поскромни колекционерски

---

[54] F. Haskell, *Patrons and Painters*, 310-12. Колекционерската активност на Маршалот започнала одненадеж во 1724 година со голема набавка на дела на стари мајстори сликари искулптори од правникот и дилер Giovanni Battista Rota. Повеќето од делата потекнувале од збирката на последниот Војвода од Мантова Ferdinando Carlo Gonzaga, кои се појавиле на венецискиот уметнички пазар по неговиот егзил и смрт (1706)по Австриската окупација на Мантова. Последните години од животот Шуленбург ги поминувал меѓу Венеција и Верона, каде умел во 1747 година и притоа му бил приреден величествен погреб. Постои цртеж на погребната процесија во Верона во Archivio di Stato, VIII-Vari No. 35. Во Венеција престојувал во 1729/30, 1732/34, 1737/41, а во Верона 1734-6 и 1742-7. Главен извор за животот на Schulenburg е *Leben und Dentwurdigkeiten Johann Mathias Reichsgrafen von der Shulenburg*, Leipzig 1834.

[55] A. Morassi, "Antonio Guardi ai servig j del Feldmaresciallo Schulenburg", vo *Emporium*,1960, 147-164 и 199-212.

[56] F. Haskell, "Stefano Conti, Patron of Canaletto and others", vo *Burlington Magazine*, 1956, 296-300, 298.

[57] F. Haskell, 1980, 314, 315.

амбиции, бил германскиот бизнисмен Сигизмунд Стреит (Sigismund Streit). Син на ковач од Берлин, тој дошол во Венеција во 1709 година гледајќи во неа можности за работа. Токму неговите успешни трговски зделки во градот на лагуните го направиле богат и тој искажувал особен пиетет кон својата нова татковина, а потоа и кон нејзината уметност. На своите годишни говори во Берлин, Стреит особено место отстапувал токму на славењето на убавините на Венеција и нејзината традиција. Иако староста ја поминал во Падова (по 1754), зимите најчесто ги минувал во Венеција, за која го врзувале особени чувства, како што и венециските уметнички дела во неговата колекција имале особено, лично значење за него. Од четирите Каналетови слики кои ги поседувал, две покажуваат сцени директно поврзани со неговиот живот.[58]Едната петставува поглед на *Големиот Канал* од југоисток, односно потегот од плоштадот S. Sofia кон Ријалто. Во гондолата која плови по каналот стои самиот Стреит, во чија позадина се гледа Palazzo Foscari, неговата резиденција. Другата е ведута со *Campo Rialto* на главната позиција, така што е очигледна инспирацијата од местото на кое се одвивале бизнисите во градот.

Очигледен и значаен бил интересот на германскиот колекционер да поседува слики со церемонии и празници на Републиката. Останатите две слики на Каналето во неговата збирка се меѓу ретките сликареви ноќни сцени со приказ на *Бдеењето на Св. Петар и Св. Марта*, втората најпопуларна од ваквите свечени активности во градот. Овие две се придружени со уште неколку други слики од следбениците на Каналето, на кои е претставен Дуждот како зема учество во јавни процесии.[59]

Бернардо Белото бил венециски ведутист кој работел за најголем број владетели и тоа ширум централна Европа. Меѓу нив биле: Карло Емануел III-Кралот на Сардинија, Изборниот кнез на Саксонија и Крал на Полска

[58] W. G. Constable, "Four Paintings by Antonio Canale in the Gymnasium zum Grauen Kloster, Berlin", vo *Scritti di Storia dell`Arte in onore di Lionello Venturi*, 1956, II, 81-93.
[59] Една од овие, *Sala del Maggior Consiglio*, Zimmermann ја припишува на Gianantonio и Francesco Guardi во H. Zimmermann, "Uber einige Bilder der Sammlung Streit im Grauen Kloster zu Berlin", vo *Zeitschrift fur Kunstwissenschaft*, 1954, 197-224, 199-203.

Фредерик Август II (наречен Август III од Пољаците), Императорката Марија Тереза, Принцот Лихтенштајн, Принцезата од Саксонија Марија Антонија, Станислав Август Понијатовски и Катерина II Руска. [60] Неговиот чичко бил многу познат уметник во тоа време, па Белото на двете ведути на Торино кои ги слика за Карло Емануел во 1745 година на своето име додал "Каналето", алудирајќи со тоа на блиските роднински врски со големиот венециски мајстор.[61] Предмет на неговата инспирација биле многу италијански гадови, но и Дрезден, Варшава, Минхен, кои во налетот н илуминизмот станале уметнички центри, се разбира од понизок ранг отколку Венеција или Париз. Дворот на Фредерик Август II во Дрезден веќе угостувал бројни уметници, меѓу кои и прилично Италијани: музичари, пеачи, балерини, глумци, архитектот Гаетано Кјавери (Gaetano Chiaveri), скулпторот Лоренцо Матиели (Lorenzo Matielli), сликарите Пјетро Ротари (П. Ротари) и Стефано Торели (S. Torelli) и други; а не бил поинаков и случајот со дворот на Понијаковски во Варшава и на Катерина II во Петерсбург.

Белото ќе го пренесе во Европа ведутистичкиот мотив од Каналетовски тип, притоа не само почуствуван во неговата перспективна апстракција, туку заедно со толпата која го оживува. Иако се малку на број, во тој контекст ќе се издвојат извонредни примероци на празнични сцени, кои се истовремено негово "документирано" сведоштво на местото на настанот и воедно сеќавање на венецискатa празнична иконографија, овојпат со различна сценографија. Сликите *Плоштад на новиот пазар во Дрезден, видена од Moritzstrasse* (Gemäldgalerie, Дрезден) и *Процесија на Плоштадот Красински во Варшава* (Национален Музеј, Варшава) се адекватна потврда за ова, но и за извесниот исчекор кон еден постуден тоналитет, појасна атмосфера и поизразен реализам во однос на Каналето, кој е во тој период во Англија, и лекциите научени од него.[62] **(сл. 136)**

---

[60] R. Pallucchini, *Vedute del Bellotto*, Milano 1961, 8, 11, 15, 19.
[61] E. P. Bowron, "Bernardo Bellotto", vo *The Glory of Venice, Art in the Eighteenth Century*, izl. kat., Royal Academy of Arts, London 15 sept. -14 dek. 1994; National Galery of Art, Washington 29 jan.-23 apr. 1995, New Haven * London 1994, 361-375, 362.
[62] G. Briganti, *L`Europa dei vedutisti*, Milano 1968, figs. 150 и 198.

Градот на Елба, убав, урбанизиран и чист, изобилувал со многу фасцинантни глетки, од кои повеќето биле овековечени од Белото, при што совршено ги илустрираат описите на патеписците и посетителите на овој саксонски град, познат по својот порцелан и дворецот Цвингер (Zwinger), место на многу дочеци и церемонии.[63] Претставата на новиот пазар настанала во 1749 година, значи две години по неговото пристигнување во Дрезден. Десно се гледа Gewandhous (продавница за пециво), додека десно, по дијагоналата која го затвора плоштадот- Големата Стражарница со маестозната градба на барокната Frauenkirche. Во отворањето на речиси халуцинантната евидентност на аналитичката дескриптивност во архитектонскиот перспективен сет, Белото инсистира на една нова документарна вредност на фигурите (macchiette): целата толпа е прикажана минуциозно по типови и карактери, во нивното движење кое ги слева во спектаклот, секогаш различен и привлечен, каков што е оној на плоштад со пазар.[64] Шарлатан ја поставил својата бина на левата страна во зона на сенка: во близина се гледаат виолинист и објавувач, опкружен со љубопитна толпа, а од спектаклот се привлечени и неколку благородници; една кола во кас влегува од лево, додека друга доаѓа од дното на плоштадот, понапред две слигинки носат некаков товар; други фигури се туркаат собрани околу импровизираните тезги, но сепак е најраздвижено околу бината на шарлатанот.

Паѓа во очи дека фигурата на Белото е помалку стилизирана од онаа на Каналето, поаналитична и следствено подескриптивна. Тоа е едно од првите појави на толпа во неговите слики, која ќе игра значајна улога како протагонист во неговите полски ведути, меѓу кои и гореспоменатата варшавска Процесија, која ја издвоивме заради нејзиниот празничен карактер. Како една во низот на ведути на Варшава, во кои перспективата има потенцирано значење, оваа ја проследува со исклучително внимание

[63] *Ibid.*, 183-186. Меѓу писмата и патеписите на посетители од различни делови на Европа е даден извадок од *Opere Scelte*, Milano 1823 на Francesco Algarotti.
[64] R. Pallucchini, *Vedute del Bellotto*, Milano 1961, 13, 14.

фасадата на палатата на Републиката, покрај чија челна фасада минува во дијагонала најважниотот дел на долгата процесија.

Во последните години на својот живот и на крајот на својот 13-годишен престој во Полска, Белото овековечил значајни епизоди од поновата полска историја на историски слики, кои се документ и сведоштво за *Изборот на Кралот Станислав Август Пониатовски во Вола* (Wola) *во 1764 година* (насликана уште два пати - во 1776 и 1778) и *Влегувањето во Рим во 1633 на Џорџо Осолински, амбасадор на Кралот на Полска.* Втората била насликана во 1779 година по графика на Стефано дела Бела (S. della Bella). Веројатно е дека во изведбата на овие слики, натрпани со фигури, на венецискиот ведутист му помагал неговиот син, Лоренцо, кој починал неколку недели пред него во 1780.[65]

Разбирливо е дека присуството на Бернардо Белото ќе остави траги врз подоцнежната сликарска активност во Полска. Тоа се одразило на дејноста на акварелистот Сигизмонд Вогел (Sigismond Vogel, 1764- 1826), заснована на варшавските мотиви од првата половина на 19. век, како и на Мартин Зелески (M. Zeleski, 1796- 1877), кој евидентно се инспирирал од венецискиот мајстор.

Варшавските ведути претставуваат на некој начин пресврт во однос на класичната перфекција на Дрезденската серија. Тие се различни по композиција, осветлување и колорит и најпосле се многу поисполнети со фигури, дефинирани по своето потекло и карактер. Склоноста на венецискиот ведутист за верно прикажување на стварноста, во оваа последна фаза на неговото творештво достигнува врв. За тоа не постои подобар доказ од фактот дека ведутите на Варшава од Белото биле користени како модели за реконструкција на оделни градби и цели делови од градот после Втората Светска Војна.[66]

---

[65] *Ibid.*, 21; S. Lorentz, " Bernardo Belotto-Canaletto a Varsovie", vo *Venezia e L`Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di storia dell`arte (Venecija 12-18 septemvri, 1955), Venecija 1955, 360-362, 361.

[66] E. P. Bowron, *op. cit.*, 375.

Покрај ангажираноста на Микеле Мариески од страна на Маршалот Шуленбург неколку години последователно да слика ведути за него, во 1736, 1737 и 1739, и овој рано починат венециски сликар патувал и работел надвор од Венеција.[67] Иако спорен во недостаток на комплетна документација и третиран како хипотеза, неговиот боравок во Германија денес најчесто временски се доведува во врска со неговата изработка на погребната декорација за погребот на Полската кралица Марија Клементина Собиески (M. C. Sobiesky), одржан во Фано на 23 мај 1735 година, значи некаде меѓу 1731 и 1735. Наводното патување на Мариески во Германија, прв во Италија го споменува, а други автори само го превземаат (Pellegrino Antonio), Орланди во 1753, кој тврди дека неговите идеи и остварувања им се допаѓале на тамошните мецени и тој бил ангажиран со помали или поголеми нарачки.[68]Но, затоа пак активноста на сликарот во Фано е прецизно документирана. Во комеморативната книга Solenni Esequie di Maria Clementina Sobieski..,издадена од Гаетано Фанели (G. Fanelli) во 1736 во Фано, содржани се илустрации на два проектни концепти изработени во чест на кралицата. Првата ја претставува внатрешноста на црквата за таа прилика, а другата една Macchina висока 78 "палми". Графиките биле изработени од Џузепе Камерата (G. Camerata) и од импресариото Франческо Таco (F. Tasso).[69]

Mercedes Preceruti Gerberi повторува дека Мариескиевите оригинални остварувања, кои се потпираат на успешни верзии, за да ги задоволат потребите од сувенири на туристите и обожувачите, настанале во работилницата под негово директно водство, или надзор.[70] Оваа работилница одговарала и на барањата на значајни странски нарачатели.

Денес може да се констатира дека постои сериозен проблем околу комплетирањето на информациите за ведутистичката продукција на 18. век, како последица на нивната недостатност за модерната и современата

---

[67] P. Zampetti, *I Vedutisti Veneziani del Settecento*, каталог, Venecija 1967, 246.
[68] P. A. Orlandi, *Abecedario Pittorico*, издание дополнето од P. Guarienti, Venecija 1753, 380.
[69] Документите од животот на Michele Marieschi се објавени во R. Toledano, *Michele Marieschi*, L`opera completa, Milano1988.
[70] M. Precerutti Garberi, 'Michele Marieschi ed i "capricci" del Castello Sforzesco di Mlano', vo *Pantheon*, XXVI, 1968, 40.

историографија. Факт е дека голем број на ведути бил ексклузивно упатен на приватни коминтенти, не само домашни, туку пред сé странски, со што многу слики, со различни претстави на градот, биле дисперзирани меѓу замоците и европските резиденции, така останувајќи долго недостапни за проучување и документирање во некаква систематизирана целина.

Сличен бил случајот и со делата на ведутистите активни и во Рим и во Неапол, кои во голем број завршиле кај англиските, француските, руските или германски колекционери. Не станува збор за сериозни пречки околу проучувањето на пооделни уметници, но честопати недостасуваат доволно факти за конечно оформување на сликата за интерференцијата на самите сликари од една средина во друга, а со тоа и за конечниот нивен придонес за создавањето на нивниот културен и уметнички амбиент, како и поспецификните согледувања околу бројот на коминтентите.

Со други зборови, не е тешко да се заклучи дека и покрај разликите во творештвото на Каналето, Белото, ван Вител и Панини, тие често менувајќи ја својата адреса и разменувајќи меѓусебно искуства, остваат најпосле општ впечаток за италијанската ведутистичка продукција, која доминира во главните пунктови на Гранд Тур- Венеција, Рим и Неапол. Притоа на помодната побарувачка одговарале најчесто локалните или оние "на подолг рок" населени мајстори. Сликарите пак организирани во ателјеа-работилници биле задолжени здружено да одговорат на зголемената бараност на актуелните ведути на овие италијански центри на европскиот пазар, честопати упатени на посредништвото и соработката со познатите и способни *marchands-amateurs*.[71]

[71] N. Spinosa, L. di Mauro, *Vedute napolitane del Settecento*, Neapol 1989 (93), 13.

Венециските ведутисти- сликари на празнични сцени

* * *

Лука Карлеварис и првите празнични ведути во Сетеченто

Лука Карлеварис (Удине 1663- Венеција 1730) се смета за татко, основач на венециското ведутистичко сликарство на 18. век. Уште повеќе треба да се истакне фактот дека е од круцијално значење неговата улога во обновата на венецискатa уметност во моментите на напуштање на барокните стилски тенденции и во услови на дефинирање и актуелизирање на нови жанрови во сликарството во Италија и пошироко. Неговата појава ќе го сврти вниманието на локалните уметници, кои подоцна, во текот на 18. век, ќе станат движечки фактор на светскиот Пазар на уметнички дела.

Изворите го опишуваат Карлеварис како добар познавач на архитектурата, кој студиозно ја проучувал перспективата, што е евидентно демонстрирано во неговите припремни цртежи за графики.[1] Разбирливо е дека неговото откривање на ведутата е постепено: најраната сликарска активност е поврзана со пејсажот, кога преку бројни слики- прстстави на пристаништа или посебно креирани предели кои биле комбинација на реални елементи и фантазија - стилистички ги поврзува со моделите на северните мајстори како Pieter Mulier (наречен Cavalier Tempesta), Hans de Jode и Johann Anton Eismann. Со нивните дела Карлеварис можел да се сретне во Рим, за

[1] Таткото на Карлеварис, Леонардо, бил математичар, автор на еден перспективен план на Удине, изведен во 1668 година, и најпосле архитект. Откако на шест годишна возраст останал сирак, на вештините на нивниот татко продолжила да го подучува постарата сестра Cassandra. Веќе во 1679 година, кога Лука има шеснаесет години, семејството ја напушта областа Фриули и се доселува во Венеција. F. Mauroner, *Luca Carlevaris*, Padova 1945, 14.

време на патувањето кое го реализирал во младоста, а кое го опишува Џанантонио Москини (1806), но секако е можно да ги сретнал во Венеција, каде повеќето од овие Северни автори биле присутни во последните декади на 17. век.[2]

Додека со раната продукција Карлеварис се обидувал да ги задоволи новите барања на венециските патрони и да ја пополни празнината на пазарот на уметнички дела со капричи и пејсажи, неговиот подоцнежен премин од пејсаж на ведута е веројатно одбележан со две важни остварувања.[3] Првото е веќе споменатата одлична колекција на 104 графики под наслов *Згради и ведути на Венеција* (*Le Fabriche e vedute di Venezia, disegnate, poste in prospettiva et intagliate*), печатена во 1703 година, веројатно по опсежни неколкугодишни подготовки. Оваа колекција од бакрорези-aqueforti доживеала три изданија и едно препечатување со додатни две ведути, претставува фундамент на венецискиот ведутизам од повеќе аспекти и веројатно е дека тука Карлеварис во голема мера ги користи претходните римски искуства.[4] Со овие доминантно- фронтални претстави на најважните објекти и плоштади во Венеција, Карлеварис ќе им го трасира патот кон венецискатa ведута на Каналето, Висентини, Мариески и други сликари и графичари во Serenissima.

Второто многу важно остварување на Фриулианскиот мајстор од овој период се серијата платна, на кои се насликани свечени "влегувања" или дочеци на стански амбасадори, кои пристигнувале да ги предадат своите акредитиви на владата на Републиката. Овие свечености биле проследени од

---

[2] G. Moschini, *Della Letteratura Veneziana del secolo XVIII* ..., vol. III, Venecija 1806, 86. Во недостаток на други податоци, ова патување се смета за реализирано. "in freschezza d`eta passo a Roma, ove indefesso si diede da se medesimo a copiare quanto v`era d`antico non meno che le moderne fabriche, ritraendole e dietro e fuori", што значи дека таму тој ги сликал старите, антички градби, но и новите објекти, претставувајќи ги однадвор и одвнатре.

[3] Првите значајни патрони на Карлеварис биле аристократите од семејството Зенобио (Zenobio), за кои тој сликал големи пејсажи наменети за нивната палата меѓу 1682 и 1688 година, под видливо влијание на Mulier (Tempesta) и Eismann. Заради овој ангажман на семеен сликар, уметникот го добил прекарот "Luca da Ca`Zenobio". 1707 година Карлеварис ја завршил документираната нарачка за Stefano Conti од Лука. Иако неговата слава била локална, тој исто така добивал порачки од различни патрони како Фелд Маршалот Von der Shulenburg и семејството Pisani, како негови истакнати клиенти. B. Aikema, B. Bakker, The *Painters of Venice, The Story of the Venetian Veduta*, изл. кат., Rijksmuseum Amsterdam, од 15 декември 1990 до 10 март 1991, Amsterdam & Hag 1990, 116.

[4] P. Zampetti, *I vedutisti veneziani del Settecento*, изл. кат., n. 14, Venecija 1967, 33.

регати во Големиот Канал, процесии на вода и празнични активности , а со нивното претставување Карлеварис совршено се надоврзал на традицијата, чии најдалечни корени се наоѓаат во делата од работилницата на Џентиле Белини или оние на Виторе Карпачо.[5] Во суштина Карлеварис ги синтетизира влијанијата на Клод Лорен (Claude Lorrain), Салватор Роса (Salvator Rosa), Јоханес Лингелблах (Johannes Lingelbach), Бамбочантите и споменатите Mulier и Eismann.

Комбинирајќи го пак искуството стекнато низ проучувањето на венециското сликарство во последните неколку столетија и она остварено во контактите со Гаспар Ван Вител и Џан Паоло Панини, Лука Карлеварис ќе го преточи во првите модерни венециски празнични сцени.[6] Иако иконографски познатите "Дочеци" се потпираат на неговите пристанишни сцени, тие во суштина претставуваат преточување на празничната атмосфера во сликите на Белини, Карпачо, Хајнц и други постари мајстори, во реалниот градски амбиент. Но, тој под импресија на животот, венециското секојдневие и современите официјални настани во градот, ќе ја претвори ведутата во хроника, покажувајќи дека го чувствува празничното пулсирање на градот.

Покрај првичните преокупации со архитектурата, перспективата и влијанијата на современата ведута од холандски тип, Карлеварис покажува жив интерес кон објективната стварност, повеќе со живоста на фигурите, отколку преку самата архитектура, која секогаш има сценографска функција. Da Canal во 1732 година за неговите слики забележува дека: "им немаше равни по убавина, по галантните движења на фигурите, по новината на групирање, по отворениот простор, по блескавите води, употребени и при средбите на јавните влегувања и на свечените регати, од страна на странските амбасадори и владетели до последниот во животот ...", алудирајќи на документарниот карактер на ведутизмот на Карлеварис.[7] Неговата преокупација со животот нашла израз во многу скици на фигури што тој ги направил, сметајќи ги и брзите скици со молив и студиите во масло, без оглед што сликарот

[5] G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venecija 1930, 58.
[6] G. Briganti, *Gaspar Van Wittel e l`origine della veduta settecentesca*, Rim 1966, 236-242.
[7] V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, (1732), изд. на G. Moschini, Venecija 1809, 29.

честопати ги користел истите скици во различни слики.[8] Лука ги студирал своите фигури -макети "dal vivo", па оттука се тие полни со живот, собрани во најразлични активности, групирани со вкус и со епизодно и анегдотско чувство.[9] Таквиот став веќе води кон своевиден Просветителски реализам, кој не е во тој степен присутен кај ниеден од неговите ученици и следбеници. Дури и најголемите меѓу нив ги користеле неговите композициски шеми, групирањето на фигурите, но никој не успеал, тргнувајќи од преставите на Пјаца и Пјацета - населени со бројни фигури, да излезе од вообичаениот концепт на толпата, како едноставен питорескен мотив и да го постигне неговиот впечаток на карактерен елемент, поставен со една толку модерна интуиција.[10]

Иако не бил исклучително плоден како автор, Карлеварис оставил зад себе речиси сто и педесет слики, од кои поголемиот дел се ведути на Плоштадот Св. Марко и неговото непосредно окружување, а останатите капричи и мал број пејсажи. Во каталогот посветен на Карлеварис, објавен во Падова во 1994, Дарио Сучи (D. Succi) претставува две платна на сликарот, едното со претстава на *Плоштадот Св. Марко со актери на Комедија дел Арте под ѕвоникот на Катедралата*, а другото со *Ведута на San Nicolo di Castello*, кои практично потекнуваат од последните години на 17. или првите години на 18. век, кога Карлеварис бил преокупиран со подготовката на збирката графики, односно со архитектурата.[11] **(сл. 137)** Без оглед дали, како што тврди Сучи, графиките потекнуваат од сликите, или пак, што е пологично, сликите потекнуваат од цртежите, односно графиките работени по нив, од првото платно јасно се гледа дека жанровско-празнувачките детали во сликата уште тогаш биле релевантни за првиот венециски ведутист. По однос на зрелоста, согледана преку стилистичките елементи, релевантно е мислењето на Ф. Педроко, дека двете платна претходат на

[8] A. Rizzi, *Luca Carlevarijs*, Venecija 1967, figs. 80-144 кај цртежите и скиците.
[9] A. Morassi, "Settecento inedito" (II), во *Arte Veneta*, A. IV, 1950: 43-56, 43-44.
[10] F. Mauroner, *Luca Carlevarijs*, (II изд.) Padova 1945, 28-29.
[11] D.Succi, *Luca Carlevaris*, изл. Кат., Padova 1994, cat. n. 21 и 22. Двете платна се во приватна колекција и имаат исти димензии 60x72 cm.

Влегувањето на Амбасадорот de Pomponne во Венеција, од Rijksmuseum во Амстердам, која е сигурно датирана во 1706 година.[12] **(сл. 138)**

Сé уште е актуелно прашањето за времето и начинот на кој Гаспар Ван Вител влијаел на Лука Карлеварис, кој пак во празничните ведути, насликани на почетокот на столетието, покажал сликарски квалитети прилично задолжени од венецискатa сликарска традција. Честопати, иако изведбата на архитектурата му е прилично прецизна, тој ја потопува во розеникава магла, која ги омекнува даталите, особено во позадината, на тој начин издвојувајќи се од "бинакуларната" прецизност на холандскиот сликар, кого го нарекувале "Гаспар на очилата", токму заради фотографската прецизност, со која го опишува секој елемент на зградите кои се капат во изразена светлина на сончево летно пладне, па дури и на најодалечените објекти.[13] Додатно, кај Карлеварис односот меѓу архитектурата, чамците и луѓето кои ги населуваат неговите платна, најчесто не е толку прецизен како во сликите на Ван Вител. Овие карактеристики се видливи на првите слики на Карлеварис, на пример, на претставите на амбасадорски "влегувања" во Дуждевата Палата, меѓу кои навистина автентични се ремек делата: *Дочекот на Кардиналот Cesar d`Estrées*, која доколку била насликана во 1701 година, е најстарата негова ведута, потоа *Влегувањето на Францускиот Амбасадор Abbot de Pomponne* (1706, Rijksmuseum, Амстердам), или пак *Влегувањето на Charles de Montagu, Еарл од Манчестер*, кое го носи датумот 22 септември, 1707 (Birmingham City Museum, U.K.), натаму извонредното платно кое ја документира *Регатата одржана на Големиот Канал за посетата на Фредерик IV од Данска* во Март 1709, сега сопственост на Nationalhistoriske Museum, Hillerod. **(сл. 139 и 140)** Меѓу раните ведути на Венеција на Карлеварис се вбројуваат *Царинарницата* (приватна колекција, Венеција), со островот San Giorgio Maggiore во позадината, и парот платна со потекло од

---

[12] F. Pedrocco, *Visions of Venice, Paintings of the 18th Century*, London*New York 2002, 232, види во белешките фус. 7.

[13] G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l` origine della veduta settecentesca,* Rim 1966, 236-242. Бриганти ги презентира сите петнаесет ведути на Венеција од Ван Вител, при што речиси сите претставуваат призори кон Басенот Св. Марко со сочувани подготвителни цртежи.

San- Souci Замокот во Потсдам (денес во Берлин, државна Администрација за замоци и градини), со претстави на *Кејот покрај Дуждевата Палата* и *Плоштадот Св. Марко со Шарлатани.*[14] **(сл. 141)** Хронолошки следи во 1710 *Бучинторо кој исполовува од Св. Марко* (Колекција на J. Paul Getty Музејот во Малибу), која ни нуди поглед на Моло со познатите фасади и перспектива по Пјацета како сценографија за свечената поворка предводена од Дуждевиот брод.[15] **(сл. 142)**

Во прилог на стилските разлики меѓу Карлеварис и Ван Вител, Педроко дури смета дека има објективни причини да се сомнева во можноста на венецискиот сликар да ги види венециските ведути на Холанѓанецот. Поаѓајќи од согласувањето на повеќето проучувачи, дека Ван Вител ги сликал овие ведути по враќањето од Венеција, поточно најстарата датира од 1697 година, а останатите во првата, па и втората деценија на 18. век, тој заклучува дека доколку немаме потврда дека Ван Вител имал венециски патрони, останува единствено можноста Карлеварис да ги види овие венециски претстави дури во поодминатата возраст во Рим, наспроти соопштението на Москини дека како младич бил во Вечниот Град.[16]

Карлеварис во текот кариерата го префрла интересот од пејсажот, особено фантастичниот пејсаж со класични градби и руини, познат како капричо (capriccio), на неговите поширпко познати венециски ведути. Тој особено го концентрирал вниманието на подрачјето околу Св. Марко, бескрајно повторувајќи ги неговите сцени на плоштадот, на Пјацета и на пристаништето со влезот во Големиот Канал. Во тој избор влегува и извонредното остварување по ексклузивна нарачка на Алвизе Писани (Алвисе Писани), од средината на првата декада на осумнаесеттиот век, составено од платна кои ги слават и овековечуваат клучните моменти од дипломатската кариера на нарачателот, кулминирајќи во неговиот избор за

[14] F. Pedrocco, *Visions of Venice*..., 47, 48, figs. на str. 42, 49,53, 55.
[15] D. Gioseffi, *Canaletto and his contemporaries*, London 1960, 95, fig. 23.
[16] F. Pedrocco, *Visions of Venice*..., 48. Најстарата позната ведута на Венеција од Gaspar Van Wittel се чува во Прадо, а во Шпанија се наоѓа веќе од 1746, во колекцијата на Elisabetta Farnese at La Granja, што може, според Педроко, да наведе на претпоставка дека била сликана за шпански патрон.

дужд во 1735, пет години по смртта на Карлеварис. Меѓу овие слики со квалитетот значајно отскокнува *Влегувањето на венецискиите Амбасадори Nicolò Erizzo и Alvise Pisani во Лондон* (*Ingresso a Londra degli ambasciatori Nicolò Erizzo e Alvise Pisani, 1.359 x 2. 52 m*, Минхен Bayerische Staatsgemäldesammlungen, настан од 1707 година, претставен од Карлеварис со голема наративна живост.[17] **(сл. 143)**

Последната во низот на празнични ведути на Карлеварис и последна негова датирана слика, се надоврзува иконографски на неговите "Entrate" и го овековечува *Влегувањето на царскиот Амбасадор Conte di Colloredo во Дуждевата Палата* (*L`Arrivo dell`Ambasciatore cesareo conte di Colloredo in Palazzo Ducale*, 1.32 x 2.59m, Дрезден, Staatliche Gemäldegalerie), на 3 април 1726. **(сл. 144)** Во низот на ведути со документарна и комеморативна содржина, оваа по големата густина на светлосни ефекти, евидентно го приближува Карлеварис до Каналетовиот ведутизам и претставува еден вид посредник во таа насока.[18]

Вотивниот мост за празнувањето на Madonna della Salute (*Il Ponte votivo per la Festivita`della Madonna della Salute*, од околу 1720, Hartfort, The Wadsworth Atheneum, *1.17 x 1.486m*), може исто така да се третира како празнична сцена, во која Карлеварис, ставајќи го акцентот на мостот како дел од празничната сценографија, се осврнува на еден обичај, омилен на Венецијанците дури и денес. **(сл. 145)** На 21 ноември секоја година, по повод религиозните празнувања во познатата црква, подигната во 1630 година како завет по страшната чума, која го опустошила градот, бил граден монтажен мост врз Канал Гранде и положуван на чамци, со цел да се овозможи на мноштвото луѓе да се упатат кон црквата della Salute.[19] Дрвениот мост-брод се протега по целата ширина на сцената, од Palazzo Gritti на левата страна па надесно кон црквата, која практично не е прикажана на сликата. Во далечината од десната страна се воочува класицистичката фасада на црквата

[17] F. Pedrocco, *Canaletto e i vedutisti veneziani*, Milano 1995, 10, fig. на стр.14 и 15.
[18] R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venecija * Rim 1960, 33, fig. 87.
[19] P. Zampetti, *I vedutisti veneziani del Settecento*, izl. kat., n. 20, Venecija 1967, 42.

San Giorgio Maggiore на Паладио, додека градбите на Riva degli Schiavoni во позадината, ја затвараат сцената. Луѓето се прикажани во гондоли и на самиот мост во предниот план. Композицијата се одвојува од останатите слики на ведутистот по силниот вертикален акцент на зградите од левата страна, кои се издигаат по целата висина на платното и од хоризонталната линија на мостот. Во суштина, мостот не се гледа во целина и веројатно бил барем двапати подолг одошто е прикажан; како што се гледа од самата слика, дрвени конструкции како оваа обично биле издигнати по средината, за да можат помали бротчиња да минуваат под него.[20] Во артикулацијата на сцената, полната зрелост доаѓа до израз и преку фузијата на фигурите во амбиентот и елаборираната хроматска текстура, преку кои се манифестира креативноста на Карлеварис. Денес е доведена во прашање атрибуцијата на ова платно, чиј автор би можел да биде и Шведскиот сликар Johan Richter, чија рабата е во блиска релација со онаа на венецискиот мајстор.[21]

Доколку се земат во предвид неидентификуваните дела на Карлеварис, списокот на негови празнични сцени не завршува овде. Мауронер укажува на содржината на списокот на слики на Strange, испратени, можеби по Карлеварис и Каналето во Англија:

> "li 2 Carlevaris vedute di Roma,
> Il Bucintoro grande del Domenichini,
> 17 Carlevaris Feste del Doge".[22]

Овој цитиран извадок сведочи за постоењето на серија слики на Карлеварис на тема *Дуждеви Празници* (*Feste del Doge*), кои настанале како претходница

---

[20] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 122.

[21] Кога Voss првпат ја објавил сликата ја атрибуирал на Carlevaris (H.Voss, "Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts", во *Repertorium fur Kunstwissenschaft XLVII*(1926), 1-45, 6-8. Constable прво го предложил Richter како алтернатива, но подоцна се согласува со Voss. Reale поворно ја поставува тезата за Richter, особено врз основа на женските фигури на мостот и колористичкиот контраст меѓу предниот план и позадината на сликата во I. Reale, "In margine alle origini del vedutismo veneto: Luca Carlevarijs e la macchietta", во *Arte in Friuli Arte a Trieste 5/6* (1982), 118-131.

[22] F. Mauroner, "Colezionisti e vedutisti settecenteschi in Venezia", vo *Arte Veneta* (1947), 48-50, 49.

на серијата цртежи *Funzioni solenni del Serenissimo*, изработени од Каналето, а изгравирани од Брустолон. Како што до денес не е ништо идентификувано од споменатиот ведутист Доменикини, ниту пак имаме било какви податоци за него, освен овој дека го насликал свечениот Дуждев брод Бученторо, би било интересно да се најде било каков траг во англиските или американски колекции, кои би воделе до празничните ведути на Карлеварис и Доменикини, испратени во втората половина на 18. век на англискиот пазар.

Уште на изложбата во Венеција насловена како *Венецискиите празници и маски* во 1937 година, во атрактивната поставка претставени се, меѓу останатите, неколку зрели празнични сцени на Карлеварис. Дотогаш непознатата слика на тема *Дуждева поворка во близина на Мостот Ријалто* (*Corteo dogale presso il Ponte di Rialto; 1. 94 x 1. 06m*), скоро извадена од депото на Галеријата Estense во Модена, кога Р. Палукини на почетокот на дваесеттиот век (R. Pallucchini) ја идентификувал како дело на Карлеварис. **(сл. 146)** На десната страна на платното (на насликаната куќа) се забележуваат иницијалите L. C. V. (Luca Carlevarijs Veneto), а според стилистичките релации со венециските дела од постар датум и со ведутистичко-анегдотски карактеристики, од типот на оние на Heintz, Палукини го припишува на младешкиот период на сликарот, кога фигурите ги сликал по углед на Францускиот графичар на 17. век Кало (Callot).[23]

Сликите со претстави на славните Регати на истата изложба биле изложени во засебна сала (Va), во која доминирале големите платна на Карлеварис, први од ваков документарен вид, објективно претставени: претходно споменатата *Регата по Големиот Канал, одржана во 1709 во чест*

[23] G. Lorenzetti, *Le feste e le maschere veneziane*, изл. кат. Venecija, Ca`Rezzonico, од 6 мај до 31 октомври 1937, Venecija 1937, 32, n. 6. од Sala II a, каде се изложени сликите на тема *Festa della Sensa* и *Sposalizio del mare* (*Вознесение* и *Венчавање на морето*). Оваа атрибиција не ја прифаќа Мауронер, кој смета дека иако не сме во можност да го препознаеме со сигурност младешкиот стил на Карлеварис, сепак припишувањето на ова платна со пограшна перспектива на фриуланскиот мајстор е несоодветно. Но, преовладува мислењето дека сликата со недвосмислено идентификуван потпис е негова, од фазата кога (1680-1685) ги користел паралелно математичко-перспективните искуства на татко си и последните примероци на венецискатa празнична сцена манифестирана во сликите на Хеинтз, пред да отпатува за Рим. Види A. Rizzi, *op. cit.*, 92, fig. 3-4; R. Pallucchini, "Una veduta del Carlevarijs alla R. Galleria Estense" , во *Bollettino d`Arte*, n.12, 1937: 533-559, 554.

на Фредерик IV, крал на Данска и Норвешка (*La Regata in "volta" di Canal Grande, corsa nel 1709 in onore di Federico IV Re di Danimarca e di Norvegia; 2.58m x 1.34m*), по која е изреботена графичка репродукција (J. Antonius Faldoni), исто така изложена овде; потоа нејзиниот пандан *Бучинторо и Дуждевата поворка во Базенот на Св. Марко за време на празнувањето на Вознесението и симболичното Венчавање на Морето* (*Il "Bucintoro" e il Corteo dogale in Bacino di San Marco nella Festa della "Sensa" per il simbolico Sposalizio del Mare, 2.58 x 1.34m*), тогаш двете во сопственост на Баронот Edgardo Lazzaroni -Rim; натаму *Регата со поворка на чамци и "Машина" на Канал Гранде* (*La Regata col corteo delle "Bissone" e la "Macchina" dei Premi in "volta" di Canal Grande, 1.67 x 1.05m*), како и карневалската сцена *Куќичка за кукли на Пјацета Св. Марко* (*Il Casotto dei Burattini in Piazzeta San Marco, 0.58 x 0.38m*)[24] **(сл. 147)**

Следната Регата... "со Машина" уште еднаш прикажува мноштво на чамци и "Bissone" упатени кон сплавот со награди. Поставен во средината на каналот и долж работ, веднаш до палатите во предниот план, се забележува еден чуден и карактеристичен чамец, во кој сликарот сместил четири маскирани личности, вклучувајќи ги традиционалните венециски маски на Панталоне и Арлекино; детал кој се повторува во уште една претстава на Регата, изложена во Салата VI, веројатно дело на Бернардино Бисон (B. Bison 1762-1844), подоцнежен ведутист. Овде, за жал, не постои сигурна атрибуција на сликата на Карлеварис и не постои, како во предходниот случај гафика со потпис, која би го потврдила неговото авторство. Постојат единствено графички изведби на поединечни бротчиња со богата декорација, кои се

[24] *Ibid.*, 42-43, n. 1-3; 44, n. 26; 48, n.10. Постои уште еден примерок на Регатата во чест на Фредерик IV во Фридериксборг, кралскиот замок на Данскиот суверен близу Копенхаген, идентичен на првиот, кој Кралот веројатно го однел дома, како спомен на исклучителниот настан, организиран во Венеција во негова чест. Сигурен доказ дека двете платна се претстави на истиот спектакл и дека се остварувања на Карлеварис, е графиката, која ги репродуцира и на која фигурира неговото име. Датирањето на сликите според познатата година на Регатата, биле изведени скоро по 1709. Веројатно е дека панданот на *Регатата, Бучинторо и Дуждевата поворка*...., настанала во исто време, а со претходните платна ја поврзуваат идентичните пропорции и стилот; во секој случај е изработена пред 1729 година, бидејќи моделот на Бученторо одговара на оној од 17. век, пред да биде заменет со нов во 1729.

совпаѓаат со тие на сликата, како оние со алегориски изведби на Воздух, Оган, Вода и Земја, чии креатори се потпишале на илустрациите.[25]

Дали сликајќи ги овие празнични настани на вода, Карлеварис ги креирал имајќи ги во предвид сликите на Heintz Помладиот: *Бучинторо и Дуждевата поворка* (*Il Bucintoro e il Corteo dogale*), видени од птичја перспектива и со план на Венеција во позадината, *Натпревар на чамци по Каналот на Мурано за време на Вознесението* (*Il Corso di barche nel Canale di Murano il giorno della "Sensa"*) и *Влегувањето на патријархот Федерико Корнаро во Сан Пјетро ди Кастело* (*L`ingresso del Patriarca Federico Cornaro a San Pietro di Castello*); или имал прилика да види и слики од претходното столетие, кои не стигнале до нас, а за чии потреби се правени цртежи како на пример оној на "*Првиот Чамец*" од *Влегувањето на Царскиот Амбасадор, Грофот Francesco della Torre во Венеција на 19 февруари, 1689 година*, кој бил исто така изгравиран (n. 76 во каталогот на Lorenzetti), останува енигма, но она што е сигурно, е фактот дека овие негови слики подоцна судбоносно ќе влијаат на решенијата на Каналето.

Нешто поинакво решение од веќе споменатите дела на Карлеварис, гледаме во *Панаѓурот на Сребрарите на плоштадот Св. Марко* (*La Fiera degli Argentieri in Piazza San Marco, 1.31 x 1.21m)*), на која тој нуди ретка и визуелна и забавна документација за изгледот на Пјаца за време на Панаѓурот на празникот Сенса (Fiera della Sensa), пред архитектот Макаруци (Maccaruzzi) да го подготви и изведе проектот за новиот концепт на амфитеатрално поставување на дрвените тезги на плоштадот во 1776 година.[26] Оваа сцена, како и претходно споменатите карневалски претстави

---

[25] *Ibid.*, 44, Sala V, n. 22-25. од Cugini Mauri-сценограф и Giorgio Fossati-архитект. Слична справа-Macchina на оваа овде претставена е на графички лист n. 76, како креација на сликарот Francesco Zanchi, што е нагласено долу во дидаскалија, по повод Регатата одржана во чест на Англискиот Крал на 4 јуни 1764 година. Доколку се земе за релевантна сличноста, во тој случај би отпаднала атрибуцијата на Карлеварис, бидејќи тој умрел уште во 1730 година. Интересно е да се напомене дека гравирата n. 21 во каталогот на изложбата во 1937, потпишана од Микеле Мариески (Michele Marieschi), обработува иста тема како *Регатата со сплав за награди*, која му се припишува на Карлеварис.

[26] Новиот концепт на плоштадот за време на панаѓурот на Sensa го гледаме на сликата *La Fiera della Sensa in Piazza San Marco* од Francesco Guardi (Виена, Kunsthistorisches Museum).

Куќичка за кукли на Плоштадот Св. Марко и *Плоштадот Св. Марко со шарлатани*, концепциски се блиски и одговараат на мотивот на сликата *Плоштадот Св. Марко со Театар на маски* (*Piazza San Marco col Teatro delle maschere, 1. 30 x 2. 59m*) од збирката на Грофот од Crawford во Balcarres Castle (Шкотска). Оваа слика заедно со *Плоштадот со шарлатани* и *Моло со Дуждевата Палата* (*Il Molo col Palazzo Ducale, 0. 734 x 1. 174m*) од државната Администрација за замоци и градини на Берлин, се пандан и со уште некои платна на Карлеварис, кои се наоѓаат во приватни колекции во Милано и Рим и практично претставуваат развивање на иста тема. *Плоштадот Св. Марко со Театар на маски* е едно од најамбициозните дела на ведутистот, не само заради извонредното предканалетовско осветлување, кое го карактеризира, туку и заради благодарната оркестрација на разновидната и раздрагана маса фигури, навестувачки во однос на оштроумното истражување на обичаите на Пјетро Лонги (P. Longhi) и Доменико Тјеполо (D. Tiepolo).[27] **(сл. 148)** Во Sotheby од 1958 се наоѓале мали скици работени масло на платно, со Маски и работници (Maschere e popolani) и Маски, работници и шарлатани (Maschere, popolani e ciarlatani), кои би можеле да му послужат на Карлеварис за ваквите претстави.

Пјетро Лонги пак во 1739, долго пред да се препушти на сликањето на карневалски теми, ја насликал својата единствена претстава со свечено-документарен карактер, која сепак не е сместена во венециски амбиент: *Примањето на Frederick Christian, Изборниот кнез на Саксонија, од страна на Претставниците на Дуждот во Трент* (Њу Јорк, Stair Santy Mattheisen Gallery). Кога го сликал овој Прием, тој ги имал во предвид исто така сликите кои во 1717 и 1719 година ги направил неговиот Болоњски учител Џузепе Марија Креспи (Giuseppe Maria Crespi) со помошникот Антонио Џонима (A. Gionima) за дочеците на Џејмс Стјуарт.[28]

---

[27] A. Rizzi, *op. cit.*, 87, figs. 96- 99, 104- 110.
[28] J. T. Spike, Giuseppe *Maria Crespi and Emergence of Genre Painting in Italy*, изл. кат., Firenca 1980, 33, fig. 30.

Специјалност на Лука Карлеварис и негови најпознати остварувања се дипломатските примања. Тие сочинуваат цела една група на добро познати слики со речиси идентично композициско решение, во стручната литература веројатно најчесто цитирани негови дела. Сликарот го претставува клучниот момент на овие настани, откако завршило слегувањето од брод, на платото пред Дуждевата Палата, каде новопристигнатите амбасадори ги претставуваат нивните акредитиви на Дуждот и на Сенатот, што е всушност климакс на церемонијата, која најчесто траела неколку дена. Венецискот мајстор умеел да ја долови величественоста на настанот, секојпат само минимално поместувајќи ја точката на посматрање во однос на претходните документарни остварувања од овој тип.

Првото меѓу нив е секако *Приемот на Кардиналот César d`Estrées* од 1701 година (масло на платно 1. 30 x 2. 60.м) Cesar d`Esrees (1628-1714), бискуп на Лаон, назначен за кардинал во 1672 година, бил привремен дипломат. Во јануари 1701 година тој бил испратен во Мантова и во Венеција за да ја убеди Републиката да го одбие минувањето на Империјалната Армија во Милано и покрај нивната неутралност по прашањето на Шпанското наследство. Мисијата на кардиналот не вродила со плод, бидејќи Венеција одбила да ја менува својата позиција; во април прелатот заминал со празни раце за Неапол да му се придружи на Шпанскиот крал. Карлеварис можел да добие нарачка и да ја реализира за време на трите месеци, додека кардиналот боравел во Венеција или наскоро потоа. Со оглед на тоа дека е сé уште нејасно дали Венеција или самиот дипломат биле иницијатори за настанување на сликата, превагнува втората можност, која произлегува од фактот дека за настанувањето на повеќето од сликите со "Дочеци" на Карлеварис, се ангажирале самите дипломати.[29]

Поради сличноста на настанот и начинот на кој е тој прикажан, до скоро ова платно се сметаше за потпишана верзија на *Влегувањето на Earl-от од Manchester во Дуждевата Палата*, порачано од самиот Англиски гостин во 1707 година. Судејќи според стафажата, сепак не се работи за

[29] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 118-119, fig. 13.

повторување. Потврда за тоа дека во случајов се работи за Француска, а не за Англиска мисија, сведочи и *fleur-de-lis* на гондолите на Амбасадорот на фонот на левата страна. Натаму композицијата го става прелатот во центарот на вниманието, сред толпата, каде се распознаваат инсигниите на неговата еклезијастичка функција, каква имал единствено Францускиот амбасадор во Венеција, па оттука потврдата дека се работи за Кардиналот d`Estrée.[30]

Со помош на централна перспектива, уметникот го води окото на посматрачот од Дуждевата Палата, преку Моло до Fonteghetto della Farina, каде влезот во Големиот Канал е обележан со силуетата на Santa Maria della Salute и Punta della Dogana. Натаму кон лево , зад групата на гондоли и други бродчиња, може да се види замаглениот профил на Giudecca. Заканувачки наоблаченото небо се повикува на постара ведута на Карлеварис. Благодарение на големиот број фигури на основата, платното изгледа како да го надминува жанрот на ведута. Едреникот зад гондолите само што испалил за добредојде. Група достоинственици минува преку Моло, движејќи се во правец на Дуждевата Палата, а меѓу нив и Прокураторите, препознатливи по црвената облека. Љубопитната толпа ја набљудува процесијата; овде се искористени многу фигури од живите студии во масло на уметникот, работени според дневиот живот и вообичаените активности во Serenissima.

Карлеварис не бил изумител на овој вид венециска ведута. Долго време пред него, поточно во седмата деценија на 17. век, Израел Силвестре направил графика со глетка на Моло од речиси истата позиција. Венецискиот мајстор е несомнено заслужен за чувството на величенственост во сцената, постигнато со подигнување на точката на посматрање и со додавање на панорама на левата страна. Наредниот "Дочек" на Карлеварис со Влегувањето на Францускиот Амбасадор Henry-Charles Arnauld, познат како Abbot od Pomponne го следи претходно утврдениот прототип. Следејќи го истото композициско решение, во 1707 година настанало и најпознато негово

[30] *Ibid.*

дело од целата серија, *Влегувањето на Earl-от од Манчестер во Дуждевата Палата.*

На 22 септември, 1707 година, Венецискатa Република го примила, со вообичаената церемонијалност, Англискиот Амбасадор Charles Montague, шестиот Earl од Manchester, кој бил испратен со задача да ја убеди Републиката да земе учество во големиот сојуз против Луј XIV. Во Кимболтон, поседот на старото семејство Montagues, се чувале две слики на тема "Церемонијален дочек на Лордот од Манчестер". Деталниот опис на дочекот се наоѓа во извештајот на дипломатските активности на Лордот, објавен во 1733 од неговиот секретар Мр. Кристијан Кол.[31]

Според авторот, кој и самиот земал учество во овде опишаните церемонии и бил неколку години Британски агент во Венеција, официјалниот прием се одвивал по следниов редослед:

"На денот на Амбасадорското Јавно Влегување, тој се упатува рано наутро со сите негови раскошни гондоли и придружен од неговите сонародници, Конзулот, сите тргвци и други од неговата нација, кон манастир на остров на околу две миљи од Венеција. Таму доаѓа во гондола за четири весла Кавалер на Златната Столица, инаку благородник кој бил амбасадор на некој Двор и најчесто некој кој бил на Дворот од каде е испратен Амбасадорот, придружен од шеесет други благородници, сите членови на Сенатот и сите во сопствени гондоли за четири весла и облечени со црвени наметки, за да го пофалат Амбасадорот во име Републиката. Амбасадорот го прифаќа целото друштво во манастирот, и по кус престој таму, тој зачекорува во гондолата на Кавалерот, а секој благородник зема со себе во гондолата еден од свитата на амбасадорот, сé до неговите слуги од најнизок ранг. Така сите се упатуваат во Венеција, до Амбасадорската Палата, кога чекорејќи кон неа, Кавалерот ја држи левата рака на Амбасадорот, кој му ја дава десната рака додека овој го води надолу по скалите, а истото го прават неговите Придружници на Сенаторите. Следниот ден, истиот Cavaliere и

[31] C. Cole, *Memoirs of Affairs of State: containing Letters written by Ministers employed in Foreign Negotiations, from the year 1697 to the latter end of 1708*, London [1733].

Сенаторите се појавуваат во гондоли од по две весла, секоја пред Палатата на Амбасадорот, каде тој го прима кавалерот на средината на скалите, давајќи му ја десната рака, а истото го прават и неговите придружници на благородниците; тогаш Амбасадорот се однесува како да е веќе дома. Тој ја забавува целата дружина двата дена, нудејќи ги со чоколада, кафе, лимонада, слатки и слично. Излегувајќи надвор од палатата, Амбасадорот повторно ја зема десната рака на Кавалерот, како и неговите придружници на Сенаторите; така тие се качуваат во неколку гондоли, каде левата страна е најпочесното место. Сите заедно се упатуваат кон Sala del Collegio во Дуждевата Палата, чии врати стоеле широко отворени. Веднаш штом Амбасадорот ќе влезел во Салата, Дуждот и сите членови на Collegio станувале од нивнте столици. Амбасадорот правел три поклонувања, едно на вратата, едно во средината на просторијата и третото пред тронот на Дуждот. Потоа тој седнува покрај десната рака на Дуждот, ја покрива со својата и ги претставува акредитивните писма, кои ги чита секретарот на Collegio; после што Амбасадорот држи говор, а за тоа време вратата останува отворена за да можат Маските и секој што сака, да присуствува во Салата. Дуждот одговара на говорот и потоа Амбасадорот се враќа дома, каде повторно се служи освежување за Придружбата, по што тој го води Кавалерот до неговата гондола давајќи му ја десната рака. За време на овие два дена целиот град е под Маски и цела ноќ има музика во Амбасодорската Палата, каде секој што ќе дојде е нуден со различно послужување. Додека се слушале звуците на трубите и тапаните, маскирани групи постојано доаѓале и си оделе, а биле обезбедени и големи количества на леб и вино за обичниот народ кој се собирал околу куќата."[32]

На првата слика - ведута од Kimbolton, денес во Birmingham, City Art Galery and Museum, се гледа Моло, југозападно од Ponte della Paglia, каде Лордот Манчестер, неговиот претставувач и придружбата чекорат кон влезот на Дуждевата Палата. **(види сл. 139)** Во согласност со венециските

[32] Цитирано во W. Nisser, "Lord Manchester`s Reception at Venice", во *The Burlington Magazine* 1937, 30-34, 30-33. Nisser прв ја објавил во оваа прилика.

композициски принципи, сликарот не го насочил целото внимание кон централните фигури, туку го амортизирал емфазисот посочувајќи на животот што се одвива наоколу. Тука е процесијата и нејзините посматрачи, со гирланди украсените гондоли и бродови на Моло. Десно се гледа јужната фасада на Дуждевата Палата со балкон исполнет со публика на спектаклот. Натаму се гледаат двата столба на Моло, со скулптури на лавот на Св. Марко и на Св. Теодор, потоа фасадата на библиотеката Marciana свртена кон Piazzetta, па покривот на Ковницата (Mint) со лантерна на врвот и куќи кои биле срушени во текот на 19. век. На другата страна на Grand Canal се издига куполата на црквата Sta. Maria della Salute, додека сосема лево во далечината се назираат контурите на San Georgio Maggiore, повеќе произволно додадени во сликата. Зградите се репродуцирани јасно и внимателно, боите се груби и сивкасти, додека додатоците се остри и некогаш несмасни, насликани без чувство за атмосфера.

Сликата е секако значајна заради комплексната перспективна конструкција, која излегува од рамките на можностите на Heintz, а исто така и заради разноликоста на фигурите, но најмногу заради светлата хроматска интонација. Сиво -виолетовите облаци се распоредени на тој начин, да го прошират просторот кон небото. Скромниот израз, соочен со традицијата и реалноста, неминовно води кон потребата за откривање на студената и реална светлина, која неколку децении подоцна, Каналето ќе ја претвори во полнокрвен поетски јазик. Евидентно е користењето на camera oscura во ова пионерско остварување на комеморативната и енкомијастичка продукција на столетието.[33]

Сликата која го следи *Примањето на Лордот Манчестер* е токму приказ на вториот дел на приемот, одржан во Sala del Collegio во Дуждевата Палата, чиј детален сведоџбен опис беше даден погоре. Претставата го презентира моментот по влегувањето на Лордот во Салата и седнувањето од десната страна на Дуждот Алвизе Моцениго (Alvise Mocenigo), откако веќе ги предал акредитивните писма. **(сл. 149)** Амбасадорот, опколен со членовите на

[33] R. Pallucchini, 1960, 33.

Collegio и мноштвото луѓе , го слуша внимателно читањето на писмата од страна на секретарот. Сцената кореспондира со описот на Cole. Од двете страни на Дуждот и Амбасадорот седат веројатно шесте дуждеви советници, додека другите великодостојници на Collegio, членови на Capi di Quarantia, Savii del Consiglio, Savii di Terra Ferma и Savii agli Ordini, се прикажани како седат долж страничните ѕидови. Во центарот на сликата, десно, стои претставувачот на Амасадорот, а покрај него седат пет личности, чија функција останува неразрешена.[34]Во предниот план се гледа група посматрачи, во не толкав број каков би очекувале од Коловиот опис, туку повеќе ексклузивно друштво, составено од сенатори, прелати, дами и господа и секако кај него спомнуваните маски. Не само фигурите, туку и целата просторија Карлеварис ја насликал со силно чувство за детали, кои ја сочинуваат декорацијата работена по нацртите на Паладио и Рускони. Сосема лево е прикажан каминот, изведен од Циролamo Кампања (Girolamo Campagna), а од спротивната страна познатиот ѕиден часовник. Над Дуждевата столица се издига платното на Веронезе *Св. Себастијан и Св. Јустина*, а десно од неа на главниот ѕид се препознава Тинторетовата слика *Дуждот Алвисе Моцениго му заблагодарува на Спасителот за спасувањето на Венеција од колерата*, двете насликани бегло и шематски.[35] Наспроти симетрично аранжираната група во позадината, композицијата остава повеќе немирен впечаток, делумно заради нехармонично комбинираните бои, а делумно заради групата мали фигури додадени и помалку стеснети во предниот план, како да се насобрале тука во последен момент.

Ова второ платно на тема, која претставува продолжување на истиот церемонијален настан, е прво од низот дела во венециското сликарство на 18. век, каде е презентирана празнична церемонијалност во ентериер во вид на званичен простор. Како што Каналето ќе продолжи со воспоставената иконографија на "Дочеци" и Регати од Карлеварис, така освен Каналето, Франческо Гварди (F. Guardi) со *Le Feste veneziane*, Тјеполо со *Consilium in*

[34] W. Nisser, *op. cit.*, 33.
[35] G. Lorenzetti, *Venezia e il suo Estuario*, Venecija 1926, Регистарот.

Arena и Габриеле Бела (G. Bella) со повеќе сцени сместени во двораните на Дуждевата Палата, ќе ја негуваат до крајот на векот церемонијалната сцена во затворен простор, користејќи ги, во зависност од настанот кој го претставуваат, познатите ентериери во градот. Уште една сцена на *Венециско примање* (*Il Ricevimento veneziano*, Бергамо, Accademiz Carrara, 66 x 88cm, масло на платно од околу 1710-20година), поедноставно и без државната помпа на претходното остварување со тема од областа на меѓународните односи, Рици го поврзува со Карлеварис, следејќи негови припремни цртежи од Музејот Корер.[36]

Чарлс Монтагу, четвртиот conte и подоцна првиот војвода од Манчестер, впрочем во два наврати бил амбасадор во Венеција, еднаш во 1698 и вториот пат, во 1707 година, но постојат силни причини, како историски , така и стилски, да веруваме дека двете платна настанале за време на вториот мандат на британскиот амбасадор. Големата помпа, со која тој бил пречекан во Венеција, не била оправдана со резултатите од неговата мисија, кои изостанале. Безначајна од политичка гледна точка, оваа дипломатска мисија се покажала важна од уметнички аспект. Кога во 1708 година се вратил повторно во татковината, војводата заедно со сликите на Карлеварис, ги повел со себе најважните млади современи венециски сликари, Антонио Пелегрини (Gianantonio Pellegrini) и Марко Ричи (Marco Ricci). На тој начин, на самиот почеток на столетието биле воспоставени културни врски меѓу Англија и Венецискатa Република, кои ќе бидат од далекусежно значење за уметноста на двете држави до крајот на векот.[37]

Влегувањето на царскиот Амбасадор Conte di Colloredo во Дуждевата Палата како последно датирано дело на Карлеварис, уште еднаш, дваесет години подоцна, ја користи истата композициска и сценографска формула на дочек. **(види сл. 144)** Може да се рече дека Карлеварис одбрал еднакво композициско решение на погоренаведените и за неговата "најразлична"

---

[36] A. Rizzi, *Luca Carlevarijs*, Venecija 1967, 87, figs. 45, 46; Цртежите во Correr n. 6962 и n. 6975. Сликата била првпат претставена на изложбата *Mostra della pittura italiana del Seicento e Settecento*, Firenca 1922.

[37] Види го поглавјето *Grand Tour- трговци и мецени.*

свечена ведута *Влегувањето на венецискиѿе амбасадори Николо Ерицо и Алвисе Писани*, со малку изменета перспектива поради големото приближување кон пристанишниот појас на десната страна и секако поради сценографијата, која не е венециска. **(види сл. 143)** Оваа слика исто така делува подинамично, зашто раздвиженоста и збиеноста на свечено декорираните бротчиња со кои дипломатите и придружбата впловуваат во Лондон преку реката Темза, е проследена со една не помалку раздвижена толпа од званични личности пред подготвените кочии, војници, коњаници и посматрачи на кејот, како и со поздравни топовски плотуни.

* * *

Лука Карлеварис е носечка фигура на антибарокната струја на венецискаѿа уметност на 18. век, чиј придонес се согледува во впечатливото свртување на вниманието на локалните уметници кон пејсажот и ведутата. Меѓу сликарите кои го следеле Хајнцовиот манир на самиот почеток на столетието, значително усовршен од Карлеварис, бил и речиси непознатиот Menichino, кого Moschini (1806) го споменува како Карлеварисов талентиран ученик, а за кого Педроко тврди дека се работи за Алесандро Пјаца (Alessandro Piazza).[38] Постојат две различни серии на слики потпишани од Пјаца и датирани во раните години на 18. век, од кои првата се наоѓа во Worcester Art Museum во Massachusetts, а втората во Museo Correr во Венеција. Венецискаѿа серија ја сочинуваат седум платна на тема главните настани во животот на Франческо Моросини, познат под прекарот Пелопонезиец, инаку победнички командант на Венецискаѿа флота против Турците во војната на Мареа и Венециски Дужд од 1688 до 1694. Тие биле насликани за семејната

[38] F. Pedrocco, *Visions of the Venise*..., 57; Според F. Mauroner, "Collezionisti e vedutisti settecenteschi a Venezia", во *Arte Veneta* (1947), 48-50, 49, тој би можел да биде Apollonio Domenichini, кој се појавува во Еснафот на венецискиѿе сликари во 1757.

палата на Santo Stefano по смртта на војсководецот, која се случила за време на војната кампања во Нафлион- Грција, што е забележано и на самата сцена на неговиот погреб. Со интересниот, жив хроматски ефект, проследен со богати, пастуозни потези на четката, сликите стилски повеќе се повикуваат на Heintz отколку на Карлеварис.

Меѓу овие платна, две се за нас од посебен интерес. Првото, кое го носи потписот на Пјаца, го слави *Триумфалното враќање на Флотата на Франческо Моросини* (*Il Ritorno triumfale della flotta di Francesco Morosini*). **(сл.150)** Оваа претстава е видена од птичја перспектива и го прикажува влегувањето на Флотата на Моросини во Басенот Св. Марко, каде пред Дуждевата Палата е подигнат преграден sид, како на пристаниште со некаков вид триумфална арка. Во позадината се појавува целиот североисточен дел на градот, од Арсеналот сé до островот Св. Елена. Натаму во далечината се гледа ретка слика на лагуната надесно кон пристаништето на Лидо, и налево кон островите Мурано и Бурано. Очигледно е дека е Пјаца сликана по мапа, но одвивањето на сцената и нејзината живост потсетува на Heintz.

Другата слика на Алесандро Пјаца од серијата во Музејот Корер во Венеција го прикажува Плоштадот на Св. Марко со привремени објекти, подигнати за потребите и по повод процесијата во чест на победничкиот адмирал, и има прилично разнични карактеристики од претходната. **(сл. 151)** Сцената овде е посмирена и за разлика од празничната атмосфера создадена од возбудувањето предизвикано од пристигнувањето на славената флота, живиот и мултиколористички свет создаден од бродови и морнари, овде е заменет со воздржаната церемонијалност на званичното славење на Републиката. Глетката на плоштадот со Procuratie Nuove и високо исправената камбанарија во позадината, се попрецизно изведени од приказот на градот на првото платно.[39]

Уметник чиј стил е многу близок до оној на Карлеварис, е Johann (Giovanni) Richter, роден во Стокхолм околу 1665, а во Венеција живеел од

[39] *Ibid.*, figs. на стр. 58.

1710 до неговата смрт на 27 декември, 1745.[40] Веројатно е дека овој сликар минал неколку години во атељето на Карлеварис; тој е споменат како ученик на ведутистот во инвентарот на цртежи составен од Фирентинскиот колекционер Франческо Габури (Francesco Gaburri) во 1722.[41] Рихтер ги слика омилените венециски локации на Карлеварис, при што сличностите во стилот и предметот некогаш ги стават пред тешкотии истражувачите околу атрибуцијата на некои слики, кои биле наизменично припишувани на Карлеварис или на Рихтер. Најкарактеристичен е примерот со сликата на *Вотивниот мост преку Канал Гранде за празнувањата на Мадонна делла Салуте.* **(види сл. 145)** Откако била припишувана на едниот, па на другиот уметник, најпосле била пласирана тезата дека се работи за слика, која настанала како резултат на соработката на учителот и ученикот-Швеѓанец, при што се тргнува од логичната претпоставка дека Карлеварис би бил одговорен за целосната структура на глетката, со нејзината отвореност и просторно чувство, додека групите фигури кои преминуваат преку мостот или ги исполнуваат чамците во предниот план би биле Рихтерово остварување.[42] Меѓутоа, споредувајќи ги архитектонските елементи на сликата со оние во останатите ведути на Рихтер, Педроко е повеќе убеден дека треба да му се припишат на Швеѓанецот.[43] Неговиот аргумент поаѓа од фактот дека, иако верен на основниот модел на положбата на сцената во ведутатат на Карлеварис, кај Рихтер се забележува тенденција неприродно да ги проширува архитектонските структури во позадината како што може да се види на сликата *Улични актери на Плоштадот Св. Марко со поглед кон црквата San Geminiano* (*43 x 65 cm,* Приватна колекција), каде им дава невообичаена височина на лоџата на ѕвоникот на левата страна и на Procuratie Nuove, на начинот како што е третирана архитектонската група (палатите

[40] Повеќе за Richter кај I. Reale, "Gio. Richter, svezzese, scolare di Luca Carlevaris", во *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, изл кат., Milano 1994, 115-128; E. Martini, "Note e precisazioni sul vedutista Johann Richter", во *Arte Documento*, 1994.
[41] E. Martini, *La Pittura del Settecento veneto*, Udine 1982, 490.
[42] R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto, Il Settecento*, vol. 1, Milano 1995, 189.
[43] F. Pedrocco, *Visions of Venise*..., 61.

Gritti и Fini) на левата страна на *Вотивниот мост*.[44] Исто така карактеристично за Рихтер е сместувањето на бројни мали фигури, расфрлани по сликата, не само во предниот план, туку и во позадината, како во овој случај каде се забележуваат уличните актери искачени на бина веднаш до лоџата, предизвикувајќи внимание на голема група посматрачи, иако фигури се распоредени по целиот плоштад. Некои други слики припишани на Карлеварис од страна на Рици, а со одредени аномалии во осликањето на фигурите, кои не се согласуваат со вообичаениот изглед на фигурите на учителот, денес повторно се преиспитуваат по однос на авторството.[45]

Пооригиналните слики на Рихтер од сцените на и околу Пјаца Сан Марко, кои го избегнуваат строгото влијание на Карлеварис, се претставите на лагуната. Во овие ведути шведскиот ведутист користи одалечена точка на посматрање, додека главната сцена ја сместува во подрачје на сенка, со што добива длабочина на најодалечените планови. Главните архитектонски маси речиси никогаш не се прикажани фронтално, туку од соодветен агол и се минуциозно, скоро калиграфски дадени до најситен детал. На тој начин сликарот постигнувал ефект на таканаречен коридор, кој не делува реално, а заедно со стеснувањето на просторот меѓу градбите, укажува на користење на оптичка камера.[46] Технички помалку совршени од ведутите на Св. Марко, настанати околу 1717, овие слики на лагуната веројатно датираат по тој датум, односно откако Рихтер го напуштил атељето на Карлеварис.

Една од доцните и во скоро време претставени дела на Рихтер, прикажува процесија од свечени венециски бротчиња со по осум весла, кои го придружуваат парадниот брод во областа на Canal Grande, пред црквата San Simeone Piccolo. Фактот дека црквата е целосна, го поставува датумот после 1738 година, кога таа била завршена. Покрај топографскиот начин на

---

[44] *Ibid.*, fig. на стр. 59.

[45] A. Rizzi по однос на "проблематичните" слики поставува хипотеза дека на нив фигурите ги работел соработник, можеби ќерката на сликарот, Marianna. Но, многу е поверојатно дека целите слики биле остварување на Richter, особено поради евидентната сличност во начинот на сликање на фигурите со оние на неговите сигурно атрибуирани дела. *Ibid.*, 62.

[46] F. Pedrocco, *Canaletto e i vedutisti veneziani*, Milano 1995, 13.

опсервација, овде слично како и на дугите негови доцни остварувања, е забележлива пастуозна фактура, проследена со не толку прецизен потез и помалку изразена прецизност во однос на пораните платна.

Покрај извесниот број на слики со спорна атрибуција и општата оценка за просечниот квалитет на ведутите на Johann Richter, тој со неговиот опус, како и неговиот претходник Карлеварис, потврдува дека венецискатa ведута не е верна репродукција на реалноста, туку пред сé компонирање на архитектонски елементи, кои многу често служат како рамка за познатите празнични активности на градот на лагуните. Подоцна и во сликите на Каналето, Бернардо Белото, Микеле Мариески, Франческо Гварди и други ведутисти на осумнаесеттиот век, не треба да бараме апсолутна репродукција на она што сликарот го имал пред неговите очи, односно "фотографска" ведута. Овој аспект може да се најде во делата на картографите, како што е мапата на градот, изработена од Ludovico Ughi и отпечатена во 1729, како резултат на научни мерења и опсервации. На сликарите, меѓу кои карактеристичниот пример на Рихтер, и покрај распространетата употреба на оптичка камера, им било многу важно да ја видат Венеција со свои очи и да ја претставуваат преку своевиден емотивен, културен и креативен филтер, без да чувствуваат обврска нивната претстава прецизно да кореспондира со реалноста.

Во првите децении на 18. век уште еден сликар од северна Европа покажал слични интенции во рамките на венецискиот ведутизам- Антонио (Тонино) Стом (с. 1688-1734). Тој бил автор не само на капричи, туку и на сцени на битки и историски платна со големи димензии, како што се сликите во Palazzo Mocenigo во Венеција, кои прикажуваат важни епизоди од историјата на ова благородничко семејство. Големите комеморативни платна биле изведени по 1717 година, а три од нив биле порачани од Моцениго во чест на посетата на Принцезата Виоланте деи Медичи на Верона во 1717. Меѓу нив се истакнува со својот свечен карактер *Пристигнувањето на Принцезата во Верона* (*L`arrivo della Principessa Violante dei Medici a Verona*

(Венеција, Palazzo Mocenigo), каде е прикажан свечениот дочек на еден од Веронските плоштади.[47] **(сл. 152)**

Меѓу делата на Антонио Стом е особено интересна серијата платна наменети за надвратниот простор на Palazzo Priuli во Pieve di Sacco, подоцна дел од приватна колекција во Болоња, со сцени на венециски празнувања: *Регата, Празникот на Сенса, Борба со стапови на мост, Лов на бикови, Парлаторија* (Parlattorio delle monache), *Ридото* (Ridotto), кои веројатно потекнуваат од првата половина на 18. век.[48] Во претставите на отворено се забележува комбинирање на манирот на Joseph Heintz со новиот вкус на Карлеварис за фигури (macchiette) и мали жанр-сцени во составот на поголемите композиции.[49] Сцената *Борба со стапови* (Galleria Querini-Stampalia, 0, 97 x 1, 32м) е добра илустрација за тоа и истовремено иконографски се потпира на постарите предлошки, чија композиција се темели на осната симетрија. Припишана на Либери во инвентарниот лист на семејството Querini-Stampalia од 1810 година, оваа слика била потоа третирана како дело на анонимен мајстор од крајот на 17. век (Dazzi, Tamassia Mazzarotto i Gemin), за најпосле Merkel на иницијатива на Pallucchini да укаже на неа како на остварување во манирот на Стом.[50] Во Chaucer Fine Arts -Лондон се чува уште една слика на Антонио Стом на истата тема, инаку изведба со извесни разлики во конципирањето на архитектурата (поистакната перспектива) и со

---

[47] L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, II, Rim 1991, 204, fig. 59.3

[48] F. Mauroner, "Collezionisti e vedutisti Settecenteschi in Venezia", во *Arte Veneta*, 49-50. Mauroner пишува за потеклото и членовите на фламанското семејство Ston или Stom од Val Gardena. Неговиот список на сликарскиот инвентар на Palazzo Priuli споменува дела и од Zuanne Stom и Mattio Stom. За *Парлаторија*, односно *Монашката соба за разговор* и популарната коцкарница Ридото, како и нивното општествено значење, забавна улога и вообичаено прикажување во 18. век, види Т. Филиповска, *Комедијата во венецискоото сликарство на 18. век*, Скопје, 2004, 94-101, сл. 9 и 10, Т. XIX и XXXII.

[49] R. Pallucchini, 1960, 42.

[50] M. Gemin, во M. Gambier-M. Gemin-e. Merkel (уредено од), *I giochi veneziani del Settecento nei dipinti di Gabriel Bella*, Venecija 1978, 18; M. Dazzi-E. Merkel, *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, 1979, 82-83; B. Tamassia Mazzarotto, *Le feste veneziane: i giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo illustrate da Gabriel Bella*, Firenca 1980 [Ied. 1961], 47-48; исто така за сликата види во G. Busetto (уредено од), *Cronaca veneziana. Feste e vita quotidiana nella Venezia del Settecento*, Venecija 1991, 38.

изостанување на посматрачите на борбата на мостот во предниот план.[51] **(сл. 153)**

Каталогот на ведути од Тонино Стом треба без сомнение да се дополни со сликата која припаѓа на Фондацијата Querini Stampalia во Венеција, а тоа е *Исполовувањето на Бучинторо за Празникот Сенса.* **(сл. 154)** Ова платно, насликано за смејството Џустинијан (Giustinian), било припишувано на Каналето, а и на Франческо Батаљоли (Francesco Battaglioli), пред да се постави теоријата за можноста да станува збор за дело на Стом.[52] Доколку е навистина негово остварување, една вака важна порачка на официјални празнувања укажува на неговата афирмација како уметник, способен да наслика големо платно на кое доминира мноштвото на мали фигури.

По однос на стилот најчеста замена сепак се врши со припишување на сликите на Стом на подоцнежниот венециски сликар Франческо Гварди, заради што преовладува мислењето дека е тој негов претходник, кој ќе го манифестира особеното чуство за празничните сцени во ентериер, како во *Парлаторијата* и во *Ридото*, теми кои кон средината на векот Гварди ќе ги наслика по углед на оние на Пјетро Лонги.[53] Како и останатите дела на Тонино Стом, *Исполовувањето* покажува ограничувања во поглед на перспективата и неправилности на тој план, студена палета и вкус за брзо и површно изведување на фигурите, што може да се види и на други негови слики. Неговата евидентна блискост со Микеле Мариески се должи на пастуозноста и слободниот потез, при што може да се заклучи дека во

---

[51] L. Salerno, *op. cit.*, fig. 59. 2

[52] *Pietro Longhi, Gabiel Bella, Scene di vita veneziana* (uredeno od Giorgio Busetto), изл. кат. Venezia, Venecija 1995, 30; M. Dazzi-E. Merkel, *Cat.della Fondazione scientifica Querini Stampalia*, Vičenca 1979, 82-83.

[53] F. Mauroner, *op. cit.*, 49-50. Авторот укажува на честата замена на атрибуцијата на сликите на Стом и нивно третирање од страна на учените како дела на Гварди. Тој споменува еден *Лов на бикови на Campo San Stefano* (*Caccia del toro*), кое имал прилика да го види во галеријата на маркизот Trotti на Плоштадот Vendome во Париз, со атрибуција на Гварди. Друга ведута од истиот сликар со претстава на *Панаѓурот на Сенса на Piazza San Marco*, од приватна колекција во Венеција, била атрибуирана на Karlevarijs; За *Parlatorio delle monache* и *Ridotto* на Francesco Guardi види во Т. Филиповска, 2004, 94-101, figs. T. XIX, T. XXXII.

суштина се дистанцираат од објективноста и јаснотијата на Каналето и антиципираат одредени аспекти на Гвардиевиот манир.[54]

[54] A. Morassi, Preludio per Antonio Stom, detto il "Tonino", во *Pantheon*, XX септ. окт. 1962, 291-306, ја забележува блискоста на Stom со Marieschi по дефинирањето на стилистичките особености, за потоа да ја констатира неговата независност од Каналето; L. De Zucco, "Per Antonio Stom pittore veneto del Settecento", во *Arte in Friuli, Arte in Trieste*, II, 1976, 49, објавува важна документирана информација за смртта на сликарот на 15 февруари 1734 година, на околу 46 годишна возраст, што укажува дека тој бил активен пред да се афирмира Marieschi; Gorizia, *Marieschi*, Izl. Kat. (D. Suci, A. Delneri)1989, 77, изнесува тврдење дека е голема можноста Marieschi да бил ученик во работилницата на Stom.

Каналето и климаксот на венецискатa празнична ведута

Достапни ни се многу информации за Zuanne Antonio Canal, наречен Canaletto, добро проучен како најпознат и широко ценет претставник на венецискиот ведутизам на 18. век. Иако доволно се знае за неговиот живот и уметничка активност, почнувајќи некаде од средината на дваесеттите години на векот, многу малку податоци се однесуваат на неговите почетоци, школувањето и првите години на кариерата. Тоа се должи на недостигот на информации по однос на ова прашање, што заедно со оскудноста на вестите за Каналето во тогашната литература, резултира со општа несигурност на неговите проучувачи околу неговото формирање.

Поделени во поглед на оваа тема, историчарите на уметност застапуваат две различни гледишта. Оние од областа Венето, предводени од Родолфо Палукини, настојуваат да го исклучат влијанието на Римските сликари, а потоа, како што истакнува самиот Палукини "анемичните перспективи" на Карлеварис.[1] Останатите, меѓу кои и водечкиот проучувач на Ван Вител, Цулио Бриганти, го застапуваат ставот за одлучувачкото влијание на холандскиот мајстор, не само за Каналето, туку и за формирањето на целата школа на венецискoто сликарство на ведути.[2]

Решението на овој проблем може да се најде единствено со проучување на раните дела на Каналето од првите години на третата деценија. Ваквата анализа ќе покаже дека младиот сликар на почетокот на својата кариера

[1] R. Palluchini, *La pitura veneziana del Settecento*, Venecija*Rim 1960, 74.

[2] G. Briganti, *Gaspar Van Wittel e le origini della veduta settecentesca*, Rim 1966, 123-124, 127. Ставот на Бриганти го дели уште Констејбл, авторот на една од најопсежните монографии напишани за Каналето во W. G. Constable, *Giovanni Antonio Canal, Canaletto (1697- 1768)*, Oksford 1962, 61-62, кој смета дека не е доволно сериозно сфатено влијанието на Gaspar Van Wittel врз Canaletto.

често се осврнувал на локалната венециска традиција и особено на пејсажите на Марко Ричи.

Роден во Венеција, близу San Lio, на 28 октомври 1697, во семејството на сликарот Бернардо Канал (Bernardo Canal), споменуван од Антон Мариа Занети (A. M. Zanetti, 1771) и Ланци (Lanzi, 1795-96) како "театарски сликар", што наведува на претпоставката дека тој, на почетокот на кариерата бил упатен во создавањето на перспективни сценски претстави, ако не и специјализиран во таа насока.[3] Бернардо Канал бил забележан на листата на Гилдата на венециски сликари како нејзин член во 1717 и од 1737 до 1743, а бил избран за нејзин предводник во 1739 година. Од 1711 до 1728 тој континуирано работел за потребите на театрите Sant`Angelo и San Cassiano, тогаш најпознати од активните венециски театри, а воедно бил ангажиран и надвор од Венеција. Негови помошници, од втората половина на втората деценија, биле синовите Антонио и Кристофор, кој бил веројатно постар. Тројцата сораборуваат на поставените опери и класични претстави, но освен листата на нивните ангажмани, не е сочуван ниеден цртеж, што ќе сведочи за нивната работа на ова поле, ниту пак литературен опис на нивните сценографии.[4] Сепак е сигурно дека во тоа време на експанзија на театарот, се појавил нов вид на сценографии наречени "пиктурални", наспроти "перспективниот" тип, произлезен од моделите на семејството Бибиена, а во чие создавање учествувале сликарите од семејството Канал. Тогаш веќе излегувале од мода фантастичните сценски решенија, поддржани од сложена машинерија, која е во функција на задоволување на тешкиот барокен вкус.

---

[3] F. Pedrocco, *Visions of Venice, Paintings of the 18th Century*, Лондон - Њу Јорк 2002, 71. Околу ова информира A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere publiche de veneziani maesri*, Libro V; L. lanzi, *Storia pittorica etc.*, III. Извори за овој период од животот на Каналето се и P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico* (изданието со додатоци од P. Guarienti), Venecija 1753 и P. J. Mariette (Abecedario, уредена од Philip de Chennevieres i A. de Montaiglon, во *Archives de l`Art Francais*, I, Pariz 1851-53), кој иако изгледа дека се повикува на Zanetti, лично го познавал Каналето.

[4] Pedrocco, 2002, 72. Тројцата во 1716 ја прават сценографијата за *Arsilda Кралицата од Pontus* и *Крунисувањето на Darius*, на музика од Antonio Vivaldi, а потоа и за *Скромната Penelope* од Fortunato Chileri за Театарот San`t Angelo. Следната година ги направиле сценографиите за *Препознаена Невиност* од C. F. Pollarolo и за *Губитник триумфирачки над победникот* од анонимен автор за истиот Театар San`t Angelo и за Agrippus од G. Porta за San Cassiano. Во 1719 Cristoforo останува во Венеција, додека Bernardo и Antonio одат во Рим, за да работат на претставите *Titus Sempronius Graccus* и *Turnus Aricinus* од Alessandro Scarlatti во Teatro Capranica.

Колонадите на монументалната архитектура и мноштвото декоративни елементи им отстапуваат место на рушевините и пејсажите, кои ја врамуваат сцената на еден сликарски начин.[5]

Еден од водечките протагонисти на овие промени во театарот и многу активен на полето на театарската сценографија, бил Марко Ричи (1676-1730), сликар од Belluno. Веќе беше споменато неговото прво патување во Англија (1708-1712) заедно со Џанантонио Пелегрини (Giannantonio Pellegrini), но целта на тоа патување била, тие, како ценети уметници, да учествуваат во поставувањето на Италијански дела во Кралскиот Театар во Haymarket. Двајцата венециски сликари работеле заедно на сценографијата за *Pyrnus и Demetrius* од Алесандро Скарлати (A. Scarlatti) и Николо Хеим (N. Haym), првпат изведена на 2. април, 1709. Следната сезона тие соработувале на Бонончиниевата *Камил* (*Camill*).[6] По второто патување во Англија, Ричи се враќа конечно во Венеција во 1716 и продолжува да работи за театрите, под заштита на својот вујко Себастијано Ричи.

За разлика од семејството Канал, од Ричи се сочувани многу сценски претстави.[7] Тие сведочат за раскинување со традицијата на барокни "Бибиена" сценографии и воведување на широки светли плоштади, колонади, дворови, темни зандани, портици и скалила, градини и брегови, паркови и церемонијални влезни сали.[8] Со други зборови, Ричи во сценографиите ги користи елементите препознатливи во неговите слики од тој период. **(види сл. 94 и 105)** Речиси не постои сомневање дека Каналето и неговиот татко биле во тек со неговата работа на двете полиња и дека е можно да била воспоставена соработка со познатиот уметник уште пред нивното патување во Рим во 1719 година.

---

[5] E. Povoledo, "La scenografia architettonica del Settecento a Venezia", во *Arte Veneta* (1951), 126.
[6] F. Pedrocco, *op. cit.*, 73
[7] M. Levey, *Painting in Eighteenth Century Venice*, [трето изд.]Њу Хевен*Лондон 1994, 78. Педесет сценографии сега во Royal Library na Windsor Castle, веројатно потекнуваат од периодот пред второто патување на Ричи во Англија, датирање кое е поткрепено не само со стилските особености кои укажуваат на зрелите дела на сликарот, туку и со нивно споредување со цртежите од колекцијата на конзулот Смит, кои се чуваат во истата Библиотека.
[8] G. M. Pilo, *Marco Ricci*, изл. кат., Venecija, Bassano del Grapa 1963, XXXV.

Престојот во Рим за Канелето ќе значи откривање на нови хоризонти и стекнување на нови искуства преку запознавањето на Вивиано Кодаци (V. Codazzi), Панини (Pannini), Ван Вител и мајсторите на северната школа. Она што го соопштува Занети (1771) е дека на своето патување кон југ, Каналето достоинствено го занемарува театарот, со цел "да го помине сето време сликајќи сцени од животот".[9]Оваа констатација можеби звучи драстично, но јасно укажува дека престојот во Рим го променил извесно курсот на неговиот интерес во поглед на тематскиот избор. Пресвртот по 1720 година се однесува на неговиот особен однос кон градот Венеција пред сé, неговиот изглед, но и животот кој таму се одвива.[10] Многуте претстави на Serenissima, токму на начинот на кој Каналето ја прикажува и доживува, ќе придонесат многу генерации на посетители на Италија да имаат слика на градот во визуелната меморија, пред всушност да го посетат, односно да го видат во живо.

Предмет на Каналетовиот интерес биле познатите локации, местата на кои динамично се одвиваат бројни настани, разни свечености, а потоа и помалку експонираните локации, надвор од туристичките водичи и главни патишта, кои тој ги доживувал на особен начин затоа што бил роден Венецијанец. Во тој момент како да дошле до израз и лекциите на Карлеварис, кои подоцна ќе станат очигледни и важни за созревањето на неговиот стил.[11] Сепак би било погрешно Каналето да се смета едностранo и исклучиво за следбеник или превземач на идеите на Карлрварис. Тој е на некој начин супериорен во поглед на стариот ведутист и покомплетен како сликар, особено во доменот на неговото инстиктивно и живо користење на колоритот. Во неколку наврати Каналето навистина позајмува идеи за одредени композиции од Карлеварис: заканувачкото небо на неговите рани дела е очигледен пример за тоа, а подоцна секако композициските решенија

[9] C. Baker, *Canaletto*, [I изд. 1994, реиздадена во 1998, 1999, 2001]Лондон-Њу Јорк 2003, 7.
[10] За актуелните случувања на полето на сликарството на архитектура и пејсаж во Рим, како и поттикнувачкото присуство на сликари од Фландрија и Холандија во Вечниот Град, види на стр.190-200.
[11] R. Palluchini, *op. cit.*, 74. Го цитира Moschini (1806) кој за Карлеварис вели: "бил надминат од својот ученик Antonio Canal…", но практично не постојат никакви докази за постоење на еден реален однос учител - ученик.

на неговите "Entrate" ("Влегувања"- се мисли на "Дочеците") се врзуваат за познатите слики на Карлеварис на истата тема. Начинот на кој Каналето ги слика и користи фигурите во сликата, исто така можеме да го припишеме на неговиот претходник.

Што се ведутите на Карлеварис и Каналето, ако не театарски сценографии? Поради бројните фигури во нивните слики, впечатокот за театарска сцена, односно претстава е уште поубедлив. Градот е сцена на која се случуваат бројни изведби, а најраскошни се оние празничните. Впрочем во времето кога се преплетуваат стварноста и театарскиот илузионизам, успешните сценографи биле ангажирани во Венеција и други градови на Италија, дури до Австрија, да организираат званични државни прослави и случувања (годишнини, церемонии на дочеци и друго), свадби, балови и погреби, осмислувајќи го декорот за истите. Кога е Карлеварис пак во прашање, нема причина да претпоставуваме дека и тој бил инволвиран во театарот. Но, во Settecento сите во Венеција на некој начин биле дел од театарот: актерите, сликарите, публиката, и учествувале во претворањето на градот во илузија. Карлеварис не можел да стои по страна кога во Венеција растело воодушевувањето од гостинот-сценограф Роберто Клеричи (R. Clerici), кој во градот ги донел радикалните идеи, на тогаш сé уште актуелното семејство Бибиена, особено на револуционерната иновација во сценографијата, наречена scena all`angolo, чија експанзија се одвива странично или ја поставува off-stage крајната точка на видното поле.[12] Со неа се постигнува поимагинативна илузија на далечина, а сликарите ги следеле ваквите идеи на сценографите, особено Карлеварис како сликар на архитектура, меѓу првите уметници во Венеција, ги испробал новините на штафелајни слики. Посетата на Клеричи сигурно имала уште посилен ефект врз работата на Бернардо Канал и воопшто на луѓето од театарот. Новите идеи пак го затекнале Каналето како млад помошник на татко си, сценограф-сликар во формирање, со амбиција да продолжи да креира илузија натаму во кариерата.

[12] J. G. Links, *Canaletto*, Oksford 1982, 17.

Во секој случај, кога се работи за двајцата ведутисти, имаме во предвид ист тип на слики, зачнат од фриуланскиот мајстор, подоцна прифатен од Каналето, кој се издвојува со своите основни карактеристики од останатата венециска продукција на 18. век. Покрај улогата која ја играат претставите на градот со различни сцени, најчесто празнични, кои во минатото водат до сликите на Џентиле Белини, Виторе Карпачо, но и многу постари примероци, факт е дека при неговото жанровско дефинирање, основно е прашањето на дистинкција меѓу ведутата и пејсажот.

Во теоретски смисол таа дистинкција значи многу повеќе отколку едноставно разликување на рурален од урбан пејсаж. Сликањето на пејсаж, како што беше практицирано од страна на Римските мајстори на 17. век, се сметаше за постапка на трансформација повеќе отколку за имитација на природата, која ги инспирира воедно интелектуалната и поетска чувственост на посматрачот.[13] Наспроти него, сликањето на ведута имаше третман на топографски приказ, ангажиран воглавно со реалното регистрирање на архитектурата и целото окружување, што подразбира мала захтевност во поглед на потрбната вештина, претставувајќи повеќе технички процес. Како противтеза на ова ригидно подвојување стои фактот дека во основата на пејсажот стои опсервацијата, додека сликањето на ведута почива врз исклучителни уметнички и имагинативни способности на сликарот. Свеста за ваквата рамнотежа на силите е суштинска за оценувањето на опусот на Каналето.[14] Разноликоста на тематскиот избор во текот на неговата долга и успешна кариера, од vedute essate до vedute ideate и capricci, е најдобар доказ за ваквото тврдење.

Дилемата околу почетоците на Каналето и влијанијата кои помалку или повеќе ќе го формираат уметнички, се обиде да ја разреши уште Мораси,

---

[13] W. Barcham, "Townscapes and Landscapes", vo *Art in the Eighteenth Century, The Glory of Venice*, izl. cat. [Jane Martineau and Andrew Robinson-приредувачи] Royal Academy of Arts, London, 1994/ National Gallery of Art, Washington, 1995, New Haven*London1994, 93-111, 100; A. Scarpa Sonino , "The Eighteenth century in Venice, old and new", во M. Fagliolo dell`Arco, A. Scarpa Sonino, F. Peretti, L. Nick, *The Grand Tour, Landscape and Veduta Paintings, Venice and Rome in the 18th century*, izl. kat., Walpole Gallery-London, Oglethorpe University Museum-Atalanta, Atlanta 1997, 11-20,13-15

[14] C. Baker, *op. cit.*, 9.

обидувајќи се најде разумен одговор на ова прашање преку карактеризацијата на неговите најрани дела и земајќи ги предвид неговите контакти и активности, но и првите манифестации на индивидуалноста на младиот сликар.[15] Првата ведутистичка активност на Каналето е регистрирана малку пред 1723 до околу 1726, со изработката на четирите ведути за Стефано Конти (Stefano Conti) од Лука и уште четири за принцезата од Лихтенштајн во Виена. Треба да се нагласи дека првите негови ведути се всушност различни од актуелната ведутистичка продукција во Венеција, презентирана преку делата на Карлеварис и Рихтер, но со нив тој истовремено се дистанцира од римските остварувања на Панини и Ван Вител.

Накусо, Каналетовите рани ведути ги карактеризира силен контраст светло-темно, речиси драматичен, со пастуозно нанеување на бојата, особено на изразено осветлените партии, а и самиот потез му е брз и динамичен. Темни заканувачки облаци, слични како оние на сликите на Карлеварис, го карактеризираат небото на овие први ведутистички претстави; повисоките зони се тиркизни, со прелевачки лила-виолетови или портокалови тонови на хоризонтот. Градбите се заплиснати со рефлектирачка светлина или со темни сенки, како во игра на контрапост. Нивните контури не се јасни, туку се формирани колористички и го следат цртежот со своите акценти од еден потез. Бојата на водата варира од темно сина во осенчените делови, преку смарагдна во осветлените, па до зелена во зоните кои се под интензивна сончева светлина. Брановите пак не се никогаш сликани прецизно еден по еден, туку истакнати со голема четка, додека фигурите се исклучително питорескни, претставени со поединечни потези и редовно во живи тонови. Севкупниот впечаток е дека во оваа фаза Каналето бил под влијание на таканаречените тенебристи, кои работеле со драматичен контраст, меѓу кои би требало да се издвојат Џузепе Марија Креспи (Giusepe Maria Crespi) и особено Џанбатиста Пјацета (Gianbattista Piazzetta), а ваквото расположеие кај

[15] A. Morassi, "Considerazioni sugli inizi del Canaletto", во *Venezia e L`Europa*, Atti del XVIII congresso internazionale di Storia dell`Arte, Venecija 12-18 septemvri 1955, Venecija 1955, 357-360, 258.

него се препознава до околу 1728-30 година, кога ќе се ориентира на урамноежени и ведри сончеви сцени.[16]

Каналето му бил препорачан на Конти во 1725 од страна на неговиот агент со објаснување дека овој сликар го восхтил секој во Венеција кој ги видел неговите слики и коментарот: "многу се слични на оние на Карлеварис, само што во нив можете да видите како сјае сонцето".[17] Оваа констатација е само делумно издржана, со оглед на фактот дека јасната сончева светлина не е карактеристика на раните дела на Каналето. Откако Конти, кој веќе имал неколку слики од Карлеварис, набавил две ведути од Каналето, накнадно порачал уште две, возбуден од сознанието дека Империјалниот Амбасадор (Грофот Colloredo) купил негова ведута со *Поглед на плоштадот Св. Јован и Павле (SS. Giovanni e Paolo)* на годишната изложба на слики пред Scuola di San Rocco, која Каналето ќе ја наслика десетина години подоцна, на една од своите најпознати претстави од празничното милје на градот.[18] **(види сл. 160)**

Меѓутоа Каналето веќе порано започнал да ги слика своите празнични сцени- ведути на Венеција, а ние со сиот респект кон начинот на кој тој работи и трансформациите низ кои минува, ќе се осврнеме токму на нив, издвојувајќи ги од богатиот опус на уметникот, инаку најдобриот ведутист на сите времиња.

Пресвртница во кариерата и начинот на сликање кон ведутата "presa dai luoghi" (фатена од местото- предмет на сликата), настапиле малку пред 1730 година, кога Каналето го заменил патронството на Owen Mc Swiny со она на другиот англичанец, населен во Венеција, Joseph Smith.[19] Така се и датирани четиринаесетте ведути работени за конзулот, од кои дванаесет се денес во

---

[16] *Ibid.*, 258-259.

[17] Constable, rev. Links, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697-1768*, II ревидирано издание со додаток и додадени илустрации, 2 vols., Oxford 1989, 14 (od) ; Links, *Canaletto and his patrons*, London 1977, 12-20.

[18] J. G. Links," Canaletto", vo *Art in the Eighteenth Century, The Glory of Venice*, izl. cat. [Jane Martineau and Andrew Robinson-co/editors] Royal Academy of Arts, London, 1994/ National Gallery of Art, Washington 1995, New Haven*London 1994, 219-246, 220.

[19] Constable, 1962, 432-433. Mc`Swiny, кој бил театарски импресарио во Лондон, му ги порачал на Каналето познатите сценографски и фантастични композиции *Tomba dell`Archivescovo Tillotson* (*Гробот на Надбискупот Tillotson*), со фигури насликани од G. B. Pittoni и пејсаж на Cimaroli, а потоа и *Tomba di Lord Somers* (*Гробот на Лордот Somers*), со фигури од Piazzetta.

Windsor. Оваа група слики се смета за конечно утврдување на Каналетовиот стил и поставување на сите оние најдобри сцени од репертоарот на венецискатa ведута воопшто, кој ќе бидат подоцна безброј пати повторувани од страна на другите ведутисти во Serenissima, па и од самиот Каналето.

Постои разидување во современата наука околу прашањата поврзани со користењето на camera oscura од страна на Антонио Каналето, а повеќето од оние кои тоа го потенцираат, имаат за цел да ја намалат вредноста на неговите слики, алудирајќи на механичкиот начин на пренесување на глетката (архитектурата) во сликата.[20] Можеме да замислиме како Каналето работел на самото место "по природа", барајќи некоја тераса или прозорец, каде ќе може да ја фиксира на скица проекцијата на сцената од камерата, дополнета со коси линии на шрафирање, кои веќе значат елаборирање на светло-темното и со тоа на првичната претстава, која потоа треба да ја доработи во атеље. Corboz пак ги проучил сите тврдења, од најстарите до најновите и заклучил дека Каналето не е верен на дадената стварност, туку дека слика една Венеција "immaginaria".[21] Тој е секогаш слободен да го модифицира моделот, што се согледува во неговиот само привидно егзактен и фотографски пристап, кој некогаш личи на белешка на геометар. Бројот на елементите на градбите (прозорци, столбови и сл.) во неговите ведути не се придржува до реалниот број во стварноста, а честопати варира и висината на објектите во однос на реалната, што не пречи неговата ведута да се доживее реалистично. Од денешен аспект е можеби тешко да се направи споредба и да се одреди поголема сличност со фотографијата, со претставите на Венеција кои се појавуваат во картографиите или топографските ведути кои му претходат, речиси секогаш апроксимативни, па дури и симболични (I. Silvestre, L. Cruyl). Каналето никогаш не слика ведута од повишено ниво, од птичја перспектива.

---

[20] Преглед на изворите кои го третираат ова прашање има кај L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580- 1830)*, II del, Rim 1991, 195-196.
[21] A. Corboz, *Canaletto, Una Venezia immaginaria*, 1985.

Димензиите на првите шест слики кои Каналето ги изработил за Смит се многу поголеми од оние на сликите што конзулот ги испраќал во Англија, а со ефектот на измаглица, речиси опсесивно изразен, тие се многу повеќе од туристички сувенири. Атмосферската чувствителност е нешто ново во сликањето ведути и им дава една лирска димензија на фактичките прикази на различни претстави на градот: *Поглед од Пјацета кон Сан Џорџо, Поглед од Пјацета кон Санта Марија дела Салуте, Поглед од Пјаца кон Сан Џемињано* и др., во кои Каналето вешто манипулира со светлината во различен период од денот. Виталноста на атмосферата, надополнета со акцентирањето на архитектонски вертикали како онаа на Камбанаријата на Св. Марко и самите фигури, им даваат на овие рани дела театарска драматичност, која би можела да се доведе во врска со неговото сценографско искуство.

Споменатата пак серија од четиринаесет ведути, која уследила потоа, се поврзува со директното инволвирање на Смит во изборот на "Глетките", како и со негова замисла репертоарот да се заснива на сцени долж Grand Canal. Графиките изработени по нив од страна на Антонио Висентини во 1735, биле собрани во книгата издадена од Конзулот: *Prospectus Magni Canalis Venetiarum.*

Преку јасната и прецизна изработка, Каналето овде го загубил полетот на потезот и неговата пастуозност, како да бил упатен дека тие слики ќе бидат пренесени на графика. Контрастот светло-сенка е видливо намален и освен живописните бротчиња, човечкото присуство е речиси сосема исклучено. Во овие остварувања како Каналето да го потенцира повеќе знаетчискиот аспект, отколку уметничкиот, препуштајќи се на механички помагала, поточно на помошта од темната камера.[22] Крајниот ефект е "излегување" од сцената и преувеличување на оддалеченоста на призорот, согледан перспективно.

Веројатно е дека кога дванаесет од сликите од оваа група биле насликани и изгравирани, Смит почувствувал дека се работи за прилично

[22] M. Levey, *Paintings in the Royal Collection*, London 1964, 10-11, figs. 24-37.

монотона продукција, од типот "варијации на тема", па следствено е донесена одлука да се вклучат две, по димензии поголеми празнични сцени: *Регата* и *Церемонијата на Денот на Вознесението*. Со овие две платна Каналето ја надминал медитирачката атмосфера на претходните слики и со исклучителна изненадувачка динамичност, бучава и експлозија на бои, го префрлил својот интерес од сценографијата на сцената на Венеција, каде се одигруваат многу возбудливи претстави.

Регатата (*La Regata a Ca`Foscari*, платно 0,768 x 1, 251m, Windsor Castle, збирката на С. М. Кралицата) е најстар Каналетов примерок на оваа тема, која подоцна сликарот ќе ја повторува повеќепати и ќе го упати Гварди во насока на сликање Регати. **(види сл. 128)** Пловечката бина поставена пред куќата Фоскари, на левата страна во предниот план, носи грб на Карло Русини (Carlo Ruzzini) над кој е поставен дуждев corno, што упатува на датирањето на сликата меѓу 1732 и 1735 година, времето на неговото владеење со Републиката.[23] Малку е веројатно дека Каналето ја насликал оваа празнична ведута по дуждевата смрт. На ваквите времени и посебно декорирани објекти, победниците на трката биле претставувани со знамиња и таму им биле доделувани наградите. Посматрачите ги исполниле чамците покрај двата брега на Големиот Канал, а секако ги гледаме и на прозорците и украсените со ќилими тераси, како љубопитно го следат настанот. За свечената атмосфера придонесуваат богато декорираните бродови за осум весла, додека маскираните фигури во предниот план зборуваат дека Регатата била организирана за време на венецискиот карневал. Претставата нашла место во албумот со графики на Висентини во 1735, а потоа и во неговите наредни изданија.[24] Исто така во Музејот Korrer и во British Museum се чуваат припремни цртежи за оваа *Регата*.

---

[23] P. Zampetti, *I Vedutisti veneziani del Settecento*, изл. кат., Venecija 1967, 142, fig. 64, 64a.

[24] Во првата серија на Висентини *Urbis Venetiarum prospectus* од 1735 била забележана под No. XIII., но оваа како и останатите графики не покажува стриктно следење на сликата во сите детали.

Најблиски остварувања на оваа тема се всушност "Регатите" во колекциите Woburn Abbey и во National Gallery во Лондон.[25]Постои општа согласност дека најголемиот број од оние кои се потпишани датираат од приближно ист период, како и дека Каналето ги изработил со минимално композициско или колористичко отстапување, или пак отстапување во деталите. Ова е логично ако се има предвид дека тој насликал многу други мотиви во повеќе верзии со минорни модификации на стафажата. Тој факт води кон уверувањето дека трите верзии на оваа Регата се дела на истиот сликар, односно производ на раката на Каналето. Нивната идентичност е нарушена само во малуброjни детали, но клучен елемент на нивната различност е токму оној со бината, поради што оставаат простор за преиспитување на датирањето и хронолошката последователност на сликите.[26]Судејќи според варијациите на сликите на истата тема од Карлеварис до Бернардино Бисон, изгледа дека оваа "macchina" била подигана секоја година на истото место, меѓу палатите Balbi и Foscari. Една *Регата* од Карлеварис, или која нему му се припишува, прикажува macchina украсена на врвот со круна. Ова може единствено да се однесува на Регата организирана во чест на важен гостин со Кралска титула.[27] Збунува сознанието деко грбот на Дуждот Карло Pysини на првата *Регата* на Каналето, не соодетствува со грбот на неговиот гроб, подоцна заменет со грбот на семејството на неговата мајка- Seno (Zeno).[28]Двете Регати од Лондон датираат од времето на дуждот Алвисе Писани, следниот дужд на Венеција. Тие покажуваат еден од бројните грбови на семејството Писани, двобоен со азурна и сребрена, која се повторува и на лавот. Алвисе Писани ја предводел Републиката до смртта, која го затекнала во јуни 1741 година. Изгледа дека двете слики претставуваат две различни Регати што се одржале за неговото владеење, судејќи според различните macchine, чија различност не може да се

[25] Constable, 1962, 339-340, fig. 347.
[26] M. Levey, "Canaletto`s Regatta Painting", во *Burlington Magazine*, 1953, 365-366.
[27] *Ibid.*, 366. Леви ја видел фотографијата на оваа слика со непозната локација.
[28] A. Da Mosto, *I Dogi di Venezia*, Firenca 1977, 290.

припише на каприцот на уметникот.[29] Се забележува дека и чамците, таканаречените bissoni, се прилично различни во сите три слики, а тоа оди во прилог на ова тврдење.

Композициски ведутата се потпира на сликите со слична содржина на Карлеварис, но Каналето ја исполнува својата слика со блескава, кристална сончева светлина. Водата на каналот станува искршено стакло по кое итаат кон мостот Ријалто и назад тркачките гондоли со по едно весло, видливи сé до крајните перспективни секвенци во задниот план на претставата. Леви ја согледува поголемата зрелост на оваа празнична ведута во однос на претходните дванаесет ведути, кои Каналето ги работи за Смит: "...Венеција повторно оживува. Луѓето добиваат важност- и сите општествени слоеви се прикажани преку посматрачите кои го исполнуваат фонот." [30] Овде би можела да звучи оправдана споредбата на раниот Каналето со Мањаско, барем по динамичноста на сцената населена од мноштво активни фигури.[31]

По 1741 година всушност нема Регата регистрирана како дело на Каналето. Подоцнежните верзии се базираат на една од овие три слики, Виндзорската или оние во Националната Галерија во Лондон. Верзиите на Виндзорската слика се пак веројатно работени според графиките на Висентини. **(сл. 155)** Најдобрата и воедно најинтересна верзија е онаа на Франческо Гварди во Gulbenkian Колекцијата. Таа прикажува многу голема сличност со Регатата во Windsor во распоредот на фигурите на фонот и бината, само што грбот на бината укажува на извесни разлики.[32] **(види сл. 189)**

Додека Каналетовата *Регата* во Виндзор не претставува нешто повеќе од разиграна празнична сцена, значењето на нејзиниот пандан во Кралската Колекција е повеќе од ликовно. Сликата *Бучинторо на Моло на Спасовден* (*Il Bacino di San Marco con il Bucintoro durante la festa dell` Ascensione*, с. 1732, 0,77 x 1,26m) се однесува на најважниот празник, кој се слави во Венеција секоја година со јавна церемонија, чиј протокол и симболика изразуваат порака на

[29] M. Levey, "Canletto`s Regatta Paintings", 366.
[30] M. Levey, *Canaletto, Paintings in the Royal Collection*, 12.
[31] W. G. Constable, "Canaletto at the Magnasco Society", во *Burlington Magazine* 1929, 46-50.
[32] M. Levey, "Canaletto`s Regatta Paintings", 366.

голема државна моќ.[33] **(види сл. 127)** Сликата го прикажува враќањето на Дуждот со неговиот златен и богато декориран брод Бучинторо од Лидо, каде, како секоја година, го фрла прстенот во морето и со тоа симболично се венчава со него, односно ја венчава државата, чиј претставник е самиот. Каналето одговара на величенственоста на сцената. Освен масивниот дуждев брод, преполн со луѓе, кој претставува последен примерок во употрба на Републиката до нејзиниот пад, изработен со рокаен изглед од Стефано Конти, тој ги прикажува мноштвото гондоли и чамци кои маневрираат во водата во предниот план, дефилирајќи пред еден од најубавите фонови на светот.[34] Свечениот настан е приведен кон крајот и изгледа како преку смирената достоинственост на поворката, Каналето да ја навестува нејзината динамична и возбудлива завршница. Движењето на пловилата преку една дијагонала се слева во триумфалниот момент во дното на сликата, односно во ситната фигура на Дуждот на кормилото на Бучинторо, препознатлива под златниот чадор. Глетката е врамена со од сонцето осветлените фасади на Mint, Библиотеката, двата столба на Св. Теодор и Св. Марко, Дуждевата Палата, Затворите... Високо над нив, веејќи се на врвот на јарболот на bucintoro, се издига црвено- златното знаме со лавот на Св. Марко, званичното знаме на Републиката, како во најдобрата традиција на Карпачовите платна.

Една ваква претстава не може да го остави рамнодушен посматрачот. Ефектот е дури поснажен од оној што го предизвикува *Регатата*, особено заради поставувањето на чамците и гондолите со посматрачи, присутни на впловувањето на процесијата во предниот план, давајќи му чувство на *trompe l`oeil* на секој што ја посматра сликата.[35]Ние лесно можеме да партиципираме во овој свет, свет на обични луѓе, а не на спектакуларна парада. Иако

---

[33] Види на стр. 114-118 ? ; Историската моќ на Венецискатa Република била зависна од нејзината доминација врз морињата, заснована како на трговијата, така и на војните подвизи. Славата и моќта на Републиката во 18. век биле само фикција која ги одржувала спомените на некогашниот реален сјај токму преку редовното изведување на вакви церемонии, како *Венчавањето на Дуждот со морето* на празникот Вознесение (Ascensione). Воедно на овој празник била славена поморската победа над Далмација, која се случила на тој ден во 998 година.

[34] C. Baker, *op. cit.*, 56.

[35] M. Levey, *Canaletto, Paintings in the Royal Collection*, 13.

фигурите во предниот план се движат во различен ритам или се статични, речиси сите погледи се упатени кон дуждевиот брод. Како и на најголемиот број празници во Венеција, на овој најраскошниот се собирале сите општествени слоеви и директно или индиректно учествувале во празнувањето. Каналето не можел да не го забележи тоа, а со изборот на точката на посматрање во сликата како да му дал значење еднакво како и на физичката појава на градот во позадината. На некој начин станува збор за архетипски мотив, кој последен ќе биде приклучен кон графиките на Висентини. Цртежот во Кралската Колекција (Royal Collection- London, 26, 8 x 37, 6 cm, перо и мастило врз молив на хартија), прикажува слична претстава, само видена од инаква перспектива, при што Бучинторо е закотвен, а оддалечувањето на фасадите се протега во дијагонала од десно (Дуждевата Палата) кон лево (Redentore и Santa Maria della Salute).[36]

Во понатамошната соработка Смит нема повеќе да му порачува на Каналето празнични сцени, што значи дека овие две негови значајни претстави претставувале исклучок, но сликарот подоцна многупати ќе се наврати на истите или слични мотиви. Веројатно истовремено со работата на Смитовата серија слики, Каналето извел платна и за Империјалниот амбасадор во Венеција, грофот Џузепе Болањос (Giuseppe Bolagnos), кои се однесуваат на претставување на церемонијата на предавање на акедитивите на дуждот од страна на амбасадорот, настан кој се случил на 29 мај 1729. Овој датум претставува термин post quem за датирање на две слики, денес во приватна колекција во Милано (Crespi). Првата е *Примањето на амбасадорот во Дуждевата Палата*(*Il Ricevimento dell`ambasciatore a Palazzo Ducale, 1,84 x 2,65m*), а втората *Басенот на Св. Марко со Бучинторо за време на празникот Вознесение* (*Bacino di San Marco con il Bucintoro durante la festa dell`Ascensione, 1,82 x 2,59m*). **(сл. 156 и 157)** Во однос на овие, платната во Виндзор јасно се врзуваат за Каналетовиот ран манир, препознатлив по релативно темните тонови, густите намази на боја и необично големите

[36] C. Baker, *op. cit.*, fig. 21.

фигури.[37] Веќе на Миланските слики се чувствува значителна промена, бидејќи тие се капат во сончева светлина, која заедно со живите бои и анимираноста на бројните фигури, откриваат прецизен третман на сите детали.

Примањето на амбасадорот значи настанала истата 1729 година, кога е регистрирана самата церемонија или најдоцна наредната година. Според тоа на ова платно му претходи Каналетовата слика со аналогна сцена на *Пристигнување на Францускиот Амбасадор во Дуждевата Палата* (*L`Arrivo dell`ambasciatore francese a Palazzo Ducale, 1, 81 x 2, 59m*) , на 4 ноември 1726, денес во Ермитаж, Сан Петерсбург. **(сл. 158)** Овде е упатно да се посочи на примероците со слични теми на Карлеварис, бидејќи е очигледно дека Каналето ги користи раните примероци на композициски решенија на неговите *Примања*, кои во случајов служат како прототипови.[38] Платното од Ермитаж потекнува впрочем од истата година како честопати цитираната слика на Карлеварис, *Пристигнувањето на Царскиот Амбасадор, Грофот од Colloredo*, денес во Дрезден. **(види сл. 144)**

Schema-та и аголот на посматрање Каналето евидентно ги превзема од својот постар колега. Глетката се протега широко кон лево, од Дуждевата Палата на десната страна, преку Пјацета со столбовите и Библиотеката, сé до црквата Santa Maria Della Salute лево во позадината, во основната архитектонска група. Посматрачот ја опфаќа сцената од благо подигната точка на посматрање. Насликан е само дел од лагуната, со впечаток дека остатокот се протега во далечината, зад работ на сликата. Во поглед на перспективата Каналето постигнал ефект на голема ширина, кон што тој се стреми и во претходните слики, а овде е практично постигната природно, со посредство на самата вода на лагуната.

Средиште на настанот, како и кај Карлеварис, е кејот-платото пред Дуждевата Палата, во чија галерија стојат мноштво на благородници и ја посматраат церемонијата. Најважниот дел на венецискатa аристократија,

[37] F. Pedrocco, *Visions of Venice*..., 89.
[38] P. Zampetti, *op. cit.*, 118.

заедно со дипломатскиот кор, го очекува пристигнувањето на амбасадорот, чија галија штотуку се закотвува на Моло. На десната страна, на мостот, пресечен со работ на сликата, стојат група обични граѓани, отсечени со бариера од самата церемонија. Многу од благородниците-посматрачи носеле маски, што оддава впечаток дека се работи за Карневалска сцена. Но, ако се земе предвид фактот дека Венецискиот Карневал траел речиси шест месеци, од првата Недела на Октомври до Божиќ (24 декември), па од Епифанија на 6 јануари до Велигден, претставата укажува дека Примањето се случило за неговото времетраење. Од друга страна пак, големата популарност на маските во високите општествени кругови станала помодност, така што биле во употреба преку целата година, значи и вон званичното Карневалско славење.

Покрај композициската сличност со *Дочеците* на Карлеварис, резултатот до кој дошол Каналето е различен, особено во поглед на изостанувањето на студената нарација и дистанцирана документарност на Карлеварис. Исто така, овде е видлива една нова бистрина или провидност, како и поотворена, а може да се рече и тотална сончева светлина, која открива колку Каналето бил навлезен во процесот на освојување на светлината, што во тие години е основна задача на венециското сликарство.

Пристигнувањето на Францускиот Амбасадор од Ермитраж е поставена на многу сличен начин, но композициските разлики со Миланското платно се сепак интересни. Точката на посматрање е речиси иста, малку подигната, односно имагинарна позиција во лагуната. Дуждевата Палата е повлечена назад во далечина. Во предниот план се гледа излезот на Моло заедно со мостот, чиј поголем дел е видлив на сликата. Од оваа дистанца столбовите на Пјацета изгледаат помали. Како и куќите во позадината, тие се исто така прикажани подлабоко во сликата. Од друга страна пак, црквата Santa Maria della Salute, иако на поголемо растојание од точката на посматрање на претходно споменатиот примерок на "Дочек", изгледа поголема отколку таму. Споредбата меѓу овие две слики јасно покажува како Каналето му приоѓа на проблемот на перспективата. Третманот на светлото и сенката е

повторно битен момент во двете платна. И во едното и во другото облаците фрлаат сенка на левиот дел на фасадата на Дуждевата Палата, гледано од страната на посматрачот. Исто така, во двете слики сонцето ја осветлува сцената од лево, што лесно се воочува на осенчените партии на фигурите. На сликата од Ермитаж сенката на фасадата на Дуждевата Палата е дадена во еден повеќе тродимензионален облик и е затворена со неправилна, крива линија, која одговара на обликот на облаците. Самите облаци тука се помасивни и изгледаат повеќе како заканувачки облаци на бура која надоаѓа. Тие ја затемнуваат површината на водата и на сликата ѝ даваат динамична појавност. На тој начин Каналето всушност успеал да постигне атмосферска драма, ставајќи ги светлината и сенките во улога на протагонисти на сликата.Тие не се повеќе стриктно подвоени како што е случајот со chiaro-scuro-то во неговите рани дела и практично меко преминуваат една во друга, без претопување.[39]

Во *Пристигнувањето на Францускиот Амбасадор* Каналето избрал друг момент на церемонијата. Гондолите кои се враќаат движејќи се кон Дуждевата Палата, се детерминирачки фактор во драматичниот развој на сликата. Просторот кој се наоѓа непосредно пред посматрачот, изгледа широк и отворен. Светлината во сцената, јаснотијата со која сликарот ја доловил атмосферата, креирана од сонцето и водата, се карактеристики на неговите слики од приближно средината на триесеттите години на векот.

Пандан на Каналетовата слика *Примањето на амбасадорот во Дуждевата Палата*, која се наоѓа во истата Миланска колекција Алдо Креспи, а потекнува првично од Колекцијата на Грофот Белањо, е повторување на претходно елаборираната од него тема, *Базенот на Св. Марко со Бучинторо за празникот Вознесение (Il Bacino di S. Marco con il Bucintoro per la festa della Ascensione, 1,82 x 2, 59m*). Станува збор за едно од најуспешните остварувања на венецискиот ведутист, слика за која се искажани многу суперлативи и која е истовремено најчесто цитирано и

[39] D. Terpitz, *Giovanni Antonio Canal, known as Canaletto 1697-1768*, Masters of Italian Art, Keln 1998, 45.

репродуцирано негово дело, постанувајќи на тој начин синоним за Каналето и начинот на кој тој слика, но и навлегувајќи во стварната суштина и атмосфера на венециското празнување.[40] **(види сл. 157)** Како во претходниот пример, овде е видливо надминувањето на "кјароскуралната проблематика" и отворањето кон полна светлина, која јасно ги открива деталите детерминирани со прецизен потез. Целината е составена од серија слики на еден комплексен и разновиден свет, каде секој дел, секој најситен детал има своја сопствена вредност. Оттука произлегува полната празнична виталност и потполната уверливост достигната, меѓу другото, со светлината која го гради просторот, ја валоризира атмосферата, ги дефинира боите на чамците и бројните човечки фигури.

Прегледот на градбите во позадината од Zecca до Palazzo dei Prigioni (Затворот во продолжение на Дуждевата Палата), како и аголот на посматрање, па и многу детали (барјакот на Бучинторо) се совпаѓаат со оние на Каналетовата слика од Кралската Колекција во Виндзор, само што овде динамичноста е поизразена, особено во предниот план. Тука се прикажани чамците и гондолите како итаат во придружба на Дуждевиот брод, кој се чини овојпат не се враќа, туку испловува кон островот S. Nicolo на Лидо, каде се одвивала церемонијата на "Венчавањето на морето". Лесно е да се воочи меѓу сите бротчиња официјалниот државен брод, најголем по димензии, но и обложен со скарлетно-црвено кадифе и дрвени позлатени скулптури, високо развиореното знаме на Републиката, па и големата толпа која плови на него како придружба на Дуждот. Бучинторо го следат бројни богато декорирани гондоли. Пладневното сонце го доловува целиот венециски свет, кој учествува во прославата: физички ангажираните гондолиери во силовити движења, маскираните ликови, елегантните дами, и сето тоа со интензивни и

[40] B. Berenson, *Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London 1894, 97; E. Sack, *Tiepolo*, Hamburg 1910, 172; E. Modigliani, "Settecento Veneziano nelle raccolte Private Milanesi", vo *Strenna dell`Illustrazione Italiana*, 1924-25, 33-52, 41; R. Longi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Venecija 1945, 68; R. Pallucchini, *I tesori della pittura veneziana*, izl. kat., Losanna 1947, 52; W. Arslan, "New Findings on Canaletto", во *The Art Bulletin*, септември, 1948, 226; R. Pallucchini, "Veneti alle Mostre Svizzere", во *Arte Veneta*, 1948, 166-170, 167; V. Moschini, *Canaletto*, Milano 1954, 18, 20, 22, 26; D. Gioseffi, *Pittura veneziana del Settecento* 1956, 64, R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento* Venecija-Rim1960, 105; W. G. Constable, 1962, 335, 344.

сјајни бои, на места нападни, нанесени со сочен и јасен потез. Со ваква "содржина" сликата не може да се споредува со Каналетовите обични ведути на Басенот и добива наративен карактер.

Во Музејот Пушкин во Москва се чува уште една верзија на ова платно, со речиси исти димензии, инаку пандан на *Пристигнувањето на Францускиот амбасадор од Ермитаж.* **(сл. 159)** Мноштвото гондоли овде го туркаат Бучинторо уште подалеку во позадината. Каналето со ова платно повторно го истакнува карактерот на најзначајниот Венециски празник, давајќи свој прилог кон популаризирање на темата во сликарството. Меѓутоа, Московската слика изгледа посмирено од претходната, веројатно заради кружното групирање на гондолите. Ниедна од двете платна не може прецизно да се датира, па имајќи ги во предвид сите компоненти, од светлината, изборот на боите, живоста на фигурите и перспективата, може да се потврди како време на натанување околу 1730. Конечно, извесно е дека Каналето ги завршил некаде од 1732 до 1735 година, пред објавувањето на *Prospectus*, бидејќи Смит пропуштил да ги спомене во писмото кое го напишал до Англискиот колекционер Samuel Hill во Staffordshire на 17 Јули 1730.[41] За Руските слики се верува дека се Каналетови реплики на изгубените платна, кои настанале во 1726 за Jacques- Vincent Lanquet, Грофот од Gergy, истовремено со сликите од некогашната колекција на Грофот Болањо, споменати во преписката Marchesini-Conti.[42]

Во недостаток на испишана година на сликата, или документ, кој ќе го потврди или олесни датирањето, се прибегнува кон користење на соодветни методи околу решавањето на тој проблем.[43] Кога станува збор за датирањето

---

[41] D. Terpitz, *op. cit.*, 45 ; W. G. Constable, 1962, 17, 109; Constable сите досега споменати празнични сцени, вклучувајќи ги и Каналетовите слики во Windsor ги датира во 1729-30 год., оправдувајќи го тоа со стилската еквивалентност со останатите два пара празнични ведути.

[42] F. Pedrocco, *Canaletto e i vedutisti veneziani*, 34; Писмото на Alessandro Marchesini до Stefano Conti во 1725 година се однесува на нарачка за Каналето од страна на Францускиот Амбасадор. Овој документ не може да го потврди вистинскиот датум на настанување на сликите, особено заради тешкотиите со кои се соочувал сликарот во исполнувањето на порачките. Види F. Haskell, "Stefano Conti, Patron of Canaletto and others", vo *Burlington Magazine*, 1956, 296-300, 298.

[43] Constable, 1962, 82-83. Кога се во прашање графиките со познат датум, единствено што тие обезбедуваат е *terminus ante quem* за сликите и цртежите од кои настанале, бидејќи секогаш се поаѓа од тоа дека цртежот и (или) сликата претходи на графиката, која е најчесто изведена

на сликите со теми од историски настани, се користи посебен метод. Доколку е настанот единствен, како примањето на Францускиот или Империјалниот Амбасадор, и постои слика или цртеж кои ги претставуваат, тогаш датумот на делото разбирливо се зема по датумот на настанот. Но, во случај на церемонии, прослави на празници, кои се повторуваат, не мора да важи ова правило. *Mise en scéne*-от, ритуалот, костумите, се помалку или повеќе стандаризирани, така што сликата или цртежот можат да бидат изработени подоцна од самиот настан и притоа да користат детали од било кој ваков претходно забележан настан. Бидејќи во вакви случаи текот на збиднувањата е предвидлив, со однапред утврден протокол и учесници, можно е да биде насликан и пред навистина да се случи. Оттука произлегува ризикот во датирањето на сликите со тематика како "Регата на Големиот Канал" или "Бучинторо на Моло", со користење на дуждевиот грб како релевантна временска детерминанта. Во одредени случаи за датирањето на ведутите може да помогне и изгледот, состојбата или присуството на одредени објекти на насликаниот објективен простор.

Околу 1735 година, или можеби порано, потекнува едно од Каналетовите најпознати и најценети платна, *Дуждот ја посетува Црквата и Scuola San Rocco*(*Festa di San Rocco, 1, 47 x 1, 99m*), во Националната Галерија во Лондон. **(сл. 160)** Оваа претстава е различна од останатите остварувања на Каналето, прво затоа што не припаѓа на официјалната серија од дванаесет најпознати *feste dogali*, а второ, бидејќи овојпат не се потпира на слика, туку во делот на објектите евидентно превзема сугестии од една мала графика од серијата *Fabriche e Monumenti* година на Карлеварис од 1703.[44]

од нив. Доколку сликата се базира на цртеж кој може да се датира, цртежот обезбедува единствено *terminus post quem* за настанувањето на сликата, кој би можела да настане и прилично време по самиот цртеж. Исто така датираната слика не го носи сигурното датирање на цртежот, туку само обезбедува *terminus ante quem*. Датирана копија пак или со можност за копирање, еднакво служи во однос на датирањето на сликата и цртежо на истиот мотив. Интересно е да се спомене дека кога е во прашањедатирањето на ведутите, корисен е и методот на утврдување на постоење, непостоење или состојба на одредени објекти со извесна и документирана историја.

[44] A. Rizzi, *Luca Carlevarijs*, "aqueforti", n.70.

Во времето на оспорување на Каналетовите квалитети како уметник, особено како сликар кој би можел да постигне таква живост и вештина во сликањето на фигурите, оваа слика станала извор на многу контроверзи. Тогаш била пласирана тезата дека автор на фигурите бил никој друг, туку Џан Батиста Тјеполо, па Sack во својата монографија не само што ја прифаќа ваквата атрибуција, туку свесен дека би било многу тешко да се реализира архитектурата и фигуративната група од страна на двајца уметници, ја припишал целосно на Тјеполо.[45] Подоцна, по елиминирањето на овој сомнеж во вештината на Каналето да наслика поединечна фигура со поголеми димензии, се отвори расправа по прашањето за датирање на сликата. Откако Watson во 1949 предложил да се постави временската граница 1730-35, во 1955 се корегирал, сметајќи дека датумот на нејзиното настанување би требало да биде "четири до шест години порано", односно 1724-9 или 1726-31.[46] Во меѓувреме Moschini ги сугерирал раните триесеетти, а потоа M. Levey во 1956 предложил да се датира околу 1735, но не подоцна.[47] Отсуството на вајаните фигури на скулпторот Маркиори (Marchiori) од лунетата над црквениот портал, го поставува датирањето пред 1743 како сигурно, бидејќи G. Zanetti споменува фигури на тоа место за време на Дуждевата посета на црквата таа година.[48] Најпосле, раните триесетти години се прифатливо решение, со оглед на видливите разлики меѓу ова платно и серијата од четиринаесет слики на Каналето во Виндзор. Во *Scuola di San Rocco* е евидентна една комбинација на слобода и прецизност во сликањето, како и атмосферско навирање кое индицира зрелост, каква не е манифестирана на Виндзорските платна, односно не е карактеристична за неговите дела пред триесеттите години.

Сликата ја прикажува годишната посета на Дуждот на црквата на денот на празникот на Св. Рок, 16 август, кога на плоштадот пред Скуола се одвивал и секуларниот дел на прославувањето, односно се оганизирала

---

[45] E. Sack, *G. B. und D. Tiepolo*, Hamburg 1910.
[46] F. J. Watson, *Canaletto*, London 1949; Watson, "Venetian Painting at the Royal Academy", vo *Arte Veneta*, 1955, 253-264.
[47] V. Moschini, *Canaletto*, Milano 1954; M. Levey, *The Eigheenth Century Italian Schools* (in the National Gallery, London 1956.
[48] Цитирано кај Constable, 1962, 113.

изложба на слики од венециските сликари.[49] Црквата на Св. Рок, чија фасада се гледа само делумно на десната страна во сенка, е почивалиште на телото на светецот од 1485. Во 1576 година во Венеција имало жесток налет на чума и тогаш се сметало дека со негово завземање била спречена уште поголема несреќа.[50] Оттогаш натаму секоја година денот на Св. Рок бил прославуван официјално од страна на Републиката. Во конкретниот пример Каналето насликал еден од аспектите на прославата, а тоа е излегувањето на достоинствениците на чело со Дуждот во процесија надвор од црквата, по одржувањето на мисата.

Scuola di San Rocco доминира со центарот на сликата. Нејзината фасада е декорирана со гирланди и слики, како што се практикувало во оваа прилика. Многу од фигурите кои се движат пред и под платнените стреи, можат да се идентификуваат поради извонредните препознатливи облеки и нивната боја. Гледајќи од лево надесно ги препознаваме: Секретарите облечени во светло лилави наметки, Носачите на дуждевиот стол и перниче, Големиот Канцелар во скарлетна облека, самиот Дужд во злато и крзнена куса наметка од хермелин со карактеристичниот сонцобран , потоа Големиот Чувар (Guardiano Grande) на San Rocco, Носачот на мечот на државата, Сенаторите и најпосле Амбасадорите. Многу од нив носат газа преку носот како потсетник за чумата, бидејќи била користена за време епидемиите со верување дека ќе го спречи натамошното ширење на заразата.

Не го знаеме нарачателот на Каналетовото остварување, а единствените индикации околу тоа прашање произлегуваат од каталогот на една лицитација, одржана во Лондон во 1804 година, каде нејзиното потекло е означено како "од Ватикан".[51] Каналето покажува експанзивен поглед на сцената, која всушност не би можела да се посматра, бидејќи црквата Santa Maria dei Frari се судира премногу далеку на соседната страна на плоштадот. Малиот плоштад пред црквата изгледа поширок одошто е реално. Нецелосната фасада на San Rocco фрла сенка на плоштадот, додека

[49] Види F. Haskell, M. Levey, "Art Exibitions in 18th century Venice", vo *Arte Veneta*, 12, 1958, 179-184.
[50] C. Baker, *op. cit.*, 62
[51] F. Pedrocco, 2002, 110.

останатиот простор е силно осветлен од сончева светлина. Колоритот и атмосферата на ова платно значително се разликува од Каналетовите дела од средината на претходната деценија. Спарното небо и театралните сенки водат кон кристално чиста светлина и смирена, провидна атмосфера. Композицијата е необично статична за Каналето и речиси дводимензионална. Единствено црквената фасада, прикажана во скратување на десната страна, ја индицира просторноста на плоштадот. Хоризонталните и вертикалните линии доминираат, а хоризонталите на згадите се уште еднаш подвлечени со платнените тенди и самата Процесија, која Каналето ја насликал паралелна со сликарскиот план, во согласност со традицијата. Фигурите на Дуждот, Амбасадорите и Сенаторите од поворката се насликани со голема јаснотија, како и делови на архитектурата, каде на исклучителната Ренесансна челна фасада на Scuola di San Rocco од 16. век, се забележуваат дури и куките на кои биле прикачени декоративните, растителни венци.[52] Практично ниедна од изложените слики на фасадата на објектот и на куќите лево од него не е препознатлива, па дури ни онаа првата од десната страна, која била по гршка третирана како репродукција на младешката Каналетова ведута на тема *Плоштадот на Св. Јован и Павле* (*Campo dei Santi Giovanni e Paolo*), изведена за Империјалниот Амбасадор и денес во Дрезден. [53]

Поради необичната тема, сликата *Празникот на С. Рок* завзема посебно место во продукцијата на Каналето од триесеттите години. Таа е многу блиска на серијата графики составена од дванаесет *feste dogali* од Џамбатиста Брустолон (Giambattista Brustolon), објавена меѓу 1766 и 1780 година.[54] Според текстот под претставите, сите овие графики биле работени по слики на Каналето, а меѓу нив листот, кој ја презентира *Посетата на Дуждот на црквата San Zaccaria* носи неверојатно многу сличност со

---

[52] M.Levey, *National Galery Catalogues: The Seventheenth and Eighteenth Century Italian Schools*, London 1971, 24-26. Фигурата на Дуждот има многу сличност со Дуждот Alvise Pisani, односно со ликот на неговиот портрет насликан од сликарот Nazari кусо време по изборот на 17 јануари 1735.

[53] F. Pedrocco, *Canaletto e i vedutisti veneziani*, 47-48; C. Baker, *op. cit.*, 62.

[54] *Da Carlevarijs al Tiepolo, Incisori veneti e friulani del Settecento*, Изл. кат. Gorizia (Palazzo Attems) e Venezia (Palazzo Correr) 1983, br. 59-66.

платното за кое станува збор. Ниеден од Каналетовите сликани примероци не е сочуван. Оттука не е невозможно *Празникот на С. Рок* да бил, исто така дел од поголема серија слики. **(сл. 161 и види сл. 30 и 36)**

Поттикнат од McSwiney, а особено од Смит да се специјализира за топографски ведути за потребите на туристичкиот пазар, Каналето станал најпознатиот и најславен сликар на дела со вакви мотиви. Тој бил толку успешен и баран, што во текот на триесеттите години, потпомаган од неговите ученици, морал да наслика стотици и можеби повеќе ведути, повремено во серии од дваесет и повеќе слики.[55] Славата настојувал да ја уновчи и многу извори укажуваат на тоа дека Каналето многу ги поскапел своите дела и дека и покрај хиперпродукцијата покажувал алчност и бил непопустлив кога е цената во прашање.[56]

Но, околу 1740 година ситуацијата значително се изменила. Туристичкиот Пазар колабирал како резултат на војната во Европа. Смит и натаму правел обиди да му обезбеди порачки на идеализирани ведути во класичен стил, а објавил и серија на графики -capriccі, но не бил задоволен од резултатите. Во 1746 Каналето заминал во Англија- земјата на неговите клиенти, каде со мал прекин останал до 1755. Веднаш по пристигнувањето, тој добил неколку значајни порачки, но факт е дека повеќето од неговите потенцијални клиенти веќе поседувале негови слики. Многу посериозен проблем претставувало значителното опаѓање на квалитетот на неговите остварувања во средина, каде немал вистинска конкуренција во доменот на ведутата.[57]

По враќањето од Англија, Каналето насликал уште две празнични сцени- ведути, но овојпат ноќни призори. *Бдеењето на Санта* Марта (*La Vigilia di Santa Marta*, ок. 1760, платно, *1,19 x 1,87m*, Државен Музеј, Берлин) е

---

[55] B. Aikema, B. Bakker, *Painters of Venice, The Story of the venetian 'Veduta'*, изл. кат. Rijksmuseum-Amsterdam, Amsterdam- Hague 1990, 126

[56] F. Pedrocco, *Visions of Venice*..., 110-111. Овде се наведени слични констатации и разочарувања од страна на Owen McSwiney, шведскиот Гроф Tessin, Претседателот на Бургундскиот Парламент Charles De Brosses; За истиот проблем пишува J.G. Links, *Canaletto*, Oxford 1982, 100-101.

[57] За празничните мотиви насликани во Англија види на стр.238-243.

претстава на популарниот празник, кој се слави секоја година со бдеење вечерта на денот на светицата- 29 јули, во сиромашното рибарско соседство на црквата посветена на Св. Марта, сместена на крајниот југозападен дел на градот, на Каналот Giudecca.[58] Она што го правело овој празник единствен, е вистинското бришење на класните разлики во ноќта на пеење и танцување и заедничката прослава во која учествувале аристократи, боржуи и сиромашни рибари со своите семејства. **(сл. 162)**

Од брегот меѓу водата и куќите погледот се пружа кон запад, каде црквата Св. Марта го затвора архитектонскиот низ. Лево од црквата на хоризонтот се појавува силуета на островот San Giorgio in Alga, додека во левиот агол е куќа на друг мал остров. Рибарски бротчиња пловат декорирани со балони, а шатори и ветробрани за музичарите и готвачите се поставени долж самиот брег. Помошникот на гондолиерот и неговата дама танцуваат фурлана во придружба на виолина, гитара и тамбурина, додека странец со необичен изглед- Англичанец, според описот на патронот, е вовлечен во танцувањето од една жена од работничка класа.[59]

Мноштвото на различни визуелни елементи е внимателно аранжирано од Каналето долж две дијагонали, со црква во точката на нивниот пресек. Сликарот како и секогаш користи нешто подигната точка на посматрање, овозможувајќи презентирање на цела лепеза посебни сцени во истовреме. Не е баш јасно дали вака одбрна точка на посматрање е навистина можна на самото место. Она што е сигурно е дека Каналето прво ги нацртал различните делови одделно на неколку листа; останале два од нив со фрагменти на куќи во позадината, кои уметникот морал да ги скицира од различни позиции.[60] Со нивна помош тој изградил композиција, компатибилна со шемата за сликите на тема дипломатски приеми. Може да се насети и еден хумористичен коментар во замената на јавното празнување со народно, во истовреме кога сонцето е заменето со месечината.

---

[58] L. Puppi, *L`opera completa del Canaletto*, Milano 1968, 110, n. 231.
[59] B. Aikema, B. Bakker, *op.cit.*, 168.
[60] Constable/Links, 1989, nos. 617- 618, цртежите се од колекцијата Italico Brass.

Каналето го насликал ова платно за германскиот трговец населен во Венеција, а по потекло од Берлин, Сигисмунд Стреит, кој својата колекција слики и Библиотеката ги поклонил во два наврати, 1757-58 и 1763, на неговото старо училиште во Берлин, Gymnasium zum Grauen Kloster. Дел од неговата сликарска колекција е сочуван, вклучувајќи ја серијата од шест претстави на венециски празници од Антонио Дизиани (Antonio Diziani) и четири платна од Каналето: две топографски ведути и двете ноќни празнични сцени- *Бдеењето на Св. Марта* и *Бдеењето на Св. Петар*.[61] Сликите на Каналето и Дицијани заедно во оваа колекција сочинувале повторно серија од десет платна, или осум празнични сцени: две со претстави на народни празнувања од Каналето и шест со официјални на Дицијани. Тие требало на учениците во неговото училиште да им ја доловат Венеција и нејзината култура, вклучувајќи ги двете најдраги места во градот на донаторот.

Целата серија била детално опишана од самиот Streit, но се чини дека тој не бил баш задоволен со *La Viglia di Santa Marta*.[62] Германецот Стреит не бил задоволен со резултатот и сметал дека недостасувале детали од она што се случувало во водата, односно мноштвото на бротчиња, полни со развеселени луѓе кои вечераат.[63] Во оваа насока, серијата графики од Џамбатиста Брустолон (Giambattista Brustolon) е интересна, бидејќи вклучува графики направени по двете слики на Каналето со претстави на ноќни празнувања за Стреит, но конципирани на различен начин. На Брустолоновото *Бдеење на Св. Марта* е претставена повеќе вода во предниот план, со многу гондоли, што упатува на друга, можеби постара верзија на оваа тема, која некогаш постоела и која повеќе му се допаѓала на Германскиот трговец.[64] Втората серија графики по Каналетови слики

---

[61] B. Aikema, B. Bakker, *op.cit.*, 169. Топографските ведути се претстава на Големиот Канал со Палатата Foscari, каде Стреит живеел и другата -Плоштадот San Giacomo, каде работел.

[62] *Venedig im 18. Jahrhundert; Bilder aus der Streit`schen Stiftung*, Berlin (Staatliche Museen, Gemaldegalerie), изл. кат., Berlin 1974, no. 4.

[63] D. Terpitz, op. cit., 98. Објавува дел од писмото кое Streit му го испраќа на Управникот на Gymnasium zum Grauen Kloster и се жали конкретно на изгледот на оваа слика, на самата сцена, аголот на посматрање и отсуството на живост во празничната претстава.

[64] Насловната страна на серијата графики е од 1763, но дел од листовите се можеби и постари. *Da Carlevarijs al Tiepolo, Incisori veneti e friulani del Settecento*, изл. кат., Gorizia (Palazzo

објавена од Брустолон подоцна, во 1767 се базирала на дванаесетте изгубени платна со мотив официјалните *Feste dogali*. Не е сосема јасен прецизниот след на настаните, но постои можност Стреит отпрвин да му ја доверил на Каналето изработката на сите слики, а потоа незадоволен особено од неговото четврто платно (*La Vigilia di Santa Marta*), го ангажирал атељето на Дицијани да ја доврши серијата место него.[65]

Тоа мора да била болна епизода за Каналето, најдобриот венециски ведутист, баран од најбогатите колекционери на тоа време, да се повлече и да биде заменет со треторазреден документатор. Навистана е среќна околност што опстанале сите четири негови слики работени за Стреит, бидејќи тие сведочат дека дури и во подоцнежните години сликарот бил способен да работи инвентивно, осмислувајќи многу лични и атрактивни сцени, покрај мотивите по кои веќе бил познат и кои, со текот на времето ги надминал.

Второто од двете единствени ноктурна на Каналето се однесува на *Празнувањето (Бдеењето) пред црквата San Pietro Di Castello* (на островот Кастело), инаку бискупско седиште на венеција, вечерта на празникот посветен на овој светец, на 29 јули (ca. 1758, масло на платно, 1,19 x 1,85m, Staatliche Museen zu Berlin- Preusischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, од Streit Stiftung, Берлин).[66] **(сл. 163)** Постоеле четири прилики за ноќно славење во

Attems), Venecija (Palazzo Correr), Goricija/Venecija 1983, под кат. број 54 и 55; inc. no. 9 во серијата публикувана од Lodovico Furlanetto и no. 22 во серијата публикувана од Teodoro Viero, по 1791, Венеција (со помали димензии).Сликата изложена во Ca`Rezzonico, Венеција, по повод изложбата (Giulio Lorenzetti)*Feste e Maschere Veneziane*, 1937, Сала VI, no.11, претставена како слика од Венецискатa Школа, е всушност реплика на графиката и е можеби работена по неа, или е пак реплика на слика, која му послужила на граверот. Платно со големи димензии од Венецискатa школа на оваа тема, кое сосем се разликува од сликата на Каналето, со поглед од Giudecca кон запад, се наоѓа во Museo Correr и едно време беше припишувана на Gaspare Diziani.

[65] Порачката на Streit можела да произлезе и од Брустолоновите графики. Композицијата на изгравираната *Vigilia di San Pietro* во првата серија е блиска во однос на сликаната верзија, која Каналето ја направил за Streit, но според текстот под графиката, таа се држела до цртежот на "Giovanni Baptista Moretti e i figli". Во тој случај произлегува дека Каналето ја изработил сликата според графика, работена по слика на друг уметник. Erich Schleier во Изл. кат., Berlin 1974, no.4, не ја споменува серијата графики од Брустолон, но обрнува внимание на *La Vigilia di Santa Marta* од Gaspare Diziani (ca. 1750-60, Музеј Correr, Венеција).

[66] Puppi со несигурност ги датира двете ноктурна во 1743-44? , а истата година го датира *Враќањето на Бучинторо на Моло на денот на Вознесението* од Dulwich College Picture Gallery во London, која е верзија на младешката слика на Каналето од Windsor , според Constble (1962), pp.336, работена по припремниот цртеж во Windsor (N.67 A);L. Puppi, *op. cit.*, 110.

Венеција. Покрај овој и празникот на Св. Марта, ноќни прослави со народен карактер биле и оние на празникот Redentore (Спасителот) и вечерта спроти Велигден. Претставата на *Ноќното празнување кај San Pietro in Castello* е всушност поглед на црквата, нејзиниата камбанарија и речиси панаѓурската толпа на платото пред храмот, каде се подготвува храна, од страната на каналот Св. Петар, каде се наоѓа Арсеналот, што значи дека Каналето можел во сцената да ги опфати и споредните градби, а и мостот кој ги соединува двата брега токму кај Камбанаријата. По каналот во предниот план се прикажани гондоли, со чија помош Венецијанците пристигнуваат на местото на прославата, додека присуството на инструменти укажува на значењето на музиката за нејзиниот тек. Рефлектирањето на месечевата светлина на воденатa површина прилично шематизирано и може да се каже грубо претставено.[67]

Помала верзија на оваа слика, дело на Каналето, масло на платно (0, 96 x 1,31m) Констејбл ја регистрирал во приватна колекција во Атина, кореспондира во голема мера со сликата на Стреит, со исклучок на минорни детали, како изоставањето на фигурите кои готват под тендата пред црквата.[68] Сцената на празникот била претставена и на графика (28,5 x 44,5cm), потпишана од *Jo. Bap. Moretti et Filii del.* и *Jo. Bap. Brustoloni sculp.*[69]Графичката претстава повеќе отстапува од сликата, особено во предниот план, во однос на едрилицата десно (каде е воведен кеј), фигурите, чамците и по изостанувањето на кукленото шоу.

Серијата од дванаесет цртежи на церемонии и празнувања на Каналето, во кои Дуждот имал водечка улога, се практично најзначајното остварување на Каналето од подоцнежниот период. Од нив се познати само десет: 1-*Претставување на новоизбраниот Дужд на народот во црквата Св. Марко* (A. H. Hoare, Ovington, Hants), 2-*Носење на Дуждот по Плоштадот Св. Марко* (British Museum), 3-*Крунисување на Дуждот на Scala dei Giganti во*

[67] D. Terpitz, *op. cit.*, 99.
[68] Constable, 1962, 347.
[69] Под no. 10 во серијата ведути на Венеција објавени од Lodovico Furlanetto, Венеција; no 24. во серијата ведути објавени од Teodoro Viero, Венеција, по 1791, нешто помали по димензии.

Дуждевата Палата (A. H. Hoare, Ovington, Hants), 4-*Дуждот се заблагодарува во Салата на Големиот Совет* (British Museum), 5-*Дуждот исповедува на Бученторо кон Пристаништето на Лидо на Денот на Вознесението* (British Museum), 6-*Дуждот на Бучинторо ја напушта црквата San Nicolo на Лидо* (Samuel H. Cress Coll. Њу Јорк), 7-*Дуждот присуствува на прославувањето на Велики Четврток (Giovedi Grasso) на Пјацета* (Earl of Rosebery), 8-*Годишната посета на Дуждот на црквата Santa Maria della Salute* (Earl of Rosebery), 9-*Процесија на Corpus Cristi на Плоштадот Св. Марко* (Барон Maurice de Rothschild, Париз) и 10-*Посетата на Дуждот на црквата San Zaccaria на Велигден* (British Museum).[70] **(види сл. 30, 36 и 50)** Работени се со перо и кафено мастило со сиво лавирање (тонирање со разреден туш), двојно или на места тројно, секое затворено со линии од мастило. Прилично се описни и сосема ја оправдуваат забелешката на Caco (Sasso), Венецискиот дилер, кој во писмото до Sir Abraham Hume во 1789, "che sono Belli quanto quadri" ("дека се убави како слики").[71] Не може да се избегне впечатокот на екстремно подвижно користење на серија калиграфски гестови, вклопени во вешто поставените композиции, кои ќе станат незаменливи иконографски шеми за овој вид на сцени, што ќе биде потврдено со сериите празнични слики на Франческо Гварди и Габриел Бела кон крајот на столетието.

Претходно веќе беше кажано дека целата серија од дванаесет била изгравирана од Брустолони, кој на моменти ја симулирал свежината на потезот на оригиналите. Серијата графики по цртежите на Каналето носела натпис *Antonius Canal pinxit*, а делумно како последица на овој натпис се појавиле контроверзи околу односот меѓу цртежите и графиките. Во некои научни кругови почнале дискусии околу можноста графиките да биле режани по слики на ведутистот, а цртежите да биле работени за или од истите. Друго мислење ја застапува тезата дека слики од Гварди биле извор за изработка на цртежите, од кои потоа биле изрежани графиките.[72]Фактичката состојба пак

[70] Constable, 1962, br. 630-639.
[71] *Ibid.*, 152. Преписката е во библиотеката на Националната Галерија во Лондон.
[72] P. Zampetti, *op. cit.*, 180.

укажува на тоа дека платна не постоеле, бидејќи не е сочувано ниедно, а дека графиките биле работени директно по цртежите. Збунувачкото присуство на терминот *pinxit*, наместо *delineavit*, може да се објасни со праксата така да се карактеризираат цртежи и во други случаи, особено лавирани или збогатени со акварел. Што се однесува до Гварди, неговото инволвирање овде е ирелевантно, имајќи го предвид датирањето. Графиките можат да се датираат во 1763-6, цртежите во 1763 или пред тоа, што значи дека е повеќе од извесно дека Гварди ги работел своите слики на истата тема по графиките на Брустолони.[73]

Уште една серија слики на оваа тема била во соптвеност на Г-ѓа R. Langton Daglas, сите платна со димензии 68 x 85 цм. Овие остварувања, осум постоечки, потекнувале од колекцијата на Г-н Ingram, кој живеел во палатата Mignanelli во Венеција кон крајот на 18. и почетокот на 19. век и бил пријател на Гварди. Langton Daglas ги откупил во Christie`s на 15 Март 1929 година, како дела на Џузепе Борсато (Giuseppe Borsato).[74]Борсато (1771-1849), бил најмногу познат како фрескист и декоратер. Тој декорирал една соба во Музејот Корер, каде се претставени многу венециски ведути, а неговиот цртеж во Museo di Risordimento (Correr) со претстава на *Триумфалното влегување на Наполеон во Венеција во 1797*, како и неговите фрески, по стилските компарации не се доволни за убедлива атрибуција на групата слики со *Feste dogali* на овој автор.

Цртежите на Каналето на оваа тема кореспондираат со слики од двете групи, а некогаш се регистрани и по пет или повеќе верзии на слики, кои со помали или поголеми отстапувања можат да се доведат во врска со соодветниот цртеж.[75] Меѓутоа, сликата *Дуждот присуствува на прославата на Велики Четврток на Пјацета* од Wallas колекцијата во Лондон (масло на платно, 0,58 x 0,92м), му се припишува на Каналето, иако значително се разликува и од цртежот и од графиката. Точката на посматрање на сликата

[73] G. Fiocco, *Francesco Guardi*, Venecija 1923, 38. Оваа теза ја прифаќа Constable, 1962, II, 480-481.
[74] Constable, 328. Даден е историјатот на сликите.
[75] *Ibid.*, 482- 488. Constable ги евидентира дотогаш познатите слики на секоја тема одделно.

од Wallas во однос на нив е полево и повисоко поставена, такашто структурата на Пјацета е поцентрална, со забележливо претставување на столбот на Св. Марко. Натаму, масата луѓе на сликата е помалку збиена во предниот план, со тоа што изведбата на фигурите речиси целосно се разликува. Исто така светлината на платното доаѓа подиректно, одзади посматрачот. Иако видливо механичка, изведбата укажува на вештина и прецизност во треманот на архитектурата, кои, заедно со живописните фигури, ја поддржуваат атибуцијата на делото на Каналето, или барем на дел од него. Збунува присусвото на два дуждеви грба на ова платно. Подолу е претставен оној на Пиетро Гримани (Pietro Grimani), а над него на Дуждот Моцениго (Mocenigo) со круна одозгора.[76] Разликите во однос на цртежот и графиката укажуваат дека сликата не потекнува од нив, односно дека е постара верзија на темата, според стилските карактеристики настаната по враќањето на Каналето од Англија. На неа се надоврзуваат верзиите од колекцијата Лангтон Даглас (Borsato?), уште две кои се припишуваат на Школата на Каналето, а репликата од Уметничката Асоцијација (Art Association) во Северна Каролина (САД), која потекнува од Англиска колекција, била припишувана, иако без доволно аргументи, на Карлеварис.

Дуждот е претставен како го посматра спектаклот од под централната арка на колонадата долж фасадата на Дуждевата Палата, лево на сликата, додека пред подигнатата привремена конструкција на Пјацета, поставена на платформа сред плоштадот, гледаме човечка пирамида (Forza d'Ercole), гимнастички перформанс во кој се натпреварувале ривалските момчешки групи на Castellani и Nicolotti. Двете дијагонално поставени јажиња водат до врвот на Campanile и служеле за актобатската изведба volo del Turco или Колумбина. Акробатот облечен во соодветен костум, држејќи рамнотежа се искачувал по едното јаже до врвот на камбанаријата, а по другото, кое завршувало на Дуждевата позиција, слегувал надолу претставувајќи го

[76] *Ibid.*, 330-331. Сликата е можеби претстава на Пазникот од времето на Gradenigo (1741-52), но тоа не го решава проблемот на датирањето, бидејќи грбовите можеле да бидат додадени подоцна.

Дуждот со цвеќиња и поетски композиции. Подоцна следел огномет од конструкцијата, која го носи грбот на Дуждот Алвизе Моцениго IV. **(сл. 164)**

Серијата на графики на Брустолони, работена според цртежите на Каналето имаат димензии 38, 5 x 54цм и покрај имињата на ведутистот (*Antonius Canal Pinxit*) и граверот (*Jo. Bap. Brustolon inc.*), го носат името на издавачот Лодовико Фурлането (Lodovico Furlanetto). Под секоја претстава е даден е опис на церемонијата на латински јазик и бројот на серијата. Датумот на објавување не е назначен, но одредени серии се проследени со портретот на Дуждот Алвизе Моцениго IV (Alvise Mocenigo IV, од Nazario Nazari, гравирана од Marco Pitteri), кој бил избран во мај 1763. Исто така се знае дека во март 1766 Фурлането ставил осум графики на продажба и дека во јули, истата година добил дозвола да печати уште четири.[77]Овие два датума не се одредувачки, бидејќи серијата можела да настане и порано од 1763, а дуждевиот портрет да биде додаден, но сепак тие даваат одредница од -до. Серијата графики била издадена уште два пати, од Viero и од Battagia.

Цртежите тесно кореспондираат со графиките, а двата цртежа кои недостасуваат, би требало да одговараат на последните листови од серијата графики: no.11, *Примање на странски амбасадор од Дуждот во Sala del Collegio*; и no. 12, *Дуждот ги забавува странските амбасадори на банкет.* Овие две сцени се дел од серијата слики на Гварди, а за да се избегне повторувањето, композициските решенија на овие и останатите претстави на *Feste dogali*, ќе бидат елаборирани во наредното поглавје, каде ќе стане збор за Гвардиевите празнични остварувања, кои верно се придржуваат до цртежите и графиките на Каналетовите решенија.[78]

Со презентирањето на најзначајниот дел од празничните претстави, слики и цртежи, не е исцрпен списокот на Каналетови дела на оваа тема. Но, имајќи предвид дека остатокот се воглавно реплики, веројатно негови, на

---

[77] *Mostra degli incisori veneti del Settecento* (catalogo a cura di R. Pallucchini), Venecija 1941, 10 ; R. Gallo, "Canaletto, Guardi, Brustolon", во *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venecija 1956-7, 6.

[78] Интересно е да се напомене дека покрај no. 11 и no. 12, во сериите цртежи и графики Каналето -Брустолон, има уште две сцени во ентериер, no. 1 и no. 4.

веќе споменатите дела, кои пак имаат по неколку познати реплики од следбеници и имитатори, најчесто дела на анонимни имитатори со атрибуцијата "Школа на Каналето", сметаме дека не е целисходно да се набројува оваа еднообразна и обемна продукција, која е секако евидентирана од страна на познатите проучувачи на Антонио Канал.[79]

[79] Најцелосна евиденција има повеќепати цитираната и можеби најрелевантната монографијата на W. G. Constable од 1962 година. Најголемиот број теми кои се повторуваат се *Поаѓањето на Бучинторо од Моло на денот на Вознесението* или пак неговото *Враќање* на Моло на овој празник, при што безброј пати, со мали отстапки, се повторуваат познатите решенија на Каналето од неговите славни примероци. Прилично е информативен и L. Puppi во *L`opera completa del Canaletto*, а изложбата *Feste e Maschere veneziane* (кат. G. Lorenzetti, од 1937, е првата значајна презентација на анонимни сликари кои тематски и стилски го следат Каналето, односно Maniera di Antonio Canaletto, на што се должи големиот број Регати и *Andatte del Bucintoro verso il Lido per la ceimonia del simbolico Sposalizio del Mare*; *Il Doge con il suo corteo sta imbarcandosi sul Bucintoro ormeggiato al Molo, per il tradizionale Spozalizio del Mare*; во таа прилика биле изложени Брустолоновите графики по делата на Каналето.

Иако е сé уште актуелна идејата за постоењето на Каналетовата голема работилница, анализата на неговите дела и оние кои му се атрибуираат, не го потврдува тоа. Имитаторите на Антонио Канал честопати работеле под рефлексија на влијанијата на Мариески и Гварди. Единствената врска меѓу нив и Каналето е всушност темата, која тие лесно можеле да ја превземат од графика, без вистински пристап до оригиналното остварување, било слика или цртеж.[80] Големиот број слики, кои тематски и стилски се совпаѓаат, можат да водат до одредени претпоставки, но не и сигурни потврди околу можноста, од една страна самиот ведутист да оствари една хипер-продукција, користејќи исти скици, односно решенија, исти бои додека работел истовремено на повеќе платна, или пак можноста дека му помагале некои сликари-асистенти. Меѓу кандидатите за помошници најмногу би одговарал на пример Бернардо Белото, кој во средината и крајот на триесетите години бил доволно возрасен за да работи во атељето на својот вујко.[81] Иако Градениго (во Дневникот, од 25 Април 1764) го нарекува Гварди "buon Scolaro del rinomato Canaletto", не постои потврда за негово непосредно учество во работилницата на Каналето.[82] Тој впрочем започнал со сликање ведути околу 1760, инспириран не со современите градски пејсажи на Каналето, туку од неговите рани остварувања. Датумите допуштаат Микеле Мариески да биде Каналетов помошник и несомнено тој му должи многу на Каналето, но не постои видлив знак на неговиот препознатлив манир во делата на Каналето во одлучувачкиот период. Во овој контекст би требало да

[80] H. F. Finberg, "Joseph Baudin, imitator of Canaletto, in The Burlington Magazine, 1932, 204-207. Овој малку познат и ретко споменуван сликар бил копист и имитатор на Антонио Канал, а неговата група од дванаесет слики работени по Каналетови дела, била гравирани и објавени во Лондон во 1736 и 1739.

[81] Belotto имал слободен пристап до атељето, а тоа се гледа по неговите копии и адаптации од Каналетовите цртежи во раните четириеесетти години на 18. век. B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 194.

[82] F. J. B. Watson, *Canaletto*, London-New York 1954, 12.

се споменат како опција и Џамбатиста Морети (G. B. Moretti) и Висентини. Од малкуте познати примероци на Морети, како што е сликата во Венецискатa Accademia, тој со неговиот цртеж бил најблизок до Каналето од било кој друг автор, што јасно ќе води кон неговото копирање на делата на Каналето за потребите на графичарите. Блискоста на Антон Марија Висентини (A. M. Visentini) со работата на Каналето го објаснува речиси Каналетовиот манир кој овој го користи во изведбата на неговите слики.[83] Тука е мистериозниот Гвера (Guerra), со кого соработувал Каналето и најпосле Чимароли (Cimaroli), кој треба да се земе сериозно во овој контекст. Последниот работел со Каналето на *Гробовите* (*Tombs*) на McSwiney, а потоа соработувал со него во *Борбата на бикови на Плоштадот Св. Марко*, од подоцнежниот период, што сугерира повеќегодишна соработка со најголемиот венециски ведутист.

Микеле Мариески (Michele Marieschi, 1710-1743), чија кариера започнала со правењето декорации за празнична прослава и погреб во 1731 и 1735 година, исто како и Каналето со сликарството стартувал во театарот. Сценографијата го зближила и со Гаспаре Дицијани, кој се споменува уште и како негов учител.[84]Со своите најдобри остварувања, Мариески се издвојува во индивидуалноста на неговиот израз, препознатлив по ведутите насликани со темни тонови и слободни потези, главно остварувања од раните триесетти години, кога и потпаднал под влијание на Каналето.[85] Присуството на овој ведутист во атељето на Каналето значи се датира во годините од 1730 до 1735, по неговото можно патување во Германија.[86] Во периодот меѓу 1736-38 година Мариески работел за Шуленбург, а едната од ведутите кои ги насликал за Маршалот е воедно неговата најпозната слика *Мостот Ријалто виден од Riva del Vin* (Ермитаж). Во 1741 година, шест години по графичката серија Каналето- Висентини, Мариески го објавил својот албум со дваесет и една

---

[83] vidi *Vedute italiane del `700 in collezioni private italiane*, изл. кат. уреден од Marco Magnifico и Mariela Utili, Venecija-Museo Diocesano d`Arte Sacra Sant`Apollonia, 19 септември- 8 ноември 1987, Milano 1987, 46-89; D. Succi et. al., *Canaletto e Visentini: tra Venezia e Londra*, изл. кат. Gorizia 1986, Venecija 1986; J. G. Links, *Canaletto and his patrons*, London 1977, figs. 102 и 103.
[84] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 171.
[85] R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venecija 1960, 194, 195.
[86] R. Toledano, *Michele Marieschi, L`opera completa*, Milano 1988, 11.

графика со венециски ведутистички претстави.[87] Неговото творештво го обележува речиси систематската соработка со други сликари, особено фигуративни автори како Антонио Гварди, Гаспаре Дицијани, Франческо Симонини и Џамбатиста Тјеполо, честопати задолжени за сликање на фигурите на платната на Мариески. Кај Микеле Мариески се препознава еден нов "capriccioso" сликарски израз, кој ќе го трасира патот на Франческо Гварди, Антонио Стом и Бисон, дефиниран преку извонредниот сликарски сензибилитет на уметникот, согледан во директното нанесување на бојата врз платното, во играта на прелевачките тонови и густите и истовремено флуидни потези со речиси виртуозен и музички призвук.[88]

Блискоста на Мариески со Каналето на ликовен план, но и постоењето на работилница под негово водство, ја докажува еден документ -акт на Accademia delle belle Arti во Венеција, од 6 декември 1789 година, кој укажува на проценката на претходно формираната комисија околу атрибуцијата на две ведути, претходно припишани на Каналето. Комисијата во состав: Giuseppe Diziani, Jacopo Guarana, Francesco Maggiotto, Francesco Guardi и Agostino Collona, утврдила дека се работи за дела "della scuola di Michiel Marieschi".[89]

За време на својот кус живот Мариески не насликал многу остварувања со празнична тематика, но фактот дека фигурите во овој жанр претстави се од особена важност, укажува на заедничко авторство во овие дела. Сцена на свечена процесија, веројатно во рамките на Ascensione, се одвива на Плоштадот Св. Марко, спроти базиликата (Basingstoke, колекцијата на грофот од Malmesbury, масло на платно 0,57 x 0,88м), прв

---

[87] J. G. Links, *Canaletto and his patrons*, 55. Албумот графики на Marieschi бил објавен под насловот *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus*..., со портрет на авторот на насловната страна, изведен од Angelo Trevisani, под кој стои натпис *Pictor et Architectus*.

[88] R. Toledano, *op. cit.*, 11. Пренесено е всушност размислувањето на Morassi.

[89] *Ibid.*, 29. Документот е објавен од Toledano; J. G. Links, *Canaletto and his patrons*, 57; Иако единствено за Francesco Albotto може да се размислува како за ученик на Marieschi (според P. J. Mariette), кон идејата за работилница се приклучува M. P. Garberi, "Michele Marieschi ed i 'capricci' del Castello Sforzesco di Milan", во *Pantheon*, XXVI, 1968, 40, со тврдењето дека мајсторот ги создавал оригиналите, за потоа неговите помошници да прават реплики, со кои требало да се задоволи потребата од ведути -сувенири, барани од страна на многубројните странски туристи во градот.

Делогу ја споменува како дело на Микеле Мариески.[90] Овде композицијата значајно се повикува на сликата која Каналето му ја продал на војводата од Бедфорд во 1731, исто така изгравирана од Висентини во 1735.[91] Мариескиевата интерпретација на Каналетовите ведути на плоштадот Сан Марко спроти Пјацета, е претставена на театрално-илузионистички начин. Динамичната просторност во сликата е постигната со дијагонално поместување на перспективната оска и точката на посматрање кон лево, со што се постигнува проекција на речиси целата должина на фасадата на Procuratie Nuove, а поголемо скратување на фасадата на Procuratie Vecchie, чиј профил е разигран од тендите во бела и азурна боја. Оваа слика и нејзиниот пандан, двете со фигури насликани од Gian Antonio Guardi, му биле продадени на Англискиот гроф од страна на вдовицата Мариески, по смртта на сликарот, на 19 јануари 1743 година.[92]

Истиот простор, само "зумиран", во кој доминира вертикалата на Campanile, е место на одвивање на церемонијата на "Pozzetto" (Лондон, приватна колекција, масло на платно 0,96 x 1,30м). **(сл. 165)** Овде динамичноста на сцената се наметнува над онаа на просторот. Дуждот, кој прв пат по изборот се појавува пред народот на Пјаца, излегувајќи од претставувањето во базиликата на Пјаца, минува по плоштадот, носен од "arsenalotti". Тој фрла грстови златни монети со едната рака, но со другата ги удира со стап оние кои премногу алчно се грабаат за нив. Симболиката на празничниот ритуал се содржи во дуждевото ветување дека со своето владеење ќе обезбеди богатство за Републиката и нејзините граѓани, но и дека просперитетот ќе биде проследен со строга администрација. За време на сликарската активност на Мариески имало два избора, на дуждот Алвисе Писани во 1735, и на Пиетро Гримани, во 1741. Грбот на сликата е тешко да се распознае. Фигурите, особено оние лево во предниот план се

[90] G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venecija 1930.
[91] Constable, 1962, n. 4.
[92] R. Toledano, *op. cit.*, 37, fig.V.3.1.

синтетизирани и изгледаат драматично во динамичноста на сцената, што наведува на манирот на Франческо Гварди.[93]

До скоро беше третирана како Каналетова слика *Мостот Ријалто од север со влегување на патријархот* (*Il Ponte di Rialto da nord con l`ingresso del patriarca*, масло на платно, 1,23 x 2,08м, Claydon House, Buckinghamshire, сопственост на National Trust).[94] **(сл. 166)** Единствената пречка ова извонредно платно да биде идентификувано како *Ведутата на Ријалто*, која на 2 април 1737, се нејзините димензиите (1,82 x 2,28м), бидејќи описот во Инвентарот совршено одговара: "Il Ponte Real di Venezia detto Rialto nel Canal Grande in tempo d`ingresso del Patriarca di Venezia...barcolami e figure...".[95]Сомнежите дека се работи за иста слика би биле отстранети, доколку се прифатат димензиите во Инвентарот како произволни (al 8, lato 10). Исто така постои можност сликата да била исечена од горе (дел од небото), или од долу во предниот план, со оглед на фактот дека разликата во висината меѓу двата податока за димензиите е поистакната. Денес познатото платно на оваа тема носи сигла која може со голема сигурност да се поврзе со познатиот коминтент Шулембург, а во каталогот на Cristie`s во Лондон за аукцијата во април 1775, се споменува како негова сопственост, само што мотивот е дефиниран како n. 61: "A view of the Rialto with the procession of the Doge".[96]

Без оглед на намената, се работи за едно од клучните остварувања на Мариески, од кое сепак не е изведена, односно позната графика. Чувствителната сликарска материја доаѓа до израз во опишувањето на мостот и Palazzo Camerlenghi, создадена од вибрирачкото сложување на боите, вниманието посветено на атмосферските фактори, како небото вознемирено од облаци и туробната светлина, кои ја најавуваат бурата. Впечатокот го

---

[93] *Ibid.*, V.3.2.

[94] *Souvenirs of the Grand Tour*, изл. кат., London 1982, 27. John Gore овде прв пат ја објавува како слика на Мариески, иако била заведена во National Trust како слика на Каналето.

[95] *Libro-Cassa del maresciallo von S., Inventario* 1744, Nidersachsischen Staatsarchiv-Hannover, 34. Во април 1738, сликата била пефрлена во Германија (Specificazione di Quadri spediti in Germania, Terza spedizione), каде во Инвентарот на Галеријата на Фелдмарша лот, од 1750, се споменува со опис на Француски јазик како дел од збирката во палатата во Берлин (Inventaire de la Gallerie de feu S. E. Mgr le Feldmarechal Conte de Schulemburg).

[96]R. Toledano, *op. cit.*, 55, fig.V.11.

дополнуваат богато декорираните чамци и нивното групирање на воденото движечко огледало.

Во Музејот Correr се чува графички лист на Мариески со претстава на *Регата кај Ca`Foscari по Големиот Канал* (*La regata a Ca`Foscari alla volta di Canal Grande*, бакрорез- ит. Acquaforte, граф. 308 x 460мм; со рамката 312 x 465мм; натписот 17 x 462мм; прв од четири примероци). На внатрешните маргини стои натписот: "*Foscarorum aedes ad laevam, et e conspectu altera Balborum ambo praeter Canalem magnum; ubi etiam solemne nauticum certamen, et maxima prequentia cybarum vel auro vel argento vel alio ornatu obductarum, fictasque formas exhibentium cernuntur, nec non lintres navicularіorum pro brabio certantium. Inter lasdem aedes exornata ad maiorem spectaculi dignitatem meta Super acquas erigitur*". Долу десно стои: "*Mich.l Marieschi del.t et inci.t.*"[97]

Тешко е да се определи за која Регата точно овде станува збор. Не е онаа која била одржана во чест на Фредерик Кристијан од Полска на 4 мај 1740, која всушност била оргнизирана на устието на реката кај Св. Павле.[98] Рокајната конструкција на малиот храм-"teatro del mondo", поставен на самиот свиок, би требало да кореспондира со славната macchina креирана од Мариески во соработка со франческо Taco (F. Tasso) во 1731 за празнувањето на Велики Четврток (Giovedi Grasso).[99]Во збирката на сенаторот Чини (Cini) во Венеција постоел цртеж со претстава на истата регата, но изгубен му е секаков траг.[100]Со оваа графика се заклучува серијата графики на Микеле Мариески со наслов *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus*, објавена во 1741 година, кој се смета за едно од ремек делата на Венецискатa графика на 18. век.

Графичката претстава е несомнено поврзана со истоимената слика на Мариески, по потекло од Колекцијата Чини во Венеција. (сл. 167) Ова платно

---

[97] T. Pignatti, *Le Prospettive di Venezia di Michele Marieschi*, Venecija 1975, 22; F. Mauroner, "Michiel Marieschi", во *The Print Collector`s Quarterly*, XXVII, n. 2, 178-215, n.22; вториот примерок долу лево го носи бројот : n. 22.

[98] L. Urban Padoan, "'Impresari -Macchinisti' teatrali nella Venezia del Settecento (и документот за Michele Marieschi)", во *Arte Veneta*, XXXIV, 1980, 225-229, 225.

[99] *Ibid.*

[100] R. Toledano, *op. cit.*, 81.

со извонреден квалитет спаѓа во најуспешните остваувања на мајсторот, кои неизбежно се повикуваат на стилот на Каналето, а следбено и му се припишуваат нему. Непрецизното датирање на сликата се базира на целосната претстава на палатата на семејството Civran, проектирана од Giorgio Massari и завршена во 1735 година, која значи станува датум post quem. Изгледот на фигурите укажува на соработка на Мариески со Франческо Гварди или со Франческо Фонтебасо.[101]

Без оглед дали бил дел од Каналетовата работилница, како што тврди Watson, или само повремено соработувал со познатиот ведутист, Џамбатиста Чимароли (G. B. Cimaroli) бил присутен покрај него уште на почетокот на кариерата, кога двајцата, во 1725 заедно со Pittoni ја работат серијата слики *Tombeaux des Grands Princes, Capitaines*, итн. за Owen McSwiny.[102] Соработката меѓу Каналето и Чимароли ја потврдува и Грофот Tessin во неговото познато писмо за најпознатите уметници кои работат во Венеција во време на неговата посета на Републиката во 1736 година.[103] Тешко е да се посочат делата на Чимароли со потпис на Каналето, а извесно е дека има повеќе такви, кои Чимароли , прилично познат меѓу Англиските туристи, самиот ги изработил.

Најпознат плод на нивната заедничка работа е сепак сликата на тема *Борба на бикови на Плоштадот Св. Марко*, некогаш во колекцијата на Bourchier Cleev, кој сликите ги набавувал воглавно надвор од Англија (масло на платно, 0,99 x 1,45м, денес сопственост на Peter Jones, Chester). **(сл. 168)** Според Watson, припишувањето на сликата на Каналето и Чимароли било направено во 1761, кога Каналето бил сé уште жив и имал значајна репутација во Англија.[104]Додека сликата била во сопственост на Sir George

[101] F. Pedrocco, 2002, 164, fig. на стр. 162-163.
[102] F. J. B. Watson, "G. B. Cimaroli: A collaborator with Canaletto", vo *The Burlington Magazine*, 1953, 205-206.
[103] *Ibid.*, 206.
[104] *Ibid.*; F. Pedrocco, 2002, figs. на стр. 181.

Yonge, зет на Cleeve, заедно со некои други дела од неговата колекција, името на Cimaroli било изменето во името на попознатиот од него сликар Cignaroli.[105]

Тешко е да се утврди прецизно улогата на секој уметик одделно во настанувањето на сликата. Архитектурата открива прецизност и живост на Каналето, а фигурите се со инакви пропорции и помеханички изведени од оние во неговиот познат манир. Од друга страна, тие поседуваат енергија и демонстрираат мноштво на различни активности, за чие прикажување биле неспособни помалите следбеници на Каналето. Може да се сугерира дека Каналето се погрижил за композицијата и распоредот на фигурите, додека Чимароли ја завршил сликата. Датирањето овде би требало да се постави пред 1761, кога колекцијата на Cleeve веќе била заокружена.

Борбите на бикови на Плоштадот Св. Марко биле реткост и тие најчесто биле организирани на помалите плоштади, традиционално поврзани со прославите на Велики Четврток. Пјаца била избирана за вакви активности само во случај на искажување на чест на некој многу важен гостин. Таков вид на забава бил забележан во 1767 за Војводата од Wurtemburg и во 1782 за Грофот Северен, но и двата датуми биле премногу далеку за сликата. Watson ја остава можноста во 1740, за дочекот на Фредерик Кристијан од Полска, најстариот син на Кралот на Полска и Изборен владетел на Саксонија Август III, Signoria да вклучила Борба на Бикови на Piazza. Младите мажи кои ги влечат биковите се облечени во носии (костуми) од четири континенти, а овој детал се совпаѓа со описот на свеченият настан направен од историчарот Michiele Battagia.[106]

Друг и поважен повод , засега непознат, е предмет на сликата *Борба на Бикови на Piazza*, денес во British Museum (масло на платно, 1,56 x 2,05м), дело на Школата на Каналето. Точката на посматрање е слична, такашто се гледаат трите страни на Плоштадот обрабени со посматрачи и со поглед на

---

[105] Constable, II, 1962, 349. Подоцна како дел од колекцијата на James Meyer, била опишана како "The carnival in the Square of St. Marks", од Каналето (во Hodson и Ford, *History of Enfield*, 1873, во описот на Forty Hall, куќата на Meyer.

[106] Watson, *op. cit.*, 206; M. Battagia, *Storia dell`anno 1740* (Venecija:1844), 10, citirano kaj D. Succi, "Antonio Joli e Gaspare Diziani per l`ingresso del Nunzio Apostolico Stopani nel 1741", во *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, изл. кат., Padova, Milano 1994, 79.

челната фасада на црквата Св. Марко. Пред Базиликата е поставен павиљон на два ката, декориран со статуи. Во долниот дел на павиљонот се наоѓа арка од кој биковите биле водени на Пјаца, додека на горниот дел се гледа балкон за посматрачите, кои се помногубројни во оваа верзија. Луѓето кои ги држат биковите се облечени во униформи, со повеќе скарлетни и сини акценти отколку во претходниот примерок. Атрибуцијата на сликата на Cignaroli, со оглед на стилската еквивалентност, е веројатно повторно замена за името на Cimaroli. Овде во однос на датирањето се повторно изземени дочеците од 1767 и 1782, бидејќи графики кои ги одбележуваат овие настани, прикажуваат поинакви структури на привремени градби -павиљони пред Св. Марко.

Уште една верзија на оваа тема се чува во Walker Art Centre во Minneapolis (0,90 x 1,05м), веројатно копија на една од претходно презентираните слики, која пројавува извесни слабости и отстапувања во однос на нив. Забележливо е дека на неа се гледа помалку небо и Campanile е прикажан потенок во пропорцијата. Различен е павиљонот, а и распоредот на фигурите се разликува во некои детали.[107] Самите фигури се поневешто насликани од оние на претходниот примерок и се претставени со еден вид линеарен emphasis.

Малото платно со претстава на *Изведба на куклен театар на Пјацета*, во Ashmolean Museum во Оксфорд (24 x 31 цм), е уште еден спектакл кој му се припишува на Каналето.[108] Ведутата е со поглед кон југ, така што лево во позадината се наоѓа Дуждевата Палата, столбот на Св. Марко десно од центарот, а столбот на Св. Теодор делумно се гледа, сосема десно. Во далечината се гледаат Камбанаријата и куполата на San Giorgio Maggiore. Лево е претставен човек на платформа како зборува и со стап покажува кон знамето, додека зад него се издига висока бутка за кукли. Мноштво на луѓе, мажи и жени се насобрани околу платформата за да ја следат претставата. Светлото кое паѓа од десно создава драматична атмосфера, а романтичниот

[107] Constable, *op. cit.*, 350. Constable укажува на слика со иста тематика, спомената од Cicogna (Delle Inscrizioni Veneziane), како сопственост на трговецот Gaspari Craglietto, изработена во 1740 година, која тој ја оутѓил на странец за добра цена.
[108] *Ibid.*, fig.363. *The Catalogue of Paintings of the Ashmolean Museum* (n.d.: *c.*1950).

штимунг во сликата наведува дека многу веројатно се работи не за дело на Каналето, туку за остварување на подоцнежен следбеник, чиј испрекинат потез не е карактеристичен за познатиот венециски ведутист.[109] Очиледно се работи за реплика на Каналетовата слика од Бекингемската Палата. **(види сл. 37)**

Во претходното поглавје веќе стана збор за Антонио Јоли, неговата активност во и надвор од Италија, каде тој беше претставен како сликар, кој многу му должи за своето формирање на Каналето, а потоа и како сликар на церемонијалниот живот во Неапол. Заедно со Франческо Тирони (F. Tironi) и останатите следбеници или соработници на Каналето, можеби со исклучок на Белото, сите тие припаѓаат на една второстепена гарнитура на уметници, кои на некој начин ќе се издвојат со своите остварувања сред огромната продукција на ведути поврзана со Grand Tour. Заедничко за речиси сите овие автори е тоа што се тие театарски уметници- сценографи, а во таа категорија спаѓа и Јоли. Иако Pedrocco го вбројува во таканаречените "минорни сликари", Јоли е неверојатно успешен на полето на сценографијата и неуморен патник кога станува збор за работата и црпењето искуства.[110]Овој сликар од Модена работел во многу центри, а во Венеција дошол за прв пат околу 1730 и овде неговото семејство живеело сé до дефинитивното преселување во Неапол во 1762. Останати дестинации за Јоли биле: Рим, Дрезден, Неапол, Лондон и Мадрид. Тој изработил бројни ведути на овие градови, воглавно препознатливи по широкиот агол на погледот, прецизно насликаната архитектура и забележливата вештина во справувањето со перспективата. **(види сл. 113-115)**

Покрај бројните ангажмани и патувања, како и боравењето во работилницата на Панини во Рим, на Јоли изгледа дека му била особено важна Венеција, бидејќи таму уживал слава и чест. Во 1739 година тој бил

---

[109] *Ibid.* Предложената атрибуција во Каталогот на Ashmolean Museum била проследена со сугериран датум 1726-7 година, бидејќи тогаш отпожнале градежни активности со кои врвот на Campanile на San Giorgio Maggiore добил луковичест облик, наместо равните ивици забележливи на оваа слика. Constable пак смета дека платното настанало кон крајот на векот, кога ѕвоникот на истата црка бил реставриран и вратен во првобитниот облик.
[110] F. Pedrocco, *Visions of Venice*..., 175.

избран за Prior на Сликарската Гилда во градот на лагуните, Giacomo Casanova го споменува во неговите мемоари "Histoire de ma vie" како "славен декоративен сликар", а исто така бил избран за еден од првите членови на новоформираната Академија на Венеција во 1750.[111] Секако освен театарските ангажмани, за добрата репутација биле заслужни и неговите ведути, кои иако малубројни, биле забележани и ценети од големите венециски колекционери. Доказ за тоа е фактот дека Маршалот Шуленбург купил две ведути на Јоли (од Верона и Неапол) меѓу 1736 и 1738 година и дека потоа му била понудена престижна порачка да го илустрира *Влегувањето на Папскиот пратеник Антонио Бранчифорти Колона* (Antonio Branciforti Colonna) *во Венеција* на две големи платна, кои денес се наоѓаат во Националната Галерија во Вашингтон.

Најновата критика е поделена во однос на прецизната епизода раскажана на овие две платна, што не е споредно прашање, имајќи во предвид дека препознавањето на настанот е клучен фактор во нивното датирање. Дарио Сучи е првиот научен авторитет кој двете слики со извонреден квалитет ги довел во врска со антонио Јоли, сугерирајќи дека церемонијата која тој ја претставил би можела да биде онаа организирана во април 1741 по повод влегувањето во Венеција на Монсињор Џовани Франческо Стопани (Monsignor Giovanni Francesco Stopani), поранешен надбискуп на Крф.[112] Меѓутоа, ваквата идентификација ја побива изгледот на Loggetta, која јасно се гледа во позадината на сцената со процесија на чамци во Басенот Св. Марко, со оглед на тоа дека бронзената ограда околу неа ја поставил Антонио Гаи (A. Gai) во 1742 година.[113]На истата слика во позадината може да се види дека саат-кулата (L`orologgio) веќе ги има изградени страничните крила, кои биле подигнати во 1755 по проектот на Џорџо Масари (Giorgio Massari). Овие сознанија го поместуваат датумот на настанување на делата најмалку

---

[111] *Ibid.*

[112] D. Succi, "Antonio Joli e Gaspare Diziani per l`ingresso del Nunzio Apostolico Stopani nel 1741", во *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, изл. кат., Padova, Milano 1994, 81-85.

[113] E. Garberson, *The Collection of the National Gallery of Art. Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Century*, New York and Oxford 1996, 301-302.

петнаесет години напред, така поткрепувајќи ја претпоставката на Марио Манзели (M. Manzelli), дека претставениот настан е всушност *Влегувањето на Папскиот Легат надбискупот Антонио Бранчифорти Колона во Венеција* (1, 61 x 2, 22м), кој се случил на 3 и 4 декември 1758 година.[114] **(сл. 169)** Церемонијата по протокол се одвивала така што првиот ден Папскиот Пратеник бил пречекан на море, односно следен со процесија од островот Санто Спирито во венецискатa лагуна до седиштето на папската амбасада; додека вториот ден тој оди да му оддаде почит на Дуждот во неговата палата.

Интересно да се забележи на овие две слики е тоа што архитектурата е изведена во потешка фактура, која многу потсеќа на Микеле Мариески, а пак фигурите изведени во поживи бои, би можеле, како што смета Succi, да бидат остварување на Gaspare Diziani, сликарот кого го повикувале во бројни прилики да ги доврши ведутите и капричите на Мариески.[115] Доколку и овде дошло до соработка меѓу Јоли и Дицијани, тоа уште еднаш го потврдува фактот дека театарските сценографи не се бават со сликање на фигури. Второто платно со претставата *Дворот на Дуждевата Палата со влегувањето на Папскиот Пратеник Антонио Бранчифорти Колона* (1, 61 x 2, 22м), каде е повторно формирна процесија и се прикажани бројни посматрачи на настанот, врамен со архитектура од сите страни, повторно изискувала асистенција од потврден мајстор во својот жанр, каков што бил Дицијани. **(сл. 170)**

Иако не специјализирал за ведутист, Гаспаре Дицијани (1689-1767), како и повеќето досега споменати сликари, се бавел со сценографија во повеќе центри- Дрезден, Рим и Венеција, повремено соработувајќи како сликар на фигури во архитектонските структури на ведутите на Мариески, Јоли, а веројатно и други сликари. Сепак, од раниот деветнаесетти век наваму постои општа согласност дека нему треба да му се припише празничната ведута со големи димензии *Празникот на Св. Марта* (1, 67 x 3, 29м), денес во Музејот на венецискиот 18. век (Museo del Settecento Veneziano, во

[114] F. Pedrocco, 2002, 177.
[115] D. Succi, *op. cit.*, 84-85.

Ca`Rezzonico).[116] **(сл. 171)** Оваа слика со извонреден квалитет отскокнува од вообичаената продукција на сликарот, составена воглавно од големи декоративни платна или фрески за пофани или сакрални објекти, но секако го открива авторовото искуство како сценограф, кое тој и во овој случај го искористил.

Платното ја покажува далечната точка на островот Џудека, виден од подножјето на Санта Марта. Градбите служат како позадина на главната сцена, која во суштина била парада на чамци, некој вид пикник на вода, одржуван секоја година на 29 јули, но и на секој Понеделник во текот на месец август, со масовно учевство на населението на лагуната. Денес е тешко да се препознае местото опфатено во сликата, бидејќи во 19. век претрпело прилични измени. На левата страна, со неприродно ширење на аголот на посматрање од брегот на Св. Марта, се појавува последниот дел на Fondamenta della Giudecca кон запад. На местото каде денес стои Molino Stucky се гледа старата црква посветена на Светите Blais и Cataldus, која била срушена во 19. век, додека во далечината се наѕира островот San Giorgio in Alga, денес сосема напуштен, но некогаш со значаен Бенедиктински манастир.

Највредниот дел на Дицијановото ноктурно е секако фигуративниот. Тој претставува спој на повеќе групи фигури, кои учествуваат во прославата непосредно претставени во предниот план на бројните чамци или пак на бреговите во позадината, каде се со сосема мали димензии. Одлично насликани, со извонредно чувство за природност и колорит, тие ја доловуваат динамичноста на празничната атмосфера во сликата. Атрибуцијата на овој дел на Дицијани никогаш не била доведена во прашање, но и покрај стилското единство на делото, постоеле обиди ведутата, односно пределот, да се припише на друг уметник, можеби некој од неговите синови.[117]

Каналето има уште многу директни или индиректни следбеници. Еден од најдоследните и исто така сценограф, е Џузепе Морети (G. Moretti, поч. на 18. век- 1797), кого го нарекувале следбеник на Каналето и Висентини, а

[116] Pedrocco, 2002, 183.
[117] *Ibid.*,185.

Алгароти го споменува како имитатор на Каналето.[118]Неговите ведути биле режани од страна на Брустолон, а меѓу нив е едно *Ноќно празнување пред островот Св. Ѓорѓи* (*Festa notturna davanti all`isola di S. Giorgio*).[119]

Под влијание на Мариески, Висентини и Јоли работел сликарот на архитектура и пејсажист Франческо Батаљиоли (F. Battaglioli, 1722с-1790) од Модена. Од 1754 до 1758 година тој престојувал во Мадрид во придружба на сценографот Антонио Соло, како наследници на сценографската активност на Јоли во 1750. За време на тој престој (1756) за пеачот Farinelli Батаљиоли извел две ведути на кралската палата Aranjuez, со претстави на *Кралски гости кои пристигнуваат во палатата Aranjuez за празникот С. Фернандо*, и другата, *Кралот Фердинанд IV од Шпанија со Кралицата Марија Барбара од Браганца со нивната придружба на прославата на С. Фернандо во палатата Aranjuez*.[120] Освен потпис и датум, платната имале долги експликативни натписи. Денес во Courtesy of Trafalgar Galleries во Лондон, овие слики претставуваат конечна потврда за високиот статус на италијанската, посредно и венецискатa празнична ведута во Европа.

Во каталогот на изложбата *Le feste e le maschere veneziane*, одржана во Венеција во 1937 година, сликата на Батаљуоли *Бучинторо, следен од свечена процесија од чамци, се упатува кон Пристаништето на Лидо за Венчавањето на морето на празникот Вознесение (Il Bucintoro, accompagnato dal Corteo navale, si avvia verso il Porto di Lido per lo Sposalizio del Mare nella festa della "Sensa"*, 1,32 x 2,67м, сопственост на Галеријата Querini-Stampalia во Венеција), е претставена меѓу слики со истата тематика на анонимни автори, кои работат во манирот на Каналето, иако е практично поблиска до изразот на Мариески.[121]Во претставувањето на спектаклот, омилен на венециските ведутисти, Батаљуоли ја поставил сцената со широко опфаќање на Riva degli Schiavoni, каде се туркаат мноштво посматрачи. Во предниот план крајно на

[118] R. Pallucchini, 1960, 208-209.
[119] L. Salerno, 1991, 226.
[120] *Ibid.*, 218, figs. 64.2 и 64.3. Сликите биле откриени во Италија во 1929 година од страна на G. Fiocco.
[121] G. Lorenzetti, *op. cit.*, 43, fig. 2.

десната страна, се забележува театарска бина на отворено, на која се игра комедија од страна на актерите на Комедија дел Арте, инаку чест призор на овој вид венециски празнувања. На тој начин е постигнат впечатокот на двојна сцена, комедијантската и онаа на градот, во кој се одвива еден од најспектакуларните спектакли-церемонии познати во тоа време.

Франческо Гварди -*Solennità Dogali*

Најпознатиот ученик на Каналето и воедно последниот голем венециски ведутист бил Франческо Гвади (F. Guardi, Венеција , 1712-1793), чиј ангажман на ова поле го следиме дури по 1750, односно во текот на втората половина на Settecento. Навистина е необично што двајца сликари, кои живееле и работеле во ист град и во исто столетие, а се докажале во истата област на сликарството, денес обајцата респектирани, можеле да имаат толку различен тек на кариерата, па и толку различен третман по нивната смрт, во текот на наредното столетие.

За илустрација, Каналето бил сé уште во своите дваесетти години од животот, кога неговата работа била веќе пизнаена во Венеција. Пред да наполни триесет години тој имал значајни патрони како Zaccaria Sagredo и Империјалниот Амбасадор и според Owen McSwiny имал повеќе порачки отколку што можел самиот да одговори на нив. Скоро по него Смит се жалел дека Каналето постојано го следат оние кои се спремни да му ја платат цената што самиот сликар ја одредил за своите дела.[1] Следните десет години побарувачката за ведутите на Каналето толку пораснала меѓу англиското племство, што нивниот квалитет опаднал, а бројот на имитатори прилично се зголемил и во Венеција и во Лондон. Речиси без да направи пауза во успешната кариера, тој заради војната само ќе го пресели тежиштето на своите сликарски активности во Англија. По враќањето во Serenissima Каналето Каналето добил академско пизнание, продолжувајќи да црта и да слика до крајот на животот во оној жанр кој го направил славен, а и да продава речиси сé што ќе создаде. Не бил богат, но сигурно немал егзистенцијални проблеми.

За разлика од Каналето, Гварди бил скоро непознат до педесетгодишна возраст. Дури и кога почнал да работи ведути, реални и

[1] J. G. Links, *Canaletto and his patrons*, London 1977, 89

имагинарни и во количини многу поголеми од Каналетовата продукција, тој бил целосно негиран од современите писатели, такашто умрел на возраст од осумдесет и една година без да ја достигне ни одблизу славата на учителот. Гвардиевите патрони биле доктори, свештеници помалку истакнати трговци на уметнички слики, односно дилери, а останал речиси непознат за англиската аристократија. Кога во 1782 година му била дадена порачка да ја наслика посетата на папата Pius VI на Венеција, кариерата на Франческо го достигнала климаксот, но и покрај тоа добил само половина од цената која му била платена на Каналето за неговите рани ведути.[2]

Интересот за нео-класицизмот во доцниот 18. век во Англија, а потоа и ширум Европа привремено ја враќа почитта кон Каналетовата работа, додека Гварди е практично заборавен по смртта. Дури по средината на 19. столетие тој ќе биде повторно откриен како сликар на капричи во Франција, каде интересот за Каналето никогаш не бил сериозен. Англиските колекционери поседувале и презентирале на изложби бројни слики на Гварди, со третман на не повеќе од венециски сувенири. Додека Каналетовото влијание на современиците и следбениците ќе допре до големата школа на англискиот акварел, предводена од Бонингтон и неговите следбеници, се чини дека ниеден уметник во 19. век не се заинтересирал за делата на Франческо Гварди.[3] Се поставува прашањето дали воопшто

---

[2] *Ibid.*, 90. За четирите платна од оваа порачка, Гварди бил исплатен со по десет sекини за секое од нив.

[3] Од современиците не го споменуваат ни Alessandro Longhi во неговите животи на сликарите во 1762, кој не го споменува и брат му Антонио, иако пишува за помалку значајни уметници, ни Anton Maria Zanetti во 1771, кој следејќи ја модата, бил наклонет кон класицистичкиот вкус. Како одговор на барањето на Marchio Gabrieli во 1777 да се дозволи привилегијата да се гравираат Гвардиеви дела, влијателни луѓе од Владата го споменале Гварди како одличен автор, особено баран меѓу странците. Современикот Каноник Vianelli di Chioggia во каталогот на својата колекција од 1790 го фали Гварди како инвентивен сликар, добар мајстор на архитектурата, а особено успешен во експресијата на атмосферата и хоризонтот, но исто така тој се жали дека нема никто за него во ниедно издание на Абецедарио, со забелешка дека тој не малку бил баран како ведутист. Рационализмот и неокласичната реформа биле најголем непријател на каприциозната поетика и рококо манирот на Гварди.Времето работи против него и за тоа зборува фактот дека младиот неокласицист-скулптор Antonio Canova е примен во Академијата осум години пред Гварди. Lanzi во 1795 појаснува дека Гварди во последните години има репутација на друг Каналето и дека неговите ведути се обожувани во Италија и северно од Алпите, но само меѓу оние кои биле задоволни од неговиот манир, додека другите кои ги ценеле точноста на пропорциите и

импресионистите биле "импресионирани" од неговиот потез и атмосферските ефекти, бидејќи отсуствуваат директни индикации за тоа во нивните дела, или било какво споменување на венецискиот сликар во нивната преписка. Вистински пресврт во однос на третманот на последниот голем венециски ведутист се случува по Втората светска Војна, кога се истакнува дека сликарот, некогаш препознаван единствено како имитатор на Каналето, е всушност супериорен како уметник во однос на Каналетовиот класичен ведутистички израз, кој иако не бил поштеден од критики во 19. век (Раскин), за животот и потоа уживал поголем углед од Гварди.[4]

Франческо бил роден тринаесет години по неговиот постар брат Џовани Антонио Гварди, наречен Џанантонио, кој бил само две години помлад од Каналето.Татко им бил Доменико Гварди, малку познат сликар на фигури од Трент, кој работел во Виена и се доселил во Венеција во 1700.[5] Во 1716 година Доменико умрел и седумнаесетгодишниот Џанантонио како најстар син, почнал да се грижи за атељето и за семејството, вклучувајќи го и третиот брат- Николо и сестрата Сисилија. Со оглед на обичајот сите слики кои излегуваат од едно атеље да бидат потпишани од главниот мајстор, чие име фигурира во официјалната листа на уметници-Fraglie, речиси немаме детални податоци околу авторството на Франческо сé до смртта на Џанантонио во 1760 година, кога неговото име почнува да фигурира на истата фирма. Дотогаш постојат проблематични моменти на атрибуција на делата кои излегуваат од работилницата, со генерално припишување на

рациото во уметноста, не можеле да поднесат да стојат пред неговите слики. Aglietti (1798) во некрологот за уменикот, го потврдува ставот на Lanzi, а тоа го прави и опатот Moschini (1806). Подоцна Missaglia (1826) се обидува да го издвои карактерот на Гварди од оној на Каналето, тврдејќи дека првиот не поседува соодветна доктрина на цртежот, иако не ја негира магијата во неговите ведути; неговото интересно конфронтирање меѓу двајцата ведутисти е следното: Каналето го задоволува окото, а Гварди го заведува. Damerini и останатите проучувачи на Гварди во 20.век му ја припишаа први вимпресионистичкатаг интерпретација, додека првата релевантна монографија на Fiocco во 1923 година званично го ревалоризира опусот на сликарот. Види R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Settecento*, Venecija-Rim 1960, 252-253, како и насловите на споменатите автори во библиографијата.

[4] L. Rossi Bortolato, *L`opera completa di Francesco Guardi*, Milano 1974, 10-14. Даден е историскиот след на критичките согледувања и првите значајни монографии.

[5] *Guardi*, Le Gemme dell`arte 43, Rim 1990,11.

"браќата Гварди".[6] Интересен е фактот дека нивната сестра Сесилија во 1719 се омажила за тогаш младиот сликар Џамбатиста Тјеполо, кој подоцна ќе стане најголемиот венециски сликар на рокото, еден од најголемите и во Европа. Веројатно е дека зетот Тјеполо, како прв претседател на новооснованата Уметничка Академија во Венеција во 1750 година, му помогнал на шурата Џанантонио да и пристапи во 1756, четири години пред да му биде овозможена таа чест на Каналето, а дваесет и четири пред Франческо Гварди да стане нејзин член.

Засега не постојат индиции дека до смртта на брат му и превземањето на атељето, Франческо сликал ведути. Интересна теорија поставил угледниот познавач на Австриското сликарство, Nicolo Rasmo, на Венецискиот симпозиум за браќата Гварди во 1965 година, каде во својот текст тврди дека во патронот на семејството Гварди, Џованели (Giovanelli), за кого работел уште Доменико и кој имал поседи во Ломбардија, Трентино, Австија и Бохемија, го испратил младиот сликар Франческо во Австрија. Пресуден момент за неговото тврдење би било влијанието на австриски современи сликари во раните дела на уметникот.[7]Пред промената на својата жанровска ориентација, охрабруван од постариот брат, Франческо слика фигуративни сцени, блиски до помодниот израз на помалку студените интерпретации на Винченцо Гварана (V. Guarana), Зуњо (Zugno), Новели (Novelli), Морлаитер (Morlaiter) или Доменико Мацото (D. Magiotto).[8] **(сл. 172)** Познат момент од времето на соработката со брат му Антонио е стилското прислонување на манирот на венецискиот жанр- сликар, Пјетро Лонги, евидентно во соодветните верзии на темите *Ридото(Коцкарница) во Палатата Дандоло на San Moise* и *Парлаторијата на монахињите во San Zaccaria*, веројатно

---

[6] L. Rossi Bortolato, *op. cit.*, 10.

[7] N. Rasmo, "Osservazioni e proposte sulla formazione pittorica dei Guardi", во *Problemi guardeschi*, Venecija, 1967. Авторот наоѓа поголема блискост меѓу драматичните остварувања на Франческо и сликарите Franc Anton Maulbertsch или Christoph Unterperger, отколку со рокајните сики на Антонио.Претекст за Симпозиумот била познатата изложба P. Zampetti, *Mostra dei Guardi*, Венеција 1965, а тој ќего обедини јадрото "специјалисти" сочинето од: Arslan, Brunelli, Cailleux, Haskell, Knox, Morassi, Muraro, Pignati, Scholz, Sinding-Larsen, Valancover, Watson и др.

[8] R. Pallucchini, op. cit., 243, fig. 622. Guarana е автор на познатото платно *Изборот (L`elezione) на Дуждот Agostino Barbarigo della Terrazza*, од Palazzo Barbarigo della Terrazza во Венеција.

заенички продукт на нивното ателје.[9] Веќе овие платна имаат карактер на празнични сцени во ентериер, бидејќи се работи за забавни активности кои биле превземани најчесто во деновите на Карневалот, што се потврдува со маскираните ликови на сликите.[10] Последните критички согледувања ја форсираат хипотезата дека уште пред 1760, однодно околу 1755 година Франческо дебитира во сликањето ведути, што кореспондира со завршетокот на Војната за таканаречената Шпанско Наследство и враќањето на туристите во градот, а со тоа и главните коминтенти на овој жанр.[11]

Благородникот Пјетро Градениго во неговиот дневник (Notatori), меѓу белешките за 25 април 1764 година, напишал дека "Франческо Гварди, сликар од квартот на Св. Апостоли на Fondamente Nove, добар Ученик на познатиот Каналето, бил многу успешен поради користењето на Оптичка Камера во изработката на две големи платна, поручани од Англичанец..... со кои си обезбедил јавна пофалба".[12]Овој карактеристичен и добро познат цитат е едно од ретките сведоштва на современите автори околу сликарските активности на Гварди, кои во овој период јасно превагнуваат во насока на ведутите, иако тој практично никогаш не го напушта фигуратвното сликарство. Фактот дека Градениго го нарекува "добар Ученик" (buon Scolaro) на Каналето (rinomato Canaletto) веројатно не би требало да биде интерпретиран буквално, туку како потврда дека на почетокот на ведутистичката активност, Франческо се инспирирал и учел првенствено од најпознатиот уметник докажан на тоа поле.[13] Останува фактот дека не постои

---

[9] D. Gioseffi, *Canaletto and his contemporaries*, London 1960, 82-83.
[10] Т. Филиповска, *Комедијата во венециското сликарство на 18. век*, Скопје, 2004, 93-101.
[11] F. Pedrocco, *Visions of Venice, Paintings of the 18th Century*, London-New York 2002, 197-198.
[12] J. G. Links, *op. cit.*, 93. Според Линкс ниедна ведута која се доведува во врска со споменатите мотиви-Пјаца и Мостот Ријалто, не би можела со сигурност да се идентификува, како ни Англичанецот, а по прашањето на камерата, смета дека била претпоставка на Градениго, која произлегува од реалистичниот третман на сцените.
[13].Идејата дека Francesco бил ученик на Каналето е предмет на информациите кои се појавуваат повеќепати во литературата за историја на уметноста од крајот на XVIII и почетокот на XIX век, пренесени и од L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-96, 180; во *Dizionario Biografico Universale*, XXVI, Venecija 1826, 421- се вели декаГварди одел по стапките Каналето, но ја немал неговата вештина, цртачка способност, ниту резонот во неговата уметност, кои биле највозвишени во интелектот и раката на мајсторот. Овде се тврди дека наводно Каналето му давал готови скици да ги наслика, оставајќи ја можноста да

потврда од ниеден друг извор дека Гварди некогаш влегол во ателјето на Каналето, па со оглед на тоа фразата може да се интерпретира како "добар член на школата на Каналето".[14]Од друга страна, иако не постои сигурна потврда за соработка, не постои причина зошто Франческо да не се приклучи на екипата на мајсторот, кога веќе увидел дека перспекивите се подобри во ведутизмот, отколку во фигуративното сликарство. Сосема е логично дека Каналето, добро ситуиран и на залезот на кариерата, добро би му дошол помошник и наследник, и дека некаква, засега недокажан вид соработка, би им одговарала на двајцата уметници. Како аргумент против би бил фактот што Каналето бил сé уште прилично активен, но не изгледа дека имал толку многу работа за да ангажира помошник. Исто така е сигурно дека не бил богат и дека радо се одзивал на понудите на трговците со графики и најпосле остава место за сомнеж дека Каналето околу 1760 година би подучувал веќе изграден сликар, за тој да започне нова етапа во неговата кариера.

На Гвардиевиот сликарски темперамент повеќе одговара творештвото на Каналето од пред четириесет години, кога неговите ведути ги карактеризира слободен потез, отколку манирот на тврди линии и калиграфски фигури, прифатен од мајсторот во четириесеттите години, кому тој ќе му остане верен до крајот на животот. Кога би бил ученик на Каналето во дваесеттите години на векот, сосема би било оправдано настанувањето на неговата слика Плоштадот Св. Марко, која е многу блиска до Каналетовата верзија за Принцот од Лихтенштајн.[15] Речиси е неверојатно дека Каналето ќе го упатува Гварди да слика на начинот кој го напуштил многу години порано.

Добар ученик или не, Гварди секако претрпел силно влијание од Каналето, кој во суштина немал висински наследник. Сигурно е дека двајцата уметници знаеле еден за друг и дека Гварди морал да ја види колекцијата на Смит. Таа сеуште била во Венеција во 1760 година, но конзулот не поседувал

ги повлече самиот финалните потози, со што не би се довело во прашање неговото авторство во тие слики. Веројатно се работи за коментар наменет за величење на Каналето и бришење на секаква можност од конкуренција, но во секој случај не се пронајдени ведути на Венеција, кои би биле резултат на соработката меѓу Антонио Канал и Франческо Гварди.

[14] J. G. Links, *op. cit.*, 93.

[15] *Ibid.*, 94, *figs.* 126-128.

ниедна слика од Гварди, уште еден доказ дека неговата кариера на ведутист едвај дека започнала. Мотивите работени од Каналето биле достапни во оригинал и во графики и Гварди имал прилика да ги користи, исто како што некогаш Каналето ги користел делата на Карлеварис. Оттука написот на Градениго за Гварди изгледа оправдан, било да се третира како факт, било како констатација изречена во преносна смисла.

Ниедна слика или цртеж на Франческо Гварди не може да се датира со исклучок на неколку, насликани кон крајот на неговиот работен век, комеморативните настани. Може да се постави некаква приближна временска граница, заснована на топографски промени или на помодност, но општо земено, секој обид неговата работа да се смести во хронолошки ред мора да зависи од она што посматрачот го гледа како развој на неговиот стил, што е во суштина контроверзен метод, особено во случајот на Гварди.

Датирањето на Гвардиевите најзначајни остварувања најчесто го почитува следниот редослед: по 1763 година тој ги насликал дванаесетте венециски празници според графиките на Брустолон по цртежите на Каналето, денес растурени по француските музеи; пред 1764 - 21 остров за Грофот Алгароти, по 1776 е насликана магичната *Fiera della Sensa* (*Панаѓурот на празникот Вознесение*), денес во Виена; во 1782 година тој ја добил веќе споменатата порачка да ја овековечи посетата на Папата Пие VI на Венеција (*Средбата на Пие VI со дуждот Реньер на Сан Џорџо на Алга, Понтефиксот во Сан Санџоло и Аудиенција на Дуждот, Благословување на Понтефиксот од лоџата на плоштадот Сан Санџоло*) направена од страна на Pietro Edvards, кој бил носител на поштенската служба на Генералниот Инспектор на Републичките колекции; истата година имал уште една порачка од шест платна од кои повеќето исчезнале, да ја забележи посетата на Рускиот Надвојвода (*Гала вечер во театарот Сан Бенедето, Концерт за дами*) кој патувал под псевдонимот "Грофот Северен" ("Il Conte del Nord"). Гварди очигледно бил водечки уметник во Венеција за вакви потреби, независно од скромниот надоместок што го добил за овие официјални порачки. Во 1789 тој го насликал *Пожарот кај San Marcuola*,

воедно на цртежи и платна и наредната година го претставил *Венчавањето на Duc de Polignac.* **(сл.173)**Тоа се случило триесет години по смртта на брат му Антонио и две пред неговата. Последното негово остварување е *Регатата на Канал Гранде* од 1791 година.[16]

Сликите на Гварди, кои едногласно се прифатени во научните кругови како негови први обиди да се придржува до Каналетовите модели, ја потврдуваат забелешката на Пјетро Граденигo. Имитацијата на овие дела, како *San Giorgio Maggiore од Пјацета* (Museo Civico -Тревизо) и *Плоштадот Св. Марко*(Стокхолм, Национален Музеј), оддаваат имитација во доменот на продлабочувањето на перспективата, прецизната дескрипција на архитектурата, па дури и во типот на фигурите.

Една од раните дела на Гварди како ведутист и една од ретко датираните е необичната ноќна претстава на *Процесија на Плоштадот Св. Марко*, денес во Ashmolean Музејот во Оксфорд (0,48 x 0,85м). **(сл.174)** Како што забележал Сучи, ова платно претставува религиозен ритуал, одржан по повод изборот на Папа по потекло Венецијанец, Карло Pезоникo (Rezzonico), кој го зел името Клемент XIII, на 6 јули 1758 година.[17] Сценатa со централна широка перспектива, се отвора кон Пјаца, а во фокусот е јужната фасада на Базиликата Св. Марко и ѕвоникот. Необичен е начинот на осветлување, кој предизвикува рефлектирање на светлоста од бројните бакли на плоштадот на контурите на архитектонските зданија и бројните фигури. Најиздржана е паралелата со познатите цртежи на Каналето во Виндзор од четириесеттите години на 18. век.

Каналетовската фаза на Гварди сигурно не траела многу долго. Веќе ведутите од раните шеесетти години покажуваат промена на курсот во насока на помало внимание на сликарот кон архитектурата, користење на сосема индивидуална палета, која тежнее кон топли бои и сведување на фигурите на безлични макети со карактеристична "пламена" форма, која многу потсетува на Мањаско. Од овој период потекнуваат бројни ведути на Венеција на

[16] Види R. Palucchinni, *Canaletto e Guardi* (Documentario Athenaeum Fotografico), Novara 1941.
[17] D. Succi, *Francesco Guardi, Itinerario dell`avventura artistica*, Milano 1993, 29.

Гварди, меѓу кои доминираат оние со поглед на Пјаца. Сите нив ги карактеризира остро подвојување на деловите осветлени со топла светлина и засенчените партии, потоа необично ниско позиционираната точка на посматрање, речиси на нивото на тлото на плоштадот, што го принудило сликарот да ги смести во предниот план фигурите кои се доволно големи во однос на архитектурата.[18]

Споменатите карактеристики на ведтите на Гварди исчезнуваат во делата што се датираат на почетокот на следната декада, кога тој сликал голем број капричи, но и реални ведути. Важна група на негови остварувања од крајот на седумдесетите се дванаесетте платна *Le Feste Dogali* (Лувр, Париз), кои како што беше напоменато произлегуваат од графиките на Џовани Батиста Брустолон направени по цртежи на Каналето, кои биле објавени на почетокот на осмата деценија.[19] Извесно е дека овие слики биле направени по порачка н Дуждот Алвизе Моцениго(Alvise IV Mocenigo) , кој бил на чело на Републиката од 1763 до 1778 година. Со ангажирањето на Гварди за една толку важен циклус, практично започнале низот од повеќе значајни државни порачки на сега веќе дефинитивно најзначајниот венециски ведутист, а воедно и најславната, последна фаза на неговото творештво.

Датирањето на серијата платна, уште наречена *Le solennita dogali*, во почетокот во оваа деценија, е непобитно потврдено од стилот на облеката на женските фигури на неговите платна, кој не се совпаѓа со оној на графиките на Брустолон, туку ја рефлектира модата во Венеција, карактеристична за годините по 1775-76. Постигнат е извонреден ефект на неверојатно живите слики, препознатливи по бистриот хроматски квалитет.[20] Редоследот на настаните презентирани на платната е следниот:

---

[18] F. Pedrocco, *op. cit.*, 202, figs. na str. 205. Во оваа продукција спаѓаат ведутите: *Мостот Rialto со Палатата Camerlenghi* (Alte Pinakothek, Минхен), *Големиот Канал кај San Geremia* (Waddesdon Manor), *Campo Santi Giovanni e Paolo* (Luvr), *Canal Grande кон Мостот Rialto* и *Crand Canal кај Fabbriche Nuove* (Brera, Milano) и др.
[19] Succi, *op. cit.*, 87.
[20] L. Rossi Bortolatto, *op. cit.*, 15, 16, figs. 444-456.

1. Il Doge acclamato nella basilica di San Marco (Brisel, Musees Royaux des Beaux-Arts, 0,66 x 1m)

Избраниот Дужд во базиликата Св. Марко. **(сл. 175)**

2. La Distribuzione del denaro al popolo in Piazza San Marco (Grenobl, Musee de Peinture et de Sculpture, 0, 68 x 1m)

Делење на пари меѓу луѓето на Плоштадот Св. Марко.

3. L`Incoronazione sulla Scala dei Giganti in Palazzo Ducale (Louvre, Pariz, 0,66 x 1,01m)

Крунисување на Дуждот на Скалата на Гиганттите во Дуждевата Палата. **(сл. 176)**

4. Il Ringraziameto del doge al governo nella Salla del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale (Nant, Musee des Beaux-Arts, 0,67 x 0, 98m)

Заблагодарување на дуждот до владата во Салата на Големиот Совет во Дуждевата Палата. **(сл. 177)**

5. L`Udienza agli ambasciatori nella Salla del Collegio in Palazzo Ducale (Pariz, Louvre, 0,66 x 1m)

Прием на амбасадорите во Салата на Советот во Дуждевата Палата. **(сл. 178)**

6. Il Doge sul Bucintoro presso la Riva di San`t Elena (Pariz, Louvre, 0,66 x 1m)

Дуждот на Бученторо кај Кејот на Далматинците. **(сл. 179)**

7. Il Bucintoro a San Nicolo di Lido (Pariz, Louvre, 0,66 x 1m)

Бучинторо на Св. Никола на Лидо. **(сл. 180)**

8. Il Giovedi Grasso nella Piazzetta (Pariz, Louvre, 0, 67 x 1m)

Велики Четврток на Пјацета. **(сл. 181)**

9. Il Doge alla chiesa della Salute (Pariz, Louvre, 0, 68 x 1m)

Дуждот во посета на црквата Santa Maria della Salute (Богородица на здравјето) **(сл. 182)**

10. Il Doge nel campo di San Zaccaria per la Pasqua (Pariz, Louvre, 0,67 x 0, 96m)

Дуждот на плоштадот Св. Захарија за Велигден. **(сл. 183)**

11. La Processione del Corpus Domini in Piazza San Marco (Pariz, Louvre, 0,68 x 0, 96m)

Процесија Corpus Domini на плоштадот Св. Марко. **(сл. 184)**

12. Pranzo dogale nella Sala dei Banchetti in Palazzo Ducale (Nant, Musee des Beaux-Arts, 0,68 x 1m)

Дуждевиот ручек во Салата за Банкети во Дуждевата Палата. **(сл. 185)**

Оваа славна серија слики била сигурно нарачана од конкретна личност, чиј идентитет до денес не е познат. Платната потоа преминале во рацете на господинот Pestre, барон од Seneffe, белгиец населен во Париз. Во 1797, за време на Француската Револуција, неговата збирка била конфискувана.[21]

Припадноста на делата од циклусот на Франческо Гварди, бил предмет на расправа во минатото. Leroy (1878), првиот модерен научник, кој се бавел со уметникот, ја прогласил за плагијат, величејќи го лирскиот начин, на кој се изведени поединечните сцени; потоа Simonson (1904) ги променил датумите, тврдејќи дека всушност Брустолон ги извел своите графики не само од Каналето, туку и од Гварди; Constable (1921) пак тврди, според анализата на неколку Каналетови цртежи во British Museum, дека не само цртежите по кои

[21] F. Haskell, "Francesco Guardi as vedutista and some of his patrons", vo *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXIII, nn. 3-4, 1960, 274.

се работени графиките, туку и сликите се остварување на Каналето. [22]Имајќи ја во предвид слободната "forma guardesca", Фиоко (1923) исто така потврдил дека се работи за слободно интерпретирана Гвардиева инспирација од графиките на Брустолон.[23]

Што се однесува до датирањето на сликите од серијата *Le Feste Dogali*, обично се смета дека тие настанале скоро по завршувањето на серијата графики во 1766 година, значи брзо потоа. Москини меѓутоа смета дека со оглед на разликите меѓу одделни платна, серијата слики можела да биде работена подолг временски период.[24] Така, според него, од *Посетата на Дуждот на Сан Закарија*, до сликата со *Дуждот кај Сан Николо на Лидо*, постои значителен прогрес: "Архитектонската позадина, која на ведутите со Сан Закарија и Дуждевата Палата е сеуште цврста, практично се растопува на ведутата со Салуте, додека празничната ведута со поаѓањето на Бучинторо, се гледа цела Венеција облеана со светлина".

Без оглед дали е Москини во право или не, јасно е дека Гварди ја почувствувал лагуната во "plain air", а со голема слобода ја интерпретирал природата, доживувајќи ја на еден лирски начин.

Во првата сцена, *Дуждот во црквата Св. Марко* (1), е прикажана силно осветлената внатрешност на базиликата, целата во доминирачки златен одсјај и со предимензионирана длабочина, сугерирана од арките и сукцесивно распоредините куполи.[25] Речиси апстракната архитектура е оживеана од славеничката публика, распоредена симетрично, оставајќи простор за да го испрати Дуждот, подготвен да излезе на Пјаца. Забележливо е дека Гварди, напредувајќи во изведбата, сé повеќе обрнува внимание на изведбата во однос на сензибилитетот на атмосферските ефекти, доловени со вибрација на линијата.

По редоследот на случувањата во серијата *Solennita Dogali* по првата претстава следи сликата *Дуждот на Плоштадот Св. Марко* (2), каде

---

[22] P. Zampetti, *Mostra dei Guardi*, изл. кат., Venecija 1965, 190.
[23] G. Fiocco, *Francesco Guardi*, Firenca, 1923, 38.
[24] V. Moschini, *Francesco Guardi*, II ed., Milano 1956, 28.
[25] P. Zampetti, *Mostra dei Guardi*, изл. кат., figs. 98, 98a.

Дуждот проаѓа следен од поворка сочинета од достоинственици меѓу бројните граѓани, кои се туркаат да придат во првиот ред, љубопитни и желни за спектакл. Овде, како и на Дуждот во Св. Марко, гондолиерите со мотки ги растеруваат граѓаните, создавајќи на тој начин доволно широк коридор за проаѓање на поворката и држејќи ја насобраната толпа на безбедно растојание. Сенографијата алудира на онаа од *Ноќната процесија на Пјаца* од Оксфорд, а двете решенија се надоврзуваат на сликата на Каналето -Висентини, *Борба со бикови на Пјаца*, со јужната фасада на базиликата во дното на композицијата.[26]

Од двете страни на скалилата на сликата со *Дуждевото крунисување на врвот на Скалата на Гигантите во Дуждевата Палата* (3), се прикажани војници вооружени со пушки, додека платото каде се наоѓа Дуждот со неговата придружба, се издига величествено над точката на посматрање, односно е прикажана од перспективата на обичниот посматрач, кој се наоѓа на дното на скалите. Ренесансната фасада во позадината се капе во светлина и го затвора видикот. Сенката распослана врз левото крило на фасадата на внатрешниот двор продолжува дијагонално по последните аркади на лоџата, како да упатува намерно на да се упати погледот кон врвот на скалите, меѓу Гигантите, каде стои Дуждот опколен со првите луѓе на Републиката. Глетката, односно иконографското решение овозможува документарен увид во церемонијата на крунисување, претставена онака како што се одржувала по традиција со векови. Сосема е евидентно дека *Scala dei Giganti* (1765, Приватна кол. Мексико Сити, 0,42 x 0,29м), онака како што ги насликал Каналето, само без церемонијалниот настан, биле појдовна точка по однос на аголот на посматрање во Гвардиевата слика од серијата *Le Feste Dogali*, овде со извесно центрирање, но и во поглед на осветлувањето.[27]

На платното *Дуждот се заблагодарува на Големиот Совет (4)*, познатата Sala di Maggior Consiglio е прикажана во најсвечениот момент: Дуждот седи на тронот, придружен од членовите на Consiglio dei Dieci

[26] V. Moschini, *op. cit.*, 9, 28.
[27] D. Terpitz, *Giovanni Antonio Canal, known as Canaletto (1697- 1768)*, Keln 1998, fig. 93.

(Советот на Десетминатa). Јасната дифузна светлина, која продира низ големите прозорци на десната страна, ги дефинира цврстите архитектонски линии, а со тоа и перспективата, додатно потенцирана од паралелните низови од стоечки фигури, кои неподвижни присуствуваат, секој во став- мирно на своето место, на свеченият настан. Платната на ѕидот, како и богато декорираниот и позлатен таван од 16. век, го заокружуваат величенственият впечаток од церемонијалниот поредок на фигурите. Сепак со посредство на жустрите и брзи потези на четкичката на сликарот, заедно со светлината, која тука и таму проблеснува, целата претстава на салата оживува на прекрасен и незаборавен начин.[28] Сцената делува речиси халуцинантно во карактеристичните блескачки рефлексии, кои не мируваат ни момент, во содејство со треперечките и нервозни фигури; една чудесна синтеза на движење затворено во секоја од нив, реализарана со мали и вибрирачки потези на четката, извонредно обременети со виталност. [29] Станува збор за едно во низот на извонредни ентериери со празнична сцеана, насликани пред и потоа од страна на Гварди, со чија изработка тој излегува од вообичаениот концепт празнична сцена-ведута. Сепак првиот примерок на свеченост во ентериер го видовме на почетокот на векот, насликан од Карлеварис, на тема *Предавање на акредитивите на Британскиот Амбасадор на Дуждот.*[30] **(види сл. 149)**

Најбогата библиографија од сликите од споменатата серија на Франческо Гварди, има платното *Поаѓање на Бучинторо*, односно *Бучинторо на Кејот на Св. Елена* (6).[31] На ведутата се гледа славниот "рококо" примерок на Бучинторо, целиот обложен со злато, како ги активира веслата, тргнувајќи за Сан Николо. Перспективата е потенцирана и дозволува да се дофатат со поглед градбите долж Riva dei Schiavoni, Canal Grande, врвот на Dogana, Giudecca, San Giorgio Maggiore. Изгледа како да

[28] P. Zampetti, *Mostra dei Guardi*, изл. кат., 196, fig. 101.
[29] R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venecija- Rim 1960, 245.
[30] Види на стр. 270-272.
[31] P. Zampetti, 1965, 197, figs. 102, 102a и 102b.

доминира комплетно движење во осветлениот дел.[32] Сé во претставата е треперливо како магична секвенца од бои потопени во вибрирачка атмосфера.

Израз на експресивната фантазија на Гварди е секако и неговата слика *Бучинторо кај Сан Николо на Лидо* (7). Сребрено-азурното небо и светло-зелената боја на водата во лагуната, линијата на Лидо кај Сан Николо, со куќите со меко-сива боја на светлина, покриен со сенка, ги даваат основните колористички координати. Од предниот план се до линијата на брегот на Лидо каде се укотвен Бучинторо, лагуната е полна со најразлични чамци-дамки во бои кои се индицирани од меките зелени тонови на водата. Блескачките фигури пак во светли тонови и даваат особена живост на целината. На крмата на едрилицата на десната страна се издига црвен држач, кој го пара воздухот, заглавен меѓу жолтите едра зан него и синиот барјак прицврстен за него. Тоа се доволно детали за се долови извонредната хроматска текстура на сликата, поддржана од истата гама на бои присутни во *Приказната за Тобија*, само за нијанса посветла. По првичните обиди во ведутизмот, каде преовладуваше колорит затемнет со кафени нијанси, кои потсетуваа на раниот Каналето, сликата на Гварди се осветлува , освојувајќи, меѓу седмата и осмата деценија една светлина која тежнее кон сребро и која проблеснува најпрефинети бои- таканаречен кристален колорит.[33] Но, факт е дека просторот во сликите на Франческо не е Каналетовски, осветлен со "цврста" и константна светлина- простор во кој стварноста е откриена со нови и реални очи, туку илозорен и фантастичен простор, каде појавноста на предметите е разрешена преки една трескавична и интензивна потрага по движењето. Ваквата динамична концепција го разрешува просторот во самата светлина.[34] Во приватна колекција во Милано се наоѓаат Гвардивите слики *Пловидбата на Бучинторо* (*придружен од галии и мноштво на гондоли*) *кон Сан Николо на Лидо* и *Враќањето на Бучинторо*(*L`andata del Bucintoro verso San Nicolo del Lido, Ritorno del Bucintoro*, двете со димензии *0,50 x*

[32] G. Lorenzetti, *Feste e maschere veneziane*, изл. кат., Venecija 1937, 38.
[33] F. Pedrocco, 2002, 205.
[34] R. Pallucchini, *op. cit.*, 246.

0, 80m), кои иако не припаѓаат на самата серија, тематски се надоврзуваат на *Бучинторо на Сан Николо на Лидо*.[35] **(сл. 186 и 187)** *Пловидбата* е единствена претстава на живописната пловечка поворка, видена во водите на лагуната од поголемо растојание и висока точка на посматрање со такво минимизирање на копното во позадината. Островот Сан Николо се гледа многу малку во далечината на крајниот лев дел на платното, што овозможува спојување на копното и морето на хоризонтот, со видлив премин од азурните нијанси (две третини од површината) во зелените (долната третина). Спокојната хармонична површина на водата лесно ја разбрануваат бродовите и гондолите упатени заедно и во дијагонала кон островот, кој едвај се назира. Во недостиг на архитектура, единствените вертикали во сликата се јарболите со развеани барјаци на врвовите.

Графиката на Брустолон (цртежот на Каналето) оживеала во убаво платно на Гварди во неговата претстава *Празникот на Велики Четврток на Пјацета* (8). Народот се гледа насобран на Пјацета со цел да се забавува. Речиси се чувствува вревата, но и вниманието, со кое толпата, концентрирана околу бината на акробатите, зад кои се издига привремената барокна конструкција поставена по средината на плоштадот, го следи перформансот, предвиден, заедно со богатата сценографија, за Велигденските свеченост, на кои присуствувал и самиот Дужд, следен од неговата стандардна свита. Оваа слика сосема малку отстапува од цртежот и сликата припишани на Каналето, а како и таму ги опфаќа јажињата за Svolo di Turco, прицврстени од средушната арка на фасадата на Дуждевата Палата (каде седи Дуждот и го набљудува спектаклот) и подножјето на конструкцијата, нагоре во дијагонала до Звоникот. Ако не во поглед на иконографијата, тогаш Гварди е навистина инвентивен и препознатлив во изведвата, која е равна на светлосна рапсодија, предизвикувајќи ефект на фантазмагорична глетка, доволно оригинална, за да се вброи во една од најпрестижните слики во серијата за која станува збор.[36]

---

[35] F. Pedrocco, *Canaletto e i vedutisti veneziani*, Firenca 1995, fig. 94.
[36] V. Moschini, *Francesco Guardi*, Milano 1952, 10, 19, I ed.

На претставата *Дуждот кај црквата della Salute* (9) структурата на сликата целосно се заснива на фронталната визија на базиликата, чии перспективни линии се протегаат во истовреме кон позадината и кон висината на градбата. Лево е прикажан мостот на чамци преполн со луѓе-љубопитни граѓани, кои итаат да ја проследат годишната посета на Дуждот на оваа црква, отворајќи ги хроматските можности на уметникот. Извесната "цврстина" на облиците во сликата укажува на можноста таа да е работена меѓу првите платна од серијата.[37]

Процесијата на Corpus Domini на Пјаца Сан Марко(11) е слика со најмногу мотиви црпени директно од реалноста во целата група, заокружени во големиот број различни детали. Невообичаениот агол на посматрање нуди единствена сцена, во која процесијата се одвива под привремената архитектура, зад која се издигаат Procuratie Nuove. Дуждот е овде прикажан во позадината како ја следи свечената процесија. Пред него во колоната се забележуваат знамиња, прелати, запалени свеќи и сосема напред, односно десно, непосредно под l`orologio, голем и високо издигнат крст. Центарот на плоштадот е исполнет со фигури, поединечни и во групи, набљудувачи на настанот во движење, но само некои од нив имаат дефинирани карактеристики. Тоа се должи на модернизмот што го промовира Гварди, истакнувајќи го неговиот уметнички сензибилитет, кој е далеку пред сликарите на неговото време. Можеби повеќе отколку на друго место, овде тој го презентира својот вистински интерес или идеал, а тоа е да не вклучи во животот на својот град и неговото празнично пулсирање. [38]

За Велигден *Дуждот ја посетувал венецискатa црква Сан Закарија* (10) со својата придружба, настан кој нашол место во серијата слики на Гварди на Дуждевите празници, односи прилики кога тој се појавува на помпезен начин на некоја од важните локации и настани в оградот, предизвикувајќи го, со церемонијалниот чин, вниманието на граѓаните. Така, на познатото платно централно место завзема свеченият настан во вид на

[37] P. Zampetti, 1965, 204, figs. 105, 105a.
[38] R. Pallucchini, 1960, 245.

поворка, составена од Дуждот и други великодостојници, за оваа прилика облечени во празнична одежда. Но, клучен елемент за распознавање на локацијата и за утврдување на идентитетот на мотивот, е всушност прото-ренесансната фасада на храмот и неговиот романички ѕвоник. Монументалната цврстина на нивната маса, како и прецизниот ритам на светлината, наведуваат на мислење дека се работи за една од првите изведени дела на серијата.[39]

Најпосле, серијата слики *Solennita Dogali* ја обележуваат уште две сцени во ентериери, инаку составен дел од просторот на Дуждевата Палата: *Приемот на амбасадорите во Sala del Coleggio* (5) и *Дуждот дава ручек во Салата за Банкети* (12). На *Приемот* е прикажан Дуждот во дното на Салата, поставен централно како седи на тронот, опкружен со достоинствениците кои претходно го крунисале. Богато декорираниот со позлата таван рефлектира светлина, која навлегува низ големите прозорци на левата страна и ги осветлува бегло претставените слики на ѕидовите на просторијата, над парапетот. Покрај светлосните вибрирачки ефекти, динамичната зона на платното се наоѓа во предниот план, каде се прикажани насобраните амбасадори и дами, сите под маски, во чест на свечениот момент, кој пак можеби се совпаднал со венецискиот карневал.[40]

Дуждевиот ручек во Салата за Банкети е меѓу најубавите сцени во циклусот. Раскошната светлина продира во Салата од големите прозорци на сите три прикажани ѕида, предизвикувајќи речиси флуоресцентен ефект. Салата е исполнета со личности, распоредени околу долгите маси на кои треба да се послужи ручекот. Во центарот се истакнуваат извонредни хроматски ноти на дамските фустани. На ѕидовите, како и во претходната сцена, брзите потези на четкичката на Гварди и вибрирачката хроматска материја ги сугерираат насликаните, изложени теми.[41]

---

[39] *Ibid.*; E. Modigliani, "Capolavori veneziani del `700 ritornati in Italia", во *Dedalo*, 1924-25, 348-358, 356.
[40] P. Zampetti, 1965, 210, figs. 108, 108a.
[41] D. Gioseffi, "Per una datazione tardissima delle storie di Tobiolo in S. Raffaele…", во *Emporium*, sep. 1957, 99-114, 104.

Стилски блиски до платната од серијата *Le Feste dogali* се едни од неговите најубави слики - ведути, денес во колекцијата на Фондацијата Gulbenkian во Лисабон. Особено се истакнува групата од четири платна, кои покажуваат слични стилски елементи : *Големиот Канал од Ca Foscari за време на Регатата, Поаѓањето на Бучинторо, Мостот Ријалто како да го проектирал Андреа Паладио и Плоштадот Св. Марко со привремени градби поектирани од архитектот Бернардино Макаруци (B. Maccaruzzi) за Панаѓурот на Спасовден (Вознесение)*. Според сознанието дека овој прославувачки apparatus, поставен да ги обедини занетчиските тезги, бил подигнат во 1777 година, истиот датум се смета за валиден за изведбата на целата група ведути.[42]

La Festa della Sensa (Ascensione), или *Вознесението* е најголемиот венециски религиозен празник, за време на кој бил оргаанизиран панаѓур, односн продажна изложба на разноврсни производи на плоштадот Св. Марко, или таканаречената Пјаца. Лисабонската *Сенса* на Гварди (0,61 x 0,91м) е токму инспирирана од Fiera, со приказ на евидентната трансформација на плоштадот со поставувањето на тремови со колонади, кои се паралелни со Procuratie. **(сл. 188)** Аналогната тема од серијата *Solennità dogali* пружа поглед на плоштадот од спротивната страна. Со сликата од колекцијата Gulbenkian Гварди уште еднаш ја демонстрира својата поврзаност со појавното, реалното, но не сликајќи го она што притоа го гледа, туку она што го чувствува кога е поставен пред глетката. Во прекрасната архитектонска рамка се движат малите фигури без идентитет, задолжени да го потврдат човечкото присуство во сцената и да ѝ дадат соодветна динамичност. Целиот тоналитет во случајов е обединет околу розевата боја на свилената облека на дамата во предниот план, потврдувајќи ги импресионистичките амбиции на сликарот. Припремниот цртеж за сликата се наоѓа во British Museum.

Иако композициски, односно како агол на посматрање видливо се потпира на сликата на Каналето, изгравирана од Висентини во 1742, сепак

[42] F. Pedrocco, 2002, 206.; Zampetti, 1965, 228; B. Aikema, B. Bakker, *Painting of Venice, The Story of the Venetian 'Veduta'*, изл. кат., Amsterdam-Hag 1990, 228.

Гвардиевата *Регата по Големиот Канал* (*La Regata in volta del Canal*, Фондација Gulbenkian, Лисабон, 0,61 x 0,91м) изразува поинакво чувство. Медитеранската светлина, која во случајов паѓа од запад, се распрскува долж каналот, давајќи му сребрено - сив тоналитет. Дури и фасадите на најоддалечените куќи долж брегот до мостот Ријалто, се директно осветлени од сончевите зраци. Во предниот план, место фасадите, силно се осветлени фигурите кои присуствуваат на спектаклот и го посматраат од прозорците и балконите на палатите, оставајќи впечаток на купче од светли точки.[43] Навивачите ги следиме на Кејот и сместени на гондолите во предниот план, свртени со погледот во истиот правец, во кој сме и ние, односно кон перспективата на Canal Grande. Сликата иконографски сосама јасно се повикува на најстарите примероци на Регати на Карлеварис, а потоа и Каналето. (види сл. 140 и 155) Цртежот и за ова платно на Франческо Гварди се наоѓа во British Museum.

Уште една *Fiera della Sensa* (Kunsthistorisches Museum, Gemeldgaleie n. 6237, 0,295 x 0,45м; цртежот е во Збирката Walter Baker-Њу Јорк) се вбројува во празничните ведути на Гварди. **(сл. 190)** Видливата конструкција на Макаруци во сликата укажува на датум на создавање по 1776, кога овој бил поставен.[44] Но, на ова платно аголот на посматрање се повторува од Гардиевата слика *Процесија на Corpus Domini*. Во дното на сцената се гледа црквата San Gemignano, која била срушена во времето на Наполеон. Се работи за неверојатно контрастна композиција во опоглед на осветлувањето. Силна сончева светлина ги вклештува фасадите на конструкцијата меѓу двата драстично-црно засенчени сектора од архитектурата, оддавајќи така впечаток на фантастична сценографија.[45] Виртуелно идентична и само малку помала од претходната, оваа верзија на темата *Fiera della Sensa* била порачана од венециски адвокат во владина служба, или пак била наменета за

---

[43] R. Pallucchini, 1960, 246.
[44] R. Pallucchini, *Canaletto und Guardi*, Die Sammlung Parthenon, Berlin 1962, tav. XXXIII.
[45] G. Lorenzetti, *Le Feste e le maschere veneziane*, изл. кат., Venecija 1937, fig. 23; A. Morassi, Francesco Guardi, Venecija 1973, no. 277, A. Morassi, *Guardi: I disegni*, Venecija 1975, no. 277- го објавува припремниот цртеж.

туристичкиот Пазар. Но, со оглед на тоа дека Гварди воопшто малку работел за странци, поверојатна е првата алтернатива.[46]

Во мај 1782 година, Папата Пие (Pius) VI го посетил градот Венеција. Церемониите и празнувањата по тој повод биле насликани од страна на Франческо Гварди во серија од четири слики. Најпрепознатлива од нив е претставата *Папата Пие VI го благословува народот на плоштадот Св. Јован и Павле* (*Benedizione imparita da Pio VI in campo Santi Giovanni e Paolo, 0,64 x 0,79m*, Ashmolean Museum, Oxford), како и останатите платна од серијата датирана истата година. **(сл. 191)** На десната страна се гледа големата Доминиканска црква на Св. Јован и Павле, со познатиот Верокиев коњанички споменик на Балтазар Колеоне пред неа. Фронталниот поглед на фасадата на Scuola Grande di San Marco во позадината е делумно попречен заради привремената дрвена платформа со двојни скали и балкон. На левата стана пак се гледаат куќи и палати на Rio dei Mendicanti. Самиот канал бил покриен за да се обезбеди повеќе простор за посматрачите, односно насобраните луѓе. Големата маса луѓе кои учествуваат на церемонијата практично доминира со предниот план на сликата. Оваа претстава се смета за најважна од различните верзии на сцената, кои се базираат на композиција од Каналето.[47]

Папата Пие VI ја посетил Венеција од 15 до 19 мај 1782 година, враќајќи се од неуспешната дипломатска мисија на Австискиот император Јозеф II во Виена. Во чест на значајниот гостин биле организирани повеќе свеченост од страна на венецискатa влада. При влегувањето во градот, Папата бил пречекан од страна на Дуждот и Signoria: следниот ден тој одржал аудиенција и бил почестен со музички рецитал, одржан делумно во негово отсуство.[48] Врвот на празнувањата било благословувањето на народот на Венеција на Pentecost, денот кога Папата требал да замине. Бидејќи бил сместен во манастирот Св. Јован и Павле, церемонијата била организирана на

[46] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 229.
[47] C. Baker, *Canaletto*, London - New York 2003, fig. 17. Станува збор за ведутата *Св. Јован и Павле и Scuola di San Marco* од ок. 1725 (1,25 x 1,65m, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden).
[48] P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata* (3vols.), III, Trst 1973, 241.

плоштадот пред црквата. На за таа прилика проектирана и постаена дрвена платформа, односно на нејзиниот највисок дел, покриен со балдахин, Пие VI, придружен од Дуждот Паоло Рениер и Патријархот на Венеција, а потоа и од други духовни и световни великодостојници, го благословил насобраниот народ. Благослоувањето впрочем требало да се одржи н плоштадот Св. Марко, но заради бројните продавници и штандови, кои за таа пригода ќе требало да бидат дислоцирани, било одлучено да се премести церемонијата на просторот пред Доминиканската црква. Со цел да се долови барем делумно репрезентативниот простор на Пјаца бил направен обид да се искористи како сценографија фасадата на Scuola di San Marco, корегирана со дрвената конструкција, за да асоцира на челната фасада на базиликата.[49]

Сликите на Гварди, направени според свеченостите организирани во чест на понтефиксот, се меѓу малубројните негови дела со сигурност документирани и датирани. На 25 април 1782 година, помалку од еден месец пред пристигнувањето на Папата, градскиот совет му порачал на Гварди да наслика четири платна следејќи ги следниве мотиви: *Пристигнувањето на Пие VI покрај островот San Giorgio in Alga, Папската миса во San Giovanni e Paolo, Папската аудиенција* и *Благословувањето на народот на плоштадот Сан Giovanni e Paolo*.[50] Пиетро Едвардс (P. Edwards), кој бил воедно супервизор на јавните слики и инспектор за јавните прослави, бил задолжен да ја изврши нарачката (на 21 мај). Така тој бил одговорен и за организацијата на дочекот и церемониите и пославите за време на папскиот боравок во градот на лагуните, и воедно за нивното сликарско документирање. Од писмото упатено од страна на сликарот до Едвардс, датирано на 24 декември, дознаваме дека Гварди дотогаш ги завршил сите четири слики и бил за тоа исплатен.[51]Интересно е да се спомене дека самиот владин функционер му дал

[49] L. Coggliola Pittoni, "Il viaggio di Pio VI negli stati veneti e nella Dominante", vo *Nuovo Archivio Veneto* 29 (1915), 167-208, 190.

[50] Документите кои се однесуваат на порачката се објавени кај G. Simonson, *Francesco Guardi*, London 1904, 82; потоа и кај L. Rossi Bortolatto, *L`opera completa di Francesco Guardi*, Milano 1974, 6.

[51] Rossi Bortolatto, 6. Во познатото писмо од 1804 година кое Edwards му го праќа на Антонио Канова се истакнува: "*le cose del Guardi*", пишува, се

прецизни инстукции на сликарот околу "распоредот и местоположбата на фигурите" ("disposizione e collocazione delle figurine").

Гварди го припремал сликањето на *Благословувањето* грижливо и со големо внимание. Неколку цртани и сликани студии на платформта пред Scuola di San Marco се познати, додека значајна комбинација од два цртежа обезбедува повеќе информации за методот на работа на сликарот.[52]Еден од овие цртежи е студија на згради и на дрвената платформа, каква што се појавува на сликата.[53]Овој лист содржи само неколку фигури. Вториот цртеж прикажува група луѓе каква што е потоа прецизно пренесена во предниот план на сликата.[54] Изгледа дека Гварди прво ја сликал ведутата како сценографија без фигури, правејќи потоа посебна студија на толпата луѓе. Потоа тој ги комбинирал двата модела во единствен цртеж на целата сцена, со помош на уште цртани и сликани студии, за потоа сé заедно да биде пренесено на платно.[55] Познат е голем број на студии на фигури на Гварди, меѓутоа ретко може група фигури од овие цртежи, неотповикливо, како во претходниот случај, да се доведе во врска со одделна негова слика. Сликарот користел слични комбинации на цртежи и за останатите слики од серијата на папската посета.[56]

Иако му била порачана серија од четири различни слики за оваа пригода, познати се најмалку по два потпишани примерока од секоја сцена одделно.[57] *Благословувањето* било повторено дури три пати.[58] Врз основа на

"*scorrette quanto mai, ma spiritosissime*"; "*comprava telacce di scarto con imprimiture scelleratissime...usava colori molto ogliosi e dipingeva bene spesso alla prima...anche questo ramo del nostro albero pittorico si va seccando in Venezia; non ci sono più pittori vedutisti di buon nome*". -цитирано во L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Rim 1991, 236.

[52] Morassi, 1973, figs. 270-272.

[53] Morassi, 1975, no.276.

[54] J. Byam Shaw, "Guardi at the Royal Academy", во *The Burlington Magazine* 97 (1955), 12-19, no.4.

[55] *Ibid.*, 13. Shaw како пример посочува цртеж од *Концертот во чест на Војводите од Север (Conti del Nord)*, слика изведена на сличен начин.

[56] Два листа од The Royal Museum во Canterbury верно го пикажуваат ентериерот на рефлекториумот на Santi Giovanni e Paolo, кој функционирал како папска приемна сала, и фигурите распоредени околу папскиот трон. *Ibid.*, 8 и 9.

[57] Morassi, 1973, figs. 262-269.

димензиите можеме да заклучиме дека Гварди насликал најмалку две серии од по четири слики. Делото за кое станува збор припаѓа на подобрата и по димензии поголема серија слики. Таа е несомнено дел од званичната серија, порачана од Републиката.

Графиката од Џакомо Леонардис (G. Leonardis) по Доменико Фосати (D. Fossati) прикажува слична сцена, иако во неколку пункта се разликува од сликата на Гварди. Прво сцената на графиката е посматрана одблизу, така што фасадата на Scuola di San Marco доминира додека само мал дел од црквата десно се гледа на претставата. Насловот на листот објаснува дека се работи за "Глетка на лоџата, која по јавна нарачка била подигната на Piazza [sic!]Santi Giovanni e Paolo и на која неговата Светост Pius VI во друштво нна Дуждот го дал својот свет благослов", како автор и конструктор на дрвената платформа е наведен Антонио Кодоњато (A. Codognato). Можно е оваа графика да била изведена пред да се случи папската посета и со респектирање на моделот на скалите на Кодоњато.[59]Платформата е репродуцирана во детали, но платното над неа и балустрадата пред црквата насликани од Гварди овде недостасуваат. Исто така Гварди можел да ја наслика конструкцијата следејќи ги делата на Кодоњато, Фосати или Леонардис, бидејќи во неговите студии тендата е исто така изоставена.

Средбата на Папата Пие VI со Дуждот на San Giorgio in Alga (*L`incontro del Papa Pio VI col Doge a San Giorgio in Alga*, 0,68 x 0,52м, сопственост на Comm. Mario Rossello, Милано) го прикажува Бучинторо опколен со мноштво на гондоли и усидрен на докот пред црквата, која е во позадината и преставува сценографија за самата церемонијата на средбата меѓу Папата и Дуждот и нивните свити. **(сл. 192)** Извонредната, пирадимално решена композиција, е всушност приказ на самиот дочек на понтефиксот, реализиран на 15 мај 1782 година. Погледот на сцената од вода, со широко опфаќање на пространството на лагуната, метежот од чамци, како и

---

[58] Една верзија на сликата се ноќа во збирката Bearsted во Hupton House, додека друга , парцијална и речиси студија на подигнатата платформа се наоѓа во збирката Modiano. Види P. Zampetti, 1965, 280.

[59] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 258.

чувството за џагор на толпата, прават од оваа слика ремек-дело на Гварди, поставено врз црниот тон на гондолите во предниот план. До изложбата на *Венецискиѿе ѿразници и маски* во 1937 година, платното се сметало за изгубено.[60] Во Збирката на цртежи во Корер постои еден студиски цртеж на островот од самиот Франческо Гварди и неговиот син Џакомо, кој се третира како припремен цртеж-скица со перо на црквата San Giorgio in Alga и нејзиниот звоник, иако во истата збирка постои и една негова реплика во акварел.[61] Реплика на сликата со незабележителни разлики се чува во Museum of Art во Филаделфија (0,705 x 0,815м), што упатува на можноста од учество на соработник на уметникот во нејзината изведба. Голема е веројатноста дека ова платно прави серија со Парискаѿа реплика (прив. сопст. 0,69 x 0,81м) на Гвардиевата слика *Папаѿа Пие VI во црквааѿа Св. Јован и Павле* и Миланскаѿа реплика (Meyer, 0,71 x 0,82м) на *Оѿпросѿуваньеѿо на Папаѿа Пие VI од Дуждоѿ во Салаѿа за ѿриеми во манасѿироѿ Св. Јован и Павле (San Zanipolo).*[62]

Серијата слики за посетата на Папата Пие VI на Венецискаѿа Република значи продолжува со две церемонијални сцени во ентериер, од кои по редоследот на забележаните настани треба да се спомене прво платното со претстава на *Папаѿа во црквааѿа Св. Јован и Павле* (*Pontificale nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo*, 0,71 x 0,82m, Clevelend, Museum of Art). **(сл. 193)** Во огромниот готички брод на базиликата речиси вибрира променливата и мистериозна светлина, произведена од мноштвото прозорци, давајќи ѝ го на композицијата она атмосферско чувство на просторот, претходно забележано во Гвардиевите ведути на лагуната. Како и во останатите негови слики, овде се јасно препознатливи контурите на претставените фигури во предниот план, но како се оддалечуваат, тие се претвораат во едвај видливи светлосни движења, светлосен блесок, или најпосле скоро флуоресцентна светлост. Во певницата се забележува мешаница од нејасните движења на

[60] G. Lorenzetti, *op. cit.*, 37, fig. 25; R. Pallucchini, *Canaletto und Guardi*, Die Sammlung Parthenon, Berlin 1962, tav. XXXV.
[61] Lorenzetti, цртеж no. 23.
[62] L. Rossi Bortolatto, *op. cit.*, 131, n. 692, 694, 696.

музичарите, доловени во ненадејноста на гестот, што им дава една необична, речиси халуцинантна живост. Способноста на Гварди да ја долови стварноста преку движењето, реализирано преку суштествената релација меѓу атмосферата, светлината и сенките, е навистина недостижна. Заради моќта на светлината целата атмосфера е растреперена, сé до блесокот на пламенот на далечните свеќи во големиот олтар, каде е препознатлива осветлената фигура на Папата, облечен во бело под позлатениот балдахин.[63]

Опростувањето на Папата Пие VI од Дуждот во Салата за приеми во манастирот Св. Јован и Павле (Il commiato dal Doge nella sala delle udienze del convento di San Zanipolo, 0,82 x 0,71м), или последното платно од репрезентативната серија, се наоѓа исто така во Уметничкиот Музеј во Кливленд и неретко се смета за нејзино најдрагоцено "парче".[64] **(сл. 194)** Длабоката перспектива на Салата за прием е потенцирана од огромниот таван со елипсовидни декорации, кои како да кореспондираат со есенцијалните линии на сликата кои водат кон дното, внимателно следејќи ги парапетите на страничните ѕидови и колоните од поредени великодостојници покрај нив. Во центарот свечено и тивко се движи колона од значајни личности, кои влегуваат низ вратата на левата страна и продолжуваат кон дното на просторијата, каде му оддаваат почит и се поклонуваат пред Папата. Студениот и академски пристап кон темата, каков сугерирал Едвардс, овде послужил како претекст за сцената ревидирана со фантазија, за да се претвори во нереален призор.[65]

Сликата *Регата на Ријалто* (*La Regata a Rialto, 0,495 x 0,832m*) во споменатата Фондација Gulbenkian во Лисабон (Oieras) е доцно остварување на Гварди, веројатно едно од неговите последни дела, блиски до она во колекцијата Modiano во Болоња, кое прикажува настан од 1791 година.[66] **(сл. 195)** Ритамот во Лисабонската Регата го одредува униформноста на гестот на

[63] P. Zampetti, 1965, 267, figs. 142, 142a.
[64] L. Rossi Bortolatto, *op. cit.*, 131.
[65] F. Haskell, "Francesco Guardi as vedutista and some of his Patrons", *Journal of the Warburg and Courtald Institutes*, 23 (1960), 256-276, 260.
[66] G. Lorenzetti, *op. cit.*, 38.

веслачките минијатурни фигури, кои речиси немаат тело. Една навистина магична светлина продира од под мостот и се распостила по водата, целосно прекриена со чамци, кои итаат во трката. Станува збор за вистинско ремек-дело во однос на импровизацијата со куси блескави потези на четката, кои ја заокружуваат мајсторијата на Гварди за светлосни ефекти.

Регатата во колекцијата на Ettore Modiano во Болоња (0,57 x 0,45м) само докажува уште еднаш дека типично венецискиот празничен дух на трката со чамци, проследени со светлина, движење и жив колорит, совршено одговара на сликарскиот сензибилитет на Гварди. **(сл. 196)** Споредувајќи ги украсите на "bissone", а посебно на онаа со широк балдахин во бело и сино, претставена речиси во центарот на платното, со серијата графики, кои прикажуваат различни украсени чамци за време на големата Регата одржана во 1791 година по повод посетата на Руските Надвојводи, постои основа за верување дека во случајот на оваа слика, чиј повод е нејасен, сликарот сакал да го искористи моделот на големата "peota", припремена да ги прифати царските гости за време на нивниот дочек и престој во Венеција.[67] Не е едноставно да се идентификува местото на Големиот Канал, кое служи како позадина на сцената.[68] На централниот троделен објект на платното се препознава грбот на француската кралска куќа: три златни лилјани на азурна основа. Уште еднаш Гварди настојува на мал простор да затвори големо видно поле, редуцирајќи ја палетата на основните бои, но и со минималните разлики на тоналитетот, тој успева во потполност да ја прилагоди бојата на осветлувањето во извонредно чувствителната атмосферска изведба. Иако сосема мали, фигурите и овде прецизно демонстрираат движење, а раката на речиси осумдесетгодишниот Франческо е сеуште непогрешиво сигурна и свежа. **(сл. 197)**

Заради визуелно документирање со комеморативно значење и секако величење на угледот на гостите, а со тоа и на Републиката, истата 1782

---

[67] *Ibid.*, figs., 24, 73.

[68] R. Pallucchini, 1960, 251. Палукини тврди дека станува збор за местото на Canal Grande кај San Geremia, кое е денес изменето и затоа е тешко да се препознае.

година на Гварди му била порачана уште една серија слики со претстави на свечено-празнувачките моменти одржани по повод посетата на Павле Петрович, идниот цар Павле I, и неговата сопруга Марија Теодоровна, кои меѓу 18 и 25 јануари таа година дошле во Венеција под псевдонимот Грофови Северни. Оваа Гвардиева серија се состои од шест платна:

1. *Гала вечер во Театарот Сан Бенедето* (*La serata di gala al Teatro di San Benedetto*, колекција на грофот Carlo Paravicini во Париз, 0,68 x 0,92м).

2. *Концерт за дами во Касиното на Филхармоничарите во Procuratie Nuove* (*Il concerto di dame nella Sala del Casino dei Filarmonici nelle Procuratie Nuove*, Altepinakothek-Минхен, 0,67 x 0,90м). **(сл. 198)**

3. *Ревија на алегориски коли на Плоштадот Св. Марко* (*La sfilata dei carri allegorici in Piazza San Marco*, колекција на грофот Vittorio Cini-Венеција, 0,67 x 0,91м). **(сл. 199)**

4. *Банкет во Касиното на Филхармоничарите* (*Il banchetto al Casino dei Filarmonici*, 0,67 x 0,90м ?, непозната локација).[69]

5. *Лов на бикови на Плоштадот Св. Марко* (*La caccia al toro in Piazza San Marco*, 0,67 x 0,90м ?, непозната локација).[70]

6. *Регата на Канал Гранде* (*Regata sul Canal Grande*, 0,67 x 0,91м?, непозната локација).

[69] Fiocco (1923) ја споменува како сé уште постоечка на пазарот на антиквитети. Lorenzetti (1937, str. 39) погрешно ја посочува во Минхенската Пинакотека, но во суштина изгледа е исчезната. Види Rossi Bortolatto, *op. cit.*, 131.

[70] Изгубена е трагата и на оваа слика, а припремни цртежи за неа се наоѓаат во Mitropolitan Museum-New York и во London (колекциите A. Seilern и Cavendish-Bentinck).

На сочуваните слики од серијата веќе се чувствува голема разлика со Гвардиевите дела од пред дваесеттина години. Додека целото европско и италијанско сликарство се приклонуваат кон неокласицистичката мода, Франческо Гварди продолжува да го еволуира својот стил, кој од далечните маниристички корени стигнува до еден егзалтиран, грациозен и каприциозен рококо израз. Документарноста на секојдневната или празнична појавност кај него добива лирски нагласок и е лишена фотографски пристап, трансформирајќи ги реалните мотиви во материјал за сé почист поетски третман.

Во подвижната перспектива во зелено-синкастата сала на Касиното на Филхармоничарите, во *Концертот на дамите*, се издвојуваат светлината од канделабрите на Мурано лустерите, поработ на висечките огледала, музичарките вгнездени на бината во левиот горен агол и целата маса од поканети посетители, будејќи чувство за импровизација на нестабилната појавност. Движечкиот ритам произлегува од контрапунктот на светлината фрлена врз основата од обоена сенка и е доловен со продуховени мали кратки потези, кои од самиот ентериер чинат чудесно огледало. Во него се огледа целиот сјај и галантност на современото општество, без моралистички претензии, ами како погодна материја за ликовно-лирска интерпретација. Само Мањаско во неговото *Празнување во градината на Албаро* (*Festa nel giardino di Albaro*) успеа да оствари со иста таква ефикасност и моќ на апстракција, една реална сцена од животот во 18. век, претворајќи ја во визија креирана од уметниковата фантазија.

Гала вечерта во Театарот Сан Бенедето не заостанува многу зад Концертот и мое да се рече дека заедно со него е една од највредните сликарски остварувања на 18. век. Иако празничните сцени во ентериер се стриктно поврзани со документирањето на конкретни настани, Гварди особено со овие две претстави се покажа како вистински мајстор и во тој домен, а не само во ведутата. Внатрешноста на театарот е осветлена со големи свеќи, кои ја откриваат сината свила опшиена со сребрени гајтани, со чија помош ја декорирал посебно за оваа прилика сликарот -сценограф

Антонио Мауро.[71] Возбудата на присутните во ложите и партерот се манифестира во треперењето на сјајните тонови на облеката, доловени со едноставни дамки и Гвардиевото непогрешиво чувство за светлосните рефлекси. Сцената е претворена во сала на свечен собир на дами и кавалери, целата во искри од светлина, огледала и кристали: претстава на истатата сцена е изгравирана од Барати (A. Baratti) на цртеж на цртеж од Морети (Moretti).[72] Општиот впечаток е восхитувачки и се чини дека никој како него не успеал со толкава леснотија, непосредност и скицозна свежина да го долови празничниот амбиент, односно свечената атмосфера во репрезентативните објекти на Венеција.

Ревијата на алегориски коли во чест на гостите од Русија се одвивала на плоштадот Св. Марко. За таа прилика бил импровизиран амфитеатрален простор, затворен на едниот крај со конструкција во вид на триумфална арка, а на другиот со мала лажна палата од дрво, од која Грофовите Северни со своите домаќини ја набљудувале ревијата на алегориски коли, кои го претставувале *Триумфот на мирот*, после што следел ловот на бикови на Пјаца. Со овие настани се поврзуваат графиките изрежани од Барати, *Ноќно бдеење(Luminaria) на Пјаца во чест на Conti del Nord*-по цртеж на Морети и *Лов на бикови на* Пјаца за време на посетата на Conti del Nord на Венеција,-по цртеж на Гранди (Grandi), двете од Музејот Correr.[73]

Во 1790 година Франческо Гварди ја насликал свадбената церемонија на Армандо Војводата од Полињак (Armando Duca di Polignac) со бароницата Идалија од Неукирхен (Idalia di Neukirchen), која се случила во вилата на Градениго на Карпенедо (Carpenedo) на 6 септември таа година. Музејот Correr во Венеција поседува три големи листа, од кои два се боени, со претстави на церемонијата во капелата и банкетот. **(види сл. 173)** Веројатно тие му служеле како припремни цртежи на Гварди за изработка на сликите, кои

[71] О. Никитюк, *Франческо Гварди*, Москва 1968, 71.
[72] *Ibid.*
[73] G. Lorenzetti, 39-40, figs. 26, 66, 68.

денес повеќе не постојат, а останува отворено прашањето дали некогаш воопшто биле изведени.[74]

Проблемот на цртежите на Гварди е посебно прашање кое изискува широка елаборација, а со кое се бавеле повеќе автори, од Fiocco (1923), па преку Williams (1939), Pallucchini (1943), Benesch (1947), потоа Byam Shaw (1951) итн.[75]Во оваа последна фаза на неговиот цртеж доминира експресивноста, изразена преку лабавите вијугави потези и осенчувањето со акварел и како и претходно, претставува основа за проучување на креативниот процес во текот на работата на сликарот. Иако не е непосредно поврзан со нашиот тематски интерес, антологиско е значењето на неговиот последен цртеж наменет за ведута-*Плоштадот Сан Фантин*, со фасадата на Театарот Фениче (Fenice), отворен во април 1792 година, а на десетти јануари 1793 Гварди умира. Фасадата на Фениче, конципирана од архитектот Салва во строг неокласицистички стил, на сликата целата трепери растопувајќи се во фантастичната и визионерска атмосфера на Гварди. Овој лист е своевидно сведоштво за последниот венециски ведутист и неговиот ликовен јазик повеќе неразбирлив за неговите современици, но многу значаен за уметноста на некои идни генерации сликари.

Хаскел во неговата студија за патроните на Гварди сугерира дека давањето на инструкции за изгледот и распоредот на фигурите во сликите од посетата на Пие VI од страна на Едвардс значело демонстрирање на недоверба и претендирање тој сликите да ги изработи како илустрации на празнувањата со топографска прецизност. Според него изборот на Гварди за реализација на овој важен проект, во услови кога тој претходно имал веќе

---

[74] T. Pignatti, *I disegni veneziani del Settecento*, Roma 1965, 219, fig. 131. Цртежот кој го објавува Pignatti (inv. 30; 259 x 396mm, црн молив, перо и четка мастило сепија) е веројатно првата генерална скица на капелата во која требало да се изврши обредот на венчавањето. Од овде Гварди го извлекол и деталот на копијата (Correr, n. 1201), а потоа го направил големиот боен цртеж (Correr, n. 99), кој веројатно служел како "модел" за нарачателот; R. Pallucchini, 1960, 251.

[75] W. Arslan, "Per la definizione dell`arte di F. G. A., e N. Guardi", во *Emporium* 1944, vol.C., 3-28; O. Benesch, *Venetian Drawings of the Eighteenth Century in America*, New York 1947; J. Byam Shaw, *The Drawings of Francesco Gvardi*, London 1951; M. Muraro, "Figure di Francesco Gvardi", in *Emporium*, 1959, 243-252; K. T. Parker, *Disegni veneti di Oxford*, Venecija 1958; T. Pignatti, *Disegni veneti del Settecento nel Museo Correr di Venezia*, Venecija 1964 итн.

развиено еден личен, индивидуален и слободен стил, било условено од недостигот на други и подобри ведутисти во градот. [76] Доказ за Хаскеловото тврдење е писмото, кое Едвардс му го испратил на Канова во 1804.[77]

* * *

Фиоко во 1923 година пишува: "Ниеден уметник немал толку стари и модерни имитатори, како Франческо Гварди".[78]Иако не може да се зборува за школа, ниту за фалсификатори, остана привлечен лиризмот на неговата сликарска постапка, карактеристична за неговата доцна ведутистичка определба, претворајќи се во помоден надворешен механички феномен.

Прв следбеник на Франческо Гварди со скромни можности и квалитети е неговиот син Џакомо (1764- 1835). За разлика од ведутистичката продукција на Каналето и на неговиот татко, која придонесе овој жанр да се издигне на повисоко рамниште и на нивото на респектибилна уметност, ведутите на Џакомо Гварди се враќаат кон својата примарна документарна функција, опаѓајќи до квалификациите на украсен предмет за комерцијална намена.

---

[76] F. Heskell, "Francesco Guardi as vedutista and some of his Patrons", *Journal of the Warburg and Courtald Institutes*, 23 (1960), 256-276, 260. Kanaletto, Belotto и Marieschi повеќе не биле меѓу живите.

[77] Во познатото писмо од 1804 година кое Edwards му го праќа на Антонио Канова се истакнува: "*le cose del Guardi*"(delata na Gvardi), пишува, се "*scorrette quanto mai, ma spiritosissime*"(многу некоректни, но многу духовити) ; "*comprava telacce di scarto con imprimiture scelleratissime* (купуваше фрлени платна со многу лоша темелна боја)...*usava colori molto ogliosi e dipingeva bene spesso alla prima* (користеше многу зејтинави бои и отпрво сликаше подобро)...*anche questo ramo del nostro albero pittorico si va seccando in Venezia; non ci sono più pittori vedutisti di buon nome*"(и оваа гранка на нашето сликарско дрво се суши; нема повеќе добри ведутисти во Венеција). -цитирано во L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma 1991, 236.

[78] Цитирано кај R. Pallucchini, 1960, 253.

Образуван кај татко си, Џакомо од 1780 година натаму, се обидувал да се приближи до неговиот стил, како што се гледа на стотината цртежи кои се чуваат во Музејот Correr: но во практикувањето поприлагодлива транскрипција, тој не можел да го сокрие неспретниот израз, неговите суви и карикатурални фигури, или пак неускладените бои.[79] За разлика од цртежите, кои се сите потпишани на позадината од Џакомо Гварди, не е пронајдено ниедно платно со негоиот потпис. Тоа ќе доведе до погрешна атрибуција, односно до припишување нему на бројни дела во манирот на Гварди, кои потекнуваат од 19. и 20. век, непотпишани слики, некогаш остварувања на највештите имитатори на Франческо, како Poga, Corà, Zatterini, Visoni и др.[80]

Додека преовладува мислењето дека Џакомо не може на било кој начин да се смета за уметник со голем талент, постојат некои слики, кои можат сосема разумно да му се припишат, а кои се сепак на едно високо уметничко ниво. Едно од тие платна прикажува процесија на вода одржана во Венеција по повод *Триумфалното влегување на Наполеон Бонапарта*(0,50 x 0,84м, приватна колекција) на 29 ноември, 1807 година. **(сл. 200)** Францускиот император, придружуван од вицекралот Eugene Beauharnais и високи дворски званичници, бил следен во триумф долж Големиот Канал до пристаништето на Пјацета од колона од декорирани гондоли и парадни бротчиња, во најдобрата традиција на државни свечени дочеци на важните посетители на Венеција од Европската политичка сцена. Да биде иронијата поголема, Венециската Република како држава е во овој случај дисфункционална. Техниката на сликање о рефлектира манирот типичен за Франческо Гварди, така разликувајќи се сосем од оние карактеристични за делата на Bison, Chilone или Borsato, кои се најпознатите активни ведутисти на преминот во новото столетие, кога настанала и оваа слика. Сценатa се одвива пред Fabbriche Nuove кај Ријалто, а погледот се протега долж целиот брег на Големиот Канал до Ca`Pesaro, препознатлива на позадината на левата страна, поставена на речиси идентичен начин како на едно платно на Франческо од

[79] F. Pedrocco, 2002, 219.
[80] *Ibid.*

приватна колекција во Бергамо. Џакомо не успева да долови движење, но фигурите во живи бои ѝ даваат празничен тон на претставата, сместени на бројните чамци во процесијата и укотвени долж брегот, тие и го даваат на сликата особениот изглед на "разгледница". Доколку навистина се работи за остварување на младиот Гварди, несомнено ќе треба да се ревидира неговиот моментален статус со интенција да се изврши ревизија на многу дела на таткото, кои би можеле да се доведат во врска со него, прекинувајќи го негативниот тренд на неговото досегашно третирање и оценување, кое одеше во насока на припишување на дела кои во никој случај не можат да бидат атрибуирани на Франческо.[81]

Меѓу многуте ведутисти активни во Венеција во втората половина на 18. век, позначајно место му припаѓа и на Бернардино Бисон (B. Bison, Палманова 1762-Милано 1844). Бисон е најмногу познат по својата интензивна активност како декоратор во Венеција, Падова и во околината на Тревизо, но најприсутен е во Трст и Милано, каде ги поминува последните четириесетипет години од својот живот, работејќи исто така како сценограф. Иако живее и работи до средината на 19. век, овој ведутист по формирањето и начинот на сликање припаѓа на уметноста на 18. столетие. Додека во внатрешната декорација тој се угледа на Џамбатиста Тјеполо, на полето на пејсажот негови примери се големите мајстори на Settecento, од Марко Ричи и Џузепе Саис (G. Zais) до Каналето. Во суштина тој во својот опус ќе обедини една цела серија на парагони на најголемите таленти на овој век, меѓу кои Гварди, Зукарели (Zuccarelli), Дицијани (Diziani), па и Мањаско. Но, неговиот начин на сликање ќе биде допрен и од сугестиите на Гоја и Бонингтон (Bonington).[82]

Бисон насликал бројни ведути на Венеција, од кои најголемиот дел се мали по димензии, масла на платно, но пред сé темпера на картон. Како модели најчесто му служеле графиките на Антонио Висентини, работени по

---

[81] Околу хипотезата за новата евалуација на фигурата на Giacomo, види A. Dorigato, *L`altra Venezia di Giacomo Guardi*, Venecija 1977, 12; M. Muraro, "Giacomo Guardi", во *Coloquio Artes*, 1974, 6.

[82] F. Magani, *Giuseppe Bernardino Bison pittore e disegnatore*, изл. кат., Milano 1997, 33-34.

сликите на Каналето, објавени во *Prospectus Magni Canalis*. Секако осовременети, негоите ведути користат перспективна рамка од Каналетовите примероци, но имаат вметнати различни фигури и елементи, карактеристични за неговото време. Многу блиска до Каналето му е и убавата претстава на Басенот Св. Марко со свадбена процесија на вода, темпера , адаптирана на композицијата повеќе пати користена од постариот колега и со просветлена јаснотија на маслена технока. **(сл. 201)** Елементите во сликата- присуството на кралските градини и блиските градби проектирани од Лоренцо Санти, завршени во 1824, како и на црквата на Вознесението (Ascensione), срушена во 1824-укажува на тоа дека Бисон ја изработил сликата за време на годините додека живеел во Трст. Овде е исто така евидентно дека сликарот го осовременува фигуративниот репертоар, кој потоа го надоврзува на сценографијата базирана на графиките од 18. век, со кои бил во постојан контакт преку периодичните посети на Венеција.[83] Токму во фигуративниот дел на неговите слики доаѓа до израз брзината на потезот, единствено поврзана со рокајната традиција (Тјеполо, Гварди), додека во делот на архитектурата веќе се чувствува неокласицистичката тенденција, надоврзана на строгата линија на Каналето.

Две атрактивни остварувања, на тема *Маски и Баути на Плоштадот Св. Марко* (*Maschere e Baute in Piazza San Marco*) и *Регата кај `Ртот на Царинарницата* (*La Regata alla Punta della Dogana*),со димензии 0,92 х 0,65м, двете дел од некогашната колекција Italico Brass-Венеција, со извесна резерва припишани на Бисон, се претставени во Каталогот на венециската изложба *Feste e maschere veneziane* од 1937 година.[84] **(сл. 202 и 203)** Нивната структура целосно се потпира на schema-та на венециското ведутистичко сликарство на 18. век. Притоа не е исклучена можноста, особено кај *Регатата*, да се почувствува Гвардиевото влијание врз Бисон, видливо во светлите тонови на позадината, во начинот на изведбата на водата со деликатен, провиден тоналитет, или во "импресионистичките" дамки на темпераментните фигури.

---

[83] F. Pedrocco, 2002, 229.

[84] G. Lorenzetti, *Feste e maschere veneziane*, изл. кат., Venecija 1937, 48, figs. 18 и 20.

Помеѓу "peotte" и "bissone" кои ги придружуваат сандолините, се забележува чамец во кој пловат четири маскирани фигури на Венецијанци, детал кој може да се види на сликите со слична содржина на Карлеварис и Каналето.

Колку е жива венецискатa ведутистичката традиција на празнични сцени и длабоко во 19. век покажуваат платната на Иполито Кафи (Ippolito Kaffi, 1809-1866), но и дела на Карло Грубакс (Carlo Grubacs), изложени покрај овие гореспоменати дела на Бисон: *Регата на Ријалто* и сликите насловени како *Сеќавање на стар венециски празник* и *Маскембал на Пјаца Св. Марко (Кафи)*, *Последната ноќ на карневалот* (Грубакс) и други. [85] Државноста на Венецискатa Република, нејзината слава и раскошни празнувања поврзани со Дуждот и државниот врв, како и дочеците на високите гости се минато, но останува во живо сеќавање нивниот некогашен сјај и препознатлива иконографија, сочувана во обемната и единствена продукција на празнични сцени, заради кои таа сосема оправдано го носи епитетот Serenissima.

[85] *Ibid.*, 49, figs. 46, 48, 51, 52.

Габриел Бела- венециска хроника

Самиот крај на венецискиот Settecento ќе даде уште една бројна серија на празнични сцени, која претставува повеќе вреден визуелен документ, отколку значајно уметничко остварување, поради што досегашната уметничка историографија ѝ посвети малку простор. Станува збор за серијата од 67 платна, денес во Фондацијата Кверини Стампалија (Querini Stampalia) во Венеција, сите дела на сликарот Gabriel Bella (1730-1799), кои претставуваат ликовен приказ на јавни и приватни церемонии и празнувања, сцени од религиозниот, јавниот и исто толку народниот празничен живот. Досега опусот на ниеден венециски мајстор не понуди вака широк распон на свеченост и празнични случувања во градот на лагуните, без разлика дали се работи за вообичаените годишни церемонијално-празнични збиднувања или пак за прославите за чие организирање послужил актуелен повод.

Сликите на Бела биле воглавно набавени од Асканио Џустинијан (Ascanio Giustinian) за семејната вила во Campodipietra. Во 1792 година, две години по смртта на Џустинијан, делата на Бела преминале во наследство на Андреа Кверини (A. Querini), кој пак ги преместил во неговата семејна вила во Santi Quaranta покрај Тревизо, а потоа во нивната венециска палата кај Santa Maria Formosa, каде се наоѓаат до денес. Инвентарниот лист од 1796 година покажува дека тогаш серијата броела деведесетипет платна, додека веќе инвентарот од 1810 го презентира бројот на слики колку што се присутни денес во збирката на Фондацијата.[1]

Исто така постои информација дека Бела работел и директно за Кверини, заедно со двајца помошници, од 18 април до 21 јуни 1782, во вилата во Santi Quaranta, каде подоцна сликите од поседот на Џустинијан ќе бидат

[1] F. Pedrocco, *Visions of Venice, Paintings of the 18th Century*, New York-London 2002, 193.

поставени. Овој податок ја произвел хипотезата дека некои од сликите настанале порано, а потоа двете серии биле обединети во една колекција.[2] Меѓу подоцнежните остварувања, односно сликите работени за Андреа Кверини, се веројатно *Празникот на 2 февруари кај Санта Мариа Формоса*, каде на левата страна е прикажан дел од венецискатa палата на Кверини, како и *Влегувањето на Прокуратот во Св. Марко*, за која се претпоставува дека претставува сеќавање на изборот на Zuanne Querini, таткото на Андреа, на оваа важна функција во 1716, бидејќи неговиот грб е прикажан на фасадата до Mercerie, лево од црквата Сан Салвадор. **(види сл. 40 и 44)** Првата е практично копија на една графика на Џакомо Франко, но со сцена завртена за 180 степени, за да може да се види комлексот на Palazzo Querini, на кој исто така се гледа грбот на семејството, кое на овој начин соодветно го истакнува својот политички подем. Интересен момент е изградбата на воздушен мост, (кој сé уште постои) од страна на Андреа Кверини, откако тој обезбедил папска дозвола со печат, со чија помош можел да ја слуша мисата во црквата без да слезе во црквата. Сепак останува можноста на двете слики кои го носат грбот на семејството Кверини, тој да е накнадно додаден на сликите од поседот на Џустинијан, чии сопственици станале во 1792.[3]

Малку биографски податоци се познати за Габриел Бела. Бил роден Венецијанец, а неговото име се појавило регистрирано во Гилдата на сликарите на градот само еднаш, во 1760. Бргу потоа тој се оженил со Maria Maddalena di Gaetana Pastora, со која имал шест деца. Умрел на трагичен начин на 3 јуни 1799 кога, како што пишува во неговата посмртница, паднал во водата кај мостот Pignolli и се удавил.[4]

Сликите во колекцијата на Кверини Фондацијата се негови единствени познати дела. Стилските споредби наведуваат и на слики од други приватни колекции да бидат хипотетички третирани како негови. Ведутите во Венецискиот музеј (оние кои ја сочинуваат некогашната Џустинијанова

---

[2] G. Busetto, *Scene di vita veneziana. Pietro Longhi e Gabriel Bella alla Querini Stampalia*, izl. kat. Palazzo Grassi- Palazzo Aperto, Venecija 18 febr.-1maj, Venecija 1995, 12.
[3] *Ibid.*, 13.
[4] A. Zorzi, Venezia felix:*Gabriel Bella cronista della Serenissima*, Milano 1984, 10.

серија) можат да се датираат со голема сигурност во 1780-тите, врз база на некои детали што се појавуваат на нив. Таков пример за детал би претставувал грбот на Дуждот Паоло Рениер (P. Renier), кој бил на служба од 1779 до 1789, на сликата *Празникот на Велики Четврток*, како и присуството на необичен тип маски со мало светло на шапките на *Последниот ден на Карневалот*, какви што носеле за време на празникот во 1788 една група луѓе од Калабрија.[5] Двете слики од колекцијата кои се однесуваат на свеченостите по повод посетата на Conti del Nord на Венеција во јануари 1782, според проширувањето на Riva dei Schiavoni, потекнуваат од истата година.

Но, наспроти оваа можност, останува фактот дека шеесетиседумте платна, кои преживеале до денес, манифестираат евидентни разлики во стилот и квалитетот. Голема е разликата меѓу извонредните *Крунисувањето на Дуждот на врвот на Скалата на Гигантите* или погоре споменатиот *Празник на Велики Четврток*, иако двете потекнуваат од славните графики на Giambattista Brustolon земени од цртежите на Каналето, и технички сиромашните *Прошетка долж Riva degli Schiavoni*, *Танц на Campiello*, или невозможната *Завера Бајамонте Тјеполо*. **(сл. 204, 205 и 206)** За Педроко ова е јасен сигнал дека името на Бела всушност покрива други сликари кои работеле за него, и тоа не само како помошници, како што стои во документите на Кверини, туку како вистински соработници на исто ниво со мајсторот на работилницата, додека не станат одговорни за цели слики од серијата.[6] Наспроти него, Бусето инсистира на единството во егзекуцијата, на кое би инсистирал и нарачателот, но пред сé на единствената цел на сликарот, да ја слави извонредната претстава на градот на убавината и уметноста во согласност со реалната литургија на чудото, да ја претстави Serenissima како плод на "добрата управа" и идеалниот политички систем, организацијата на општеството и нејзиниот начин на опстојување.[7]

---

[5] Pedrocco, *op. cit.*, 195.
[6] *Ibid.*
[7] G. Busetto, *op. cit.* (1995), 13, 25.

Иако на овој богат илустртивен материјал беше упатено во првиот дел на трудот, а и покрај фактот дека цели серии на слики на Бела се потпираат иконографски на дела на современи и постари мајстори, останува можноста да се споменат и други негови остварувања, единствени по однос на сликаревото композициско решение и инвентивност. Покрај серијата "Дуждеви свеченост" од циклусот цртежи на Каналето, повторени во графика од Брустолон, а потоа и во репликите на Гварди, Габриел кон крајот на векот во многу случаи се потпира на слики на Микеле Мариески (*Венчавањето во Салуте, Свршувачка посета на манастирите*) или на многу постари примероци на Џакомо Франко од почетокот на 17. век, превземајќи ги од нив дури и мотивите врзани за обичаи кои во времето на Бела повеќе не се практикувале (истата слика *Свршувачка посета на манастирите*).[8] **(сл. 207 и 208)**

"Оригиналните" платна на Габриел Бела од колекцијата Кверини Стампалија се во најголем дел повторно поврзани за некои дотогаш ликовно непрезентирани народни и официјални празнувања во Венеција, натаму вообичаени празнични мотиви, согледани од некој инаков аспект или момент и најпосле званичните тела на венецискатa власт, секое во функција во соодветната сала на Дуждевата Палата.[9]

Во првата категорија спаѓаат сликите како *Broglio e Investiture delle Robe*, *Пристигнување на новиот парохијален Свештеник во Санта Маргерита*, *Прошетка на Маски на Пјаца ноќта на Св. Стефан*,

---

[8] Обичајот налагал во свечена процесија од гондоли, меѓу кои богато украсената на идната невеста, со нејзиното прикажување исправена и со распуштена коса пред народот на лагуната се објавува договорениот аристократски брак, додека таа оди во посета на своите поблиски и подалечни роднини, замонашени во околните манастири. Тие девојки имале помалку среќа, бидејќи заради огромниот мираз, кој се очекувал од нивните татковци биле испраќани во манастир, што воедно овозможувало да не се намали драстично наследството на нивните браќа. Бела ги прикажува гондолите, а меѓу нив свечената на идната невеста, како итаат по Големиот Канал, кон мостот Ријалто. Во овој контекст може тематски да се надоврзе неговото платно *Облекување на новата калуѓерка во црквата Сан Лоренцо*, со монашка руба, која според описите од 1664 година, поврзани со давањето завет на монахињите на Сан Закарија биле во "облеки повеќе за нимфи отколку за калуѓерки". A. Zorzi, Venezia Felix, *Gabriel Bella cronista della Serenissima*, Milano 1984, 76.

[9] За последната група слики види во A. Zorzi, Venice 697-1797, City- Republic- Empire, London 1983, 41, 48-49, figs. 1, 4, 6, 10.

Последниот ден на Карневалот, *Ловење на мечка на плоштадот Sant* Angelo, народниот *празник Sagra della Vecchia на плоштадот Св. Лука*, *Ревија на чамци на San Pietro di Castello* и многу други, кои пак значат повеќе осликување на обичаите, отколку на празниците во градот на лагуните, со по некој примерок од новите или познатите ентериери во градот, како оној на театарот San Benedetto или San Samuele. **(сл. 209, 210, 211, 212, 213, види сл. 73)**

Broglio била поранешната градина пред Дуждевата Палата, а облекувањето (опремувањето) на електоратот поврзано за ова место било токму венециска инвенција. Во Републиката бил мал бројот на богати аристократи во чии раце била концентрирана реалната моќ, додека голем број на сиромашни благородници биле лесно манипулирани во замена за заштита и услуги. Сепак церемонијата metter vesta, поврзана со достигнувањето на возраста од дваесетипет години на момчињата од благородничко потекло, кога тие стануваат дел на тој електорат и добиваат пристап во Maggior Consiglio, имала посебно место во општественото битисување на Републиката. Бела ги прикажува свечено облечени пред фасадата на Дуждевата Палата- симбол на власта и моќта на државата. За нивните семејства овој чин бил мошне значаен и затоа по тој повод, заедно со роднините и пријателите приредувале забава на отворено.

Пристигнувањето на новиот парохиски свештеник претставувал настан од извонредно значење за секој дел на градот. Процесот на избирање на свештеник на Парохијата бил проследен со вклучување на повеќе кандидати, кои барале и добивале подршка од локалните агитатори и моќници. Новоизбраниот свештеник бил потврден од патријархот и луѓето носејќи го на рамена го внесувале во црквата поздравувајќи го со гласни извици, проследени од звуци на труби и удари на тапани. По мисата биле делени оброци на сиромашните, но и во секоја куќа, додека вечерта тој ден била резервирана за Te Deum и за театарска изведба за окончување на празнувањето.

Сликата на Бела го прикажува Плоштадот Св. Маргерита со сеуште постоечката канбанарија. **(види сл. 210)** Прозорците на куќите се гледаат

украсени со луксузни килими, а приземниот спрат на низот куќи на левата страна служи како изложбена галерија за слики. На најблиската зграда, односно крајната лево, го препознаваме мотивот на акробатска изведба на човечка пирамида или таканаречените Forze d`Ercole.[10]

На Божиќната вечер, по мисата одржана на Св. Марко, дуждот со голема помпа и церемонија го минувал fretus maris на лагуната и се упатувал кон островот San Giorgio, каде во чест на реликвиите на протомаченикот Св. Стефан, влегувал во тамошната црква, минувајќи низ кордон од верната далматинска гарда по елегантна покриена галерија подигната за таа прилика. Следниот ден Дуждот приредувал банкет за својата придружба, додека плоштадот, како што го претставил Бела, се полнел со благородници и богати граѓани под маски, кои ја користеле приликата да ги презентираат своите елегантни облеки и накитот. **(види сл. 211)** На левата страна на сликата на Бела можат да се видат два реда поставени седишта пред фасадата на Procuratoria Vecchia за одмор и мноштво од стоечки фигури во дефиле на својот луксуз на имровизираното корзо.[11]

Суровиот спорт на убивање на животни на јавни места, распостранет ширум Европа, во Венеција се манифестирал со празничните жртвувања на бикови, кои Бела ги насликал неколкупати на различни локации во градот. Овој вид забава била карактеристична за Карневалот и во таа прилика, односно последната Недела на Карневалот бил приредуван лов во внатрешниот двор на Дуждевата Палата, секако со претходно подготвена арена, од која гледајќи го ловот со осум бика, се забавувале дамите додака ја чекале дуждовицата. Обучените терачи на животните (tiratori) заедно со псите го одложувале моментот на нивната егзекуција, а кулминацијата на овој вид корида ја чинел моментот на отсекувањето на главата на бикот од страна на месарот, кој својата вештина ја манифестирал на тој начин што ритуалот ќе го изведе со само еден потез на огромната сабја. **(сл. 214)**

---

[10] M. Dazzi- E. Merkel (приредувачи), *I giochi veneziani del Settecento nei dipinti di Gabriel Bella*, izl. kat., Venecija 1979, 97-102.
[11] G. Renier-Michiel, *Origine delle feste veneziane con venti illustrazioni di Gabriel Bella*, Venecija1994, 87-90. (I izd. 1916)

Ловот на бикови се практикувал за да се укаже чест на некој важен гостин, како во случајот со оној организиран на плоштадот Св. Марко по повод посетата на Кралот на Полска во 1740 година, кога бил подигнат величествен амфитеатар со две триумфални арки, а учествувале четириесет и осум бика и биле користени преку педесет кучиња. **(сл. 215)** Некогаш пак ловот на бикови имале сосема локален карактер, како годишниот лов на бикови на Chiovere di San Giobbe, познати како Festa dei Diedi (по семејството Диедо).[12] Последниот лов на бикови во Венеција се одржал во 1802 година.

Биковите во празнична Венеција, особено за време на Карневалот служеле и за организирање на трки без терачи, кои траеле три дена. Учесниците и месарите во 1743 година се жалеле до Советот на Десетминатa поради огромниот број користени бикови во оваа трка (вкупно 149), што несомнено предизвикало економска штета на месарскиот еснаф, поттикнувајќи го ова тело да превземе строга контрола на ловот на бикови и да ги забрани трките низ градот, бидејќи тие меѓу другото, претставувале општа опасност по населението.[13] Сликата на Бела ја прикажува трката на бикови на мостот Ријалто, каде истовремено се одвивала трката со колички (regata delle carriole), инаку нов спорт во Венеција, прв пат официјално воведен во 1751, со утврдена патека од мостот Ријалто до Santa Maria Formosa. **(сл. 216)**

Ловот на мечка честопати бил придружен настан на ловот на бикови, за време на изведбите во чест на значајни гости, меѓутоа многу почесто се изведувал за време на парохиските прослави или за време на прославите по повод победата на битките на мост. Било навистина сурово да се гледа

[12] Chiovere биле наречени отворените места каде се сушеле свежо обоените материјали и ткаенини на рогови и заби од крмаци, цхиови. Оваа забава конкретно била организирана од месарите од семејството Cavagnis, чии балкони гледале право кон Chiovere di San Giobbe, па канеле бројни пријатели, односно сите кои сакаат да учествуваат во ловот на бикови, кој некогаш достигнувал бројка од стотина животни. По крвавата фешта бил приредуван банкет. Хрониките бележат сериозен инцидент кој се случил во јануари 1771 година кога се срушила трибината и биле повредени многу посматрачи. По ова Советот на Десетминатa ги забранил сите неавторизирани ловови на бикови, со барање организаторите да бидат одговорни за ангажирањето на професионални столари околу подигањето на аренитe, трибините и другите привремени фестивалски зданија. G. Busetto, *Cronaca veneziana. Feste e vita quotidiana nella Venezia del Settecento*, izl. kat., Venecija 1991, 43-49.

[13] G. Busetto (uredeno od), *Pietro Longhi, Gabriel Bella. Cene di vita veneziana*, izl. kat., Venecija 1995, 202.

мечката врзана со ланци прицврстени за тлото, како во ограниченото поле на движење се брани со помош на забите и со канџите од псите контролирано пуштани од терачи да ја напаѓаат и повторно повлекувани назад. Платното на Бела го презентира ловот на мечка на плоштадот Sant`Angelo, виден од перспектива на една од сцените на Каналето, додека сцената на ловот е практично копија на графика на Domenico Lovisa, која се случува на друг плоштад. Четворица "ловџии" со долги стапови ја држат мечката на нишан и исто толку кучиња го напаѓаат sверот, кој разгневено се брани како што може, а кога неговите заби ќе се заријат во некое од кучињата, луѓето со стаповите ја присилуваат да ги отвори вилиците.

Sagra della Vecchia бил народен празник кој напола го прекунувал долгиот период на постите. Кулминацијата на фестивалот се одвивала на сцена преку изведбата на фарса, во која целта е ритуалното уништување на куклата - глупава стара жена (vecchia) во современа венециска облека-симбол на Постот, кој ги носи недостатоците на зимата. Откако на елегантната сцена старицата била обвинета за убивање на Карневалот, двајцата присутни војници ја егзекутираат следени со звуци на труби и тапани, при што куклата се крши напола, а од неа излегуваат овошки и слатки наменети за публиката, во чии редови се најсреќни децата.[14]

Секоја година оваа прослава ја менувала локацијата. Бела ја прикажува на Плоштадот Св. Лука со важните детали кои ја сочинуваат: украсените балкони, продавачот на мекици во предниот план, благородникот со долго луле и триаголна капа на десната страна. **(види сл. 213)** На сцената се одвива фаќање на јагула со заби во сад наполнет со нечиста вода. Валканите лица на натпреварувачите предизвикувале смеа во публиката. Скалите на покривот до врвот на оџакот на десната страна е уште еден од деталите какви сликарот сакал да прикажува, иако не бил во состојба своите наративни способности да ги поддржи со кореспондирачки технички средства. Сепак среќната наивност на неговата дескриптивност продолжува

[14] G. Busetto, 1991, 184.

да го привлекува нашето внимание со секогаш недопрената предизвикувачка способност.

Најпосле Габриел Бела бил само скромен следбеник на Пјетро Лонги. Со оглед на декоративноста и на неведутистичкото прикажување на венециските празници, сликите на Беле ги доживуваме како поблиски до остварувањата на 17. век, особено оние на Јозеф Хајнц, отколку до делата на ведутистите- негови современици, чии иконографски решенија нескриено користи.

Заклучок

Митот за Венеција, ренесансен или модерен, е всушност од средновековно потекло и претставува израз на конститутивната рамнотежа меѓу општествените слоеви на Републиката и нејзината растечка економска моќ како реален исход од меѓународната поморска трговија. Олигархиското владеење на аристократијата, начинот на избор на Дуждот и неговите ингеренции, ја држеле под контрола неможноста за концентрирање на моќта во една личност. Слободата и благосостојбата, а потоа и федералистичкиот однос кон постепено припоените територии, социјалната контрола, која користи строги правила, но истовремено овозможува простор за сите, резултираат со речиси илјадагодишна стабилност на системот. Силната и неверојатно ефикасна државна пропаганда создала егзалтирачки однос на нејзините жители кон татковината и кон внимателно создаваната традиција, однос кој го третирал системот како перфектен и незаменлив. Во него било точно утврдено местото и улогата на секој граѓанин според потеклото. Венецискиот аристократ го сметал својот управувачки однос кон семејството и татковината, односно државата, како единство на неделиви должности, кои со време ќе ги пренесе на своите наследници, свесни за својата улога во општеството, но и едуцирани како во насока на прагматичното однесување и умешноста на владеењето, така и во доменот на културата и уметноста.

Благородничките палати, во согласност со општественото уредување и начинот на живот, исполнувале повеќекратна функција. Тие биле бази за егзистирање, продолжување и проширување на семејството, но и бази на семејниот бизнис и државничките работи со кои бил преокупиран домаќинот и најпосле репрезентативни места, чие уметничко вообличување и декорирање ќе парира на статусот на семејството кое таму живее, неговото општествено, политичко и економско значење. Никнувајќи од водата во неверојатната појавност на градот, како остварување на највештите

градители и занаетчии, овие приватни зданија, но уште повеќе оние кои претставувале седишта на световната и религиозна власт на Републиката, го заокружиле нарцистичкиот политички манифест, претворајќи се во велелепна сценографија за празнувањата, кои во суштина и биле манифестација на политичко- економската моќ и презентирање на општественото уредување на државата. Познати по раскошкот и помпезната и крута церемонијалност, но и по спонтаната реакција и веселост на народот од лагуните, венециските празници, било годишни или пригодни, ја дефинирале кореографијата во согласност со изгледот на градскиот простор, односно единствената сценографија, секако користејќи ги особеностите на теренот и можностите кои ги нуди морето како нејзин интегрален дел.

Спектакуларните венециски церемонии, кои се одржувале во природното и урбано окружување на Serenissima со единствена убавина, привлекувале сé повеќе посетители, за најпосле во 18. век да ја претворат Венеција во туристички центар, значајно одредиште на "grand tour", град надалеку познат по Карневалот, забавата, музиката, сликарството. Во согласност со ваквиот имиџ, Венеција веќе со векови била отворена за изведувачи од најразличен профил: акробати, шарлатани и актери на Комедија дел Арте, кои ги запоседнувале нејзините плоштади Пјацета и Св. Марко, собирајќи бројна публика со своите перформанси. Сликите и графиките сведочат за "театралноста" на градот, активна на отворена сцена, а од 16. и 17. век и во официјалните театарски објекти, кои освен за театарски изведби, биле користени и за одбележување на разни свеченост во облик на приеми, вечери и балови. Бројните прослави на граѓанските и религиозни церемонии кои се одвивале на плоштадите по строго утврден протокол, исто така го засилуваат чувството на театралност и тоа преку масовните сцени на ритуални и колективни движења, какви биле карактеристични за средновековните мистерии. Од периодот на Ренесансата до падот на Републиката под Наполеон во 1797 година а и потоа, венециските церемонии на копно и на море кулминираат, збогатени со најразлична празнична архитектура (сценографија) и апаратура од привремен карактер,

претставувајќи еден специфичен театар на себепретставување. Во нив можела да се прочита општествената стратиграфија според ролите на учесниците, иако единствено празникот овозможувал заедничко уживање на сите граѓани, богати и сиромашни, народот и аристократијата, во зависност од неговиот карактерот, односно mise-en-scène-от.

Не е едноставно да се свати овој комплексен механизам, овој вид на гигантски жив часовник, доколку не се согледаат сите димензии на социолошко- антрополошката и историска условеност на постоењето на Венеција, од нејзиното основање до почетокот на 19. столетие. Тие се клучни за утврдувањето на аспектите релевантни за фиксирањето на комплетната симболика и кореографија, како и сценографија на венециските празнувања, натаму согледани како база за еволуирање на иконографските решенија на сликарскиот материјал низ епохите.

Не постои град кој бил толку многу и на толку различни начини прикажуван. Можеби со своите карактеристики, инспиративност, единственост и посетеност Венеција тоа го оправдува, но во истовреме ведутистите давале значаен придонес во рамките на рационалното "користење" на уметноста во столетието на просветителството; нивните дела имаат конкретна намена- облагородено прикажување на определено место и негово "снимање" со функција и значење на сведоштво. Во ваков случај ентузијазмот на сликарот бил помалку баран од точноста (прецизноста) во предавањето на приказот или настанот.

Опаѓањето на моќта на Венециската Република не го нарушило имиџот на идеален град, односно митот што ја следи Венеција од времето на Ренесансата и уште повеќе, не го пореметило ниту осиромашило веќе воспоставениот систем на празнувања, често претставен од страна на ведутистите. Раскошот и сјајот на прославите сликарите го дополнуваат со претстави на познатите градски локации, каде тие вообичаено се одвивале. На тој начин нивните слики станале воедно градски пејзаж и празнична сцена, која иконографски неретко се повикува на Карпачовите дела. Омилена тема биле годишните празници, проследени со протоколарна посета

на Дуждот на одредени цркви и настани, при што секоја сцена претставува конкретен дел од венецискатa историја. Традицијата опстојува преку постојаното повторување на спектаклот, а времето го избледело неговото значење, чувајќи ја од заборав само репрезентативната хиерархија на свеченото одбележување. Како симулакрум, дуждот се врти во однапред уреден круг на помпа и празна активност.

Значајна улога во оформување на уметничко-визуелната компонента на живеењето на Венецијанците има положбата на градот и неговото окружување. Распослана на бројните островчиња " Јадранската кралица " ја потврдува својата урбана вокација преку човечките напори да го прилагоди планот на градот на конфигурацијата на тлото, но и максимално да го искористи расположивото копно, па и да " згради " колку може од водата. Не само на Апенинскиот полуостров, туку никаде нема град чии згради се подигнати на колци (над вода), а наместо улици се протегаат канали исполнети со морска вода. Тој единствен градски простор, лишен од ѕидини, а осмислен во согласност со средновековните достигања на готичката и византиската архитектура, многу рано го истакнал својот отворен и празничен карактер.

Но, Венеција е исто така место на привид и нестварност, во кое колоритот предничи над пластицитетот, појавноста над реалноста. Самиот Венециски амбиент е лишен од пластицитет: се работи за равничарски пејсаж, каде отсуствуваат планини и возвишенија, а пространите површини на небото и морето го диктираат колоритот со своето мирно синило. Оваа "колористичка" предодреденост натаму ќе го услови изгледот, животот и уметноста на Serenissima. Светлината меѓу двете сини пространства вибрира, за да ѝ даде на атрактивната венециска архитектура изглед на безтежинска маса, нематеријална, разиграна во својата колористичка декоративност. Венеција е значи боја, површина, триумф на појавното над фактичкото. Целата архитектонска вредност на палатата е концентрирана на фасадата. Изгледа како внатре да нема ништо. Недостасува всушност комуникацијата

меѓу масата (волуменот) на градбата и нејзината фасада која не претставува ништо друго, туку вистинска маска.

Според тоа Венеција се потврдува како една голема сценографија: нуди чувство на илузија, постанува еден вид голема театарска кулиса, театарска сцена на која се одвива секојдневниот живот, како и спектаклите на венециските празници и церемонии. Наметнувајќи се над архитектурата и над особеностите на поединечните градби, урбанистичкиот аспект во овој случај ги зема предвид сите фактори кои ја овозможуваат венецискатa " сценографија " : заедничка коегзистенција на градбите, каналите, улиците и плоштадите.

Според атрактивноста и значењето за јавните настани предничи плоштадот Св. Марко, односно просторот пред венецискатa катедрала. Долги векови од постоењето на Венецискатa Република, на овој простор биле одбележувани сите најзначајни моменти поврзани со државноста: крунисувањето на дуждовите, погребните церемонии на најзначајните личности во државата, граѓански и религиозни процесии, дочеци на " високи " гости. Тоа е место на собирање и славење во деновите на Карневалот, но и место каде се извршувале јавни егзекуции. Едно од потврдените " најсценографски места" на Венеција е водениот басен пред Дуждевата палата (Il Molo), кој за посетителите претставувал званичен влез во градот од море, а секако и значаен пункт за испловување и укотвување на дуждевиот брод- Бучинторо.

Разбирливо е една поморска сила, како што е Венеција, да организира раскошни и величествени празнувања на вода, користејќи го и морето како сцена, при што во позадината најчесто се издигаат " кулисите " на Дуждевата Палата, со или без оние на црквата Санта Марија дела Салуте, или пак црквата Сан Николо на островот Лидо. Единствена е глетката за време на церемонијата на *Венчавањето со Морето* (*Sposalicio col Mare*) кога извонредната процесија од венециски бродови за свеченост (bissoni), чамци и гондоли, тргнува од заливот Моло кон Лидо, сочинувајќи гирланда околу блескаво украсениот со позлати дуждев брод. На оваа пловидба учествувале

Дуждот, благородништвото кое партиципира во власта (Signoria), клерот и странските амбасадори. По пристигнувањето пред црквата Сан Николо на Лидо, Дуждот го фрлал во водите прстенот велејќи " Desposamus te Mare, in signum veri perpetuique domini ." Потоа поворката се враќала во Венеција, каде започнувало празнувањето и спектаклите кои траеле петнаесет дена, при што плоштадот Св. Марко се трансформирал во дрвена театарска кулиса во облик на трем. На овој простор се одржувала изложба на најдрагоцените предмети на Републиката, меѓу кои и славните сребренини.

Ова е само еден мал сегмент од богатиот годишен распоред на свечено одбележувани световни и религиозни празници: од крунисувањето на Дуждот до свеченото влегување на дуждовицата во Дуждовата Палата, од годишнината на Св. Марко до јубилејот на еден постигнат мир, од процесијата на Corpus Domini до до одбележувањето на некоја триумфална победа (како победата над Турците кај Лепант во 1571 година) и величествените дочеци на странски амбасадори или владетели.

Венецискиот Карневал пак бил посебна прилика за голем број празнични активности, одржувани по традиција во деновите од 26 декември (денот на Св. Стефан) кога започнува, до Велики Петок кога завршува Карневалот. Последниот ден и Дуждот, придружуван од Сенатот и амбасадорите, со голема помпа се придружувал на свеченостите, особено истакнувјќи го комеморативното значење на Велики Петок 1162 година, кога Дуждот Витале Микиел го победил Улрих, Патријархот на Аквилеа. На тој ден секоја година се приредувале најразлични видови на масовна забава, проследена со спектакуларен огномет. Кастелани и Николоти (групи момчиња кои живеат на различни страни на Големиот Канал) организирале forze d` Ercole (снагите на Херкул), всушност формирале човечки пирамиди пред бројната публика распоредена на плоштадот и на околните тераси. Еснафите на ковачите (i fabbri) и месарите (i becheri) организирале таканаречен лов на бикови на Пјацета, кој завршува со отсекување на главите на уловените животни. Карневалските денови се одбележани и со присуството и импровизираните претстави на маскираните јунаци на

Комедија дел Арте (Панталоне, Колумбина, Докторот, Пулчинела и др.), без кои не може да се замисли празникот на маските. Целиот град тогаш ужива(л) во бескрајната забава под скриениот идентитет. Сите носат баута, морета или некоја друга омилена маска за оваа пригода и со интерес ги следат акробатските егзибиции или изведбите со дресирани животни.

Иконографијата на празничната претстава во Венеција е практично длабоко вградена во локалната фигуративна култура. Претпоставуваме дека е оправдана хипотезата дека подоцна уништената најстара декорација на Дуждевата Палата содржела прецизни претстави на делови од градот во сцените кои го прикажуваат помирувањето на папата Александар Трети и Императорот Фридрих Барбароса, до кое дошло во Венеција со посредство на дуждот Себастијано Зијани. Над Porta di Sant`Alpio на фасадата на црквата Св. Марко во 13. век бил изведен мозаик со прва свечена претстава со комеморативно-документарен карактер на венециска Процесија, всушност *Пренесување на телото на светецот патрон во црквата Св. Марко.*

Кон крајот на 15. век во рамките на сликаната декорација за Братствата (Scuole), чудата лоцирани во венециски амбиент и во присуство на современици на сликарот добиваат историски легитимитет, а самиот град значење на Sancta sittà. Сликите на Белини, Карпачо и Мансуети припаѓаат на таканаречениот " стил на очевидец ", вклучувајќи ги сите познати наративни циклуси за Scuole Grandi од овој период. Овие претстави исто така манифестираат "церемонијален" карактер, односно извесна крутост и помпа, проникнати со реалистични тенденции во нордиски смисол и страст за деталите. Идејата да се прикаже градот избран од бога е поврзана, меѓу другото, со уверувањето дека него го карактеризира извонреден политички систем уреден од исклучително побожни благородници и верници.

Иако просторот, односно позадината на ваквите сцени нескриено алудира на Венеција, сé уште е рано да се зборува за ведутистички приказ. Градот во нив не е главен протагонист, туку настанот. Сепак овие претстави можат да се доведат во директна врска со ведутите од 18. век, на кои се прикажани празнични сцени како: бројните дочеци на амбасадори (насликани

од Карлеварис и Каналето), регатите, испловувањето и враќањето на Бученторо, дуждевите празници и многу други, меѓу другото и во поглед на композициските шеми. Не долго по 1570 година двете присутни тенденции- претставувањето на Венеција во официјалната уметност од една, и сцените на традиционалните локални празници, од друга страна- ќе резултираат во серија на комеморативни слики од посетата на Полскиот крал Хенри III на Венеција, која ќе одигра значајна улога во утврдувањето на иконографските решенија какви ќе се користат подоцна.

Во 17. век венециското сликарство било сé уште далеку од ведутистички точното прикажување на местата во градот, но интересот за празниците не стивнува. Сликата на градот повторно служела само како позадина за илустрираниот настан. Околу средината на векот, Јозеф Хајнц помладиот од Аугзбург се прославил со ваков вид на дела. Во 1646 (тој датум се појавува испишан на едно од платната во музејот Correr во Венеција) Хајнц извел една серија слики посветени на типични венециски празнични случувања: од *Лов на бикови на плоштадот San Polo*, до *Процесија за време на празникот Il Redentore,* од *Влегување на новиот патријарх во црквата San Pietro di Kastilo*, па до *Карневалот на Piazzeta.* Повеќето од овие платна покажуваат мал интерес за законите на перспективата. Бројните фигури, протагонисти на овие празнични сцени се мали и вретенести, под нескриено влијание на современиот Француски графичар Жак Кало. Иако поголемиот дел од животот Хајнц го поминал во Венеција, извесно е дека неговиот градски пејсаж, изведуван со рутина, не се заснива на лично посматрање, туку на превземање од постари графики и слики. Вака конструираните дела, изведени во жив колорит и според типичен северноевропски вкус, ќе бидат поттик за голема афирмација на оваа тематика. Од неа произлегле бројни слики со послаб квалитет, дела на помалку познати или анонимни мајстори, од кои добар дел воопшто и не ја посетиле Венеција. Би можело да се претпостави дека интересот на Хајнц и останатите сликари од овој период за венецискиte празници бил поттикнат, меѓу другото, и од збирките графики со претстави на градот и обичаите од првите децении на векот. Се работи за

остварувањата на Чезаре Вечело и Џакомо Франко, во чии рамки се сретнуваат и сцени на празници, игри и слични претстави.

Претходно споменатите мајстори се позначајни како претходница на ведутистите од 18. век, кои ќе продолжат, меѓу другото, и со сликање на празнични сцени: пред сé Лука Карлеварис, Јохан Рихтер, а потоа Антонио Канал (Каналето) и Франческо Гварди. Стереотипната претстава на Венеција позната во претходното столетие, тие ќе ја преиспитаат и радикално ќе ја променат, користејќи ја при тоа само иконографската традиција во претставувањето на ритуалот, поставена пред нив. Промените и новините ќе се однесуваат на усогласување на сликањето на градскиот пејсаж со холандската традиција во тој жанр. Дали притоа е извршено директно или посредно влијание од Каспар ван Вител на Карлеварис и Каналето, останува отворено прашање, но факт е дека е забележително. Грижливото исликување на деталите, топографската прецизност, кристалниот квалитет на боите, точноста на пропорционалните односи и помалку или повеќе студениот и пресметан оптички израз, постепено, но сигурно ќе најде своја примена во венецискиот ведутизам на Сетеченто. Италијанизираните сликари на пејсажи, активни во Рим во средината на 17. век (Бот, Лингелблах и др.) ја вклучиле светлината во обединувањето на композицијата и доловувањето на атмосферата, а тоа ќе ги издвои како важни претходници на венецискиte ведутисти.

По инцидентното појавување на слики на историски настани во урбана средина во Сеиченто, на почетокот на 18. век се појавил значително зголемен интерес за слики на церемонијални прилики, не само во Венеција, туку и во други центри, вклучувајќи го и Рим. Сепак популарноста на овој жанр во Serenissima била изразено условена од нејзините големи политички абиции, а се должела и на веќе традиционалната употреба на одредени композициски решенија, поткрепена во исто време со високиот квалитет на остварувањата во тој домен. Значајно место во популаризацијата на овој жанр во Венеција и секаде во Европа каде престојувале венецискиte мајстори, има

поттикнувачката улога на видни странски и домашни мецени, како и големата побарувачка на ведутите меѓу туристите.

Ведутата како сликарски жанр е етаблирана дури во 18. век, а во сложениот процес на нејзиното созревање и популаризација се тесни врските со сликарството на архитектура (il quadraturismo) и сценографијата општо, како и влијанијата на холандските мајстори. Иако отсекогаш минимизиран во однос на историското сликарство, ведутизмот завзема значајно место во извонредната локална сликарска активност, но и пошироко на Апенинскиот полуостров и Европа. Согледано во рамки на картографијата, историјата на ведутизмот се протега назад и до 1500 година, кога Јакопо деи Барбари го насликал прочуениот план на Венеција. *Ведута*-та *на десниот брег на Канал Гранде* вметната во книгата *Giuochi festivi e militari...* на G. M. Alberti, печатена во Венеција во 1686 година, непосредно претходи на ведутизмот на Карлеварис и Каналето. Графиката, особено бакрорезот (Israel Silvestre) игра значајна улога во создавањето услови за созревање на градскиот пејсаж во Рим, Венеција и други градови.

Сликарите ведутисти ја сликале Serenissima со помала или поголема прецизност од најразлични топографски аспекти, но нивното искуство многу често наоѓало примена во претставувањето на празничната атмосфера со сета нејзина спектакуларност, која подразбира вистинско богатство на форми, бои, динамика од една и почитување на поредокот, од друга страна. Во најголем број случаи се работи за јавни нарачки, иницирани од намерата да се " сними " настанот, да се овековечи, да остане сведоштво за него и за величината на протагонистите и Венецискатa Република. Овој вид уметничка " документација " претставувала визуелно дополнување на онаа напишаната, наменета за архивите. Кога венецискатa ведута ја превзела на себе оваа задача, настанала единствената венециска празнична, односно церемонијална сцена.

Извонредниот процвет на уметноста во последното столетие од опстојувањето на Републиката бил донекаде резултат на грчевитите напори да се компензира опаѓањето во сите други сфери. Венеција настојувала да ја

задржи барем славата и привидниот сјај, повикувајќи се на некогашната моќ и повеќевековната традиција. Државниот имиџ бил одржуван со помпа и раскош. Големите платна на Карлеварис (1663-1730), кои претставуваат дочеци на странски достоинственици, се сведоштва за оваа состојба. Неговиот прв познат обид во овој жанр е сликата *Дочек на Францускиот пратеник Кардинал Cesar D`Estrees* од 1701 година. Политичката порака на сликата е двојна: да се оддаде почит на дипломатот, а од друга страна да се претстави моќта на домаќинот. Таа моќ е визуелно поддржана не само со бројот на придружните (за оваа прилика направени) бродчиња, туку и со Дуждевата Палата и црквите Il Redentore и La Salute. Истото композициско решение Карлеварис ќе го користи неколкупати, оставајќи им готова шема на наредните генерации венециски ведутисти.

Во првите децении на векот на Илуминизмот, уште еден нордиски сликар се посветил, иако спорадично, на венецискатa ведута , а тоа е Антонио Стом (1688 - 1734). Стом е автор на бројни слики кои ги претставуваат препознатливите празници и празнична забава: *Регата, Празникот Сенса, Борба на Мостот на Борбите, Лов на бикови, Монашка соба за разговор, Ридото* и други. Неговите платна се воедно израз на ведутистичките искуства на Јозеф Хајнц Помладиот и Карлеварис.

Делата на Карлеварис, првиот "портретист" на градот, значеле драгоцена основа при формирањето на најзачајниот венециски ведутист Антонио Канал - Каналето (1697 - 1768). Тој набрзо стекнал репутација на мајстор во овој жанр. Наоружен додатно со сценографски искуства, а почитувајќи го делото на Бибиена и Јувара (најголемите сценографи на претходниот век), Каналето постигнал единствен спој на pittura и prospettica. Таквиот спој веројатно придонел за настанување на она негово чувство за ритам и хармонија на композицијата, како и способноста да ја добие вистинската комбинација на реалноста и визуелната имагинација. Неговата посета на Рим во 1719 г. и по тоа следната во 1740 г., го доближиле до Панини, кој ја вовел церемонијалната сцена во рамките на римската ведута. Во Рим веќе била позната употебата на темната камера (camera oscura),

инструмент кој ѝ дал печат на ведутистичката продукција на Канал, каде секако спаѓаат и некои од најзначајните церемонијални и празнични сцени во венециското сликарство на 18. век.

Каналето во сцените на дочеци на високи гости на Републиката очигледно го превзема сценското решение од истите теми на Карлеварис. Она што го издвојува од постариот колега секако е провидноста на сончевата светлина и хроматската живост. Платното *Базенот на Св. Марко со Бучинторо за време на празникот Спасовден* (Вознесение) е едно од најуспешните остварувања на Каналето. Никогаш пред оваа слика, празничниот настан што се одвива на една утврдена локација со препознатлива архитектура не бил пренесен на платно со таква верност и уверливост, со таква "документарна" постапка во прецизноста на деталите. Збиениот народ на Пјацета е прикажан во возбудено исчекување, додека дуждевата процесија го пробива својот пат до позлатениот брод бучинторо, помирувајќи ги политиката и сиромаштијата во возбудата на денот. Во Бучинторо дрвените позлатени украси биле симбол на Serenissima - односно мостранца, чија намена била, како што пишува Гете, да им ги претстават на луѓето нивните господари во извонредно светло за време на церемониите.

Кога отпатувал за Лондон со посредство на конзулот Смит, Каналето веќе имал потврдена клиентела на островот, каде Смит редовно испраќал на продажба негови ведути. Во оваа фаза тој владеел со мајсторската игра на светлото и сенката, поради која станал ценет и препознатлив. Во англискиот период Каналето продолжил да слика празнични сцени од Лондонскиот амбиент, поврзани претежно со пејсажот на градот покрај Темза, така што во специфичните церемонии на вода можел да го искористи своето венециско искуство.

Вакви теми ја одбележуваат и постанглиската продукција, кога заради зголемената побарувачка, значително опаднал квалитетот на делата од неговата работилница. Каналетовите " церемонијални " или " празнични" слики ги третираме како интегрален опус во рамките на реалната ведута, наспроти идеализираната на венецискиот сликар. Сликарите кои

соработувале со него, меѓу другото партиципирајќи во вакви сцени, продолжуваат практикување на Каналетовиот манир: Чимароли, Висентини, Јоли и Мариески и во голем дел се формираат под негова закрила. Во богатата продукција на празнични сцени во 18. век спаѓаат и голем број графики работени по некои од споменатите дела на водечкиот ведутист во регионот. Каналетивиот внук Бернардо Белото (1720 - 1780) е негов наследник во поглед на мајсторството на сликање на градскиот пејсаж, но тој подолго време престојувал на дворовите во Варшава, Дрезден и Петроград, оддалечувајќи се од празничната атмосфера на родниот град.

Со Антонио Канал венециското сликарство ја достигнало екстремната граница на "фотографска" објективност. Без оглед дали се однесува на сликарски запис на градот или претставување на факти и настани, очигледна е "документарната" цел на оваа визија. Реалистичната одреденост на дел од венецискатa сликарска продукција, не ја одзема нужно неговата инспиративна вредност, дури и во услови на користење на camera oscura.

Антиципирајќи од ведутистичкото искуството на постарите колеги, пред сé Лука Карлеварис, од холанѓанецот Ван Вител и римскиот мајстор Панини, Каналето ќе ја создаде најверната и најавтентична глетка на градот презентирана дотогаш. Секако големо значење за сликата како финален продукт, првично скициран со помош на оптички помагала, има имагинацијата на уметникот, неговото особено чувство за "материјал", за конструкција и композиција, како и неговата "визија" на светот. Светлосните ефекти и сликарската техника на Каналето уште рано во 18. век достигнуваат завидно ниво, со кое ја издвојуваат празничната сцена на Сетеченто како венециска ведута, различна и позрела од сите тематски слични сликарски остваруваања во претходните столетија.

Франческо Гварди (1712 - 1793) се истакнал во петтата деценија, кога Каналето заминал во Англија, Белото во Дрезден, а Мариески веќе бил починат. Јасно покажувајќи ја наклоноста кон Каналето, Марко Ричи и Микеле Мариески во почетокот на кариерата, со време тој ќе го истакне својот единствен сензибилитет. Овој последен голем ведутист на Венеција

најдоследно го изразува рококо духот, доминантен во венецискатa култура на Сетеченто, сé до почетните манифестации на неокласицизмот, кон крајот на векот. Во педесеттите години близок до жанр- сликарот Пиетро Лонги (со платната *Ридото* и *Парлаторио*), Франческо Гварди подоцна ќе ја прекине соработката со братот Антонио, за да му се препушти во потполност на ведутизмот.

Разликите во вреднувањето на Гвардиевата ведута нема да ја намалат важноста на неговите празнични сцени. Во осмата деценија се појавила значајна група платна, дванаесетте *Feste dogali*, кои биле изработени по графиките на Џиамбатиста Брустолон, своевремено изведени од цртежи на Каналето (објавени во 1766). Веројатно е дека овие слики, денес во Лувр, настанале на барање на дуждот Алвисе IV Моцениго, во периодот од 1763 до 1778 и претставуваат прва од трите серии официјални нарачки за сликарот. Втората група ја сочинуваат комеморативни слики по повод посетата на Павле Петрович, идниот руски цар Павле Први и неговата сопруга Марија Теодоровна на Венеција, во која пристигнале во 1782 година под псевдонимот Conti del Nord. Третата група " свечени " сцени Гварди ќе ја изведе по повод посетата на папата Пие VI на градот. Делата од втората и третата серија, како и бројните реплики, денес се наоѓаат растурени во различни колекции. Условени пред сé од својата документарна намена, дел од нив не се на завидно уметничко ниво. Но, меѓу нив се истакнуваат и такви платна, кои се негови ремек дела.

Широко профилираните "невозможни" панорами на Гвардиевите платна се поделени со една тенка линија што ги одвојува небото и зелената вода во лагуните на Венеција. Вибрирачката атмосфера го доловува моментот на славење како негова импресија, додека протагонистите се претвораат во маса од флеки со одредено динамично и колористично значење. Сликите *Концертот за Дами* (Минхен), *Пио VI држи миса во црквата св. Јован и Павле* како и некои други дела не се ведути, туку празнични сцени во ентериер. На просторот и светлото Гварди и овде бездруго посветува најмногу внимание, потврдувајќи го притоа свечениот

распоред на групите сочинети од бројни фигури, како декоративен. "Питорескно" е најсоодветниот термин што ги карактеризира овие, во суштина типични остварувања за зрелиот Гварди.

Една од најпрепознатливите особености на празничните сцени е масовното присуство на народот, што по себе подразбира сликање на бројни фигури, кои го одбележуваат настанот. Во сликите на Каналето луѓето ја задржуваат нивната индивидуалност, речиси до последниот, иако во рамките на неговиот подоцнежен стил тие често тежнеат да бидат само цртички и дамки. Кај Гварди човекот обично се сведува на едноставна дамка на хоризонтот, артикулирана марионета, која треба да ја оживее сцената.

Сигурно е дека покрај амбиентот, фигурите се фактор на убедливоста и основен елемент за доловување на веселата атмосфера на празничните ведути. Уште поатрактивна за сликарите, но и за туристите, била хетерогеноста на толпата: тука се препознаваат Евреи, Турци и Христијани; правници, измамници и цебџии; шарлатани и пророци, лекари, трговци и работници. Каналето во раните години ја доловува раздвиженоста на венециските плоштади, особено на Пјаца, со една извонредна чувствителност. Неговите протагонисти и учесници во венецискиот живот и збиднувањата, тој вешто ги претставува горди или понизни во зависност од нивниот статус, вредни или мрзоволни, но никогаш рамнодушни случајни минувачи чија цел е само да ја оживеат сценографијата, составена од препознатливите места и објекти во градот. Токму затоа и поради чувството на "дејство", во Каналетовите слики е присутна театралноста на целосниот впечаток. Споредбата е можна и со сценскиот изглед на венецискиге комедии, кои еднакво го отсликуваат актуелното секојдневие, но и со херојската величенственост и помпезност на барокната трагедија. Доколку се има предвид сликаревото професионално искуство во театарската сценографија и театарски декор, станува логична ваквата компарација.

Покрај ведутистите, и другите венециски сликари биле обземени од волшебната атмосфера на празнувањата во градот, а особено од единствените случувања и традиционални манифестации што се одржуваат за

време на Карневалот. Делата на таткото и синот Тјеполо, Пјацета, Лонги и неговиот скромен следбеник Габриеле Бела (Gabrielle Bella), докажуваат дека и сликарите на историски теми (религиозни и митолошки) и оние на жанрот, подеднакво биле фасцинирани од празничниот лик на Венеција, заокружувајќи ја атрактивната сликарска продукција на столетието со празнични сцени, кои биле и причина и воедно последица на славата на градот на лагуните ширум Европа.

Најпосле, оваа тема не може да го заобиколи сликарот Габриеле Бела (1730 - 1799), инаку скромен следбеник на Пјетро Лонги. Сите негови 68 или 69 платна, потпишани по 1779 година, се наоѓаат денес во Пинакотеката Querini Stampalia во Венеција. Се работи за голема автентична збирка која, иако со осреден квалитет, претставува единствен албум на сликани сцени на речиси сите можни прилики за славење во градот на лагуните, прикажани од еден уметник и стилски релативно воедначено. Сцените на Бела се повикуваат повеќе на оние на Хајнц, отколку на делата на современите ведутисти, чии познати иконографски решенија тој сепак користи. Дел од нив биле изведени по повод споменатата посета на Грофовите од Север на Венеција и на папата Пио VI. Многу од платната на Бела се користени како илустративен материјал во двата дела на овој труд, бидејќи нудат сеопфатност на празничниот живот во Serenissima.

И покрај скромниот квалитет, кој се граничи со ефектот на " наива ", восхитот од нивниот декоративен дух и живост не стивнува до денес. Најпосле, во сликата на празник и раскошна церемонија, Бела го отфрлил митскиот и нестварен портрет на градот на задоволствата и сјајот. Тој ги вратил на сцена наративноста и крутата карпачовска и белиниевска хиерархија, која предизвикува нов декоративен ефект, резултат на спојот на празничната сцена во традицијата и во современото венециско сликарство.

Крајот на векот и крајот на независноста на Венециската Република не значи и крај на сликањето на празнични сцени. Иако само ликовен одраз и формално навраќање на некогашната слава и моќ на државата, традицијата продолжува и во 19. век со сликарите Бисон, Винченцо Килоне, Гроубакс и

Иполито Кафи. Во пресрет на изумот фотографија и понатаму се слика бесмртниот лик на Венеција која празнува и која не се откажува од својот празничен имиџ. Денес Serenissima сé уште празнува, ги обновува сеќавањата за свечените регати, а секако и надалеку познатиот Карневал и сé уште е преполна со туристи, секогаш восхитени од спектаклите со најубава сценографија и кореографија на светот. Сликарите и натаму наоѓаат инспирација во сега веќе комерцијализираните приредби, но приматот го имаат камерите и фотографските апарати. Венеција остана форма без вистинска содржина, кулиси подготвени за куклен театар, без никаква друга функција освен да биде доходовна туристичка атракција. Градот на лагуните остана споменик на културата, историско место со големо значење во рамките на светското наследство, но единствено празничните ведути остануваат потврда и сведоштво за интензивниот политичко-економски, општествен и културен живот кој овде пулсирал до доаѓањето на Наполеон.

Список на илустрации

1. Бонифацио де Питати, ***Бог кој благословува и плоштадот Св. Марко***, XVI век, масло на платно, 1,88 x 1,32м, Gallerie dell`Academia, Венеција.

2. ***Исповедувањето на Марко Поло***, од "Патувањата на Марко Поло", ок. 1400, илуминација на пергамент, 16 x 19 цм, Bodleian Library, Оксфорд.

3. Антонио Канал-Каналето, ***Музичари кои пеат во северниот трансепт на црквата Св. Марко***, цртеж, перо и мастило со лавирање, 47 x 36 цм,1766, Kunsthalle, Хамбург.

4. Франческо Гварди, ***Концерт за Conti del Nord***, 1782, перо и браон мастило, лавирање и водени бои, 51, 9 x 77, 8 цм, Royal Museum and Art Gallery, Canterbury.

5. Паоло Венецијано, ***Сцена од Pala Feriale со чудесното пронаоѓање на телото на Св. Марко во еден од столбовите на базиликата***, 1345, темпера на дрво, Museo Marciano, Венеција.

6. ***Лавот на Св. Марко*** поставен на врвот на столбот на Pazetta, непознато потекло-можеби Персиско (четврти век) или Кинеско, со додадени крила.

7. Виторе Карпачо, ***Лавот на Св. Марко***, 1516, масло на платно, 1,4 x 3,7м, Дуждевите Апартмани (Sala delle Volte), Дуждева Палата, Венеција.

8. Џакомо Франко, ***Морнарите на Арсеналот го носат новоизбраниот Дужд од базиликата Св. Марко кон Дуждевата Палата*** пред крунисувањето, додека тој фрла пари по насобраниот народ, графички лист од збирката G. Franco, *Habiti d`huomeni et donne venetiane con la processione della serenissima signoria et altri particolari cioe trionfi feste cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*. Венеција, 1610 (II изд. 1878).

9. Бенедето Бордоне, ***Promissione на Дуждот Антонио Гримани***, 6 јули 1521, илуминација на пергамент, 30, 5 x 22 цм, British Library, Лондон.

10. Андреа Шјавоне(?), ***Венеција на престол го благословува дуждот Гримани***, цртеж за антипендиј на дуждот Антонио Гримани, British Museum, Лондон.

11. Јакопо Палма Помладиот, ***Алегорија на Лигата кај Камбраи***, 1590-95, масло на пл., 3,9 x 4,6м, Салата на Сенатот, Дуждева Палата, Венеција.

12. Џентиле Белини ?, ***Папата Александар III му го предава мечот на дуждот*** , цртеж, British Museum, Лондон.

13. Виторе Карпачо или Џовани Белини, ***Предавањето на балдахинот на дуждот Sujани***, цртеж, Crocker Art Galery, Сакраменто.

14. Федерико Sукари, ***Императорот Барбароса му ги бакнува нозете на папата***, Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.

14а. Припремен цртеж за сликата на Sукари, ***Императорот Барбароса му ги бакнува нозете на папата***, Колекција Janos Scholz, Њу Јорк.

15. Леандро Басано, ***Папата Александар III му ја предава во церемонија Белата Свеќа на Дуждот Себастиано Sujани во Св. Марко***, Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.

16. Франческо Басано, ***Папата му го предава мечот на Дуждот на Моло во моментот на неговото исповедување со Армијата во борба против Барбароса***, 1584-87, масло на платно, 5,6 x 5,6м, Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.

17. Андреа Вичентино, ***Александар III му го предава прстенот на дуждот Sujани***, Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.

18. Карло и Габриеле Калијари, ***Дуждот Suани му оддава почит на папата Александар III облечен како монах пред Santa Maria della Carità***, по 1577, Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.

19. Карло и Габриеле Калијари, ***Советување на амбасадорите пред мировната мисија во Рим***, по 1577, Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.

20. Јакопо Тинторето, ***Приемот на венецискиte амбасадори од Барбароса во Павиа***, Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.

21. ***Sala del Maggior Consiglio***, Дуждева Палата, Венеција.

22. Егнацио Данти, ***Венеција***, 1580-81, фреска, 3,1 x 1,5м, Galleria delle Carte Geografiche, Ватиканска Палата, Рим.

23. Бенедето Бордоне, ***Перспективен план на Венеција и на лагуната***, од Isolario di Benedeto Bodone, 1528, дрворез, 23 x 33 цм, Музеј Correr, Венеција.

24. Венеција, ***Поглед на Библиотеката на Св. Марко, Звоникот, Пјацета и Дуждевата Палата од басеното Св. Марко*** (Моло).

25. Јозеф Хајнц, ***Плоштадот С. Марко за време на Карневалот***, 17. век, масло на платно, Galleria Doria Pamfilj, Salone Verde, Рим.

26. Себастијано Серлио, ***Сценографска перспектива***, 16. век, графика, 62, 5 x 81,1цм, Galleria degli Uffizi, Gabineto dei disegni (Arch. 5282A), Фиренца.

27. Бартоломео Бон, ***Porta della Carta***, мотив со Дуждот Франческо Фоскари и Лавот на Св. Марко, Дуждева Палата, Венеција.

28. Антонио Канал-Каналето, ***Scala dei Giganti***, 1765, Внатрешен двор (Cortile) на Дуждевата Палата, масло на платно, 42 x 29 цм, Приватна колекција, Мексико Сити.

29. ***Базиликата Св. Марко***, Дуждевата Палата и црквата San Giorgio Maggiore во позадината, поглед од Пјаца кон Пјацета.

30. Антонио Канал- Каналето, ***Годишната посета на Дуждот на Sta Maria della Salute***, цртеж, 38,1 x 55,3цм, Приватна колекција.

31. ***Одење по жица од Моло до врвот на Campanile, такаиаречено Turco svolo***, графика.

32. ***Forze d`Ercole, човечка пирамида***, графика од 18. век.

33. Д. Ловиса, ***Плоштадот Св. Еремија (San Geremia) со познатиот лов на бикови***, графика од 18. век, Музеј Correr, Венеција.

34. Габриел Бела, ***Фудбал кај San`t Alvise*** (по графика на Џакомо Франко од 1610), по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0, 97 x 1,31м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

35. Џакомо Франко, ***Борба со стапови на мост***, графика, Музеј Correr, Венеција.

36. А. Каналето-Брустолон, ***Велики Четврток на Пјацета***, ок. 1763, перо и кафено мастило со сиво лавирање над графит, 38, 1 x 55,3цм, Фондација Ratjen, Вадуз.

37. Антонио Канал-Каналето, ***Шарлатани на Плоштадот Св. Марко***, гледано западно од север, масло на пл., 1744, 0,78 x 1,20м, Buchingham Palace, Лондон.

38. Чезаре Вечелио, ***"Театар на светот" порачан од дружината Acessi во 1564***, графика од *Degli habiti antichi...*, 1590, Музеј Correr, Венеција (M. 33634).

39. Џакомо Франко, ***Дуждовицата Моросина Моросини на Бученторо пловi кон Дуждевата Палата***, фрагмент од графика, 53,5 x 40,5 цм, Музеј Correr, Венеција. (inv. P. D. 2414)

40. Габриел Бела, ***Стапување во служба на новиот Прокуратор на Св. Марко*** (излегување од црквата Сан Салвадор), по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,96 x 1,23м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

41. Габриел Бела, ***Пристигнувањето на новиот Патријарх во црквата San Pietro di Castello***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,47м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

42. Габриел Бела, ***Погреб на Дуждот на плоштадот Св. Јован и Павле***, по 1779?-ок. 1792, масло на пл., 0,92 x 1,45м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

43. Габриел Бела, ***Женска Регата на Големиот Канал***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,46м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

44. Габриел Бела, ***Прославата на 2 февруари кај Санта Мариа Формоса***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,47м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

45. Јост Аман, ***Дуждевата поворка пред исповедувањето на Празникот Вознесение (Sensa)***, ок. 1560, дрворез со водени бои, 0,54 x 2,6м, Graphische Sammlung der Staatsgalerie, Штудгарт.

46. Габриел Бела, ***Стариот Панаѓур за време на Вознесението***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,96 x 1,46м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

47. Габриел Бела, ***Новиот Панаѓур за време на Вознесението***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,48м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

48. Анонимен уметник, ***Бучинторо со придружбата во пловидба***, графика.

49. Парис Бордоне, ***Рибарот му го предава прстенот што му го дал Св. Марко на Дуждот***, 1534-5, масло на пл., 3,7 x 3м, Галерија на Академијата, Венеција.

50. Антонио Каналето- Ц. Б. Брустолон, ***Враќање од Венчавањето на Морето***, графика no.6 од *Solennità Dogali*, Библиотека Correr, Венеција.

51. Габриел Бела, ***Мисата во црквата San Nicolo по Бенчаваньето на морето***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,93 x 1,46м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

52. Габриел Бела, ***Дуждевиот јавен банкет***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,46м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

53. Габриел Бела, ***Ревија на чамци по Големиот Канал Мурано***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1,47м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

54. Матео Паган?, ***Дуждот и неговата поворка***, ксилографија, Museo Civico Correr, Венеција.

55. Јакопо де Барбари, ***Ведута на Венеција***, од птичја перспектива, ок. 1500, дрворез, 1,4 x 2, 8м, Museo Civico Correr, Венеција.

56. Џентиле Белини, ***Процесија на плоштадот Св. Марко***, 1496, масло на платно, 3,7 x 7,5m, Gallerie dell'Accademia, Венеција.

57. Виторе Карпачо, ***Чудесното оздравување на опседнатиот со помош на реликвијата на Крстот на мостот Ријалто***, масло на платно, 3,6 x 4,1m, Gallerie dell'Accademia, Венеција.

58. Анонимен автор, ***Процесијата Corpus Cristi***, графика од *Habiti d'huomeni et donne venetiane*...на Џакомо Франко, 1610, 20 x 27,3cm, Museo Correr (Stampe E 9.), Венеција.

59. Габриел Бела, ***Церемонијата на Палмовата Недела***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1, 23м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

60. Габриел Бела, ***Процесии на Св. Петок со осветлување на Piazza***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1, 46м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

61. Габриел Бела, ***Дуждевата посета на Св. Захарија на Велигден***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,96 x 1, 47м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

62. Џентиле Белини, ***Фрагмент од Процесијата на плоштадот Св. Марко,*** 1496, масло на платно, 3,7 x 7,5m, Gallerie dell'Accademia, Венеција. (сл.56).

63. Андреа Вичентино, ***Пристигнувањето на Анри III на Лидо***, 1593, масло на пл. Sala delle Quatro Porte, Дуждева Плата, Венеција.

64. Јакопо Палма Помладиот, ***Пристигнувањето на Анри III во Палатата Фоскари***, масло на пл., Staatsgalerie, Дрезден.

65. Габриел Бела, ***Пристигнувањето на Анри III од Полска и Франција***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1, 47м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

66. Андреа Вичентино, ***Укотвување на Анри III на Лидо***, 16. век, масло на пл., Litomerice, Vescovado.

67. Андреа Вичентино, ***Пристигнувањето на Анри III на Лидо***, 16. век, масло на пл., 0, 97 x 1,68м, Museo Civico, Падова.

68. Анонимен уметник, Испловување на ***Моросина Моросини Гримани од нејзината палата кај San Luca со Бучинторо на прославувањето на нејзиното крунисување***, масло на пл., 1,41 x 238м, Музеј Correr, Венеција.

69. Џакомо Франко, ***Дуждовицата Моросина Моросини на Бученторо плови кон Дуждевата Палата***, 16. век, фрагмент од графиката каде се гледа триумфалната капија за пречек, 53,5 x 40,5 цм, Музеј Correr, Венеција (inv. P. D. 2414).

70. Андреа Вичентино, ***Дуждовицата Моросина Моросини Гримани во поворка спроти базиликата Св. Марко,*** 16. век, масло на платно, 1,14 x 2,64 м, The Trustees of the Chatsworth Settlement, Chatsworth.

71. Габриел Бела, ***Благослов на Папата Пиус VI на плоштадот Св. Јован и Павле,*** (по Ф. Гварди)1782?- пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1, 48м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

72. Габриел Бела, ***Концерт на штитеничките на Сиропиталиштата во чест на Грофовите од Север,*** 1782?- пред 1792, масло на пл., 0,96 x 1, 24м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

73. Габриел Бела, ***Вечера во Театарот San Benedetto за Грофовите од Север,*** 1782?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1, 46м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

74. Габриел Бела, ***Ноќта на Redentore,*** по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1, 22м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

75. Габриел Бела, ***Прием на Амбасадор во Collegio,*** (по Каналето-Брустолон)по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,97 x 1, 47м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.

76. Џ. Б. Леони, ***Средбата на Франческо дела Ровера***(од Урбино) ***и Дуждот Андреа Грити***(A.Gritti) ***на Пјацета во 1524*** , илуминација, ок. 1605 (Рим, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urb. Lat. 1764; G. Leoni, "Vita di Fracesco I della Rovere", лист 110.

77. Анонимен сликар, ***Процесија на Катерина Корнаро***, 1489, масло на табла, 1,22 x 1,98м, Museo Civico, Асоло.

78. ***Пренесувањето на телото на светиот патрон во базиликата***, мозаик над Porta di Sant`Alpio на јужната фасада на базиликата Св. Марко, 13. век.

79. Ерхард Роувич (Reuwich), ***Басеноt Св. Марко со пристаништето Моло, Дуждевата Палата, Пјацета и Кампаниле***, графика од Pelegrinatio (водич за аџии) на Breydenbach, 15. век.

80. Венециска школа, ***Императорот и Папата склучуваат мир пред црквата Св. Марко, минијатура***, Museo Correr, Cod. Correr I, 383 [=1497]

81. ***Дуждот, Патријархот, свештенството и народот се молат за пронаоѓање на реликвиите на Евангелистот Св. Марко***, 13. век, мозаик, Јужен трансепт на црквата Св. Марко.

82. Виторе Карпачо, ***Прием на Англиските Амбасадори***, ок. 1496-8, масло на пл., 2, 75 x 5,86м, Галерија на Академијата, Венеција (Inv. 572).

83. Виторе Карпачо, ***Исповедување на Амбасадорите***, ок. 1496-8, масло на пл., 2,80 x 2,53м, Галерија на Академијата, Венеција (Inv. 573).

84. Виторе Карпачо, ***Пристигнување на Св. Урсула во Рим***, ок. 1496-8, масло на пл., 2,81 x 3,07м, Галерија на Академијата, Венеција (Inv. 577).

85. Виторе Карпачо, ***Средба и Разделба на вереницте***, ок. 1496-8, масло на пл., 2,80 x 6,11м, Галерија на Академијата, Венеција (Inv. 575).

86. Виторе Карпачо, ***Погибијата и погребот на Св. Урсула***, масло на пл., 2,71 x 5,61м, Галерија на Академијата, Венеција (Inv. 580).

87. Тицијан Вечело, ***Претставување на Богородица во храм***, 1534-8, масло на пл., 3,45 x 7, 75м, Галерија на Академијата, Венеција.

88. Јозеф Хајнц или следбеник, ***Процесија на Црквата на Спасителот, врз мост од чамци долж Каналот на Џудека***, 17. век, масло на пл., 1,15 x 2,05 м, Museo Correr, Венеција.

89. Јозеф Хајнц, ***Влегување на Новиот Патријарх Федерико Корнер во San Pietro in Castello***, 17. век, масло на пл., 2,08 x 1,06м, Museo Correr, Венеција, детали.

90. Јозеф Хајнц, ***Ловот на бикови на Плоштадот Сан Поло***, 17. век, масло на пл., 1,15 x 2,06м, Galleria Doria Pamphilj, Rim.

91. Јозеф Хајнц, ***Крунисувањето на Дуждот на Скалата на Гиганшше во Дуждевата Палата*** 17. век, масло на пл.,Stadtische Kunstammlungen, Аугсбург.

92. Јозеф Хајнц, ***Борбата со стапови***, 17. век, масло на пл., 5,55 х 7,27 м, приватна колекција.

93. Филипо Јувара, ***Портик со Храм на Јупитер***, сценографија, боен цртеж, 1711, Österreichische Nationalbibliothek, Виена.

94. Марко Ричи , ***Двор на вила***, цртеж -сценографија, ок. 1726, пенкало и кафено мастило, 36,4 х 30,3цм, Сопственост на Англиската кралица.

95. Вивијано Кодаци, ***Прошетка***, Палата Rospigliosi- Pallavicini, колекција Rospigliosi, Рим.

96. Јоханес Лингелблах, ***Карневал во Рим***, 17. век, масло на пл., Kunsthistorische Museum, Виена.

97. Вивијано Кодаци, ***Campovaccino***, 17. век, масло на пл., Galleria dell`Academia di San Luca, Рим.

98. Алесандро Салучи -Јан Миел, ***Фантастична архитектура***, 17. век, масло на пл., Приватна колекција.

99. Јан Бот, ***Поглед на Тибар кај Ripa Grande***, 17. век, масло на пл., Национална Галерија, Лондон.

100. Лука Карлеварис, ***Поглед на пристаниште***, премин на 17. во 18. век, Royal Collection, Виндзор.

101. Јоханес Лингелблах, ***Piazza Navona***, 17. век, масло на пл. Städelsches Kunstinstitut, Франкфурт.

102. Левин Крил, ***Ведута на Венеција***, 17. век, графички лист.

103. Гаспар ван Вител, ***Поглед на Молo со Piazzetta***, ок. 1697, масло на пл., 0,97 х 1,74м, Прадо, Мадрид.

104. Гаспар ван Вител, ***Плоштадот св. Марко гледан од југ***, ок. 1690, перо и мастило на хартија, 47 х 77 цм, Biblioteca Nazionale, Рим.

105. Марко Ричи, ***Капричо со Римски рушевини***, темпера на гускина кожа, 31 х 45,5цм, National Gallery of Art, Вашингтон (Ailsa Mellon Bruce Фонд).

106. Јан ван дер Хејден, ***Старата црква во Делфт***, масло на пл., 17. век, 0,55 x 0,71м, The Detroit Institute of Arts, Детроит.

107. Корнелис Вром, ***Пристигнувањето на Палатинскиот Изборен Фредерик V во Флашинг***, ок. 1632, масло на пл., 2,03 x 4, 09м, Frans Hals Museum, Харлем.

108. Израел Силвестре, ***Piazzetta видена од Piazza San Marco***, 17. век, графика.

109. Џовани Паоло Панини, ***Подготовки на плоштадот Навона за прославата на раѓањето на Делфинот***, 1729, масло на пл., 1,10 x 2, 50м, Лувр, Париз.

110. Џовани Паоло Панини, ***Карло III Бурбонски ја посетува базиликата Св. Петар***, 1745, масло на пл., 1,23 x 1, 75м, Galleria Nazionale di Capodimonte, Неапол.

111. Џовани Паоло Панини, ***Карло III во посета на папата Бенедето XIV во Coffee-house на Квиринал,*** 1746, масло на пл., 1,24 x 1,74м, Galleria Nazionale di Capodimonte, Неапол.

112. Мартин ван Меитенс Помладиот, ***Доаѓањето на Изабела од Парма во Беч на 5. октомври 1760, во Дворецот Schönbrunn***, Виена.

113. Антонио Јоли, ***Кралска поворка на Piedgrotta за време на празникот на Св. Марија***, 18. век, масло на пл., Museo di San Martino, Неапол.

114. Антонио Јоли, ***Испловувањето на Карло Бурбонски за Шпанија***, видено од Дарсена, 18. век, масло на пл., Museo di San Martino, Неапол.

115. Антонио Јоли, ***Панаѓур во Дворот на Палатата***, 18. век, масло на пл., приватна колекција, Вашингтон.

116. Пјетро Фабрис, ***Поворка од кралски чамци на Посиллипо***, 18. век, масло на пл., 0,71 x 1,30м, Museo di San Martino, Неапол.

117. Саверио Дела Гата, ***Враќањето на Марија Каролина од Сицилија на Моло Гранде***, 18. век, масло на пл., колекција Alisio, Неапол.

118. Алесандро Ди Ана, ***Ерупцијата на Везув во 1794 со процесија на Богородица***, графика?, колекција Гаетани, Неапол.

119. Џузепе Соки, ***Трка со кочии на плоштадот Santa Maria Novella***, 18. век, масло на пл., Musee des Beaux-Arts, Нанси.

120. Џузепе Соки, ***Ведута на Pjaca del Катро во Сиена со Коњска трка***, 18. век, масло на пл., Monte dei Paschi, Сиена.

121. Антонио Чочи, ***Пристигнувањето на амбасадорот Маршал Антонио Џорџо Клеричи на Квиринал како амбасадор на Марија Тереза од Австрија во 1758 година***, масло на пл., Museo del Castello Sforzesco, Милано.

122. ***Собата на Каналето***, Woburn Abbey, резиденција на Војводата од Бедфорд, кој поседувал 24 платна на венецискиот ведутист.

123. Лука Карлеварис, ***Scuola di San Rocco***, графика.

124. Микеле Мариески, ***Scuola di San Rocco***, графика.

125. Антонио Висентини, ***Портрети на Каналето и Висентини***, графика на страната по насловната на циклусот графики *Prospectus Magni Canalis*, 1735.

126. Насловната страна на ***Vedute da Antonio Canal***, графики од Висентини по цртежи на Каналето, објавени со подршка на Џозеф Смит во првата половина на 18. век.

127. Антонио Канал- Каналето, ***Бучинторо се враќа на Моло на денот на Вознесението***, ок. 1732, масло на пл., 0,77 x 1, 26м, Royal Collection, Виндзор.

128. Антонио Канал- Каналето, ***Регата на Grand Canal***, ок. 1732, масло на пл., 0,77 x 1, 26м, Royal Collection, Виндзор.

129. Антонио Канал- Каналето, ***Панорама на Вестминстерскиот Мост (Westminster Bridge) на Денот на Лорд Мејор (Mayor - Градоначалник) - Процесија на Темза***, 1746, масло на пл., 0,96 x 1,38м, Yale Center for British Art, Њу Хевен.

130. Антонио Канал- Каналето, ***Поглед на Темза и Лондон од Richmond House***, 1747, масло на пл., 1,05 x 1,17м, Војводата од Richmond и Gordon, Goodwood House, West Sussex.

131. Антонио Канал- Каналето, ***Стариот Waltron Bridge***, 1754, масло на пл., 0,49 x 0, 77м, Dulwich Picture Gallery, Лондон.

132. Антонио Канал- Каналето, ***Празникот наречен Денот на Lord Mayor***, 1746, масло на пл., Roudnice Lobkowitz Колекција -Национална Галерија во Прага.

133. Антонио Канал- Каналето, ***Вестминстерскиот мост со поглед на Palatata Lambeth***, цртеж со молив, перо, мастило и лавирање, 22,9 x 48, 3цм, Royal Collection, Виндзор.

134. Антонио Канал- Каналето, ***Процесијата на Витезите на Кајењето,*** 1749, масло на пл., 0,99 x 1,01м, Деканат и Колегиум на Вестминстер.

135. А. Висентини и Ф. Sукарели, ***Burlington House***, масло на пл., 0,80 x 1, 31, Royal Collection, Виндзор.

136. Бернардо Белото, ***Плоштад Красински*** (детал), 18. век, масло на пл., Национален Музеј, Варшава.

137. Лука Карлеврис, ***Плоштадот Св. Марко со поглед на Исток***, почеток на 18. век, масло на пл., 0,86 x 1,64м, Приватна колекција.

138. Лука Карлеврис, ***Влегувањето на Францускиот Амбасадор Henry Charles Arnauld, познат како Abbot de Pomponne во Венеција***, 1706, масло на пл., 1,30 x 2,60м, Rijksmuseum, Амстердам.

139. Лука Карлеврис, ***Влегувањето на Британскиот Амбасадор, Лордот Манчестер во Дуждевата Палата***, 1707, масло на пл., 1,32 x 2, 64м, City Art Gallery and Museum, Бирмингем.

140. Лука Карлеврис, ***Регатата одржана на Големиот Канал за посетата на Фредерик IV од Данска во Март 1709***, масло на платно, 1, 35 x 2, 60м, Nationalhistoriske Museum, Хилерод.

141. Лука Карлеврис, ***Плоштадот Св. Марко со Шарлатани***, прва деценија на 18. век, масло на пл., 0, 73 x 1,17м, Замок Sans-Souci, Потсдам.

142. Лука Карлеврис, ***Бучинторо кој исповедува од Св. Марко***, 1710, масло на пл., 1, 35 x 2,59м, Колекција на J. Paul Getty Музејот, Малибу.

143. Лука Карлеврис, ***Влегувањето на венецискиите Амбасадори Nicolo Erizzo и Alvise Pisani во Лондон***, прва деценија на 18. век, масло на пл., 1.36 x 2. 52 м, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Минхен.

144. Лука Карлеврис, ***Влегувањето на царскиот Амбасадор Conte di Colloredo во Дуждевата Палата на 3 април 1726***, масло на пл., 1.32 x 2.59м , Staatliche Gemäldegalerie), Дрезден.

145. Лука Карлеврис, ***Вотивниот мост за празнувањето на Madonna della Salute***, од околу 1720, масло на пл., 1.17 x 1.49м, The Wadsworth Atheneum, Хартфорт.

146. Лука Карлеврис, ***Дуждева поворка во близина на Мостот Ријалто***, пред 1729, масло на пл., 1, 23 x 2, 28м, Галерија Estense, Модена.

147. Лука Карлеврис, ***Регата со поворка на чамци и "Машина" за доделување на наградите на Канал Гранде***, масло на пл., 1.67 x 1.05м, приватна сопственост.

148. Лука Карлеврис, ***Плоштадот Св. Марко, гледан кон исток***, ок. 1722, масло на пл., 1,36 x 2,52м, приватна колекција.

149. Лука Карлеврис, ***Приемот на Лорд Манчестер во Дуждевата Палата***, масло на пл., St. Neots, Кимболтон.

150. Алесандро Пјаца, ***Триумфалното враќање на Флотата на Франческо Моросини***, масло на пл., Museo Correr, Венеција.

151. Алесандро Пјаца, ***Славење на победата на Моросини на Плоштадот Св. Марко***, масло на пл., Museo Correr, Венеција.

152. Антонио Стом, ***Пристигнувањето на Принцезата Violante dei Medici на еден плоштад во Верона***, по 1717, масло на пл., Palazzo Mocenigo, Венеција.

153. Антонио Стом, ***Борба со стапови***, прва половина на 18. век, масло на пл., Chaucer Fine Arts, Лондон.

154. Антонио Стом, ***Испловувањето на Бучинторо за Празникот Сенса***, прва половина на 18. век, масло на пл., 1,32 x 2, 65м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

155. Антонио Канал-Каналето?, ***Регата на Grand Canal***, масло на пл., 1,50 x 2,18м, Bows Museum, Bernard Castle, позајмена од приватна колекција.

156. Антонио Канал-Каналето, ***Примањето на амбасадорот во Дуждевата Палата***, по 1729, масло на пл., 1,84 x 2,65м, Колекција Aldo Cespi, Милано.

157. Антонио Канал-Каналето, ***Басенот на Св. Марко со Бучинторо за време на празникот Вознесение***, по 1729, масло на пл., 1,82 x 2,59м, Колекција Aldo Cespi, Милано.

158. Антонио Канал-Каналето, ***Пристигнување на Францускиот Амбасадор во Дуждевата Палата*** , на 4 ноември 1726, по овој датум, масло на пл., 1, 81 x 2, 59м , Ермитаж, Сан Петерсбург.

159. Антонио Канал-Каналето, ***Басенот Св. Марко со Бучинторо на Денот на Вознесението***, ок. 1730, масло на пл., 1,87 x 2,59м, Музеј Пушкин, Москва.

160. Антонио Канал-Каналето, ***Дуждот ја посетува Црквата и Scuola San Rocco***, ок. 1735, масло на пл., 1, 47 x 1, 99м, National Gallery, Лондон.

161. Антонио Канал-Каналето, ***Дуждот на Бучинторо отиловува за Лидо на Денот на Вознесението***, ок. 1760, лавиран цртеж со перо и мастило, 39 x 55 цм, British Museum, Лондон.

162. Антонио Канал-Каналето, ***Бдеењето на Санта Марта***, ок. 1760, масло на платно, 1,19 x 1,87м, Staaliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Берлин.

163. Антонио Канал-Каналето, ***Ноќното празнување кај San Pietro in Castello***, ок. 1758, масло на пл., Staaliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Берлин.

164. Припишана на Каналето, ***Дуждот на Пјацета на Велики Четврток***, масло на пл., 0, 58 x 0, 92 цм, Wallas колекција, Лондон.

165. Микеле Мариески, ***Церемонијата "Pozzetto" на Плоштадот Св. Марко***, прва половина на 18. век, масло на пл., 0,96 x 1,30м, приватна колекција, Лондон.

166. Микеле Мариески, ***Мостот Ријалто од север со влегување на патријархот***, прва половина на 18. век, масло на платно, 1,23 x 2,08м, Claydon House, Buckinghamshire, сопственост на National Trust.

167. Микеле Мариески, ***Регата кај Ca`Foscari по Големиот Канал***, по 1735, масло на пл., од Колекцијата Cini, Венеција.

168. Џамбатиста Чимароли, ***Борба на бикови на Плоштадот Св. Марко***, пред 1761, масло на платно, 0,99 x 1,45м, денес сопственост на Peter Jones, Chester.

169. Антонио Јоли, ***Влегувањето на Папскиот Легат надбискупот Antonio Branciforti Kolona во Венеција*** , 1758, масло на пл., 1, 61 x 2, 22м, National Gallery of Art, Вашингтон.

170. Антонио Јоли, ***Дворот на Дуждевата Палата со влегувањето на Папскиот Пратеник Antonio Branciforti Kolona***, 1758, масло на пл., 1, 61 x 2, 22м, National Gallery of Art, Вашингтон.

171. Гаспаре Дицијани, ***Празникот на Св. Марта***, масло на пл., 1, 67 x 3, 29м, Museo del Settecento Veneziano - Ca`Rezzonico, Венеција.

172. Винченцо Гварана, ***Изборот (L`elezione) на Дуждот Agostino Barbarigo della Terrazza***, од Palazzo Barbarigo della Terrazza во Венеција.

173. Франческо Гварди, ***Свечена вечера за Свадбата на Војводата де Полињак***, цртеж, 1790, водени бои врз графит и допири од перо и мастило, 27, 5 x 41, 9 цм, Museo Civico, Венеција.

174. Франческо Гварди, ***Ноќна Процесија на Плоштадот Св. Марко***, масло на пл., 0,48 x 0,85м, Ashmolean Музејот во Оксфорд.

175. Франческо Гварди, ***Избраниот Дужд во базиликата Св. Марко***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,66 x 1м, Musees Royaux des Beaux-Arts, Брисел.

176. Франческо Гварди, ***Крунисување на Дуждот на Скалата на Гиганите во Дуждевата Палата,*** крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,66 x 1,01м, Louvre, Париз.

177. Франческо Гварди, ***Заблагодарување на дуждот до владата во Салата на Големиот Совет во Дуждевата Палата***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,67 x 0, 98м, Musee des Beaux-Arts, Нант.

178. Франческо Гварди, ***Прием на амбасадорите во Салата на Советот во Дуждевата Палата,*** крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,66 x 1м, Louvre, Париз.

179. Франческо Гварди, ***Дуждот на Бученторо кај Кејот на Далматинците***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,66 x 1м, Louvre, Париз.

180. Франческо Гварди, ***Бучинторо на Св. Никола на Лидо***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,66 x 1м, Louvre, Париз.

181. Франческо Гварди, ***Велики Четврток на Пјацета***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,67 x 1м, Louvre, Париз.

182. Франческо Гварди, ***Дуждот во посета на црквата Santa Maria della Salute (Богородица на здравјето)***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,67 x 1м, Louvre, Париз.

183. Франческо Гварди, ***Дуждот на плоштадот Св. Захарија за Велигден***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,67 x 0, 98м, Louvre, Париз.

184. Франческо Гварди, ***Процесија Corpus Domini на плоштадот Св. Марко***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,67 x 0, 98м, Louvre, Париз.

185. Франческо Гварди, ***Дуждевиот ручек во Салата за Банкети во Дуждевата Палата***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,67 x 1м, Musee des Beaux-Arts, Нант.

186. Франческо Гварди, ***Пловидбата на Бучинторо (придружен од галии и мноштво на гондоли) кон Сан Николо на Лидо***, крајот на 80-тите години, масло на пл., 0,50 x 0, 80м, приватна колекција, Милано.

187. Франческо Гварди, ***Враќањето на Бучинторо***, крајот на 80-тите години, масло на пл., 0,50 x 0, 80м, приватна колекција, Милано.

188. Франческо Гварди, ***Празникот на Вознесението***, масло на пл., 0,61 x 0,91м, Фондацијата Gulbenkian, Лисабон.

189. Франческо Гварди, ***Регата по Големиот Канал***, масло на пл., 0,61 x 0,91м, Фондацијата Gulbenkian, Лисабон.

190. Франческо Гварди, ***Регата по Големиот Канал***, масло на пл., 0,295 x 0,45м, Kunsthistorisches Museum, Gemeldgalerie, Виена.

191. Франческо Гварди, ***Папата Пие VI го благословува народот на плоштадот Св. Јован и Павле***, 1782, масло на пл., 0,64 x 0,79м, Ashmolean Museum, Оксфорд.

192. Франческо Гварди, ***Средбата на Папата Пие VI со Дуждот на San Giorgio in Alga***, 1782, масло на пл., 0,68 x 0,52м, сопственост на Comm. Mario Rossello, Милано.

193. Франческо Гварди, ***Папата во црквата Св. Јован и Павле***, 1782, масло на пл., 0,71 x 0,82м, Museum of Art, Кливленд.

194. Франческо Гварди, ***Опростувањето на Папата Пие VI од Дуждот во Салата за приеми во манастирот Св. Јован и Павле***, 1782, масло на пл., 0,82 x 0,71м, приватна колекција, Милано.

195. Франческо Гварди, ***Регата на Ријалто***, 1791, масло на пл., 0, 50 x 0, 83 м, Фондација Gulbenkian, Лисабон.

196. Франческо Гварди, ***Регата на Канал Гранде од 1791***, масло на пл., сопственост на Comm. Ettore Modiano, Болоња.

197. Франческо Гварди, ***Празнична гондола со Алегорија на Славата***, ок. 1770-тите, цртеж, перо и мастило со водени бои врз црна креда, 40,3 x 53,7цм, The Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum, Лондон.

198. Франческо Гварди, ***Концерт за дами во Касиното на Филхармоничариште во Procuratie Nuove***, 1782, масло на пл., 0,67 x 0,90м, Altepinakothek-Минхен.

199. Франческо Гварди, ***Ревија на алегориски коли на Плоштадот Св. Марко***, 1782, масло на пл., 0,67 x 0,91м, колекција на грофот Vittorio Cini-Венеција.

200. Џакомо Гварди, ***Триумфалното влегување на Наполеон Бонапарта*** на 29 ноември, 1807 година, масло на пл., 0,50 x 0,84м, приватна колекција.

201. Бернардино Бисон, ***Свадбена процесија по Басеното Св. Марко***, почеток на 19. век, масло на платно.

202. Бернардино Бисон, ***Маски и Баути на плоштадот Св. Марко***, масло на пл., 0,92 x 0,65м, колекција Italico Brass, Венеција.

203. Бернардино Бисон, ***Регата кај `Ртот на Царинарницата Dogana***, масло на пл., 0,92 x 0,65м, колекција Italico Brass, Венеција.

204. Габриел Бела, ***Празнувањата на Велики Четврток на Пјацета***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,97 x 1,47м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

205. Габриел Бела, ***Крунисување на Дуждот на врвот на Гигантските Скали***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,97 x 1,47м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

206. Габриел Бела, ***Танцот на Campiello***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1,21м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

207. Габриел Бела, ***Венчавање во Салуте***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1,45м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

208. Габриел Бела, ***Свршувачка посета на манастирите***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1,46м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

209. Габриел Бела, ***Broglio e Investiture delle Robe***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,22м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

210. Габриел Бела, ***Пристигнување на новиот парохијален Свештеник во Санта Маргерита***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,21м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

211. Габриел Бела, ***Прошетка на Маски на Пјаца ноќта на Св. Стефан***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,23м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

212. Габриел Бела, ***Последниот ден на Карневалот***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,47м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

213. Габриел Бела, ***Народниот празник Sagra della Vecchia на плоштадот Сан Лука***, 1788?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 0,89м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

214. Габриел Бела, ***Лов на бикови во дворот на Дуждевата Палата***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1,17м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

215. Габриел Бела, ***Лов на бикови во чест на Кралот на Полска во 1740***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,97 x 1,24м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

216. Габриел Бела, ***Трка на бикови и трка на колички на Ријалто***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,93 x 1,23м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.

AIKEMA и BEKKER, 1990 B. Aikema, B. Bekker, *Painters of Venice, The Story of the Venetian Veduta*, каталог на изложба одржана во Rijksmuseum- Amsterdam од 15 дек. 1990 до 10 март 1991, Amsterdam*Hague 1990.
AIKEMA, 1980 B. Aikema, "Romeinse ruïnes in een schilderij van Paul Brill", vo *Bulletin van het Rijksmuseum 28* (1980), 10-16.
ALGAROTTI, 1823 F. Algarotti, *Opere Scelte*, Milano 1823.
ALGAROTTI, 1963 F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Bari 1963 (I изд. Болоња 1762).
ARISI, 1993 F. Arisi, *Gian Paolo Panini*, Milano 1993.
ARSLAN, 1944 W. Arslan, "Per la definizione dell`arte di F. G. A., e N. Guardi", vo *Emporium* 1944, vol.C., 3-28.
ARSLAN, 1948 W. Arslan, "New Findings on Canaletto", vo *The Art Bulletin*, septemvri, 1948, 226.
ASHBY, 1925 T. Ashby, W. G. Constable, "Canaletto and Bellotto in Rome", vo *The Burlington Magazine* 46 (1925), 207-214, 288-299.
ASV, *Collegio Cerimoniale 1.*

BAETJER и LINKS, 1989 K. Baetjer , J. G. Links, *Canaletto*, New York 1989.
BAKER, 1994 C. Baker, *Canaletto*, London*New York 2003 (I изд. 1994, реиздадена 1998, 1999, 2001, 2003).
BAKER, 2003 C. Baker, *Canaletto*, [I изд. 1994, реиздадена во 1998, 1999, 2001] London*New Jork 2003.
BARCHAM, 1994 W. Barcham, "Townscapes and Landscapes", vo *Art in the Eighteenth Century, The Glory of Venice*, izl. kat. [Jane Martineau and Andrew Robinson-co/editors] Royal Academy of Arts, London, 1994/ National Gallery of Art, Washington, 1995, New Haven*London 1994, 93-113.
BARDI, 1587 G. Bardi, *Dichiaratione di tutte le historie che si contengono ne i quadri posti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio, et del gran Consiglio del Palagio Ducale della Serenissima Republica di Vinegia*, Venecija 1587.
BEK, 1993 K. Bek, *Istorija Venecije*, (prevel od francuski Nikola Bertolino), Beograd 1993.
BENVENUTI, 1998 F. Benvenuti, "La città dei piaseri", vo *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, VIII, L`Ultima fase della serenissima (uredena od Piero del Negro i Paolo Preto), Parte III- Cultura e civiltà, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rim 1998, 705-744.
BERENSON, 1894 B. Berenson, *Venetian Painters of the Renaissance*, New York*London 1894.
BIUCCHI и PILLING, 2002 E. Biucchi, S. Pilling, *Venice, an architectural guide*, London 2002.

BOCAZZI, 1959-60 F. Z. Bocazzi, "Un Inedito di Giuseppe Heintz il Giovane", vo *Arte Veneta*, 1959-60, 207-209.
BOHOLM, 1990 Å. Boholm, *The Doge of Venice,The Symbolism of State Power in the Renaissance*, Gothenburg 1990.
BOWRON, 1994 E. P. Bowron, "Bernardo Bellotto", vo *The Glory of Venice, Art in the Eighteenth Century*, izl. kat., Royal Academy of Arts, London 15 sept. -14 dek. 1994; National Galery of Art, Washington 29 jan.-23 apr. 1995, New Haven * London 1994, 361-375.
BRANDI, 1960 C. Brandi, *Canaletto*, Milano 1960.
BRENNER, 1961 C. D. Brenner, *The Theatre Italien, its Repertory, 1716- 1793*, Berkeley *Los Angeles 1961.
BRIGANTI, 1966 G. Briganti, *Gaspar Van Wittel e l`origine della veduta settecentesca*, Rim 1966.
BRIGANTI, 1968 G. Briganti, *L`Europa dei vedutisti*, Milano 1968.
BRIGANTI, 1975 G. Briganti, "Viviano Codazzi", vo *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo; Il Seicento I*, Bergamo 1975, 643-741.
BRIGANTI, TREZZANI и LAUREATI 1983 G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Rim 1983.
BROMBERG, 1974 R. Bromberg, *Canaletto`s Etchings*, London * New York 1974.
BROWN, 1988 P. F. Brown, *Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, London 1988.
BROWN, 1990 P. F. Brown,"Measured Frienship, Calculated Pomp: The Ceremonial Welcomes of the Venetian Republic", vo *All the Worlds a Stage Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, 1990, 136-186.
BROWN, 1997 P.F. Brown, *The Renaissance in Venice*, London 1997.
BRUNETTI, 1956 E. Brunetti, "Per gli inizi di L. Carlevarijs", vo *Arte Veneta*, X, 1956, 194.
BURCHARDT, 1953 J. Burchardt, *Kultura Renesanse u Italiji* (превод на 18. издание на оригиналот *Die Kultur der Renaissance in Italien* од M. Prelog), Zagreb 1953.
BUSETTO, 1991 G. Busetto, *Cronaca veneziana*, feste e vita quotidiana nella Venezia del Settecento. Veduti od Gabriel Bella i grafiki od Gaetano Zompini od zbirkite na Fondazione Querini Stampalia di Venezia, izl. kat., Cirih od 28 januari do 24 mart 1991, Venecija 1991.
BUSETTO, 1995 G. Busetto, *Scene di vita veneziana. Pietro Longhi e Gabriel Bella alla Querini Stampalia*, izl. kat. Palazzo Grassi- Palazzo Aperto (uredeno od Giorgio Busetto), Venecija 18 febr.-1 maj, Venecija 1995.
BYAM SHAW, 1955 J. Byam Shaw, "Guardi at the Royal Academy", vo *The Burlington Magazine* 97 (1955), 12-19.

CALMO, 1888 A. Calmo, *Le Lettere di messer A. C. riprodotte sulle stampe migliori* (uredeno od Vittorio Rossi), Torino 1888.
(The) CAMBRIDGE guide to World Theatre, Cambridge 1988.
CAMPI PHLAGRAE. Osservazioni sui Vulcani del Regno delle due Sicilie communicate alla Societa reale di Londra da William Hamilton (predgovor na G. Briganti), Neapol 1985.
CAPPELLI, 1930 A. Cappelli, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo dal principio dell`era cristiana ai giorni nostri*, Milano 1930.
CASSINI, 1971 G. Cassini, *Piante e vedute prospettiche a Venezia (1479-1855)*, izl. kat. со урбанистичка интерпретација на R. Trincanto, Venecija 1971.

CAUSA, 1980 R. Causa, "Vedutisti stranieri a Napoli", vo *La Civilta del Settecento a Napoli*, izl. kat. AA.VV., Firenca 1980, I, 232.
CECHELLI, 1928 C. Cechelli, *Il Vaticano*, Rim 1928.
CESSI ; R. Cessi, *Le origini del ducato veneziano*, Neapol, n.d.
CHASTEL, 1960 A. Chastel, " Palladio et l`art des fetes", vo *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 2 (1960): 29-33.
COGGLIOLA PITTONI, 1915 L. Coggliola Pittoni, "Il viaggio di Pio VI negli stati veneti e nella Dominante", vo *Nuovo Archivio Veneto* 29 (1915), 167-208.
COLLINS, 1982 H. Collins, "Major Narrative Paintings of Jacopo Bellini", vo *Art Bulletin* 64, 1982 B, 466-72.
CONSTABLE и LINKS, 1989 W. G. Constable, J. G. Links, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697- 1768*, 2nd ed., Oxford 1989.
CONSTABLE, 1929 W. G. Constable, "Canaletto at the Magnasco Society", vo *Burlington Magazine* 1929, 46-50.
CONSTABLE, 1955 W. G. Constable, "Venice and England in the Eighteenth Century," in *Venezia e L`Europa*, Atti del XVIII congresso Internazionale di Storia dell`Arte, Venecija 12-18 septemvri 1955, 95-103.
CONSTABLE, 1956 W. G. Constable, "Four Paintings by Antonio Canale in the Gymnasium zum Grauen Kloster, Berlin", vo *Scritti di Storia dell`Arte in onore di Lionello Venturi*, 1956, II, 81-93.
CONSTABLE, 1962 W. G. Constable, *Canaletto*, v. II, Oxford 1962.
CONSTABLE, 1989 W. G. Constable, rev. J. G. Links, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697-1768*, II ревидирано издание со додаток и додадени илустрации, 2 vols., Oxford 1989.
CORBOZ, 1980 A. Corboz, "L`immagine di Venezia nella cultura figurativa del `500", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl. kat. Palazzo Ducale јули-окт. 1980, Milano 1980, 63-71.
CORBOZ, 1985 A. Corboz, *Canaletto, una Venezia immaginaria* (2 vols.), I, Milano 1985
CORDARO, MOLTEDO и SASSOLI, 1990 M. Cordaro, A. Moltedo, M. S. Sassoli, *Giovanni Battista Piranesi and the Veduta of Rome and Venice in the first half of the XVIII century*, двојазично изд., текст на англиски и француски, Rim 1990.

D'AMICO, 1972 S.D`Amico, *Povjest dramskog teatra*, Zagreb 1972.
DA CANAL, 1809 V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, (1732), приредувач G. Moschini, Venecija 1809.
DA CANAL, 1972 Martin da Canal, *Les estoires de Venise, Cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, приредено од Alberto Limentani. Civilta veneziana fonti e testi, no. 12, terza serie 3. Firenca 1972.
Da Carlevarijs al Tiepolo, Incisori veneti e friulani del Settecento, izl. kat. Gorica (Palazzo Attems) i Venecija (Palazzo Correr), 1983.
DA MOSTO, 1977 A. da Mosto, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Firenca 1977 (1982).
DAZZI и MERKEL, 1979 M. Dazzi- E. Merkel (приредувачи), *I giochi veneziani del Settecento nei dipinti di Gabriel Bella*, izl. kat., Venecija 1979.
DAZZI и MERKEL, 1979 M. Dazzi-E. Merkel, *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, Vičenca 1979.
DE SETA, 1982 C. De Seta, "L`Italia nello specchio del Grand Tour", in *Storia d`Italia, Annali, 5'*, Torino 1982, 127.

DE ZUCCO, 1976 L. De Zucco, "Per Antonio Stom pittore veneto del Settecento", vo *Arte in Friuli, Arte in Trieste*, II, 1976.
DELL'ARCO, SCARPA SONINO, PERETTI 1997 M. Fagiolo del`Arco, A. Scarpa Sonino, F. Peretti, L. Nick, *The Grand Tour, Landscape and Veduta Paintings, Vence and Rome in the 18th century*, izl. kat., Walpole Galery-London na Oglethorpe University Museum-Atlanta, Atlanta 1997.
DELL'ARCO, 1997 M. F. dell`Arco, "Landscape, View Painting, The Visionary Spirit in the Rome of the Grand Tour", vo *The Grand Tour, Landscape and Veduta Paintings, Venice and Rome in the 18. century*, izl. kat., Atlanta 1997.
DELOGU, 1930 G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venecija 1930.
DIZIONARIO Biografico Universale, XXVI, Venecija 1826.
DORIGATO, 1977 A. Dorigato, *L`altra Venezia di Giacomo Guardi*, Venecija 1977.
DUNDES и FALASSI, 1975 A. Dundes, A. Falassi, *La Terra in Piazza, An Interpretation of the Palio of Siena*, Berkeley 1975.

ENCICLOPEDIA dello Spettacolo IX, I teatri di Venezia nel Seicento e Settecento Firenca-Rim, 1962: 1539-1550.
ЕТИЕН, 1983 Р. Етиен, Всекидневни®т живот в Помпей, Софиа 1983.

FABIANI и LINO, 1985 M. Fabiani-L. Lino, *Scene di vita popolare a Napoli nell`eta romantica*, Neapol 1985.
ФИЛИПОВСКА, 1996 Т. Филиповска, *Венецијанско жанр-сликарство 18. века инспирисано позориштем*, магистерски труд бранет во Белград 1996.
ФИЛИПОВСКА, 2004 Т. Филиповска, *Комедијата во венециското сликарство на 18. век*, Скопје 2004.
FINBERG, 1932 H. F. Finberg, "Joseph Baudin, imitator of Canaletto", vo *The Burlington Magazine*, 1932, 204-207.
FIOCCO, 1923 G. Fiocco, *Francesco Guardi*, Firenca 1923.
FLETCHER, 1973 J. Fletcher, "Sources of Carpaccio in German Woodcuts", vo *The Burlington Magazine* 115 (1973): 599.
FRANCESCHINI, 1939-40 E. Franceschini, " La cronachetta di maestro Jacopo Dondi", *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 99 (1939-40): 967-84.
FRANCO, 1610 G. Franco, *Habiti d`huomeni et donne venetiane con la processione della serenissima signoria et altri particolari cioe trionfi feste cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*, Venecija 1610. (Реиздадена во 1878)
FUCH, 1996 R. H. Fuch, *Duch Painting*, II izd., London 1996.

GALLO, 1956-7 R. Gallo, "Canaletto, Guardi, Brustolon", vo *Atti dell`Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venecija 1956-7, 6.
GARBERSON, 1996 E. Garberson, *The Collection of the National Gallery of Art. Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Century*, New York * Oxford 1996.
GEMIN, 1978 M. Gemin, vo M. Gambier-M. Gemin-E. Merkel (приредувачи), *I giochi veneziani del Settecento nei dipinti di Gabriel Bella*, Venecija 1978.
GIOSEFFI, 1956 D. Gioseffi, *Pittura veneziana del Settecento*, Bergamo 1956.
GIOSEFFI, 1957 D. Gioseffi, "Per una datazione tardissima delle storie di Tobiolo in S. Raffaele…", vo *Emporium*, sep. 1957, 99-114.

GIOSEFFI, 1959 D. Gioseffi, *Canaletto, Il quderno delle gallerie veneziane e l`impiego dlla camera ottica*, Istituto di storia dell`arte antica e moderna, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Trieste, N. 9, Trst 1959.
GIOSEFFI, 1960 D. Gioseffi, *Canaletto and his contemporaries*, London 1960.
GOETHE, 1970 J. W. Goethe, *Italian Journey (1786-1788)*, (prev. na angliski jazik od W.H. Auden i E. Mayer) Harmondsword (Penguin Books) 1970.
GOZZI, 1963-64 G. Gozzi, "Cultura politica e religione nella 'publica storiografia' veneziana del `500", vo *Bolletino dell`Istituto di Storia della Società e dello Stato Venetiano V-VI* (1963-64): 215- 294.
GREGORI, 1983 M. Gregori, "Vedutismo fiorentino, Zocchi e Bellotto", vo *Notizie da Palazzo Albani*, 1983, n. 1-2, 241-250.
GROHS, 1974 B. Grohs, "Feste e apparati", vo katalogot *Vues de Florence et de Toscane d`apres G. Zocchi*, Ženeva 1974, Musee d`Art et d`Histoire, Cabinet des Estamps, 478ss.
Guardi, Le Gemme dell`arte 43, Rim 1990.

HAMOND, 1981 J. H. Hamond, *The Camera Obscura, A Chronicle*, Bristol 1981.
HASKELL, 1956 F. Haskell, "Stefano Conti, Patron of Canaletto and others", vo *Burlington Magazine*, 1956, 296-300.
HASKELL, LEVEY, 1958 F. Haskell, M. Levey, "Art Exibitions in 18th century Venice", vo *Arte Veneta*, 12, 1958, 179-184.
HASKELL, 1960 F. Haskell, "Francesco Guardi as vedutista and some of his patrons", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23 (1960), 256-276.
HASKELL, 1980 F. Haskell, *Patrons and Painters, A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Yale University Press, New Haven*London 1980.
HORACE Walpole`s Correspodence, приредувач W. S. Lewis et al., 48 vols., New Haven 1937-83.
HUMFREY, 2001 P. Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, Yale University, III izd., 2001 [1995, 1996].

INCISA DELLA ROCCHETTA, 1959 G. Incisa Della Rocchetta, "Tre quadri acquistai dal Museo di Roma", vo *Bolletino dei Musei Comunali di Roma*, 1959, fasc. 1-4, 20-37.
INGERSOLL, 1989 R. J. Ingersoll, *The Ritual Use of Public Space in Renaissance Rome* (Ph.D.Dissertation), University of California, Berkley 1989.

JONARD, 1967 N. Jonard, *La vita a Venezia nel XVIII secolo*, Milano 1967.

KEMP, 1990 M. Kemp, *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, London 1990.
KENNARD, 1920 J. S. Kennard, *Goldoni and Venice of his Time*, New York 1920.

LA PIANA, 1955 G. la Piana, "The Byzantine Iconography of the Presentation of the Virgin and a Latin Religious Pageant", vo *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* (Princeton, 1955): 261-71.
LANZI, 1795-96 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-96.
LANZONI, 1925 F. Lanzoni, *Genesi svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Studi e testi, no. 43. Rim 1925.

LEVEY, 1953 M. Levey, "Canaletto`s Regatta Painting", vo *Burlington Magazine*, 1953, 365-366.
LEVEY, 1957 M. Levey, "Panini St. Peter`s, and the Cardinal de Polignac", vo *The Burlington Magazine*, 99, februari 1957, 53-54.
LEVEY, 1964 M. Levey, *Canaletto, Paintings in the Royal Collection*, London 1964.
LEVEY, 1964 M. Levey, *Paintings in the Royal Collection*, London 1964.
LEVEY, 1971 M. Levey, *National Galery Catalogues: The Seventheenth and Eighteenth Century Italian Schools*, London 1971.
LEVEY, 1994 M. Levey, "Introduction to 18th Century Venetian Art", vo izl. kat. *Glory of Venice*, London 1994, 22-43.
LEVEY, 1994 M. Levey, *Painting in Eighteenth Century Venice*, Yale University Press, III izd., London 1994.
LEVI, 1900 C. A. Levi, *Le collezioni veneziane d`arte e d`antichita dal secolo XIV ai giorni nostri* (2 vols.), Venecija 1900, II.
LINKS, 1977 J. G. Links, *Canaletto and his patrons*, London 1977.
LINKS, 1982 J. G. Links, *Canaletto*, Oxford 1982.
LINKS, 1994 J. G. Links," Canaletto", vo *Art in the Eighteenth Century, The Glory of Venice*, izl. kat. [Jane Martineau and Andrew Robinson-приредувачи] Royal Academy of Arts, London, 1994/ National Gallery of Art, Washington, 1995, New Haven-London1994, 219-246.
L`ITALIA vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo, izl. kat., Rim 1961.
LIVAN, 1942 *Notizie d`Arte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo* (приредувач Lina Livan), 1942.
LONGHI и BACHELLI, 1953 R. Longhi, R. Bachelli, *Teatro e immagini nel settecento italiano*, Torino 1953.
LONGI, 1945 R. Longi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Venecija 1945.
LONGHI, 1762 A. Longhi, *Comprendio delle Vite dei Pittori*, Venecija 1762.
LONGSWORTH, 1974 P. Longsworth, *The Rice and fall of Venice*, London 1974.
LORENTZ, 1955 S. Lorentz, " Bernardo Belotto-Canaletto a Varsovie", vo *Venezia e L`Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di storia dell`arte (Venecija 12-18 septemvri, 1955), Venecija 1955, 360-362.
LORENZETTI, 1926 G. Lorenzetti, *Venezia e il suo Estuario*, Venecija 1926.
LORENZETTI, 1937 G. Lorenzetti, *Le feste e le maschere veneziane*, izl. kat. Ca`Rezzonico, Venecija od 6 maj do 31 oktomvri 1937, Venecija 1937.

MACHIAVELI, 1954 Il Principe 21.7., vo N. Machiavelli, *Opere. La Letteratura italiana, storia e testi* (приредувач Mario Bonfantini), no. 29. Milano 1954.
MAGANI, 1997 F. Magani, *Giuseppe Bernardino Bison pittore e disegnatore*, izl. kat., Milano 1997.
MAGI, 1973 P. Magi, *Firenze di una volta*, Firenca 1973.
MAISON, 2000 S. Maison, *Carpaccio, The Major Pictorial Cycles*, Milano 2000.
MARIACHER, 1957 G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia, Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venecija 1957.
MARIETTE, 1951-60 P. J. Mariette, *Abecedario*, приредиле Philip de Chennevieres и A. de Montaiglon, vo "Archives de l`Art Francais", (6 vols.)I i II, Paris, 1851-60 [pred 1774].
MARIUZ, 1971 A. Mariuz, *G. D. Tiepolo*, Venecija 1971.
MARTINI, 1965 A. Martini, "Notizie su Pietro Antoniani milanese a Napoli", vo *Paragone*, 181, 1965, 81 (od)

MARTINI, 1982 E. Martini, *La pittura del Settecento veneziano*, Udine 1982.
MARTINI, 1994 E. Martini, "Note e precisazioni sul vedutista Johann Richter", vo *Arte Documento*, 1994.
MASON, 2000 S. Mason, *Carpaccio, The Major Pictorial Cycles* (прев. од италијански на англиски ј. од Andrew Ellis), Milano 2000.
MAURONER, F. Mauroner, "Michiel Marieschi", vo *The Print Collector`s Quarterly*, XXVII, 179-215.
MAURONER, 1945 F. Mauroner, *Luca Carlevarijs*, (II izd.) Padova 1945.
MAURONER, 1947 F. Mauroner, "Colezionisti e vedutisti settecenteschi in Venezia", in *Arte Veneta* (1947): 48-50.
MAZZI, 1980 G. Mazzi, "La cartografia per il mito: le immagini di Venezia nell Cinquecento", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl. kat., Venecija 1980: 50-57.
(The) MEMOIRS of Philippe de Commynes, Samoil Kinser izd., Columbia, South Carolina 1973.
MODIGLIANI, 1924-25 E. Modigliani, "Capolavori veneziani del `700 ritornati in Italia", vo *Dedalo*, 1924-25, 348-358.
MODIGLIANI, 1924-25 E. Modigliani, "Settecento Veneziano nelle raccolte Private Milanesi", vo *Strenna dell`Illustrazione Italiana*, 1924-25, 33-52.
MOLMENTI, 1973 P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata* (3 vols.), III, Trst 1973.
MOLMENTI, 1888 P. Molmenti, *Povjest Venecije u životu privatnom*, Senj 1888.
MORASSI, 1950 A. Morassi, "Settecento inedito" (II), vo *Arte Veneta*, A. IV, 1950: 43-56.
MORASSI, 1955 A. Morassi, "Considerazioni sugli inizi del Canaletto", vo *Venezia e L`Europa*, Atti del XVIII congresso internazionale di Storia dell`Arte, Venecija 12-18 septemvri 1955, Venecija 1955, 357-360.
MORASSI, 1960 A. Morassi, "Antonio Guardi ai servigj del Feldmaresciallo Schulenburg", vo *Emporium*,1960, 147-164 и 199-212.
MORASSI, 1962 A. Morassi, "Preludio per Antonio Stom, detto il 'Tonino'", vo *Pantheon*, XX sept. okt. 1962, 291-306.
MORASSI, 1973 A. Morassi, *Francesco Guardi*, Venecija 1973.
MORASSI, 1975 A. Morassi, *Guardi: I disegni*, Venecija 1975.
MOSCHINI, 1806 G. Moschini, *Della Letteratura Veneziana del secolo XVIII* ..., vol. III, Venecija 1806.
MOSCHINI, 1954 V. Moschini, *Canaletto*, Milano 1954.
MOSCHINI, 1956 V. Moschini, *Francesco Guardi*, II ed., Milano 1956.
MOTTA, 1953 E. Motta, *Venezia nella pittura*, Novara 1953.
MUIR, 1981 E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981.
MUIR, 1984 E. Muir, *Il Rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Rim 1984.
MURARO и ROSAND, 1976 M. Muraro и D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vičenca 1976.
MURARO, 1971 M. Muraro, "Vittore Carpaccio o il teatro in pittura", vo AA.VV., *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed eta `barocca*, Firenca 1971, 7-19.
MURARO, 1974 M. Muraro, "Giacomo Guardi", vo *Coloquio Artes*, 1974, 6.
MURARO, 1981 M. T. Muraro, "La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le compagnie della calza e le momarie", in AA. VV., *Storia della Cultura veneta dal primo Quatrocento al Concilio di Trento*, 3/ III, Vicenza, Pozza 1981, 315-341.

NEGRI ARNOLDI, 1981 P. Negri Arnoldi, *Il Catalogo dei Beni Culturali e Ambientali*, Urbino 1981.
НЕПИ ШИРЕ, 1990 *Венецијанско сликарство XVIII века*, каталог приреден од Џована Непи Шире, Народен Музеј-Београд март-мај, Белград 1990.
NEPI SCIRÈ, 1994 G. Nepi Scirè, "Aspects of Cultural Politics in 18th Century Venice", vo izl. kat. *The Glory of Venice*, London 1994, 60-69.
NICOLL, 1971 A. Nicoll, *Lo spazio scenico*, Rim 1971 (1966).
NIERO, 1979 A. Niero, "I Templi del Redentore e della Salute: motivazione teologiche", vo *Venezia e a peste 1348/ 1797*, izl. kat., Venecija 1979.
NIERO, 1990 A. Niero, *Tradizioni popolari veneziane e venete*, *I mesi dell`anno, Le feste religiose*, Venecija 1990.
НИКИТЮК, 1968 О. Никитюк, *Франческо Гварди*, Москва 1968.
NISSER, 1937 W. Nisser, "Lord Manchester`s Reception at Venice", vo *The Burlington Magazine* 1937, 30-34.
NORWICH, 1983 J. J. Norwich, *A History of Venice*, London 1983

Opća Povijest Umjetnosti (Sjaj XVIII stoljeća), 3. izd., Zagreb 2004.
ORLANDI, 1753 P. A. Orlandi, *Abecedario Pittorico*, издание дополнето од P. Guarienti, Venecija 1753.

PALLUCCHINI, 1937 R. Pallucchini, "Una veduta del Carlevarijs alla R. Galleria Estense" , vo *Bollettino d`Arte*, n.12, 1937:533-559.
PALLUCCHINI, 1941 *Mostra degli incisori veneti del Settecento* (izl. katalog prireden od R. Pallucchini), Venecija 1941.
PALLUCCHINI, 1941 R. Pallucchini, *Canaletto e Guardi* (Documentario Athenaeum Fotografico), Novara 1941.
PALLUCCHINI, 1947 R. Pallucchini, *I tesori della pittura veneziana*, izl. kat., Lozana 1947.
PALLUCCHINI, 1948 R. Pallucchini, "Veneti alle Mostre Svizzere", vo *Arte Veneta*, 1948, 166-170.
PALLUCCHINI, 1951 R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana dell`Settecento*, Bologna 1951.
PALLUCCHINI, 1960 R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana dell`Settecento*, Venecija* Rim 1960.
PALLUCCHINI, 1961 R. Pallucchini, *Vedute del Bellotto*, Milano 1961.
PALLUCCHINI, 1962 R. Pallucchini, *Canaletto und Guardi*, Die Sammlung Parthenon, Berlin 1962.
PALLUCCHINI, 1973 R. Pallucchini, "I dipinti", vo *AA.VV., Palladio*, izl. katalog, Venecija 1973.
PALLUCCHINI, 1981 R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento* (I od 2 vols.), Milano 1981.
PALLUCCHINI, 1995 R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto, Il Settecento*, vol. 1, Milano 1995.
PEDROCCO, 1986/87 F. Pedrocco, "Gli anni giovanili del Canaletto. Le vedute gia Leichtenstein", vo izl. kat., Gorica/Venecija 1986/87.
PEDROCCO, 1995 F. Pedrocco, *Canaletto e i Vedutisti veneziani*, Firenca 1995.
PEDROCCO, 2002 F. Pedrocco, *Visions of Venice, Paintings of 18th Century*, (prev. od Ital. Susan Scott) London*New York 2002.
PEVSNER, 1982 N. Pevsner, *Le Accademie d`Italia*, Turin 1982.

PIGNATTI, 1965 T. Pignatti, *I disegni veneziani del Settecento*, Roma 1965.
PIGNATTI, 1968 T. Pignatti, *Pietro Longhi*, Venecija 1968.
PIGNATTI, 1974 T. Pignatti, *L`Opera completta di Pietro Longhi*, Milano 1974.
PIGNATTI, 1975 T. Pignatti, *Le Prospettive di Venezia di Michele Marieschi*, Venecija 1975.
PILO, 1963 G. M. Pilo, *Marco Ricci*, izl. kat., Venecija, Bassano del Grapa 1963.
POTTERTON, 1978 H. Potterton, *Pageant and Panorama*, Oxford 1978.
POVOLEDO, 1951 E. Povoledo, "La scenografia architettonica del Settecento a Venezia", vo *Arte Veneta* (1951), 126.
PRECERUTTI GARBERI, 1968 M. Precerutti Garberi, 'Michele Marieschi ed i "capricci" del Castello Sforzesco di Mlano', vo *Pantheon*, XXVI, 1968, 37-48.
PRIEVER, 2000 A. Priever, *Veronese*, edicija Masters of Italian Art, Keln 2000.
PRIMATESTA, 1996 K. Primatesta, *Arte e incato della celebrazione*, Milano 1996.
PRIULI, 1912-1941 Girolamo Priuli, *I Diarii*, приредувачи Arturo Segre и Roberto Cessi, vo *Rerum Italicarum Scriptores*, novi serii, 24: 3, Città di Castello 1912- 1941.
PUPPI, 1968 L. Puppi, *L`opera completa del Canaletto*, Milano 1968.
PUPPI, 1980 L. Puppi, 1980, "Palladio e Venezia", Predgovor na katalogot, vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl. Palazzo Ducale juli-okt., Milano 1980.

RASMO, 1967 N. Rasmo, "Osservazioni e proposte sulla formazione pittorica dei Guardi", vo *Problemi guardeschi*, Venecija 1967.
REALE, 1982 I. Reale, "In margine alle origini del vedutismo veneto: Luca Carlevarijs e la macchietta", vo *Arte in Friuli Arte a Trieste 5/6* (1982), 118-131.
REALE, 1994 I. Reale, "Gio. Richter, svezzese, scolare di Luca Carlevaris", vo *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, izl kat., Milano 1994, 115-128.
REDFORD, 1996 B. Redford, *Venice and the Grand Tour*, Yale university Press, New Haven and London 1996.
RENIER- MICHIEL, 1817 G. Renier- Michiel, *Le origine delle feste veneziane*, 6 vols., Milano 1817.
RENIER-MICHIEL, 1994 G. Renier-Michiel, *Origine delle feste veneziane con venti illustrazioni di Gabriel Bella*, Venecija 1994.
RIDOLFI, 1914-24 C. Ridolfi, *Le meraviglie dell`Arte*,Venezia 1648 (приредена од von Hadeln) Berlin 1914-24, I.
RINALDI, 1980 S. M. Rinaldi, "Storia e mito nei cicli pittorici di palazzo Ducale", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl. kat., Venezia, Palazzo Ducale, juli-okt.1980, Milano 1980, 80-89.
RIZZI, 1967 A. Rizzi, *Luca Carlevarijs*, Venecija 1967.
ROBINSON, 1994 A. Robinson, "The Glory of Venice", vo izl. kat. , *The Glory of Venice, Art In The Eighteenth Century,* London 1994, 13-43.
ROLI, 1977 R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800, Dal Cignani ai Gandolfi*, Bolonja 1977.
ROMANELLI и PEDROCCO, 1980 G. Romanelli и F. Pedrocco, *Bissone, peote e gallegianti*, izl. kat., Museo Correr, Venecija 1980.
ROMANELLI, 1980 G. Romanelli, "Il Forum Publicum e le 'Cerniere' architettoniche del Sansovino", vo *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl. kat., Venecija 1980, Milano 1980: 89- 102.
ROMANELLI, 1997 G. Romanelli, *Venedig, kunst & architektur*, vol.1 и 2, Keln 1997.

ROMANELLI и GUADALUPI, 1990 G. Romanelli, G. Guadalupi, "Vetements venetiens", vo *ART FMR*, tome I , XVIII siecle, Milano 1990.
ROSAND, 1997 D. Rosand, *Painting in Sixteenth- Century Venice, Titian, Veronese, Tintoretto*, Cambridge University press 1997.
ROSSI BORTOLATO, 1974 L. Rossi Bortolato, *L`opera completa di Francesco Guardi*, Milano 1974.
ROTA, 1597 G. Rota, *Lettera nella quale si descrive l`ingresso nel palazzo Ducale della Serenissima Morosina Morosini Grimani prencipessa di Venetia. Co`la cerimonia della rosa benedetta, mandatale a donare dalla Santita di nostro Signore,* Venecija 1597.
RÖTHLISBERGER, 1970 M. Röthlisberger, *Cavalier Pietro Tempesta and his Time*, New York 1970.

SACCHI, 1829 D. Sacchi, *Delle condizione economica, morale e politica degli italiani ne`tempi municipali. Sulle feste, e sull` origine, stato e decandenza de` municipii italiani nel medio evo*, Milano 1829.
SACK, 1910 E. Sack, *Tiepolo*, Hamburg 1910.
SALERNO, 1991 L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia* (1580-1830), v. II, Rim 1991.
SANSOVINO, 1829 F. Sansovino, *Lettera intorno al Palazo Ducale e descrizione de`quadri nella Sala del Consiglio esistenti prima dell`incendio del 1577, pubblicate da Francesco Sansovno e riprodotte con illustrazioni* (priredeno од D. Pietro Bettio), Venecija 1829.
SANSOVINO, 1968 J. Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venecija, 1604; реиздадена со аналитички индекс на Lino Moretti, Venecija, 1968.
SANUDO, 1980 M. Sanudo, *De Origine, situ et magistratibus urbis Venetiae ovvero La Citta di Venetia* (1493-1530), Milano 1980.
SANUTO, 1879-1903 M. Sanuto, *I diarii*, (1496-1533), prired. R. Fulin, F. Stefani, N. Barozzi, G. Berchet, M. Allegri, 58 vols., Venecija, 1879-1903, (v. 6, 13, 16, 19, 20, 24, 48, 56).
SANUTO, 1900-1902 M. Sanuto, *Le Vite dei dogi*, приредувачи G. Monticolo и G. Carducci, *Rerum Italicarum Scriptores* 22, 2 ed., Città di Castello*Bologna 1900-1902.
SCARPA SONINO и CHIARI, 1984 A. Scarpa Sonino-M.A. Chiari, "Nuove osservanze su Canaletto e la camera ottica", vo *Arte Veneta* XXXVIII, 1984, 106-118.
SCARPA SONINO, 1997 A. Scarpa Sonino , "The Eighteenth century in Venice, old and new", vo M. Fagliolo dell`Arco, A. Scarpa Sonino, F. Peretti, L. Nick, *The Grand Tour, Landscape and Veduta Paintings, Venice and Rome in the 18th century*, Izl. kat., Walpole Gallery-London, Oglethorpe University Museum-Atalanta, Atlanta 1997.
SCARPA SONINO, 1997 A. Scarpa Sonino, "The Eighteenth Century in Venice Old and New", vo *The Grand Tour, Landscape and Veduta Paintings, Venice and Rome in the 18th century*, izl. kat. Walpole Gallery-London and Oglethorpe University Museum-Atlanta, 29 april-5-oktomvri, Atlanta 1997, 11-20.
SCHULZ, 1970 J. Schulz, *The Printed Plans and Panoramic Views of Venice* (1486-1797), izl. kat., Venecija 1970.
SCHULZ, 1978 J. Schulz, "Jacopo de`Barbari`s View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500", vo *Art Bulletin* 60 (1978): 425-74.
SINDING-LARSEN, 1974 S. Sinding- Larsen, "Christ in the Council Hall: Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic", vo *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, no. 5, Rim 1974, 203.

SINDING-LARSEN, 1980 S. Sinding-Larsen, "L`Immagine della Republica di Venezia", in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl. kat., Venezia, Palazzo Ducale, juli-okt.1980, Milano 1980, 40-50.
SKEELES SCHLOSS, 1982 C. Skeeles Schloss, *Travel, Trade and Temptation, The Duch Italianate Harbor Scene*, 1640-1680, Ph. D. diss., Ann Arbor (Michigan), 1982.
SOMONSON, 1904 G. Simonson, *Francesco Guardi*, London 1904.
SORIA, 1961 M. Soria, "Velasques and vedute Painting in Italy and Spain, 1620-1750", vo *Arte Antica e Moderna*, nn. 13-16, 1961, 439-447.
SPIKE, 1980 J. T. Spike, Giuseppe *Maria Crespi and Emergence of Genre Painting in Italy*, izl. kat., Firenca 1980.
SPINOSA, 1987 N. Spinosa, *La pittura napolitana del Settecento, Dal Rococo al Classicismo*, Neapol 1987.
SPINOSA, DI MAURO 1989 N. Spinosa, L. di Mauro, *Vedute napolitane del Settecento*, Napoli 1989 (93).
STEER, 1970 J. Steer, *A Concise History of Venetian Painting,* London 1970.
SUCCI и DELNERI, 1989 *Marieschi*, izl. kat. (prireden od D. Succi, A. Delneri), Gorica 1989.
SUCCI, 1986 D. Succi et. al., *Canaletto e Visentini: tra Venezia e Londra*, izl. kat. Gorizia 1986, Venecija 1986.
SUCCI, 1993 D. Succi, *Francesco Guardi, Itinerario dell`avventura artistica*, Milano 1993.
SUCCI, 1994 D. Succi, "Antonio Joli e Gaspare Diziani per l`ingresso del Nunzio Apostolico Stopani nel 1741", vo *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, izl. kat., Padova, Milano 1994, 79-85.
SUCCI, 1994 D. Succi, *Luca Carlevaris*, izl. kat., Padova 1994.
SUTTON, 1982 D. Sutton, *Souvenirs of the Grand Tour*, izl. kat. 20 okt.-1 dek. 1982, od National Trust Collections, London 1982.

TAFURI, 1980 M. Tafuri, " 'Sapienza di Stato' e 'atti mancati': architettura e tecnica urbana nella Venezia del `500", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl. kat. Palazzo Ducale juli-okt. 1980, Milano 1980, 16-37.
TAMASSIA MAZZAROTTO, 1957 B. Tamassia Mazzarotto, "Gabriel Bella e le sue "Vedute con costumi della città di Venezia"", vo *Arte Veneta* 1957, 191.
TAMASSIA MAZZAROTTO, 1980 B. Tamassia Mazzarotto, *Le feste veneziane: i giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo illustrate da Gabriel Bella*, Firenca 1980 [Ied. 1961].
TASSINI, 1961 G. Tassini, *Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi veneziani*, II izd.., Venecija 1961.
TENENTI, 1980 A. Tenenti, "L`uso scenografico degli spazi pubblici: 1490-1580", vo *Tiziano e Venezia*, Convegno Internazionale di Studi, Venecija 1976, 22-26.
TENENTI, 1982 A. Tenenti, "La rappresentazione del Potere", vo *I Dogi*, приредувач Gino Benzoni, Milano 1982.
TERPITZ, 1998 D. Terpitz, *Giovanni Antonio Canal, known as Canaletto 1697-1768*, Masters of Italian Art, Keln 1998.
TOLEDANO, 1988 R. Toledano, *Michele Mariesch:* L`opera completa, Milano 1988.
TRAMONTIN, 1965 S. Tramontin, "Breve storia dell`agiografia veneziana", in *Il culto dei santi a Venezia* (приредувач Silvio Tramontin), Biblioteca agiografica veneziana, no. 2. Venecija 1965, 17-40.

TRAMONTIN, 1965 S. Tramontin, "Il 'Kalendarum' veneziano", vo *Il culto dei santi a Venezia* (приредувач S. Tramontin), Biblioteca agiografica veneziana, no. 2. Venecija 1965, 275-327.
TURNER, 1969 V.W. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, London 1969.

URBAN PADOAN, 1966 L. Urban Padoan, "Teatri e 'Teatri del Mondo' nella Venezia del Cinquecento", vo *Arte Veneta* XX, 1966, 137-46.
URBAN PADOAN, 1968 L. Urban Padoan, "La festa della Sensa nelle arti e nell`iconografia", *Studi veneziani* 10 (1968), 291-353.
URBAN PADOAN, 1969 L. Urban Padoan, "Appatati sceografici nelle feste veneziane cinquecentesche", vo *Arte Veneta* XXIII (1969), 145-55.
URBAN PADOAN, 1980 L. Urban Padoan, "'Impresari -Macchinisti' teatrali nella Venezia del Settecento (i dokimentot za Michele Marieschi)", vo *Arte Veneta*, XXXIV, 1980, 225-229.
URBAN PADOAN, 1980 L.Urban Padoan, "Gli spettacoli urbani e l`utopia", vo *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, izl. kat. Palazzo Ducale juli-okt. 1980, Milano 1980, 144-167.
URBAN PADOAN, 1987 L. Urban Padoan, "Le Compagnie della Calza: edonismo e cultura al servizio della politica", in *Quaderni veneti*, 6 (Dicembre), Ravena 1987, 111-127.

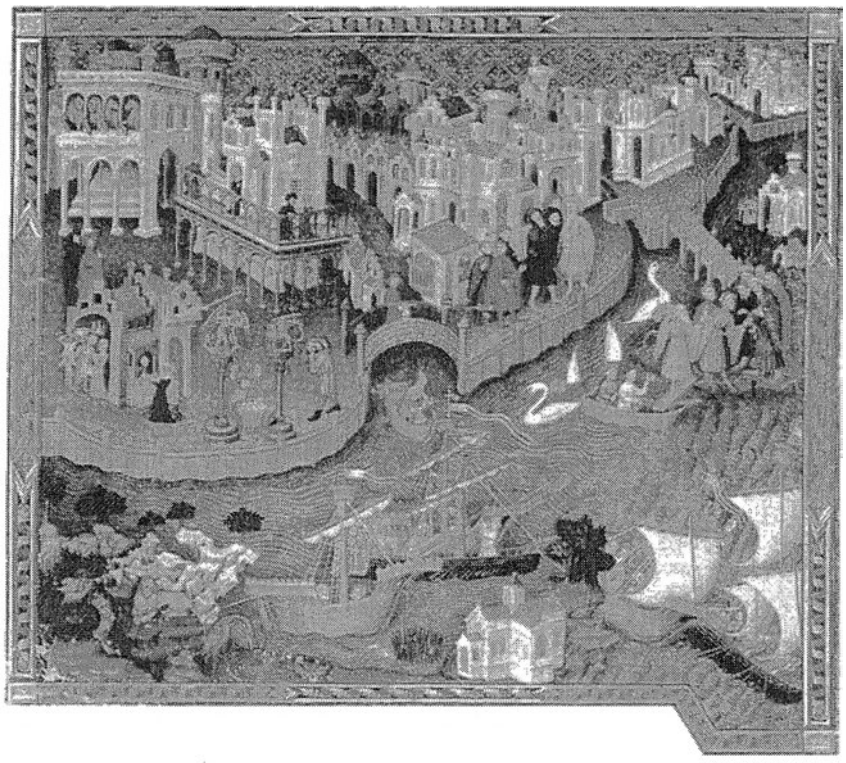
*VEDUTE italiane del `700 in collezioni private italiane*, izl. kat. prireden od Marco Magnifico i Mariela Utili, Venecija-Museo Diocesano d`Arte Sacra Sant`Apollonia, 19 septemvri- 8 noemvri 1987, Milano 1987.
VENEDIG im 18. Jahrhundert; Bilder aus der Streit`schen Stiftung, izl. kat. Berlin (Staatliche Museen, Gemaldegalerie), Berlin 1974.
VENETICE in Perspective: The First One Hundred Years of Venetian View Painting, izl. kat., Bath (Victoria Art Gallery) 1987.
VENTURI, 1933 C. Venturi, "Pittori livornesi: Giuseppe Maria Terreni", vo *Liburni Civitas*, VI, 1933, 17-54.
VIEWS of Florence and Tuscany by Giuseppe Zocchi (приредувач Elain Evans Dee), Washington 1969.
VOSS, 1926 H.Voss, "Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts", vo *Repertorium fur Kunstwissenschaft XLVII* (1926), 1-45.
*VUES de Florence et de Toscane d`apés G. Zocchi*, izl. kat., Musée d`Art ed d`Histoire, Cabinet des Estampes, Ženeva 1974.

WARDE FOWLER, 1925 W. Warde Fowler, *The Roman Festivals of the Period of the Republic*, London 1925.
WATSON, 1949 F. J. B. Watson, *Canaletto*, London 1949.
WATSON, 1953 F. J. B. Watson, "G. B. Cimaroli: A collaborator with Canaletto", vo *The Burlington Magazine*, 1953, 205-206.
WATSON, 1954 F. J. B. Watson, *Canaletto*, London*New York 1954.
WATSON, 1955 F. J. B. Watson, "Venetian Painting at the Royal Academy", vo *Arte Veneta*, 1955, 253-264.
WHEELOCK, 1984 A. K. Wheelock, Jr., *Jan Vermer*, Belgrad 1984.
WOLTERS, 1987 W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di palazzo ducale*, Aspetti dell`autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento, Venecija 1987.

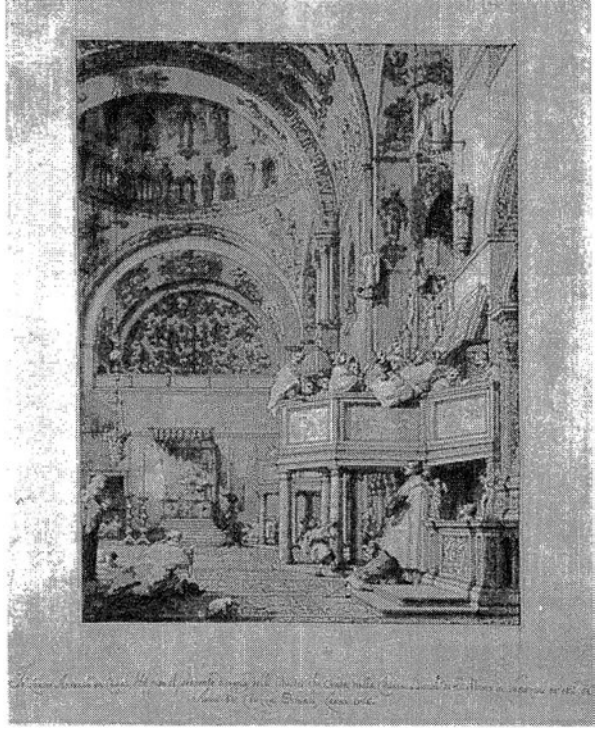
ZAMPETTI, 1965 P. Zampetti, *Mostra dei Guardi*, izl. kat.,Venecija 1965.
ZAMPETTI, 1967 P. Zampetti, *I Vedutisti veneziani del Settecento*, izl. kat., Venecija 1967.
ZANETTI, 1771 A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere publiche de veneziani maestri libri V.*, Venecija 1771.
ZANOTTO, 1853 F. Zanotto, *Il Palazo Ducale di Venezia*, Venecija 1853.
ZIMMERMANN, 1954 H. Zimmermann, "Uber einige Bilder der Sammlung Streit im Grauen Kloster zu Berlin", vo *Zeitschrift fur Kunstwissenschaft*, 1954, 197-224.
ZORZI, 1984 A. Zorzi, *Venezia Felix, Gabriel Bella cronista della Serenissima*, Milano 1984.
ZORZI, 1977 L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino 1977.
ZORZI, 1983 A. Zorzi, *Venise 697- 1797, City-Republic-Empire*, London 1983.



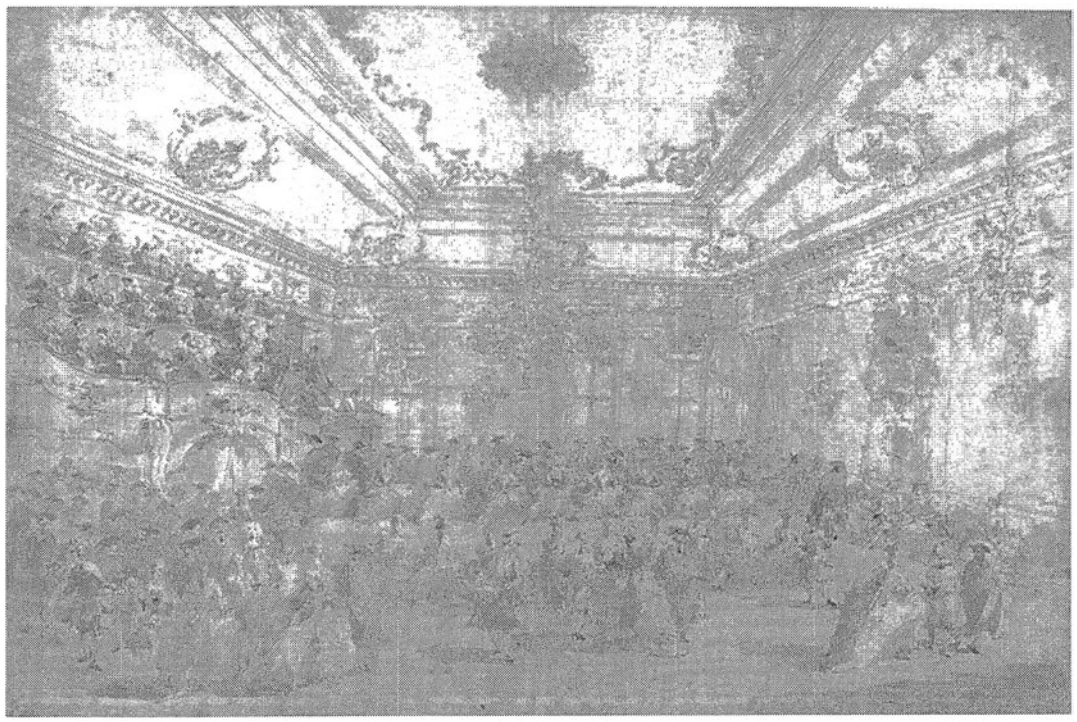
1. Бонифацио де Питати,
Бог кој благословува и штитадот Св. Марко, XVI век, масло на платно, 1,88 x 1,32м Gallerie dell`Academia, Венеција.



2. ***Исповедувањето на Марко Поло***, од "Патувањата на Марко Поло", ок. 1400, илуминација на пергамент, 16 x 19 цм, Bodleian Library, Оксфорд.



3. Антонио Канал-Каналето,
Музичари кои пеат во северниот трансепт на црквата Св. Марко,
цртеж, перо и мастило со лавирање, 47 x 36 цм,1766, Kunsthalle, Хамбург.



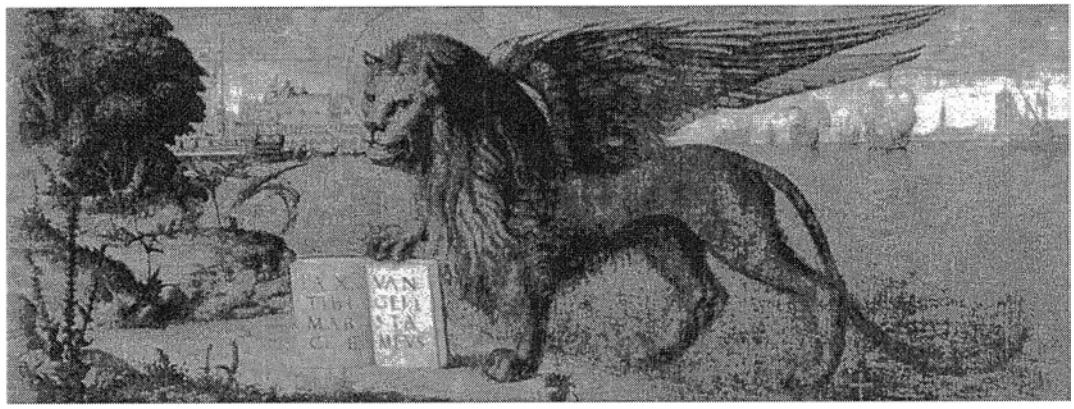
4. Франческо Гварди, ***Концерт за Conti del Nord***, 1782, перо и браон мастило, лавирање и водени бои, 51, 9 x 77, 8 цм, Royal Museum and Art Gallery, Canterbury.



5. Паоло Венецијано,
Сцена од Pala Feriale со чудесното пронаоѓање на телото на Св. Марко во еден од столбовите на базиликата,
1345, темпера на дрво, Museo Marciano, Венеција.



6. ***Лавот на Св. Марко***
поставен на врвот на столбот на Pazetta, непознато потекло-можеби Персиско (четврти век) или Кинеско, со додадени крила.



7. Виторе Карпачо, ***Лавот на Св. Марко***,
1516, масло на платно, 1,4 x 3,7м, Дуждевите Апартмани (Sala delle Volte),
Дуждева Палата, Венеција.



8. Џакомо Франко,
Морнарите на Арсеналот го носат новоизбраниот
Дуждод базиликата Св. Марко кон Дуждевата Палата
пред крунисувањето, додека тој фрла пари по насобраниот народ,
графички лист од збирката G. Franco, *Habiti d`huomeni et donne venetiane con la processione della serenissima signoria et altri particolari cioe trionfi feste cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*. Венеција, 1610.(II изд. 1878).



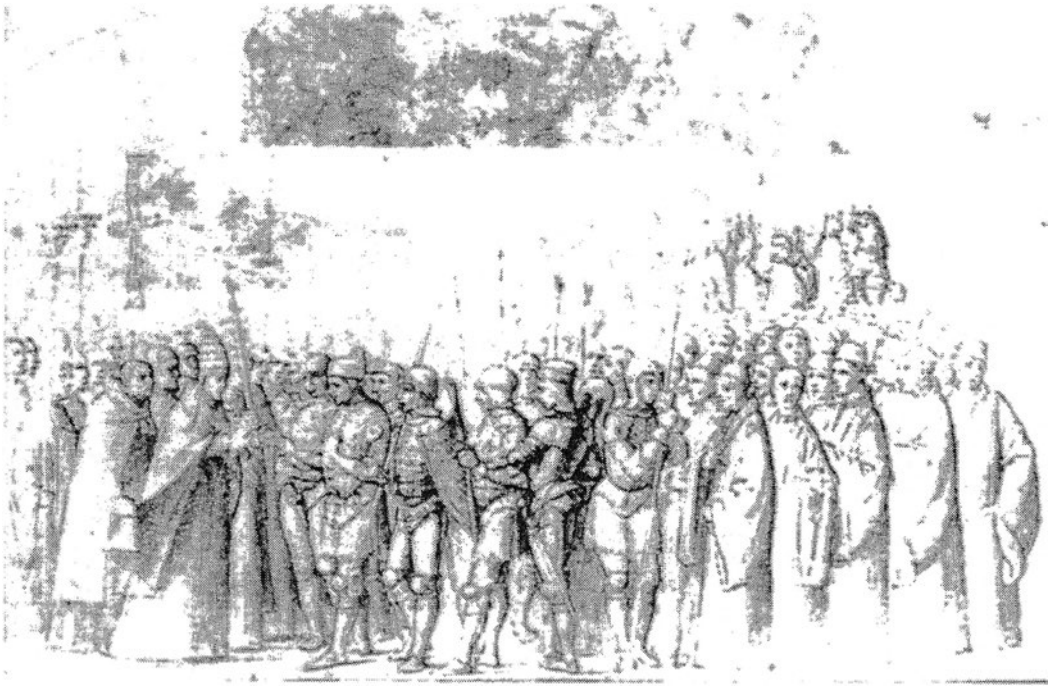
9. Бенедето Бордоне, ***Promissione на Дуждоѿ Анѿонио Гримани***, 6 јули 1521, илуминација на пергамент, 30, 5 x 22 цм, British Library, Лондон.



10. Андреа Шјавоне(?),
Венеција на ѿресѿол го благословува дуждоѿ Гримани,
цртеж за антипендиј на дуждот Антонио Гримани, British Museum, Лондон.



11. Јакопо Палма Помладиот, ***Алеѓорија на Лиѓаша кај Камбраи***,
1590-95, масло на пл., 3,9 х 4,6м, Салата на Сенатот, Дуждева Палата, Венеција.



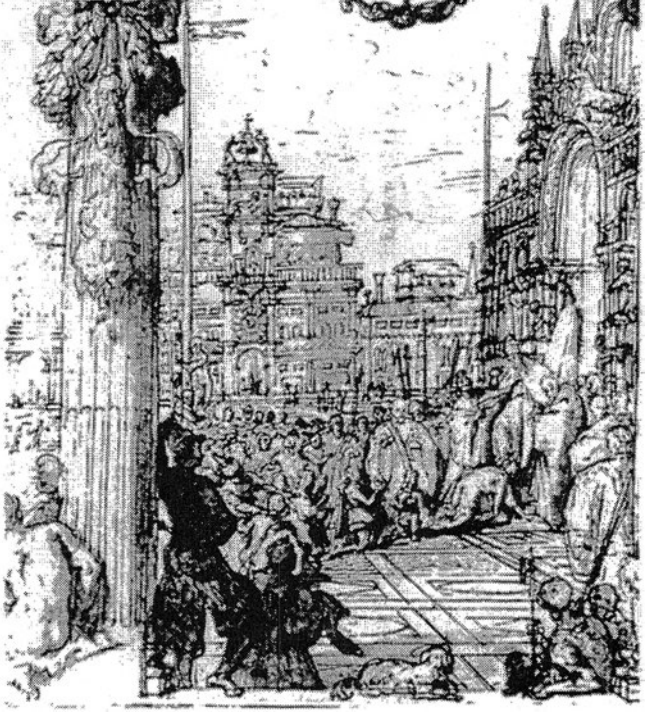
12. веројатно од Џентиле Белини,
ПапаштаАлександар III му го предава мечот на дуждот ,
цртеж, British Museum, Лондон.



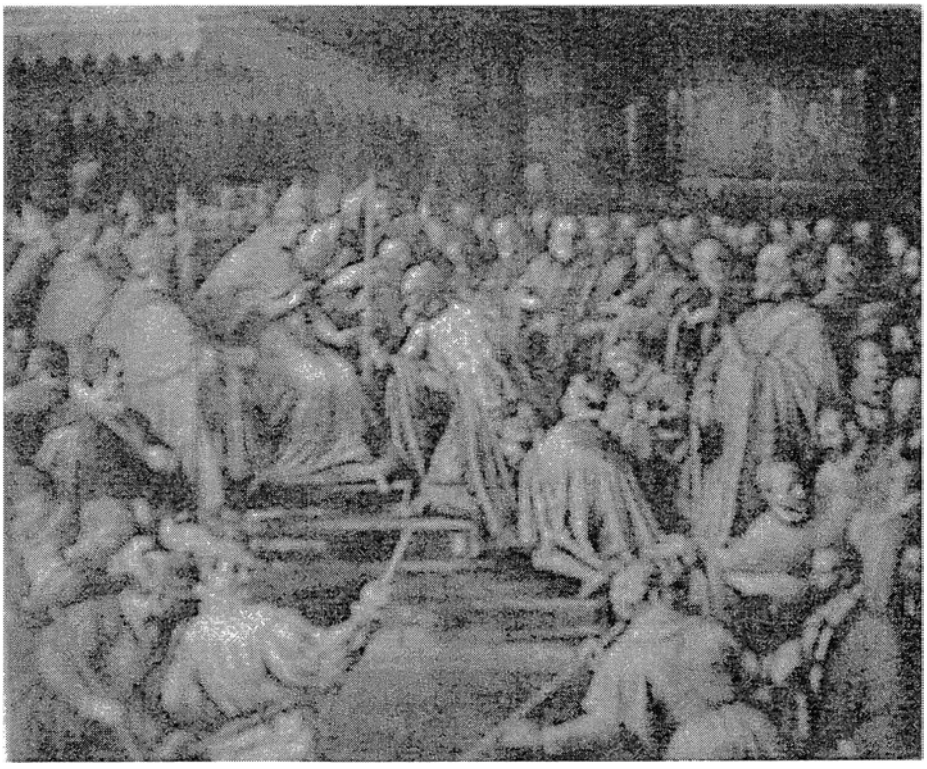
13. Виторе Карпачо или Џовани Белини,
Предавањето на балдахиноt на дуждоt Sujани,
цртеж, Crocker Art Galery, Сакраменто.



14. Федерико Зукари,
Имиератороt Барбароса му ги бакнува нозеte на иаiаша,
Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.



14а. Припремен цртеж за сликата на Зукари,
Императорот Барбароса му ги бакнува нозете на папата,
Колекција Janos Scholz, Њу Јорк.



15. Леандро Басано,
Папата Александар III му ја предава во церемонија Белата Свеќа на Дуждот Себастиано Зијани во Св. Марко,
Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.



16. Франческо Басано,
Папата му го предава мечот на Дуждот на Моло во моментот на неговото исполовување со Армијата во борба против Барбароса,
1584-87, масло на платно, 5,6 x 5,6м, Sala del Maggior Consiglio,
Дуждева Палата, Венеција.



17. Андреа Вичентино,
Александар III му го предава прстенот на дуждот Sujани,
Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.



166 Carlo e Gabriele Caliari, *Il doge Ziani rende omaggio a papa Alessandro III travestito da monaco* (Sala del Maggior Consiglio)

18. Карло и Габриеле Калијари, ***Дуждот Зиани му оддава почит на папата Александар III облечен како монах пред Santa Maria della Carità***, по 1577, Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.

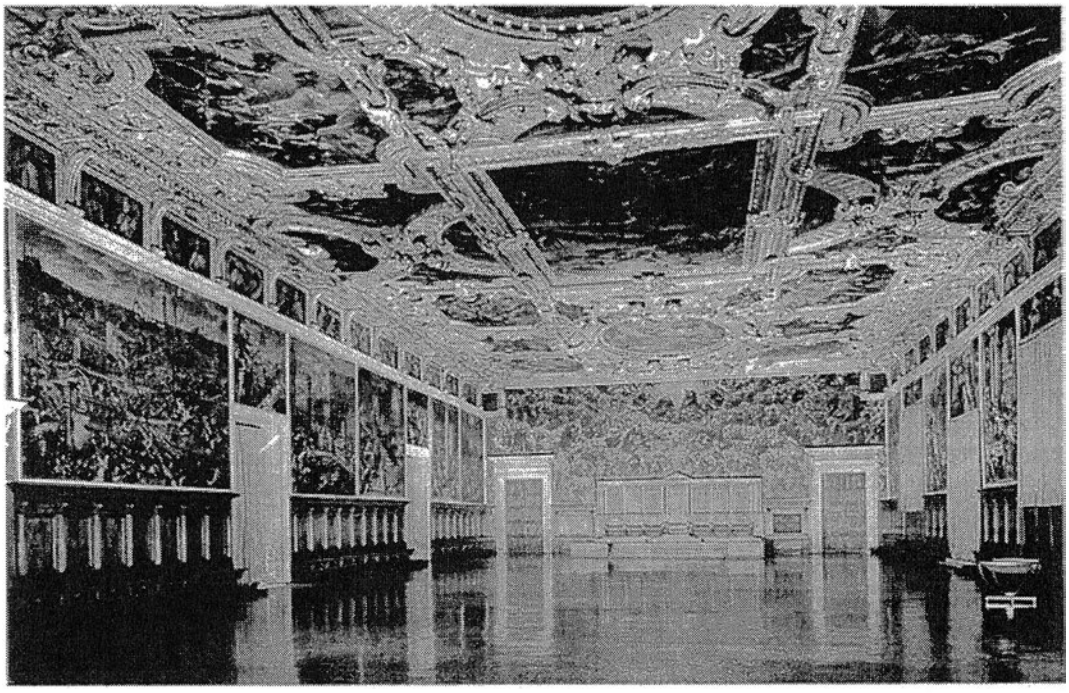


167 Carlo e Gabriele Caliari, *Congedo degli ambasciatori veneziani* (Sala del Maggior Consiglio)

19. Карло и Габриеле Калијари,
Советување на амбасадорите пред мировната мисија во Рим,
по 1577, Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција.



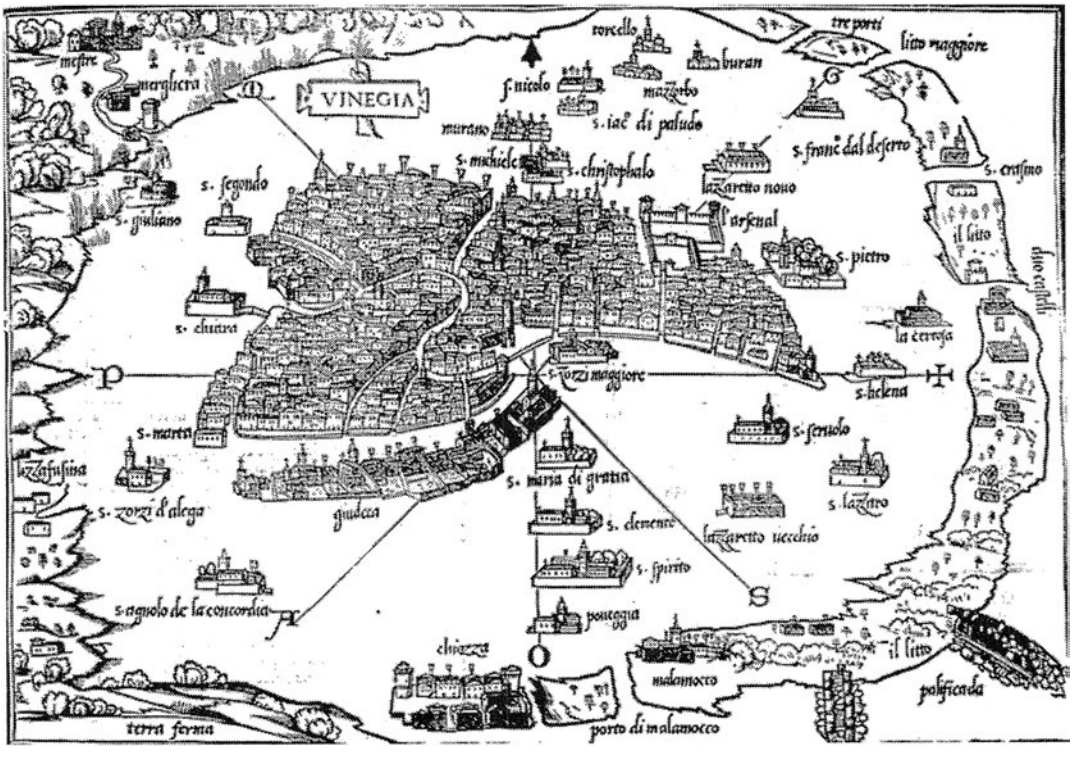
20. Јакопо Тинторето,
Приемот на венецискиите амбасадори од Барбароса во Павиа,
Sala del Maggior Consiglio, Дуждева Палата, Венеција



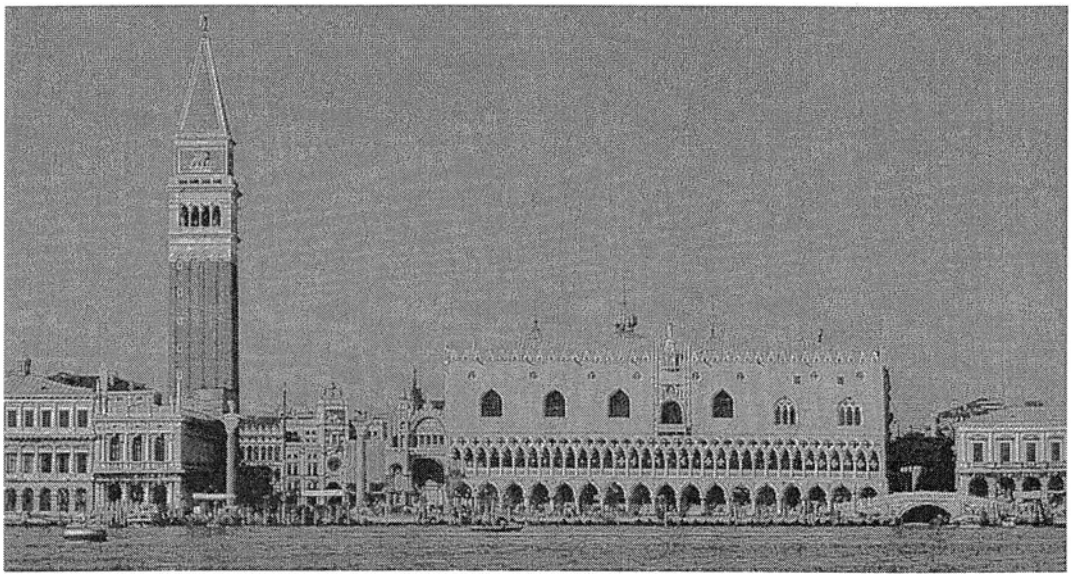
21. ***Sala del Maggior Consiglio***, Дуждева Палата, Венеција.



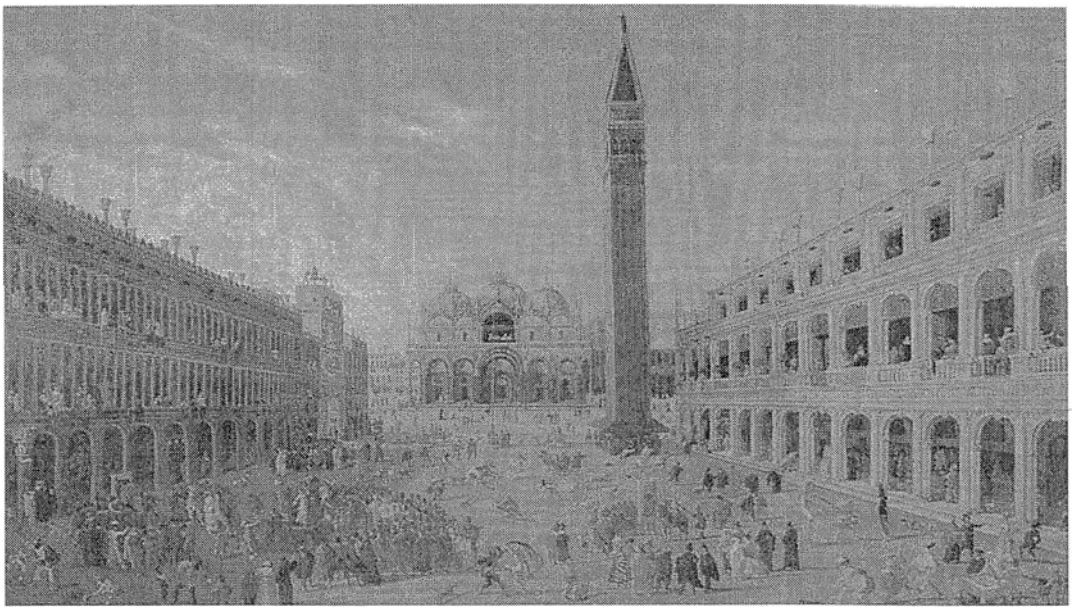
22. Егнацио Данти, ***Венеција***,
1580-81, фреска, 3,1 x 1,5м, Galleria delle Carte Geografiche,
Ватиканска Палата, Рим.



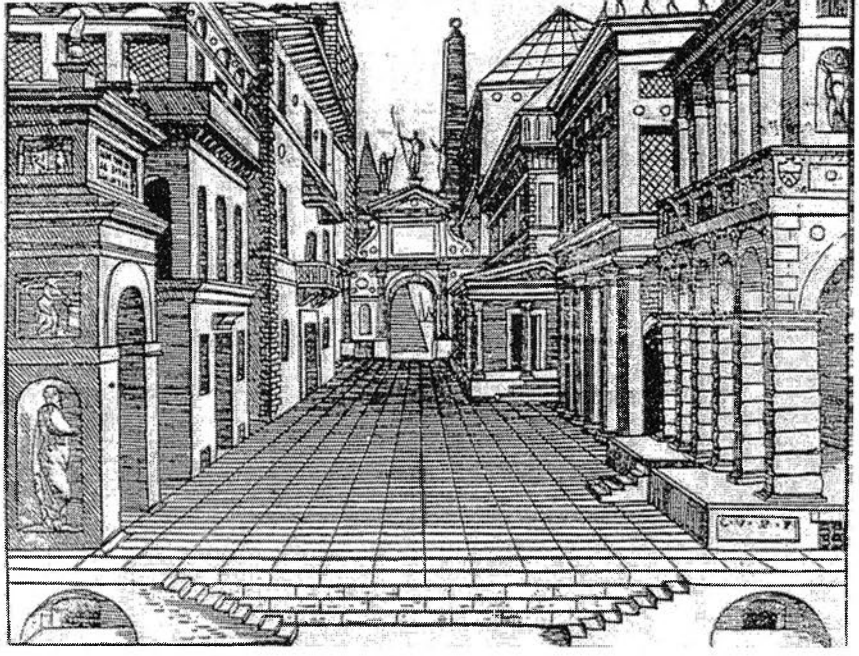
23. Бенедето Бордоне, ***Перспективен план на Венеција и на лагуната***,
од Isolario di Benedeto Bodone, 1528, дрворез, 23 x 33 цм, Музеј Correr, Венеција.



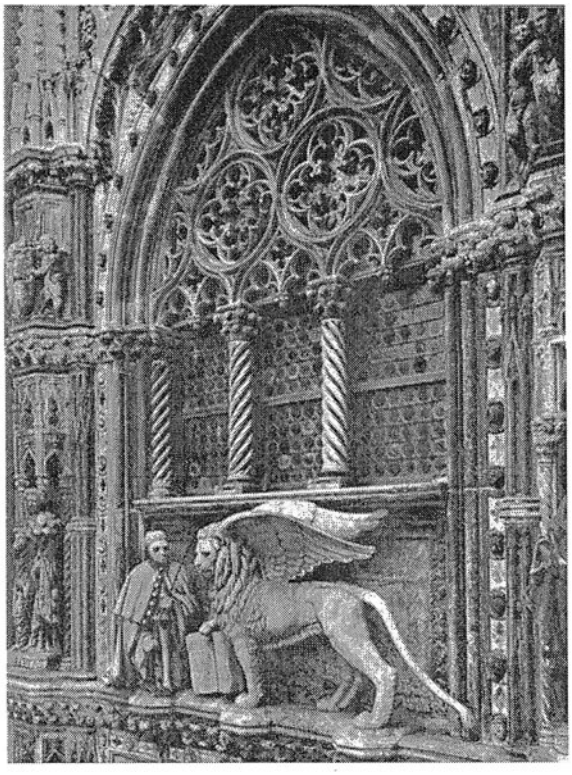
24. Венеција,
Поглед на Библиотеката на Св. Марко, Звоникот, Пјацета и Дуждевата Палата од базенот Св. Марко (Моло).



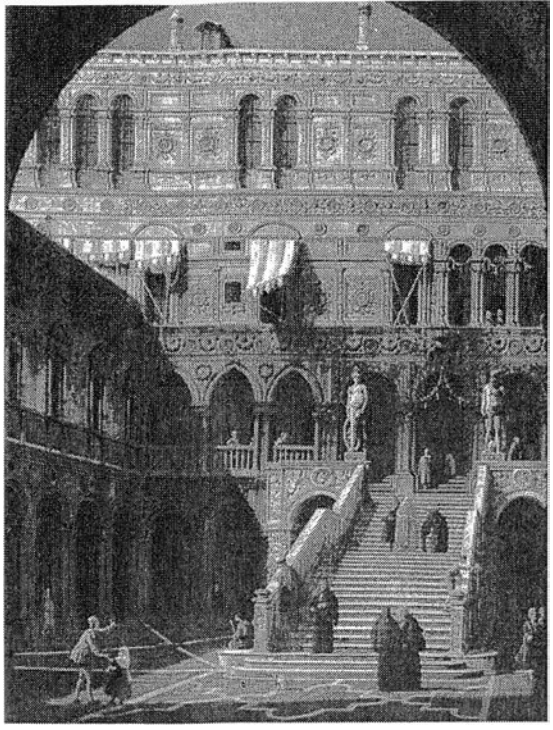
25. Јозеф Хајнц,
Плоштадот С. Марко за време на Карневалот,
17. век, масло на платно, Galleria Doria Pamfilj, Salone Verde, Рим.



26. Себастијано Серлио, ***Сценографска перспектива***,
16. век, графика, 62, 5 x 81,1цм, Galleria degli Uffizi,
Gabineto dei disegni (Arch. 5282A), Фиренца.



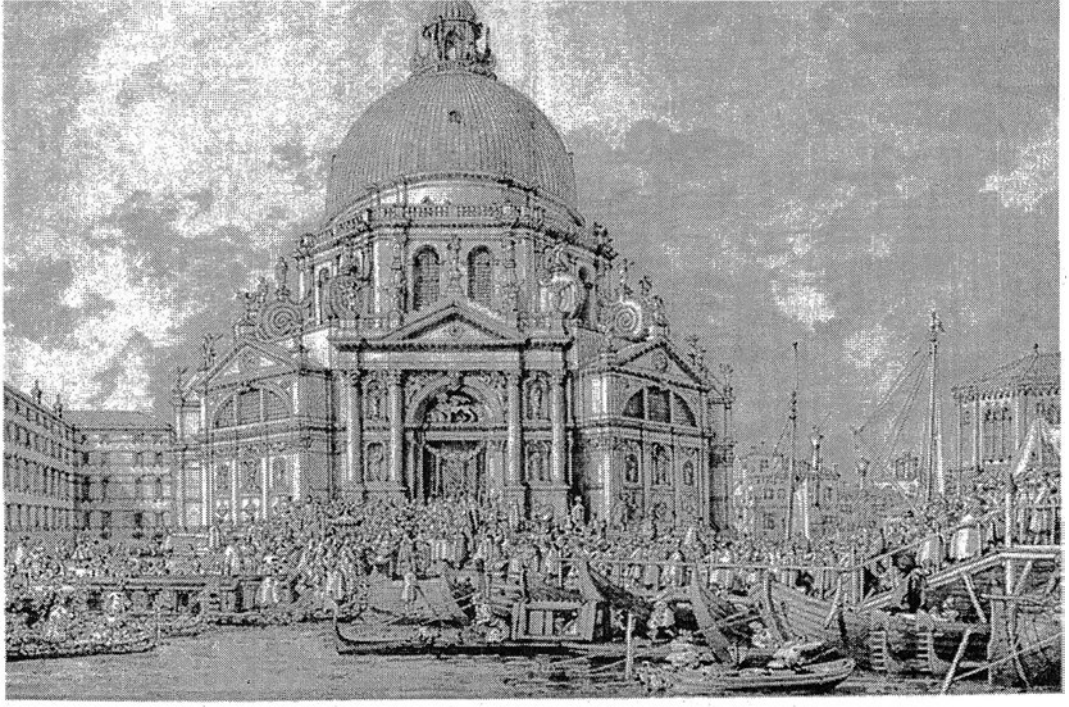
27. Бартоломео Бон,
Porta della Carta, мотив со Дуждот Франческо Фоскари и Лавот на Св. Марко,
Дуждева Палата, Венеција.



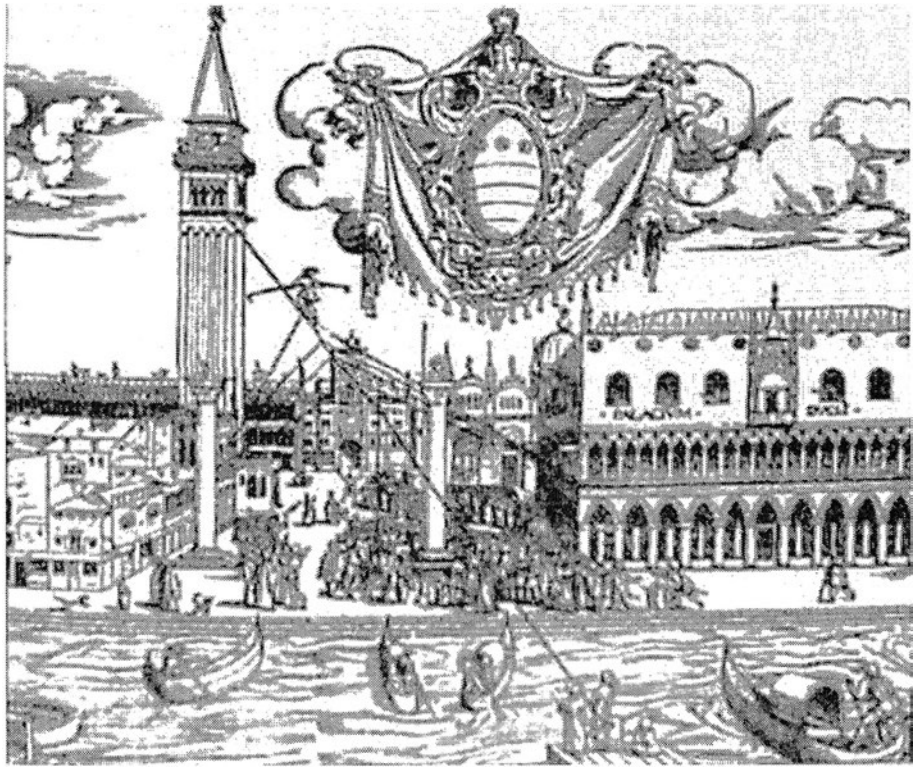
28. Антонио Канал-Каналето,
Scala dei Giganti, 1765, Внатрешен двор (Cortile) на Дуждевата Палата,
масло на платно, 42 x 29 цм, Приватна колекција, Мексико Сити.



29. ***Базиликата Св. Марко***, Дуждевата Палата и црквата San Giorgio Maggiore
во позадината, поглед од Пјаца кон Пјацета.



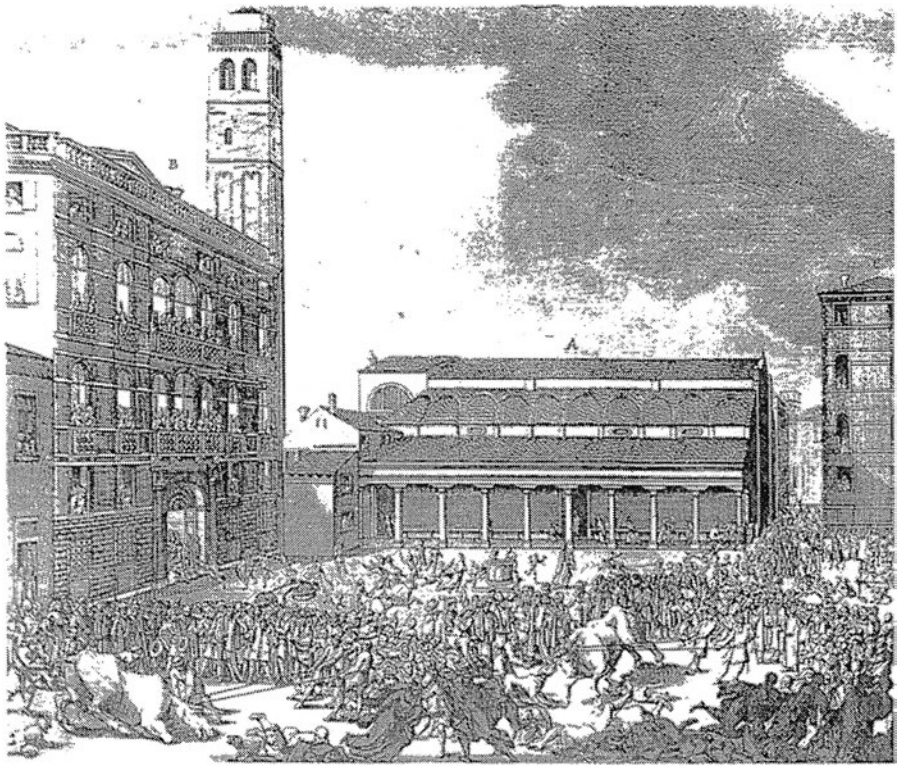
30. Каналето, ***Годишната посета на Дуждот на Sta Maria della Salute***, цртеж, 38,1 x 55,3цм, Приватна колекција.



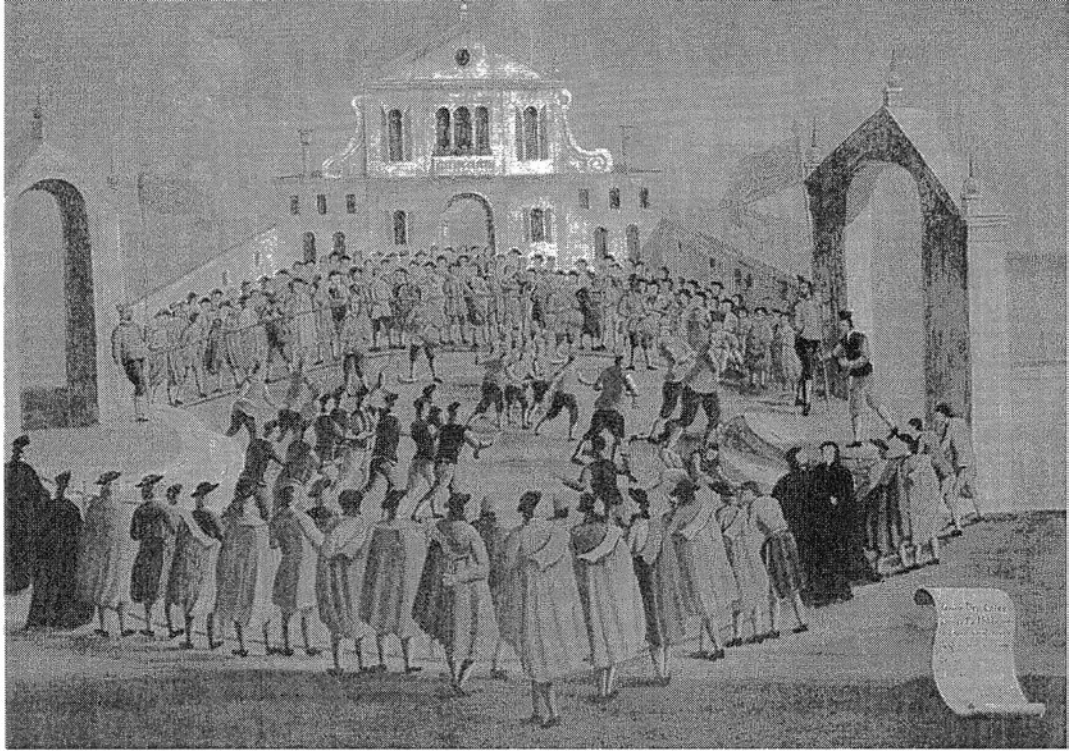
31. ***Одење по жица од Моло до врвот на Campanile, таканаречено Turco svolo***, графика.



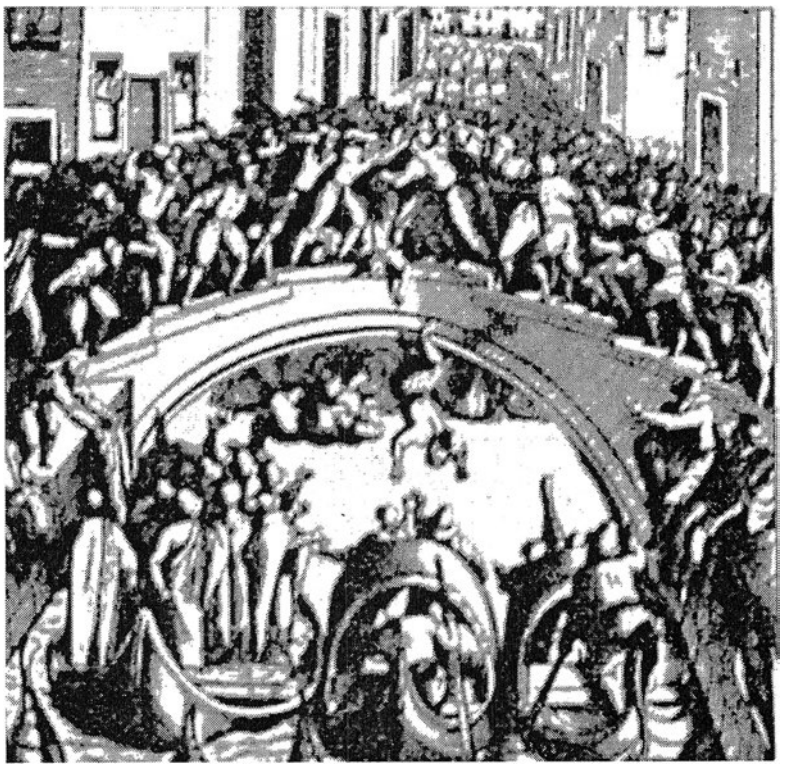
32. ***Forze d`Ercole, човечка пирамида***, графика од 18. век.



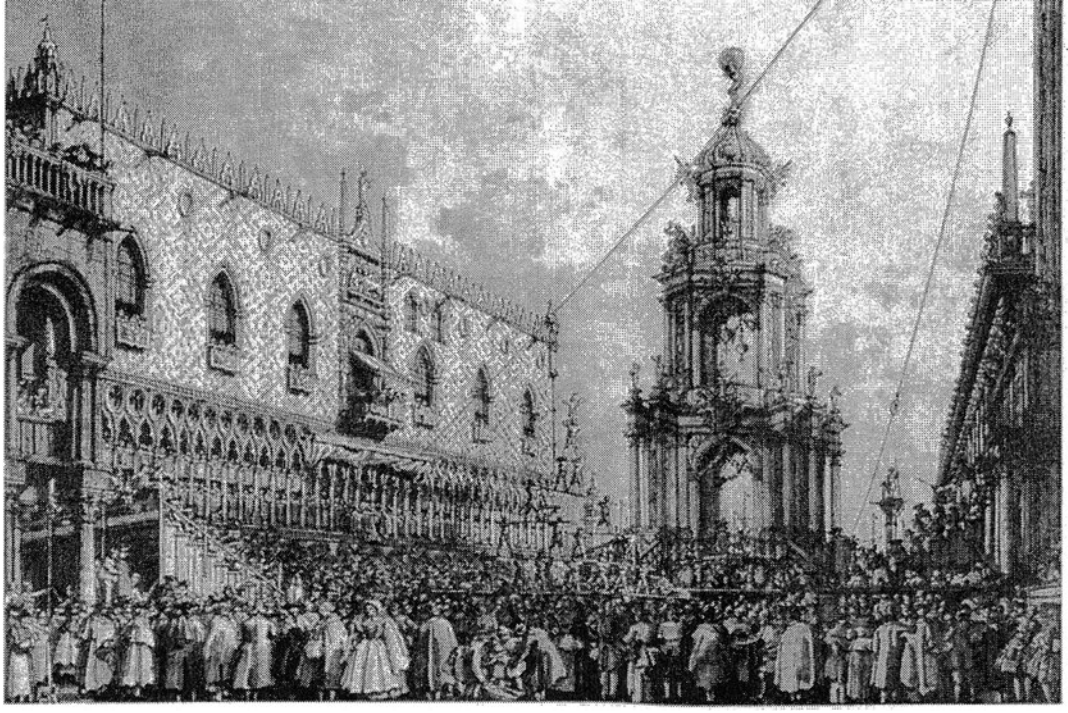
33. Д. Ловиса,
Плоштадот Св. Еремија (San Geremia) со познатиот лов на бикови,
графика од 18. век, Музеј Correr, Венеција.



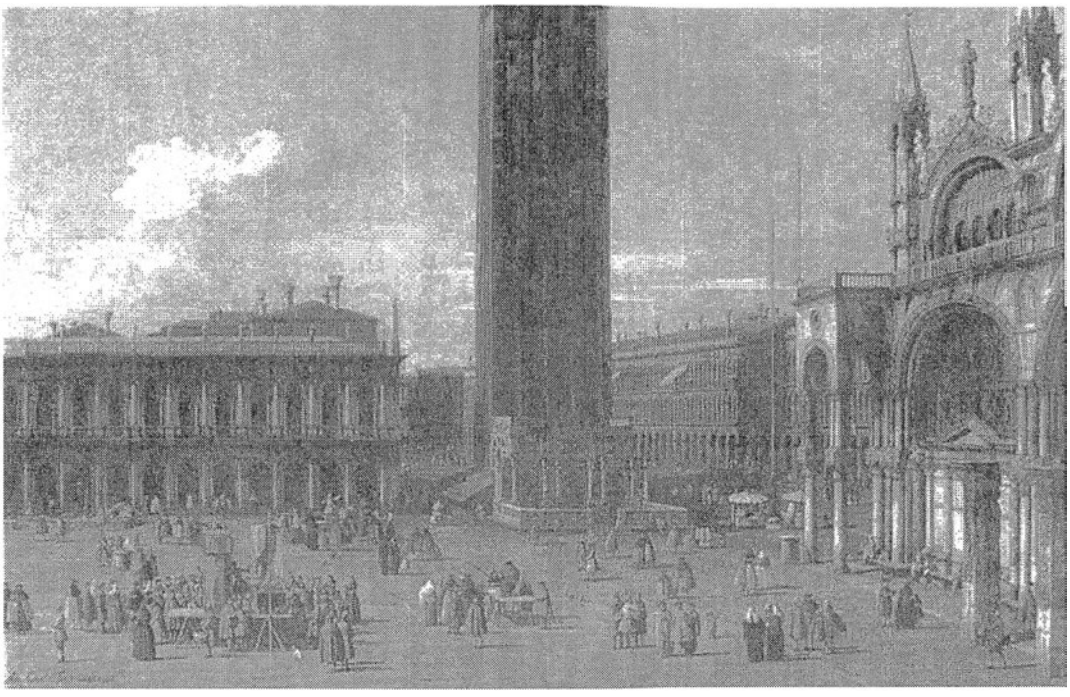
34. Габриел Бела, ***Фудбал кај San`t Alvise*** (по графика на Џакомо Франко од 1610), по 1779?- пред 1792, масло на пл. 0, 97 x 1,31м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



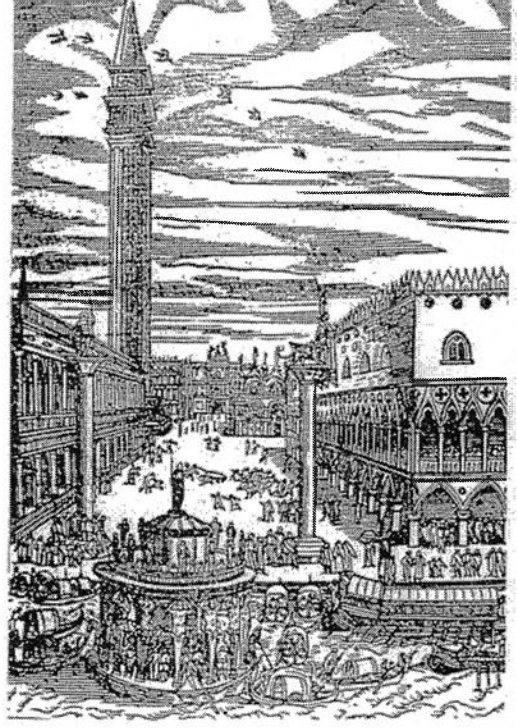
35. Џакомо Франко, ***Борба со стапови на мост***, графика, Музеј Correr, Венеција.



36. А. Каналето-Брустолон, ***Велики Четврток на Пјаџета***, ок. 1763,
перо и кафено мастило со сиво лавирање над графит,
38, 1 x 55,3цм, Фондација Ratjen, Вадуз.



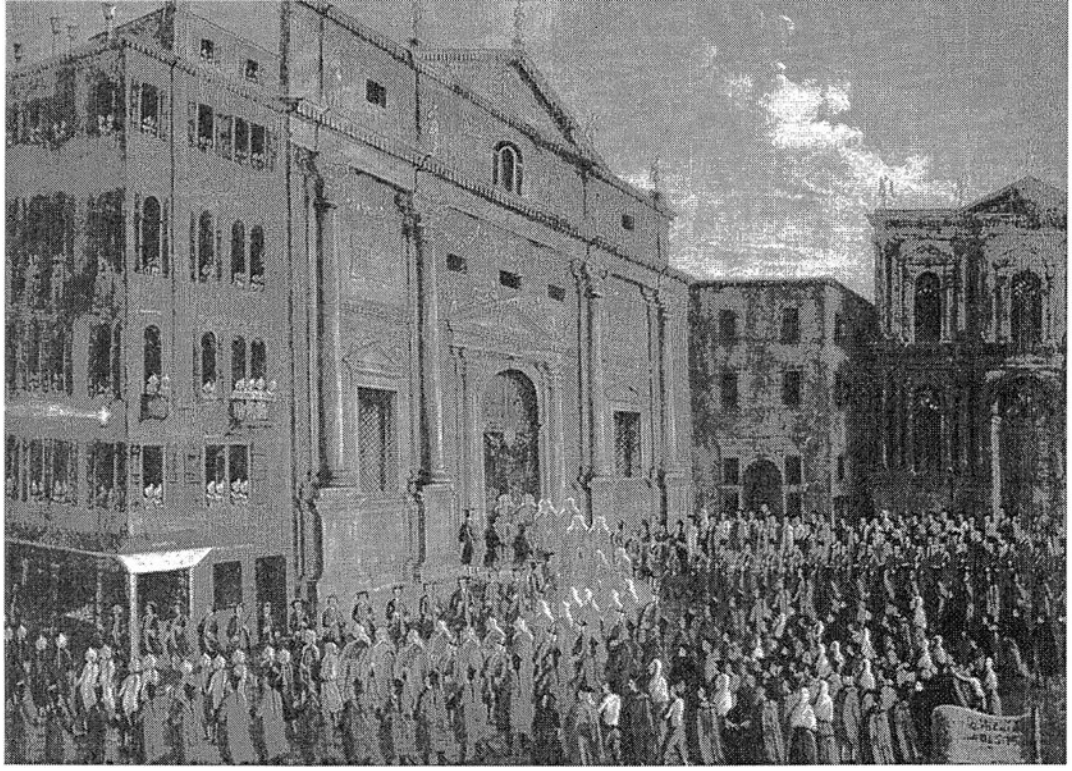
37. Антонио Канал-Каналето, ***Шарлатани на Плоштадот Св. Марко***,
гледано западно од север, масло на пл., 1744, 0,78 x 1,20м, Buchingham Palace, Лондон.



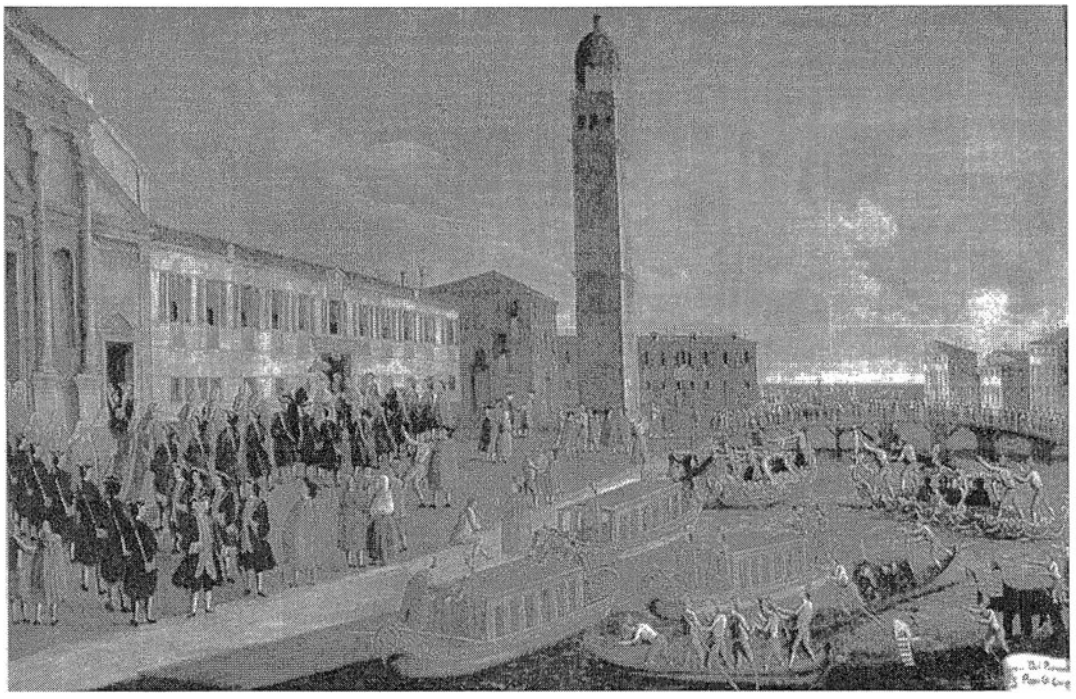
38. Чезаре Вечелио,
"Театар на светот" порачан од дружината Acessi во 1564,
графика од *Degli habiti antichi...*, , 1590, Музеј Correr, Венеција (M. 33634).



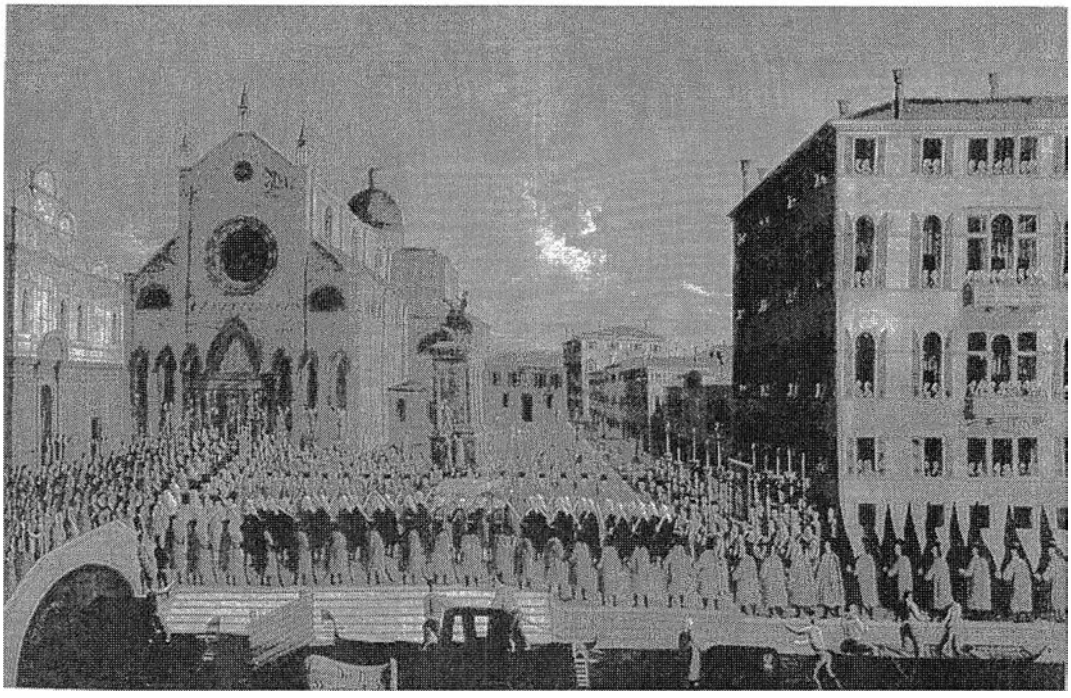
39. Џакомо Франко, ***Дуждовицата Моросина Моросини на Бученторо ѕлови кон Дуждеватa Палата***, фрагмент од графика, 53,5 x 40,5 цм, Музеј Correr, Венеција. (inv. P. D. 2414)



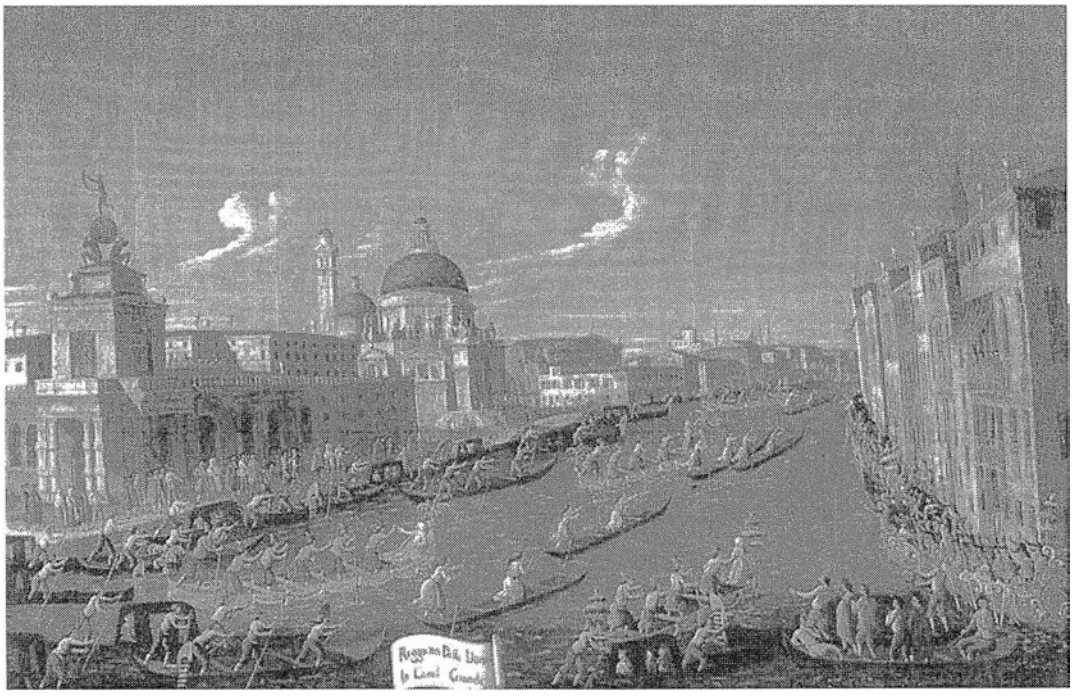
40. Габриел Бела,
Стајување во служба на новиот Прокуратор на Св. Марко
(излегување од црквата Сан Салвадор), по 1779?-пред 1792,
масло на пл., 0,96 x 1,23м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



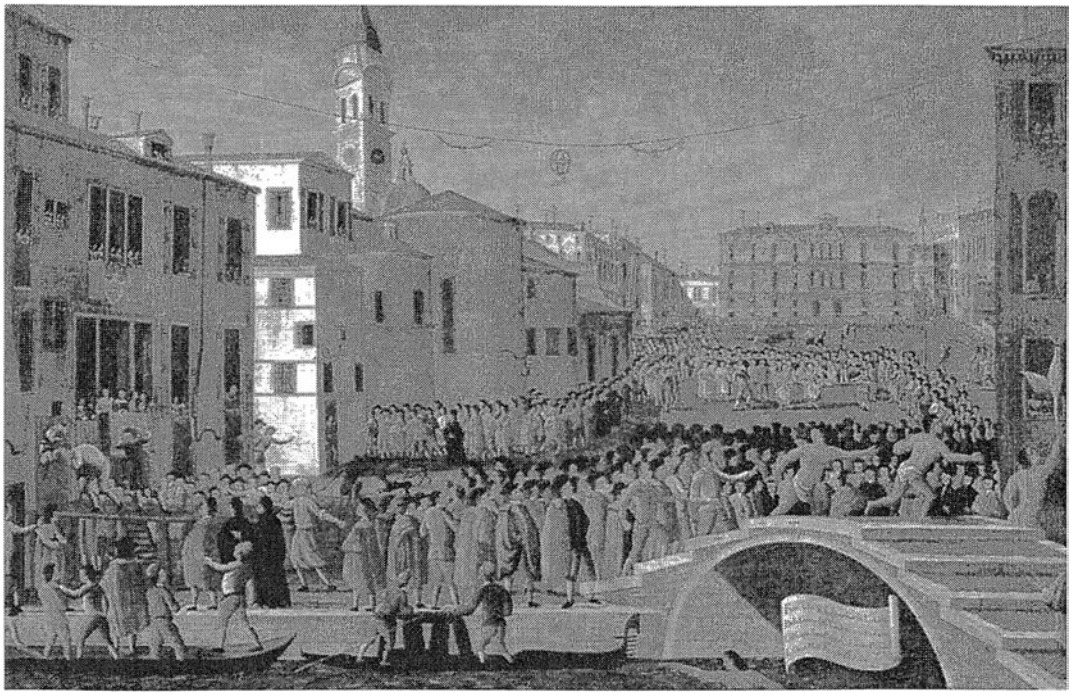
41. Габриел Бела, ***Пристигнувањето на новиот Патријарх во црквата San Pietro di Castello***, по 1779?-пред 1792,
масло на пл., 0,95 x 1,47м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



42. Габриел Бела, ***Погреб на Дуждот на плоштадот Св. Јован и Павле***, по 1779?-ок. 1792, масло на пл., 0,92 x 1,45м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



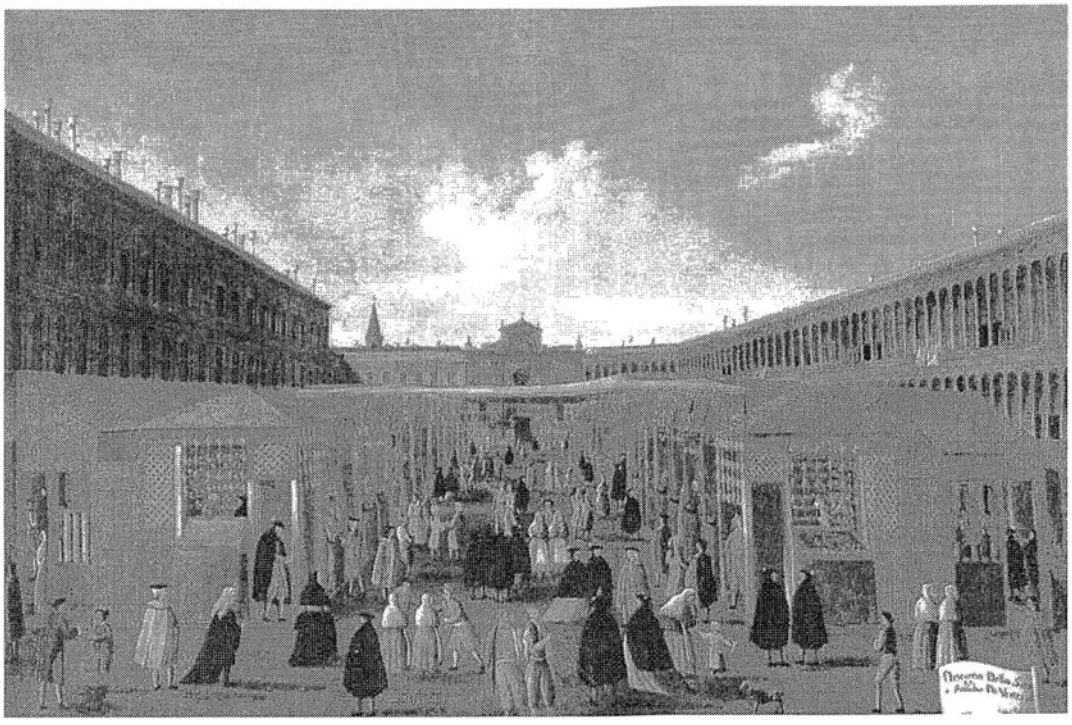
43. Габриел Бела, ***Женска Регата на Големиот Канал***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,46м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



44. Габриел Бела,
Прославата на 2 февруари кај Санта Мариа Формоса, по 1779?-пред 1792,
масло на пл., 0,95 x 1,47м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



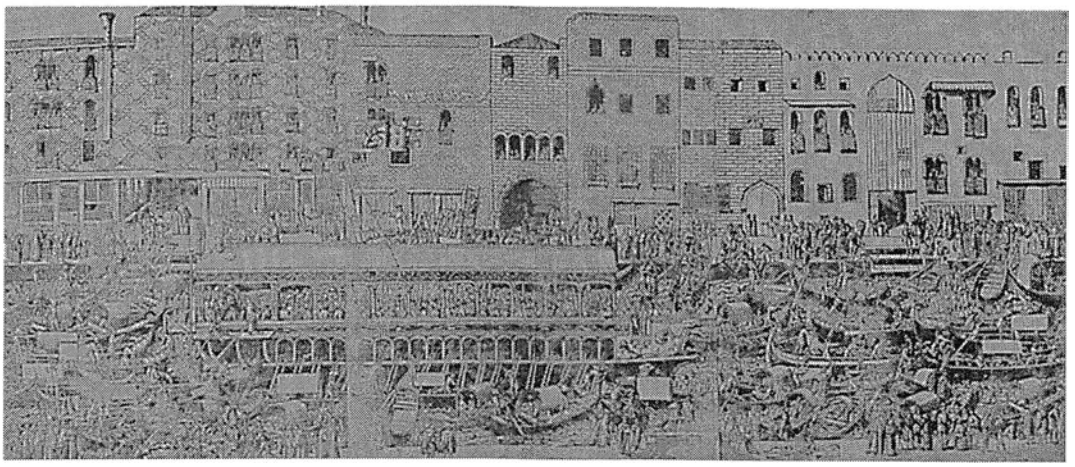
45. Јост Аман, ***Дуждевата поворка пред исповедувањето на Празникот Вознесение (Sensa)***,ок. 1560, дрворез со водени бои, 0,54 x 2,6м,
Graphische Sammlung der Staatsgalerie, Штудгарт.



46. Габриел Бела, ***Стариот Панаѓур за време на Вознесението***,
по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,96 x 1,46м,
Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



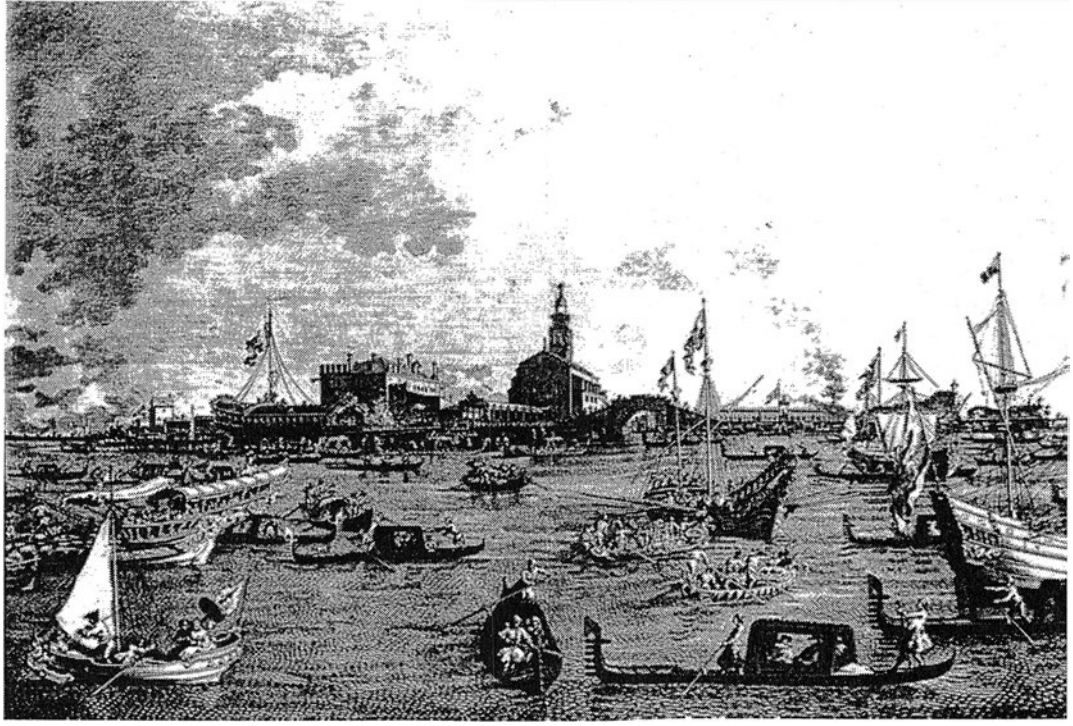
47. Габриел Бела, ***Новиот Панаѓур за време на Вознесението***,
по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,48м,
Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



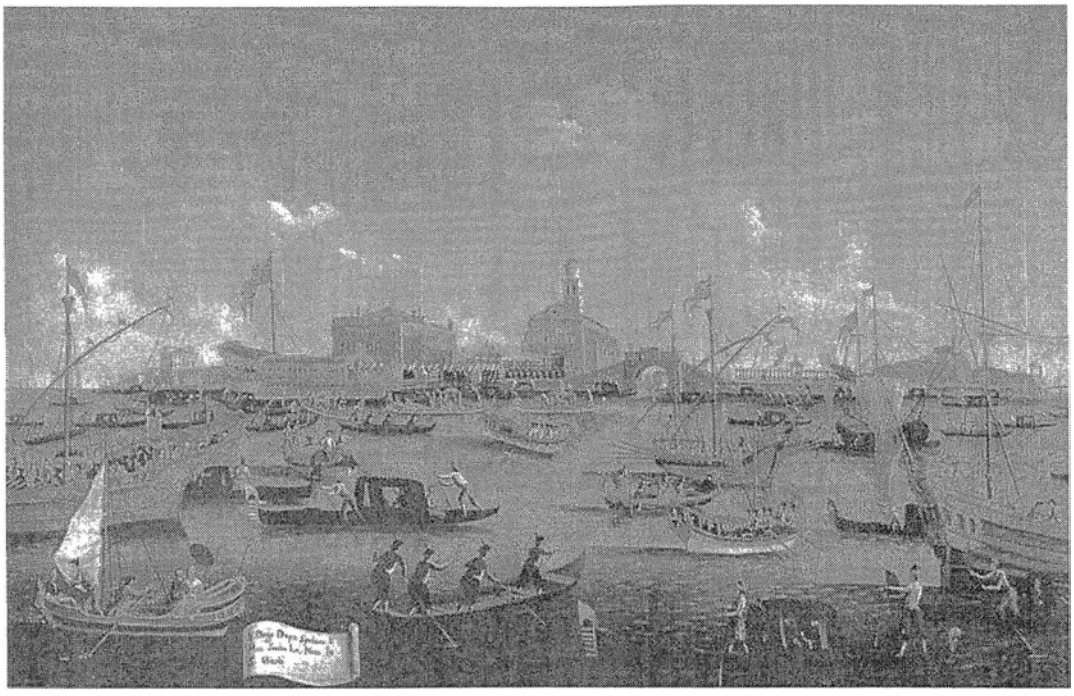
48. Анонимен уметник, ***Бучинторо со придружбата во ловидба***, графика.



49. Парис Бордоне, Рибарот
му го предава прстенот што му го дал Св. Марко на Дуждот,
1534-5, масло на пл., 3,7 x 3м, Галерија на Академијата, Венеција.



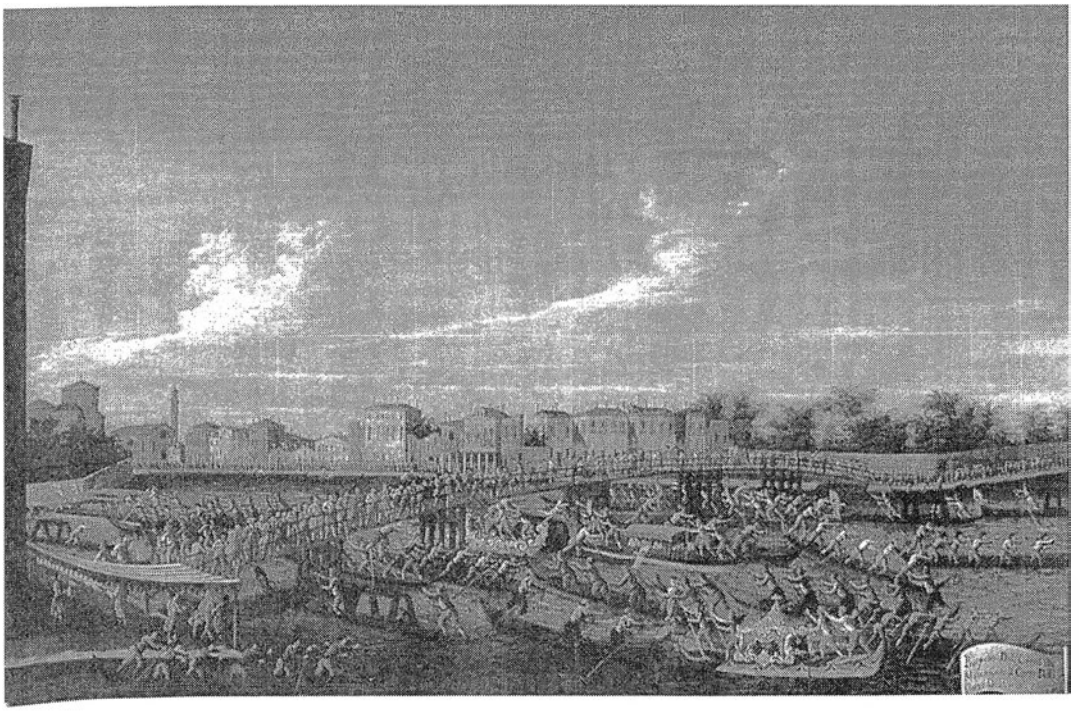
50. Антонио Каналето- Џ. Б. Брустолон, ***Враќање од Венчавањето на Морето***, графика no.6 од *Solennità Dogali*, Библиотека Correr, Венеција.



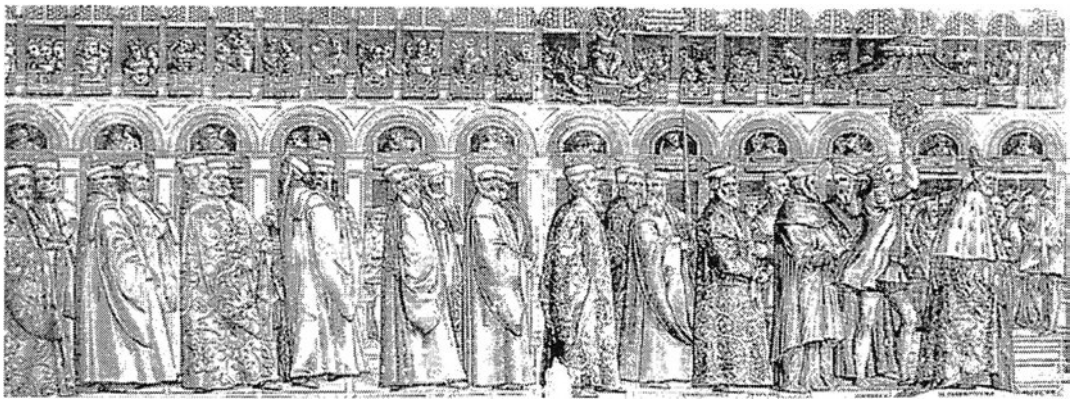
51. Габриел Бела, ***Мисата во црквата San Nicolo по Венчавањето на морето***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,93 x 1,46м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



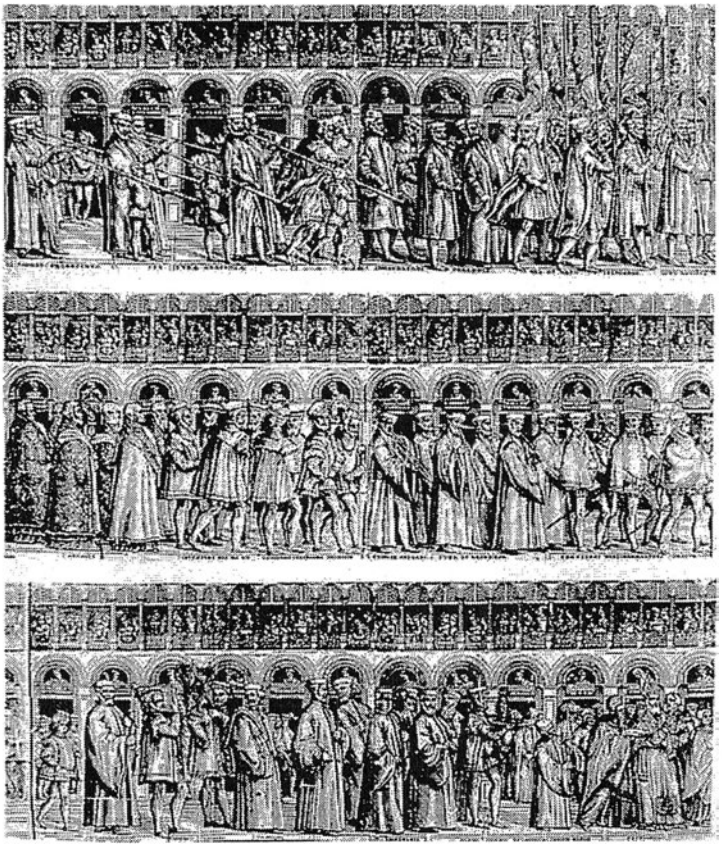
52. Габриел Бела, ***Дуждевиоѿ јавен банкеѿ***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,46м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



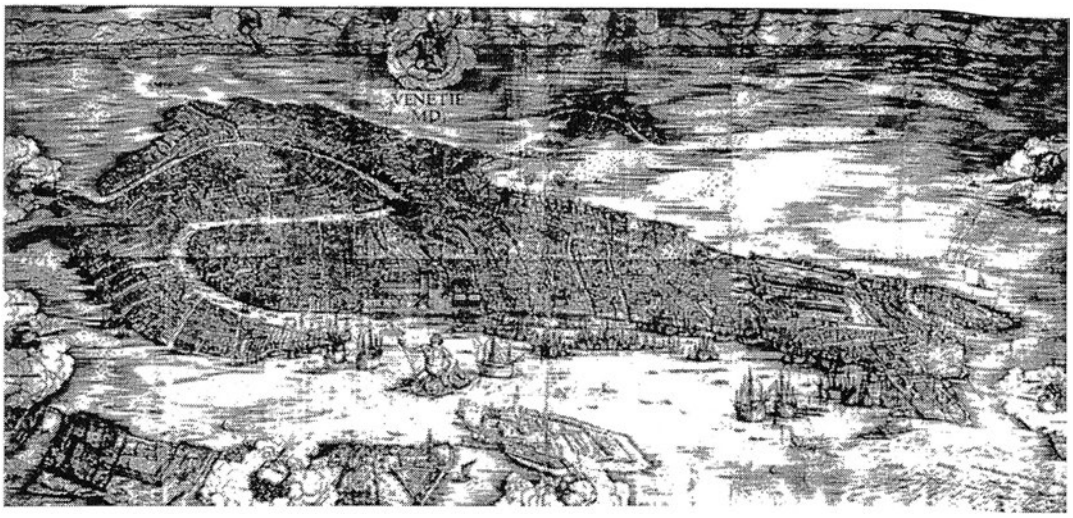
53. Габриел Бела, ***Ревија на чамци йо Големиоѿ Канал Мурано***, по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1,47м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



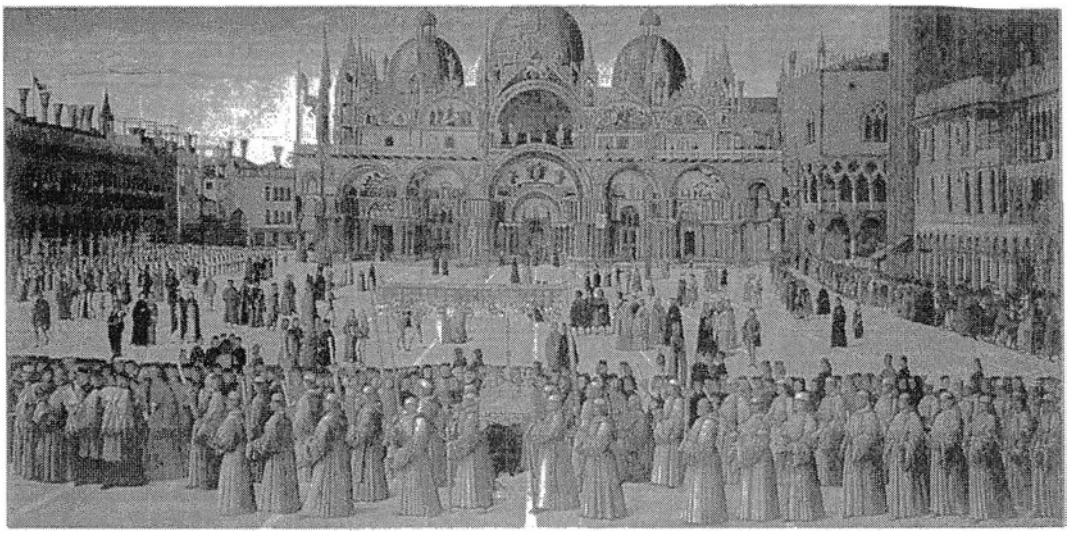
54. Матео Паган?,
Дуждот и неговата поворка, ксилографија, Museo Civico Correr, Венеција.



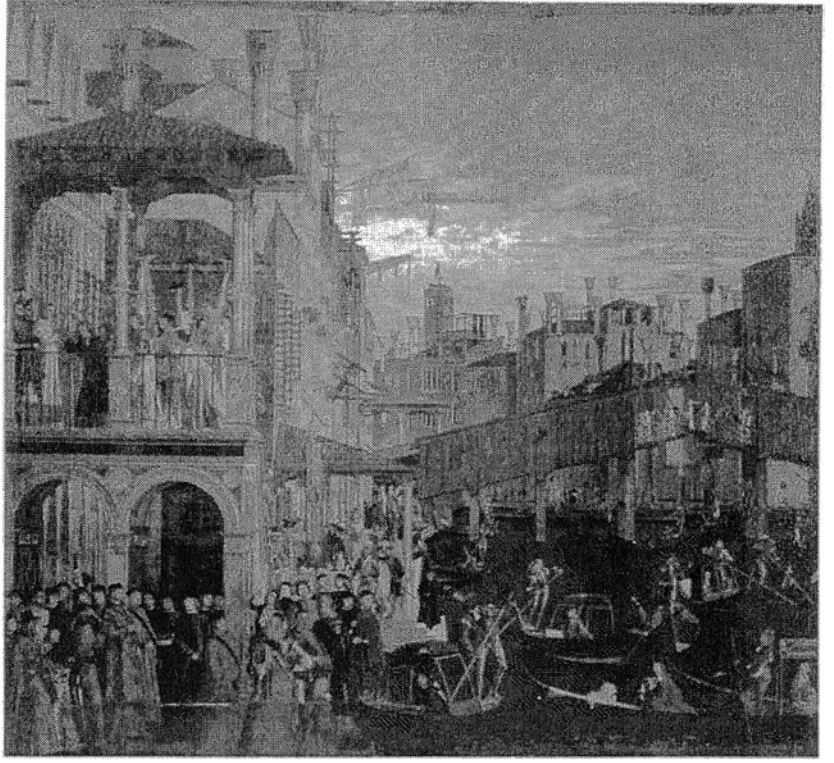
54. Матео Паган?,
Дуждот и неговата поворка, ксилографија, Museo Civico Correr, Венеција.



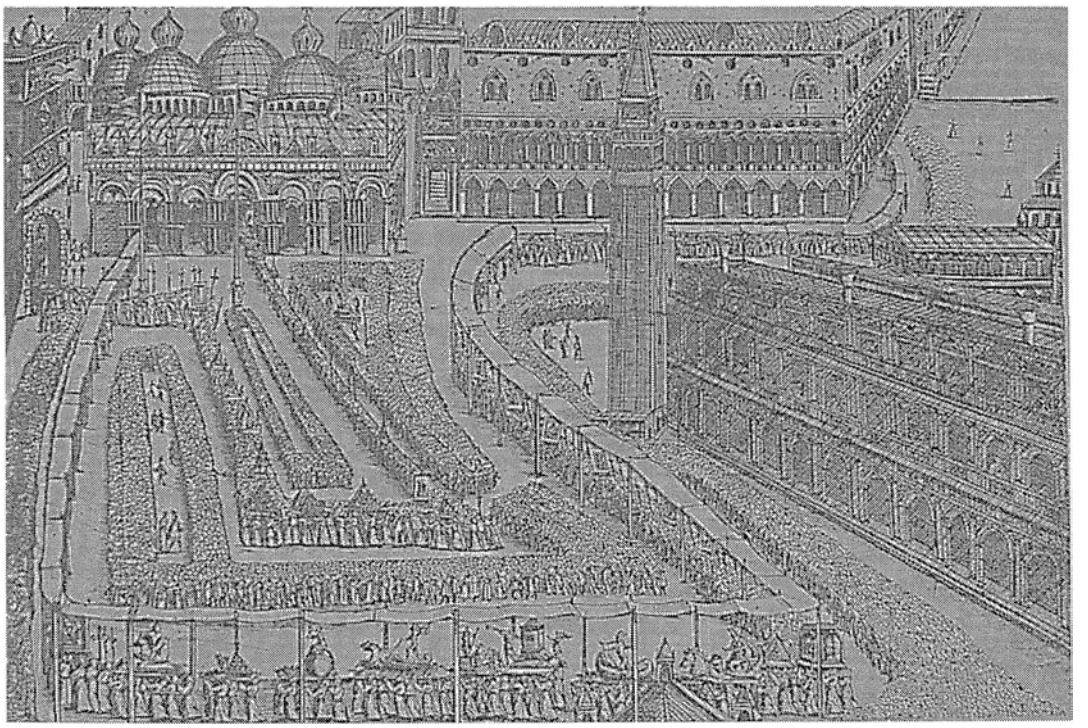
55. Јакопо де Барбари, ***Ведута на Венеција***, од птичја перспектива, ок. 1500, дрворез, 1,4 x 2, 8м, Museo Civico Correr, Венеција.



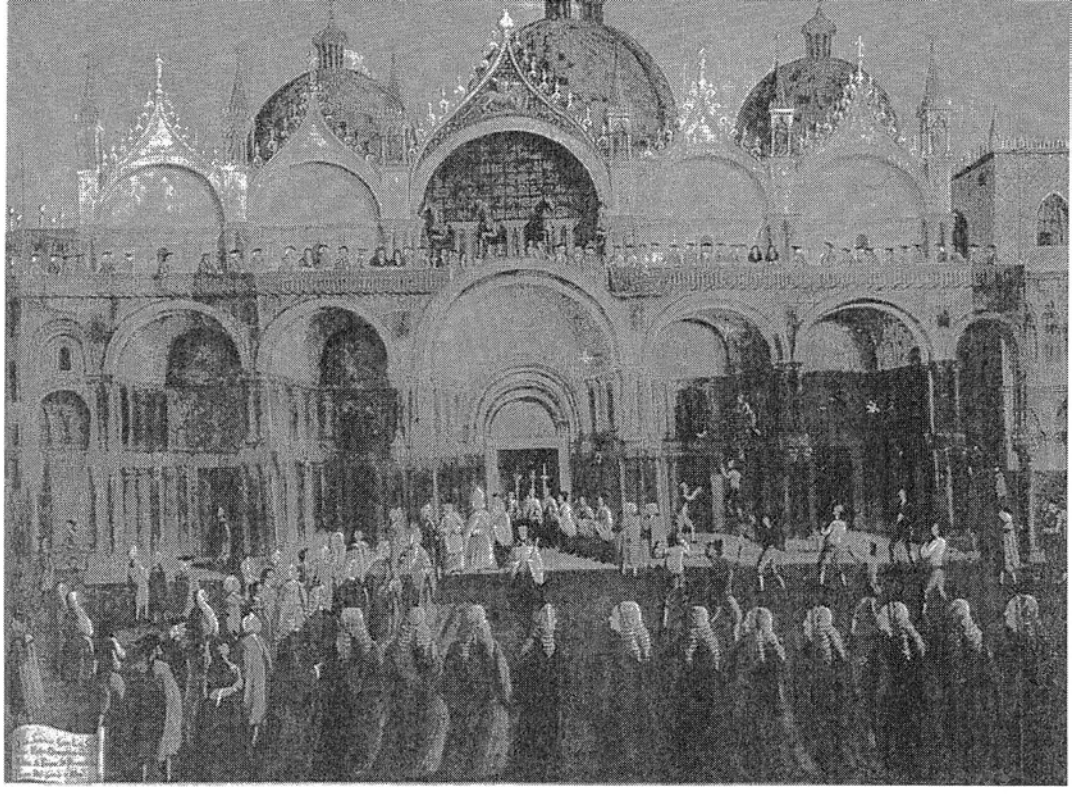
56. Џентиле Белини, ***Процесија на плоштадот Св. Марко***, 1496, масло на платно, ,3,7 x 7,5m, Gallerie dell'Accademia, Венеција.



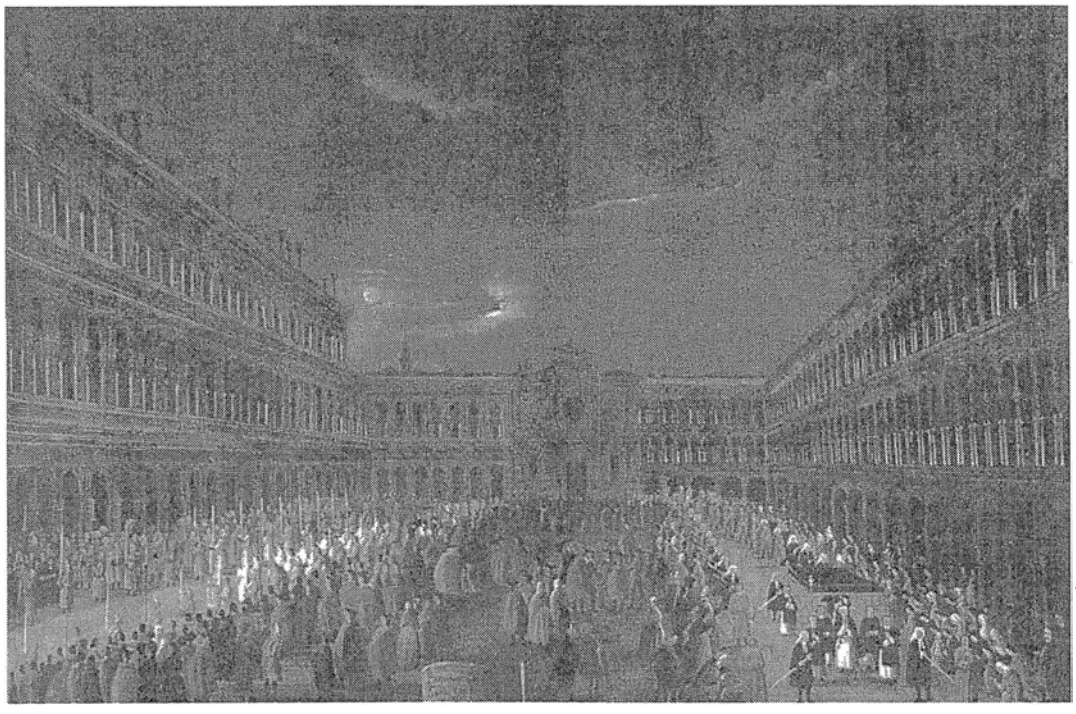
57. Виторе Карпачо, ***Чудесното оздравување на опседнатиот со помошна реликвијата на Крстот на мостот Ријалто***, 1494, масло на платно, 3,6 x 4,1m, Gallerie dell'Accademia, Венеција.



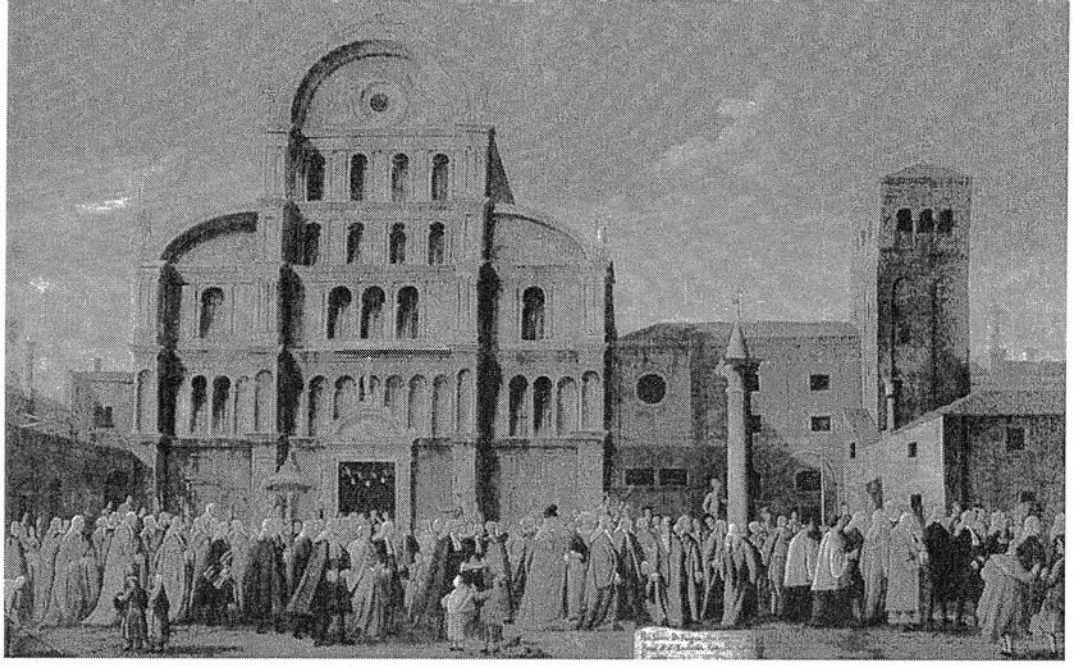
58. Анонимен автор, ***Процесијата Corpus Cristi***, графика од *Habiti d'huomeni et donne venetiane*...на Џакомо Франко, 1610, 20 x 27,3cm, Museo Correr (Stampe E 9.), Венеција.



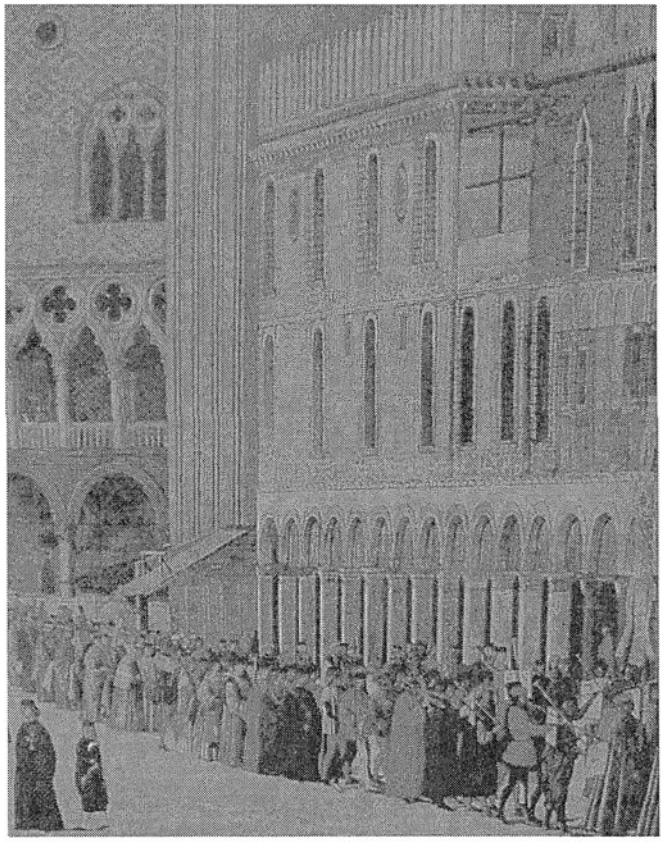
59. Габриел Бела, ***Церемонијата на Палмоватa Недела***,
по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1, 23м,
Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



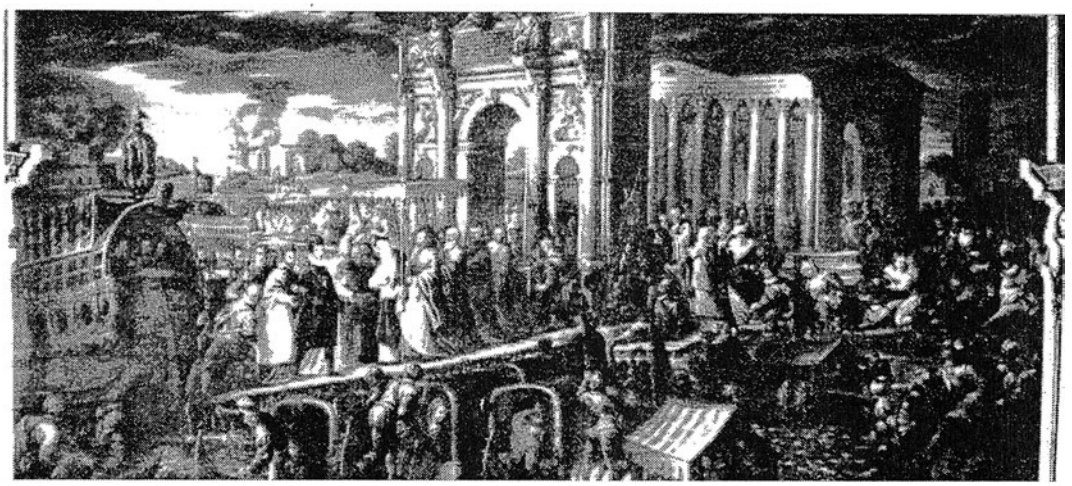
60. Габриел Бела, ***Процесии на Св. Петок со осветлување на Piazza***,
по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1, 46м,
Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



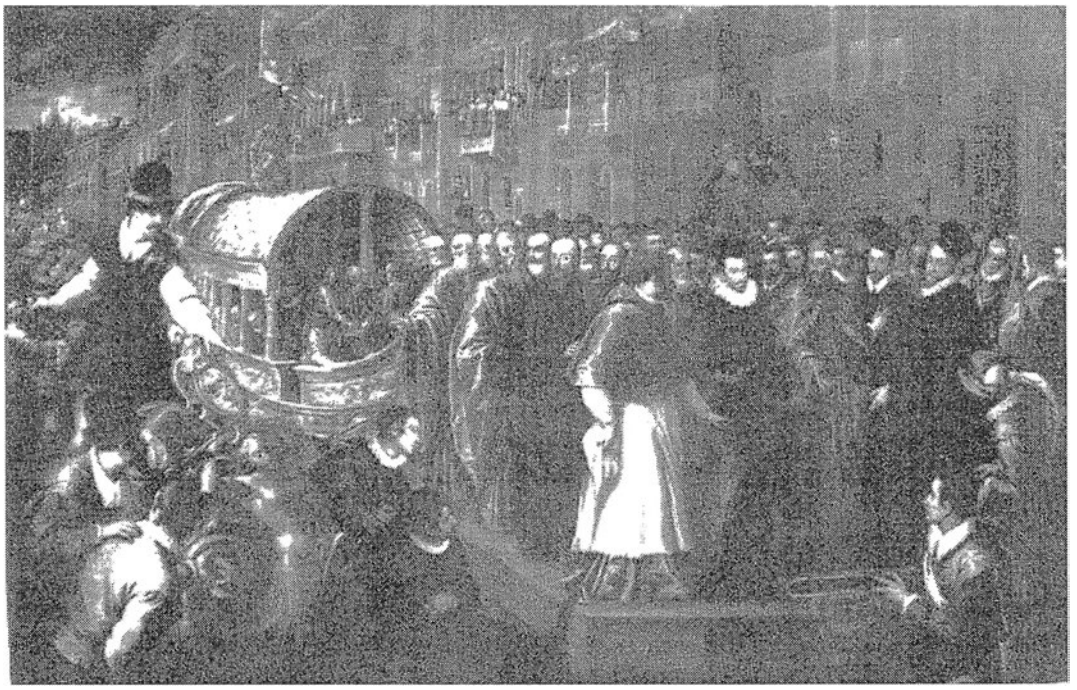
61. Габриел Бела, ***Дуждеваша посета на Св. Захарија на Велигден***,
по 1779?-пред 1792, масло на пл., 0,96 x 1, 47м,
Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



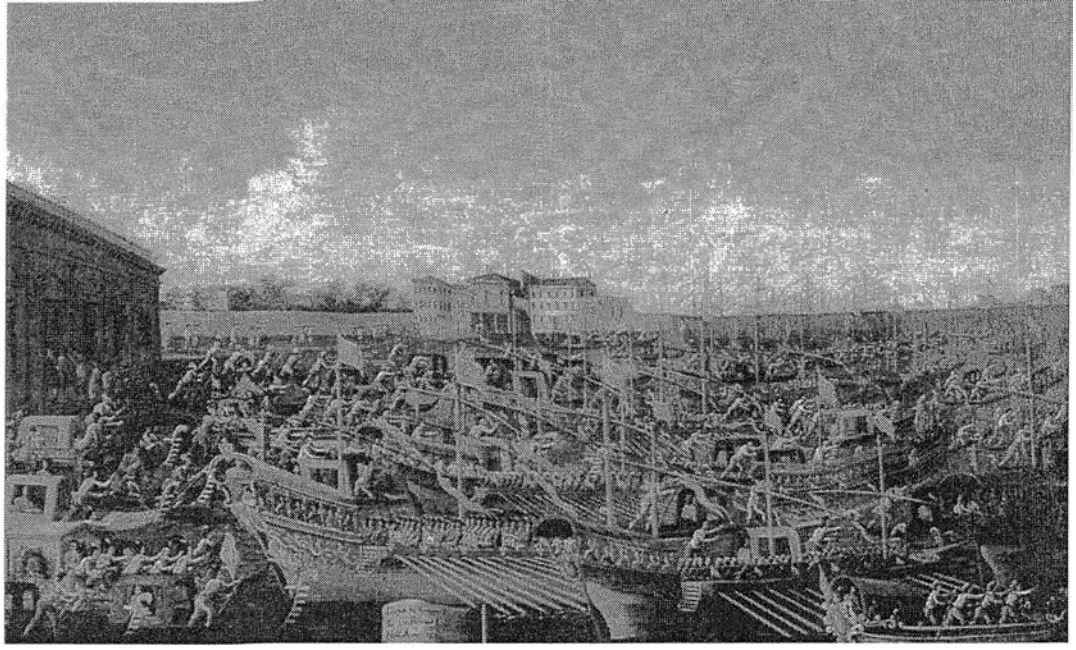
62. Центиле Белини,
Фрагменти од Процесијата на плоштадот Св. Марко(сл.56).



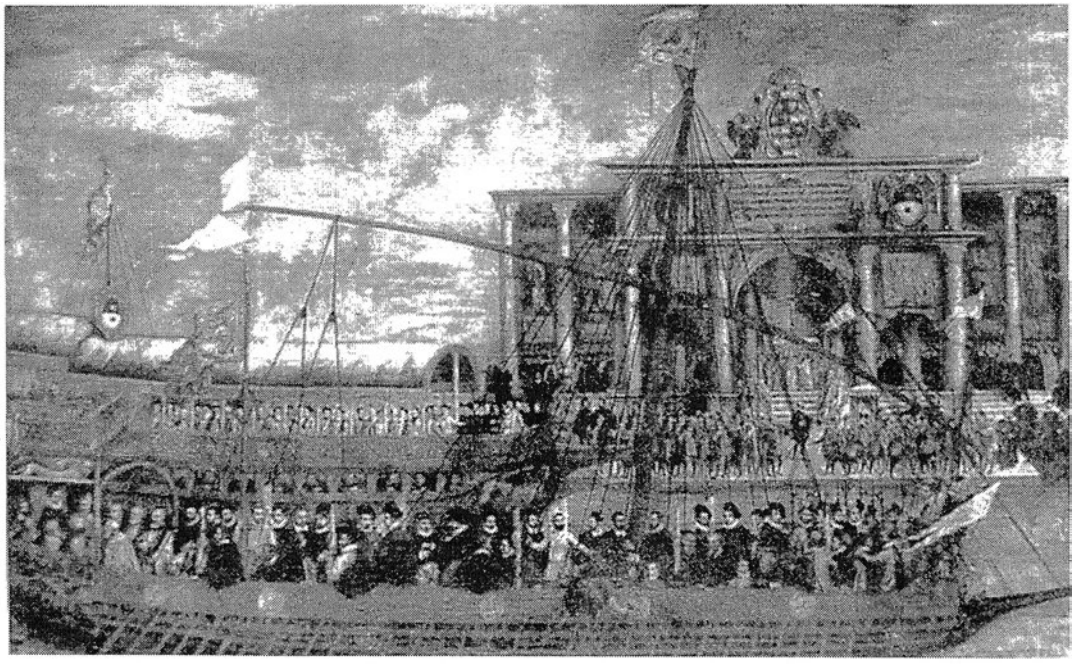
63. Андреа Вичентино, ***Пристигнувањето на Анри III на Лидо***, 1593, масло на пл. Sala delle Quatro Porte, Дуждева Плата, Венеција.



64. Јакопо Палма Помладиот, ***Пристигнувањето на Анри III во Палатата Фоскари***, масло на пл., Staatsgalerie, Дрезден.



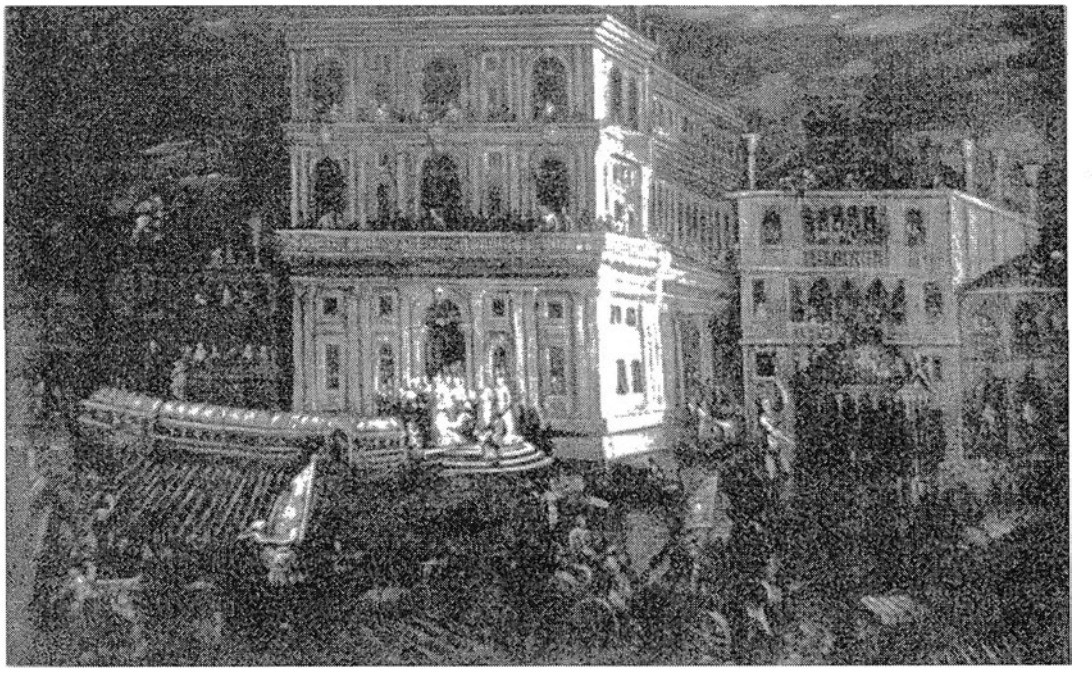
65. Габриел Бела,
Пристигнувањето на Анри III од Полска и Франција, по 1779?-пред 1792,
масло на пл., 0,94 x 1, 47м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



66. Андреа Вичентино, ***Укотвување на Анри III на Лидо***,
16. век, масло на пл., Litomerice, Vescovado.



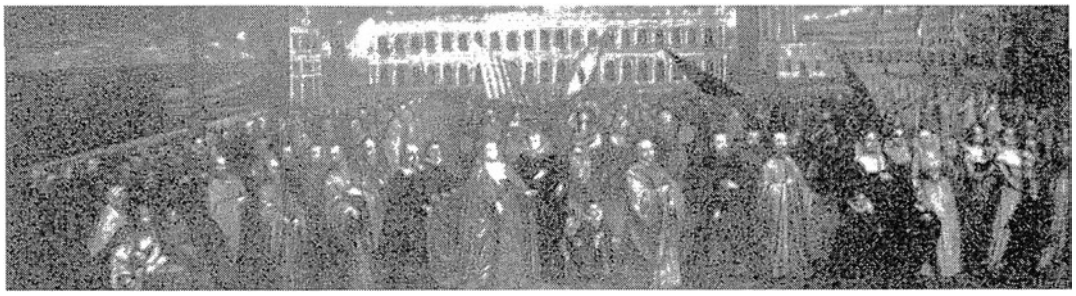
67. Андреа Вичентино, ***Пристигнувањето на Анри III на Лидо***, 16. век, масло на пл., 0, 97 x 1,68м, Museo Civico, Падова.



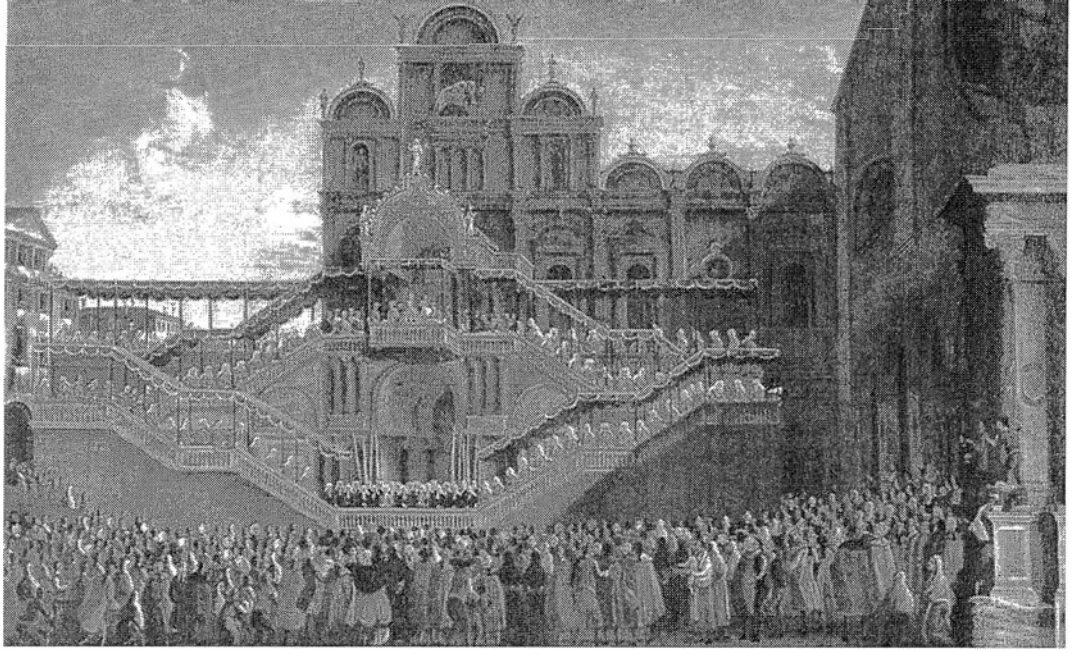
68. Анонимен уметник, Испловување на ***Моросина Моросини Гримани од нејзината палата кај San Luca со Бучинторо на прославувањето на нејзиното крунисување***, масло на пл., 1,41 x 238м, Музеј Correr, Венеција.



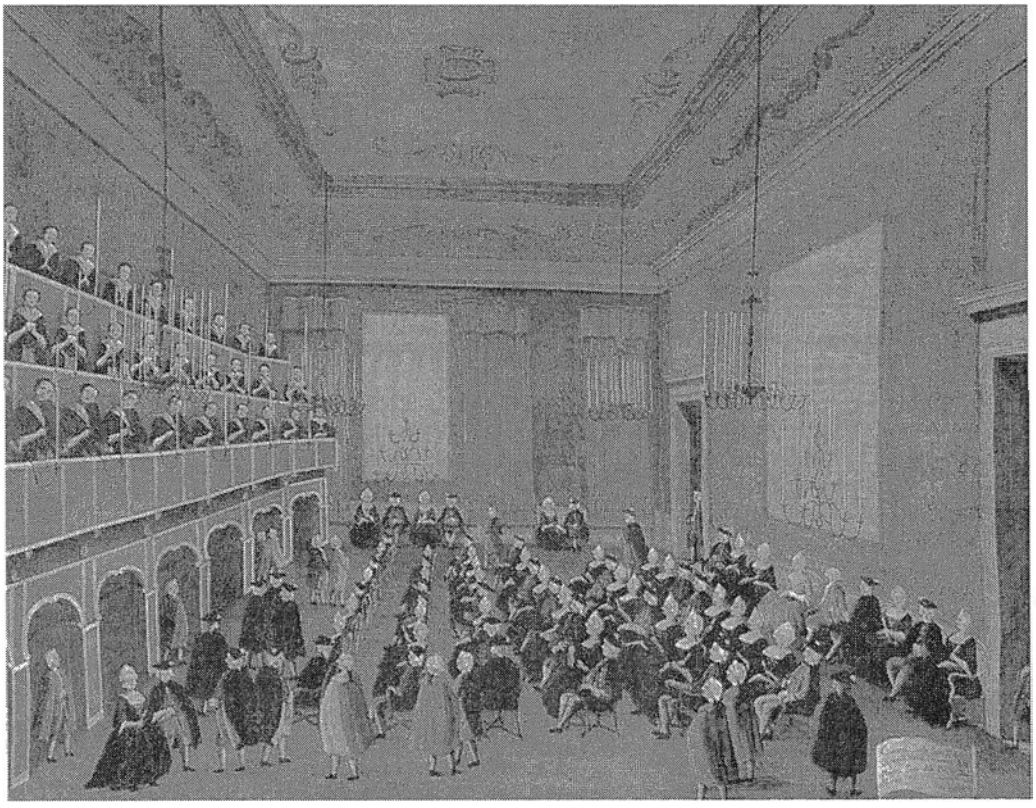
69. Џакомо Франко, ***Дуждовицата Моросина Моросини на Бученторо ѝлови кон Дуждевата Палата,*** 16. век, фрагмент од графиката каде се гледа триумфалната капија за пречек, 53,5 x 40,5 цм,
Музеј Correr, Венеција (inv. P. D. 2414).



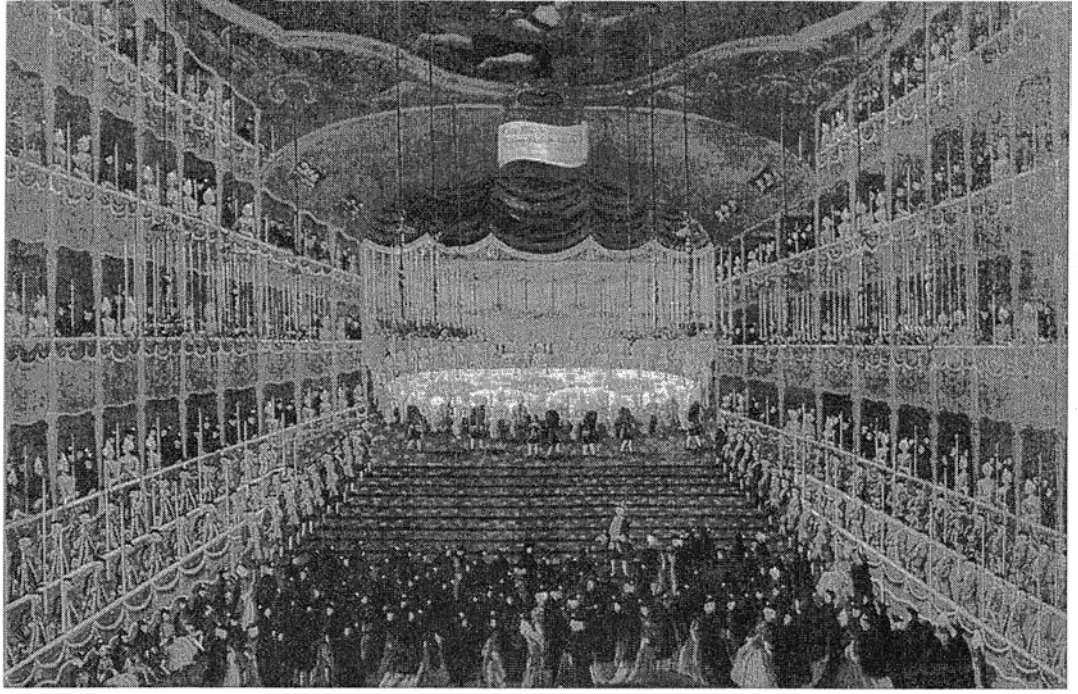
70. Андреа Вичентино, ***Дуждовицата Моросина Моросини Гримани во ѝоворка сѝроѝи базиликаѝа Св. Марко,*** 16. век, масло на платно, 1,14 x 2,64 м,
The Trustees of the Chatsworth Settlement, Chatsworth.



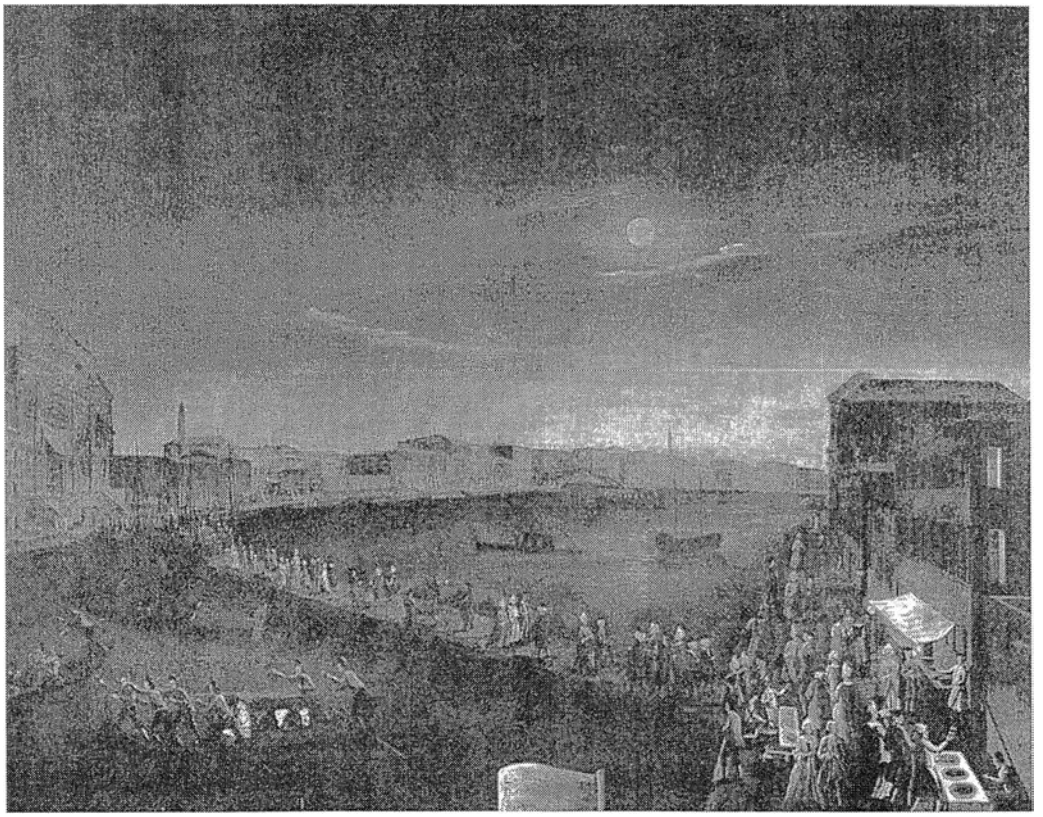
71. Габриел Бела, ***Благослов на Папата Пиус VI на плоштадот Св. Јован и Павле,*** (по Ф. Гварди)1782?- пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1, 48м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



72. Габриел Бела, ***Концерт на штитеничките на Сиропиталиштата во чест на Грофовите од Север,*** 1782?- пред 1792, масло на пл., 0,96 x 1, 24м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



73. Габриел Бела, ***Вечера во Театарот San Benedetto за Грофовите од Север,*** 1782?- пред 1792, масло на пл., 0,95 х 1, 46м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



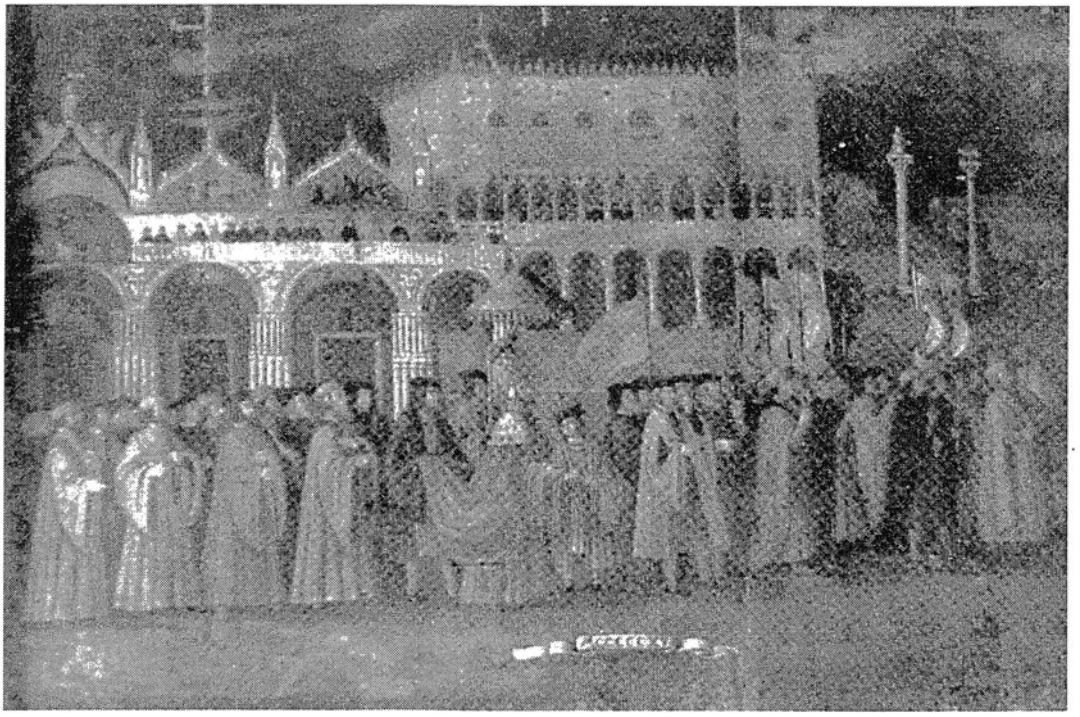
74. Габриел Бела, ***Ноќта на Redentore,*** по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,95 х 1, 22м, Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



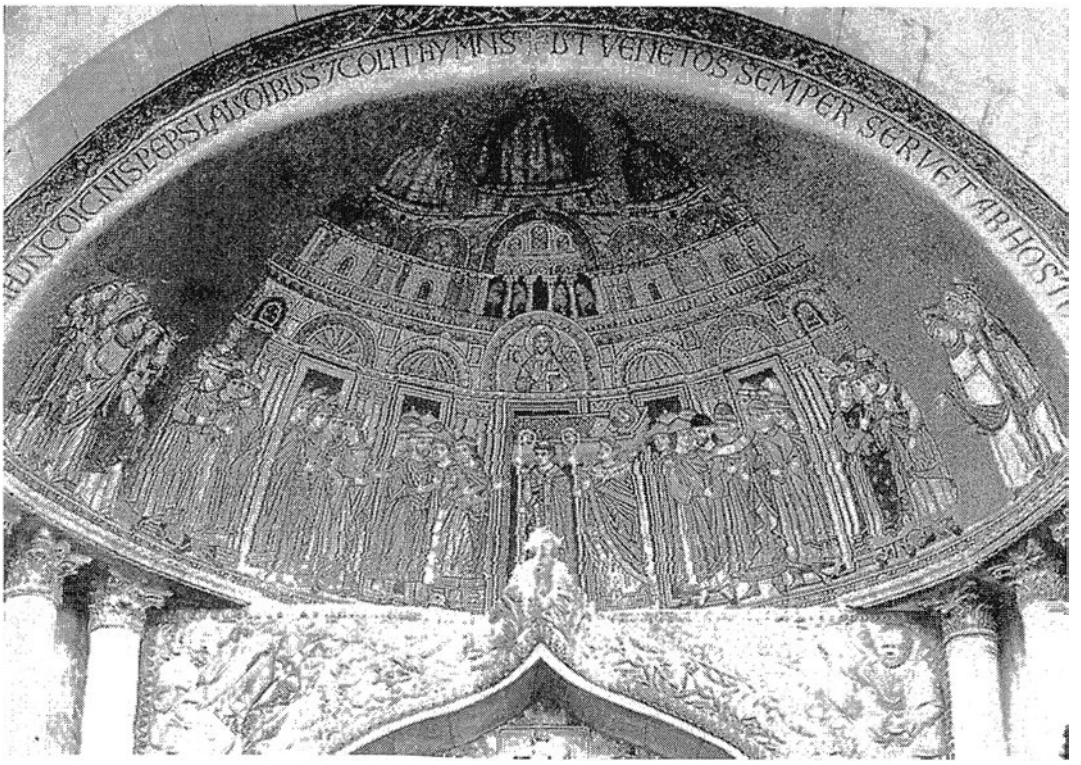
75. Габриел Бела, ***Прием на Амбасадор во Collegio,***
(по Каналето- Брустолон)по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,97 x 1, 47м,
Пинакотека Querini-Stampalia, Венеција.



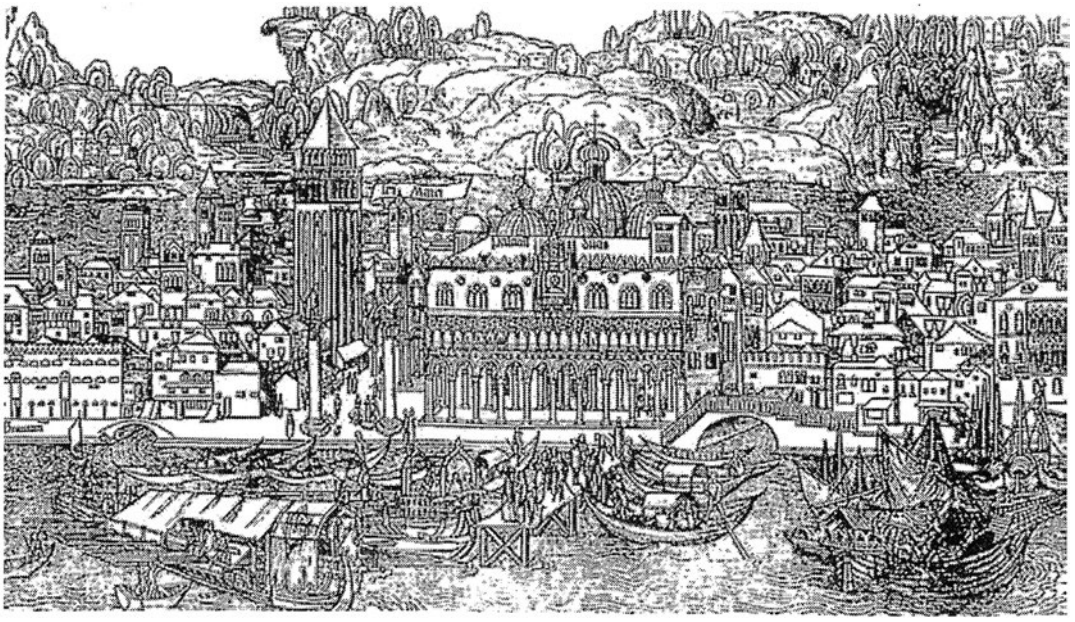
76. Ц. Б. Леони, ***Средбата на Франческо дела Ровера***(од Урбино)
и Дуждот Андреа Грити(A.Gritti) ***на Пјацета во 1524*** , илуминација,
ок. 1605 (Рим, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urb. Lat. 1764; G. Leoni,
"Vita di Fracesco I della Rovere", лист 110.



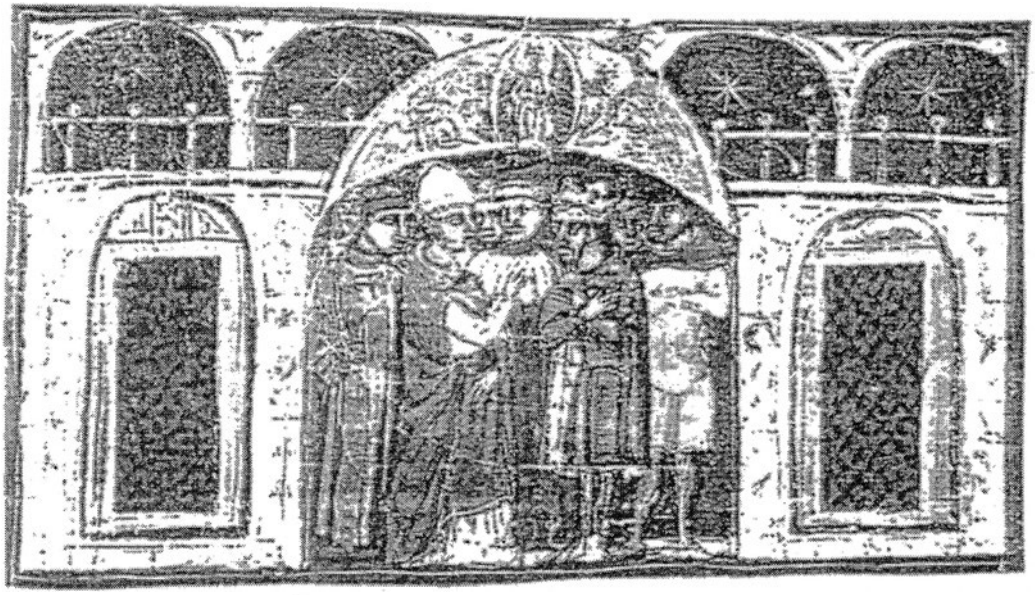
77. Анонимен сликар, ***Процесија на Катерина Корнаро*** , 1489, масло на табла, 1,22 x 1,98м, Museo Civico, Асоло.



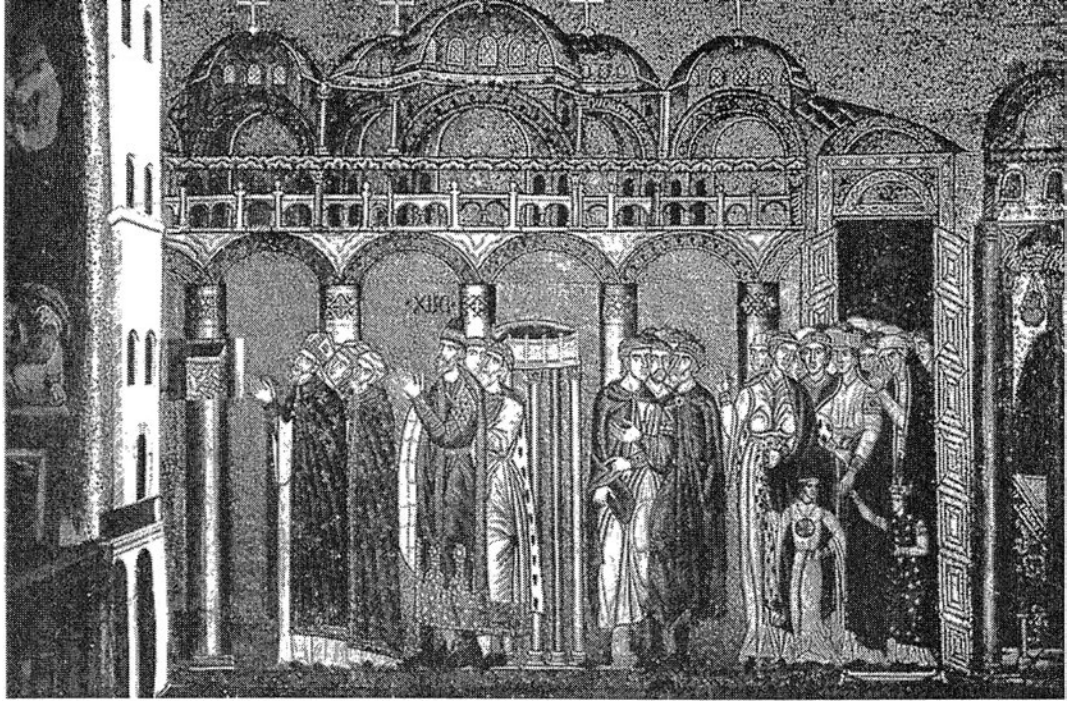
78. ***Пренесувањето на телото на светиот патрон во базиликата***, мозаик над Porta di Sant`Alpio на јужната фасада на базиликата Св. Марко, 13. век.



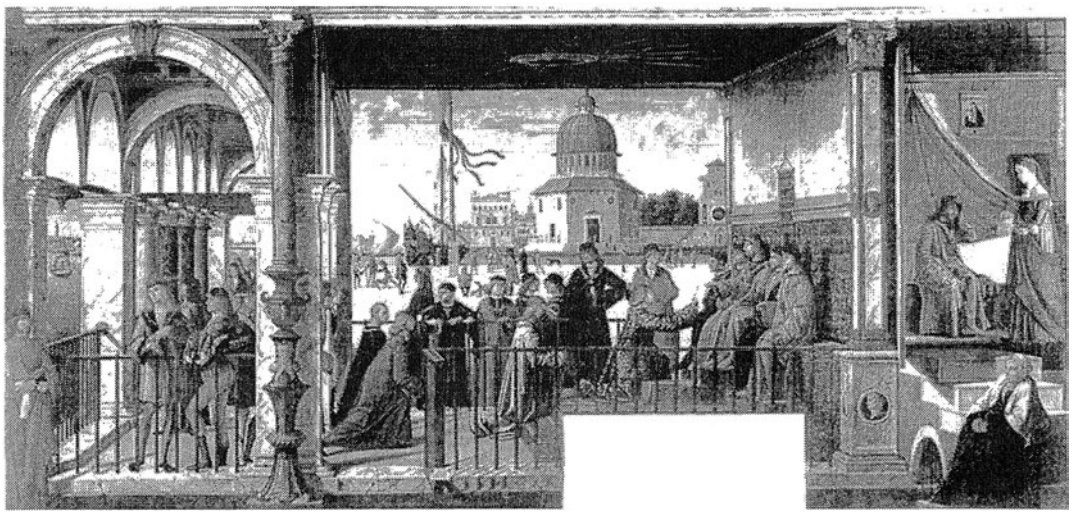
79. Ерхард Роувич (Reuwich), ***Басеноӣ Св. Марко со ӣристаништеӣо Моло, Дуждеваӣа Палаӣа, Пјацеӣа и Камӣаниле***, графика од Pelegrinatio (водич за аџии) на Breydenbach, 15. век.



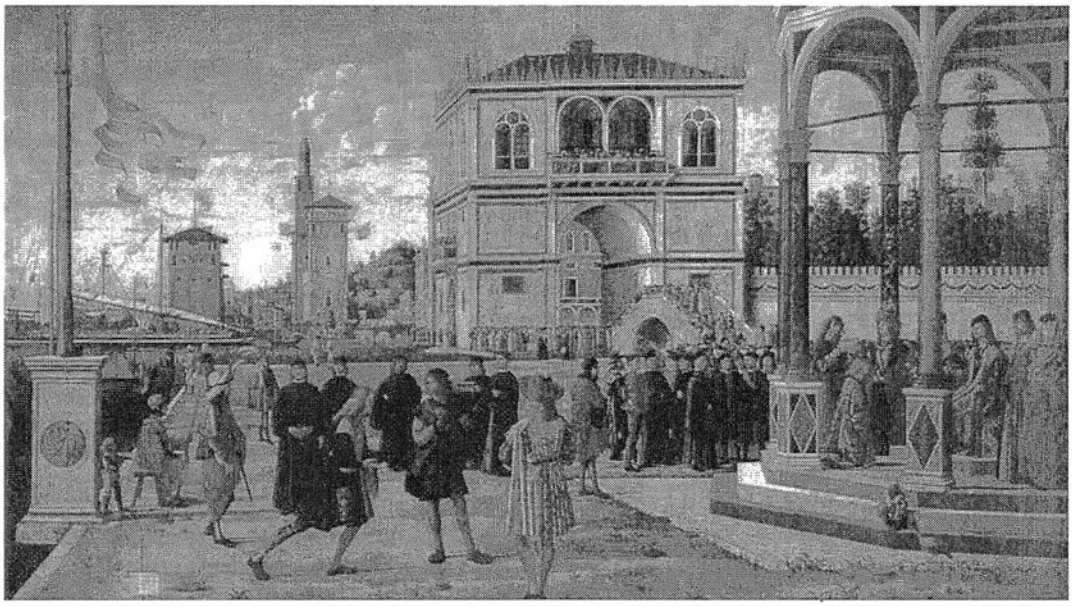
80. Венециска школа, ***Имӣераӣороӣ и Пайаӣа склучуваӣ мир ӣред цркваӣа Св. Марко, минијаӣура***, Museo Correr, Cod. Correr I, 383 [=1497]



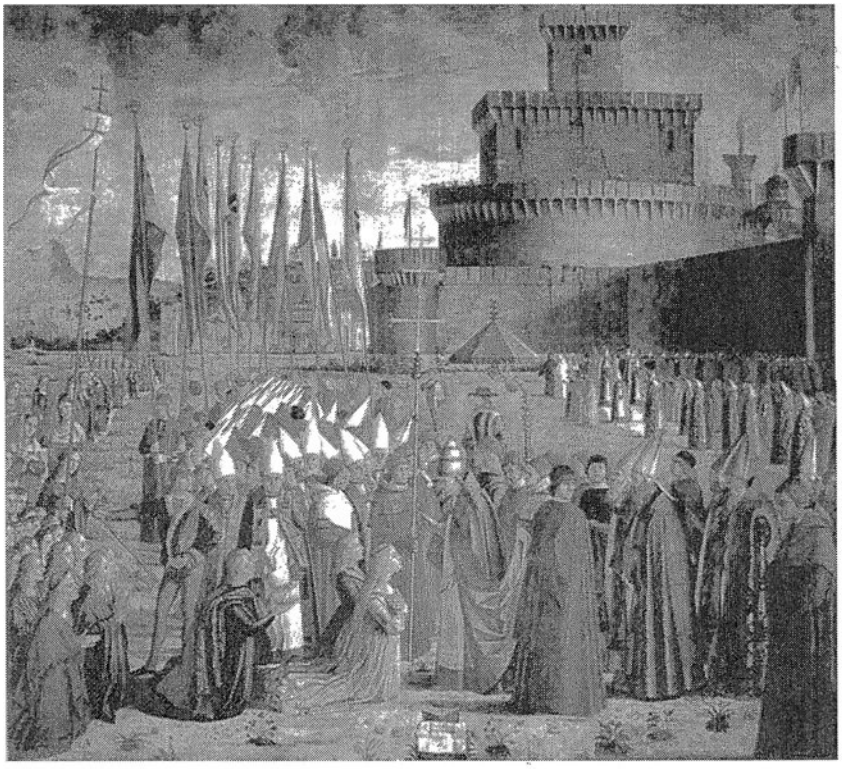
81. ***Дуждот, Патријархот, свештенството и народот се молат за пронаоѓање на реликвиите на Евангелистот Св. Марко,***
13. век, мозаик, Јужен трансепт на црквата Св. Марко.



82. Виторе Карпачо, ***Прием на Англиските Амбасадори***, ок. 1496-8, масло на пл., 2, 75 x 5,86м, Галерија на Академијата, Венеција (Inv. 572).



83. Виторе Карпачо, ***Исп̄ловување на Амбасадорит̄е***, ок. 1496-8, масло на пл., 2,80 х 2,53м, Галерија на Академијата, Венеција (Inv. 573).



84. Виторе Карпачо, ***Прист̄игнување на Св. Урсула во Рим***, масло на пл., 2,81 х 3,07м, Галерија на Академијата, Венеција (Inv. 577).

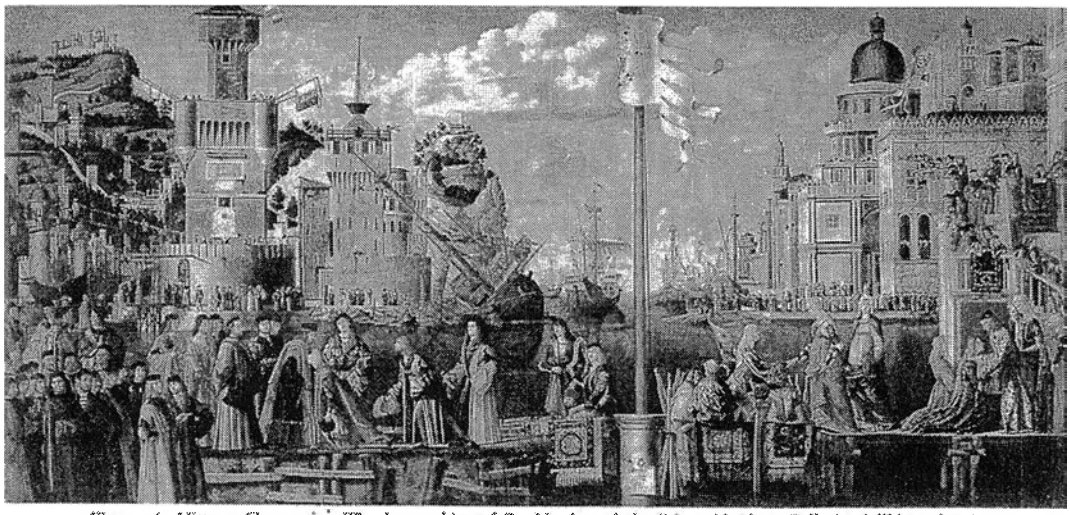
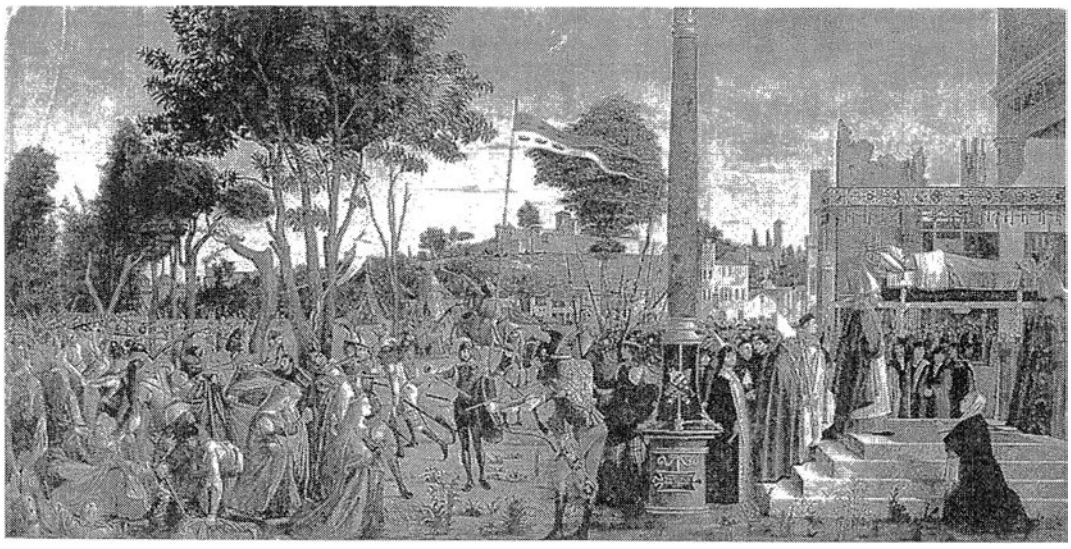


Figure 26. Vittore Carpaccio, *The Leavetaking of St. Ursula and the Prince*. Venice, Gallerie dell'Accademia

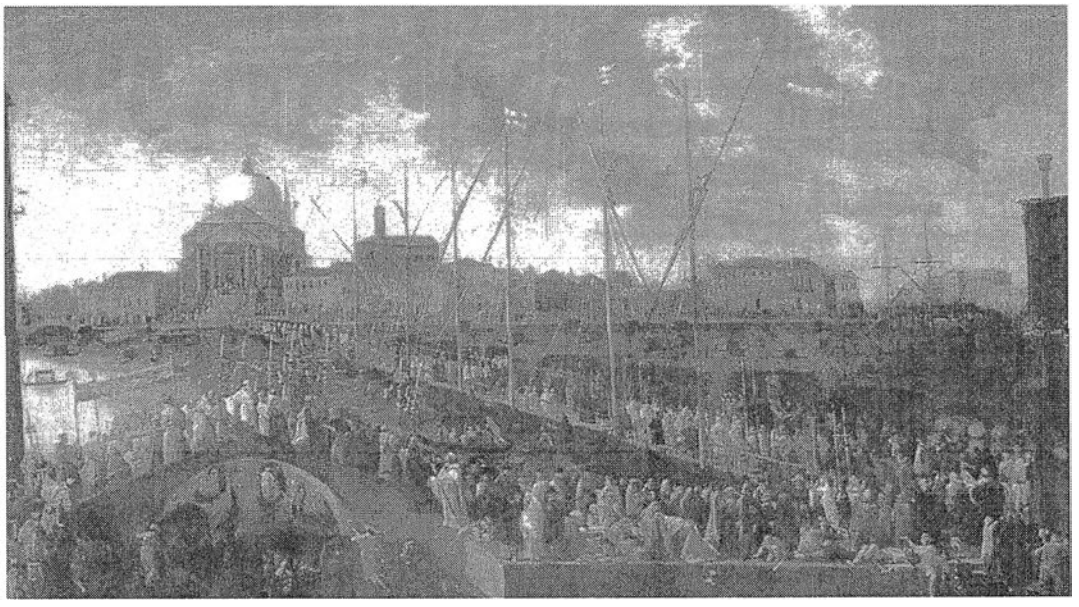
85. Виторе Карпачо, ***Средба и Разделба на верениците***, масло на пл., 2,80 x 6,11м, Галерија на Академијата, Венеција (Inv. 575).



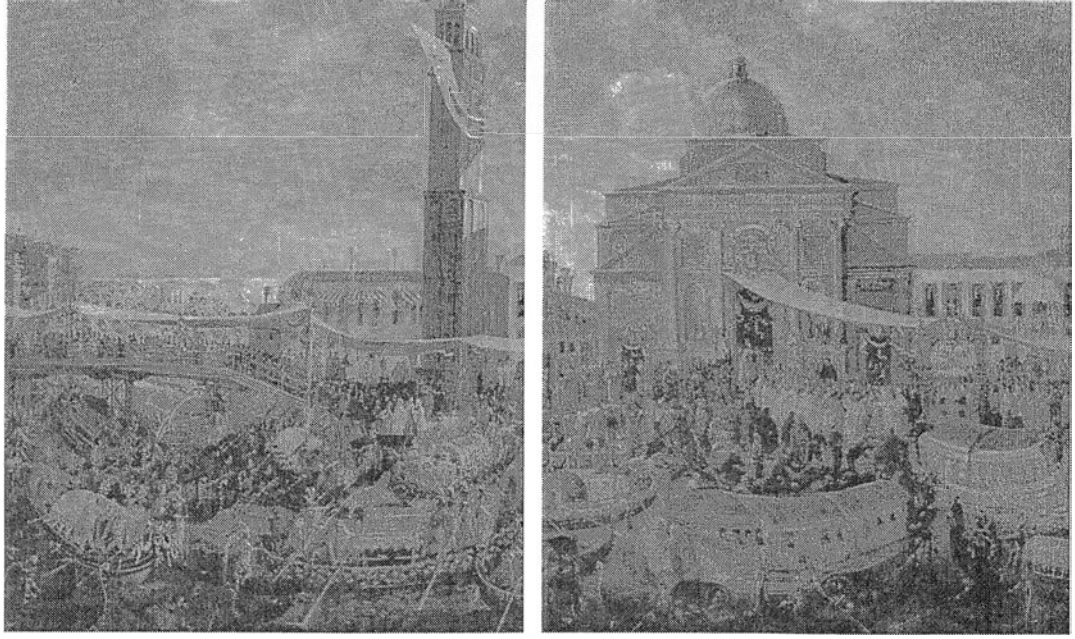
86. Виторе Карпачо, ***Погибијата и погребот на Св. Урсула***, масло на пл., 2,71 x 5,61м, Галерија на Академијата, Венеција (Inv. 580).



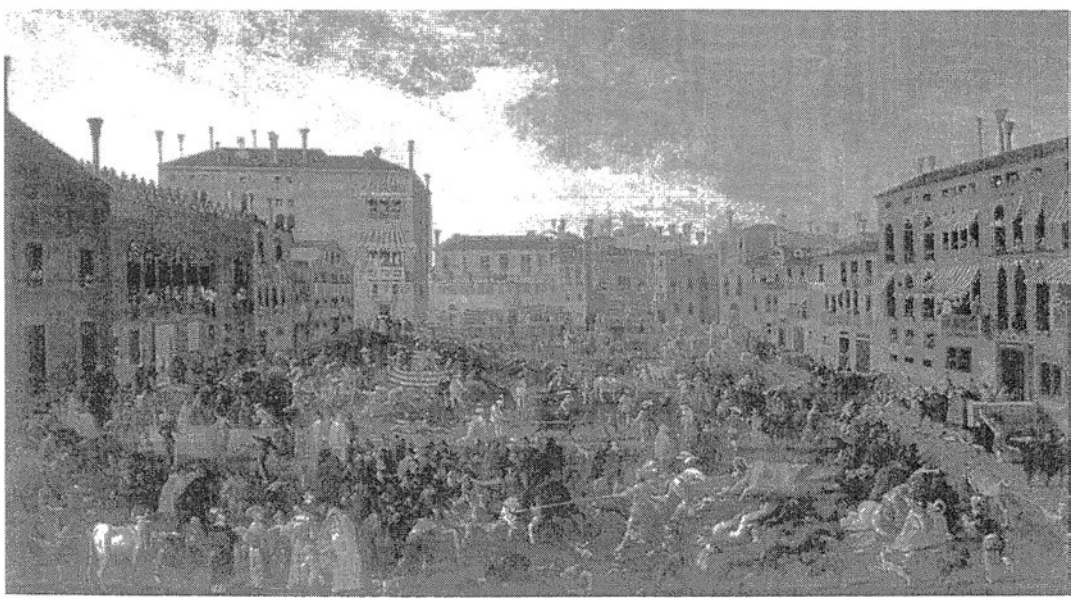
87. Тицијан Вечело, ***Претставување на Богородица во храм***, 1534-8, масло на пл., 3,45 x 7, 75м, Галерија на Академијата, Венеција.



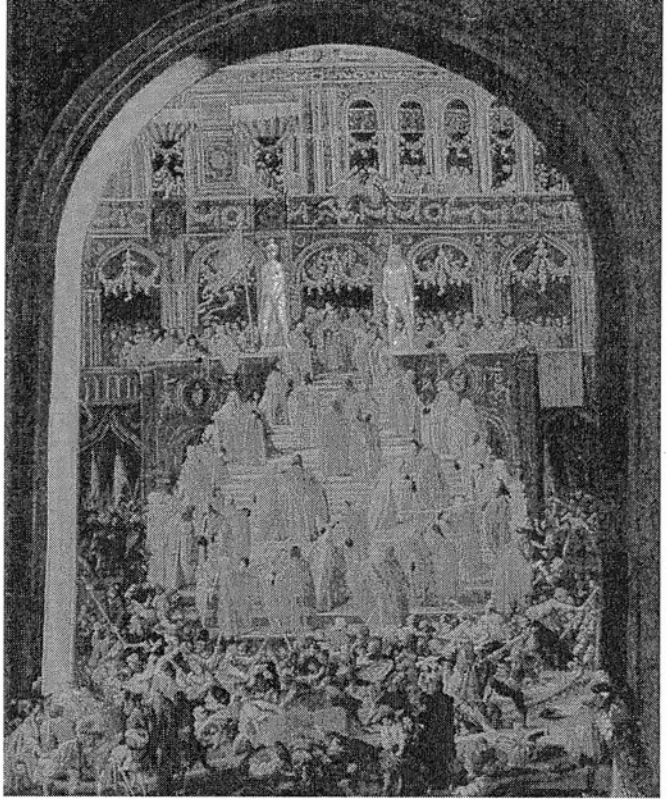
88. Јозеф Хајнц или следбеник, ***Процесија на Црквата на Спасителот, врз мост од чамци долж Каналот на Џудека***, 17. век, масло на пл., 1,15 x 2,05 м, Museo Correr, Венеција.



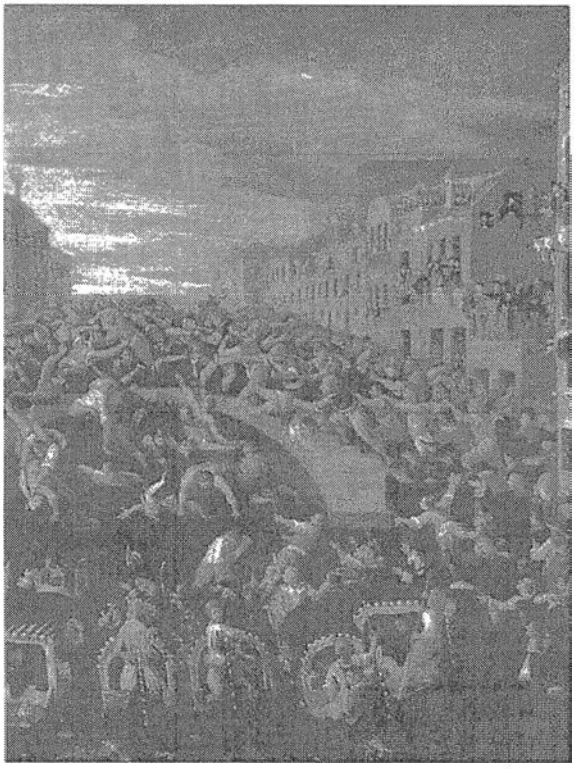
89. Јозеф Хајнц,
Влегување на Новиот Патријарх Федерико Корнер во San Pietro in Castello,
17. век, масло на пл., 2,08 x 1,06м, Museo Correr, Венеција, детали.



90. Јозеф Хајнц, ***Ловот на бикови на Плоштадот Сан Поло***,
17. век, масло на пл., 1,15 x 2,06м, Galleria Doria Pamphilj, Rim.



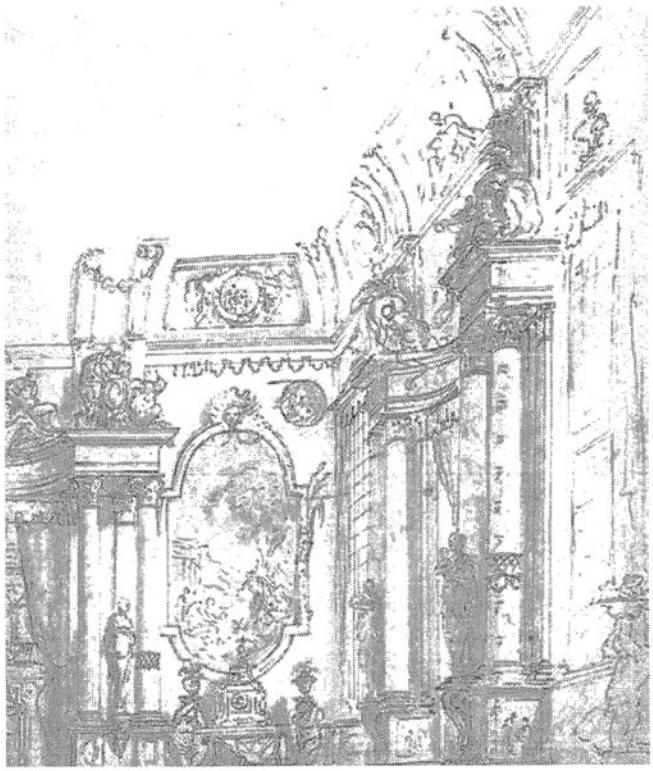
91. Јозеф Хајнц,
Крунисувањето на Дуждот на Скалата на Гигантите во Дуждевата Палата 17. век, масло на пл.,
Stadtische Kunstammlungen, Аугсбург.



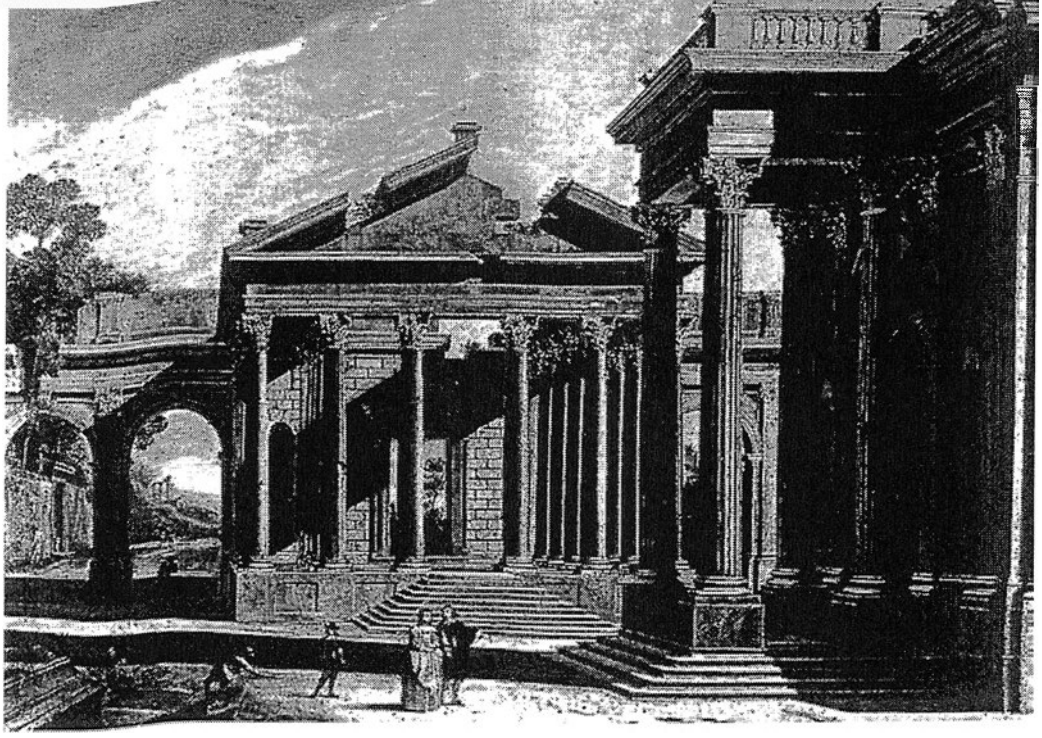
92. Јозеф Хајнц, ***Борбата со штајови***,
17. век, масло на пл., 5,55 x 7,27 м, приватна колекција.



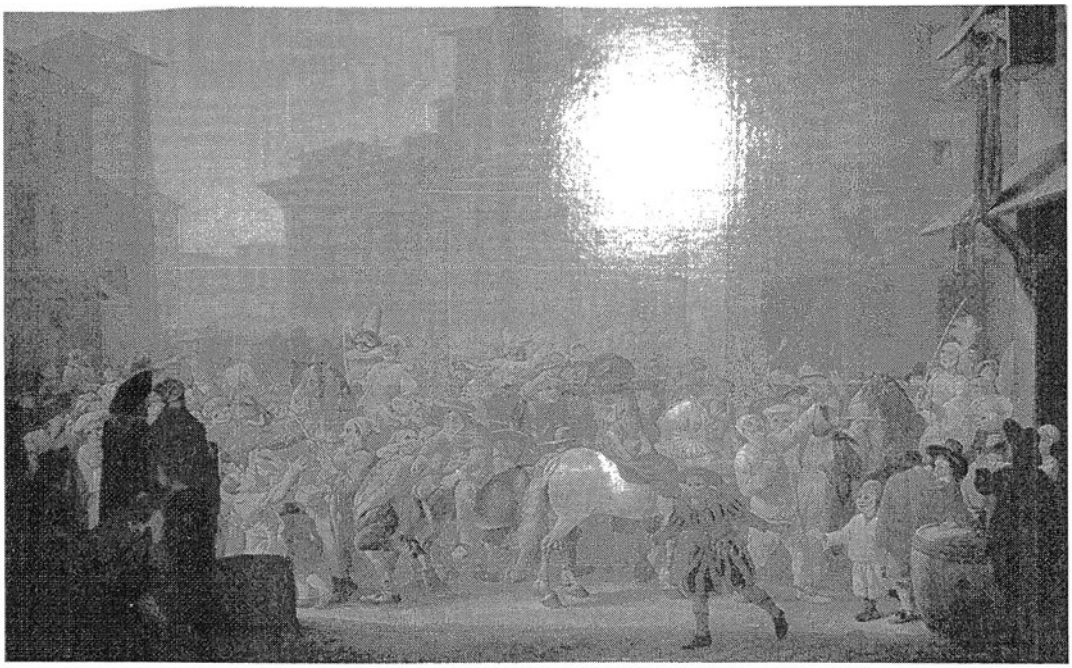
93. Филипо Јувара, ***Портик со Храм на Јупитер***, сценографија, боен цртеж, 1711, Österreichische Nationalbibliothek, Виена.



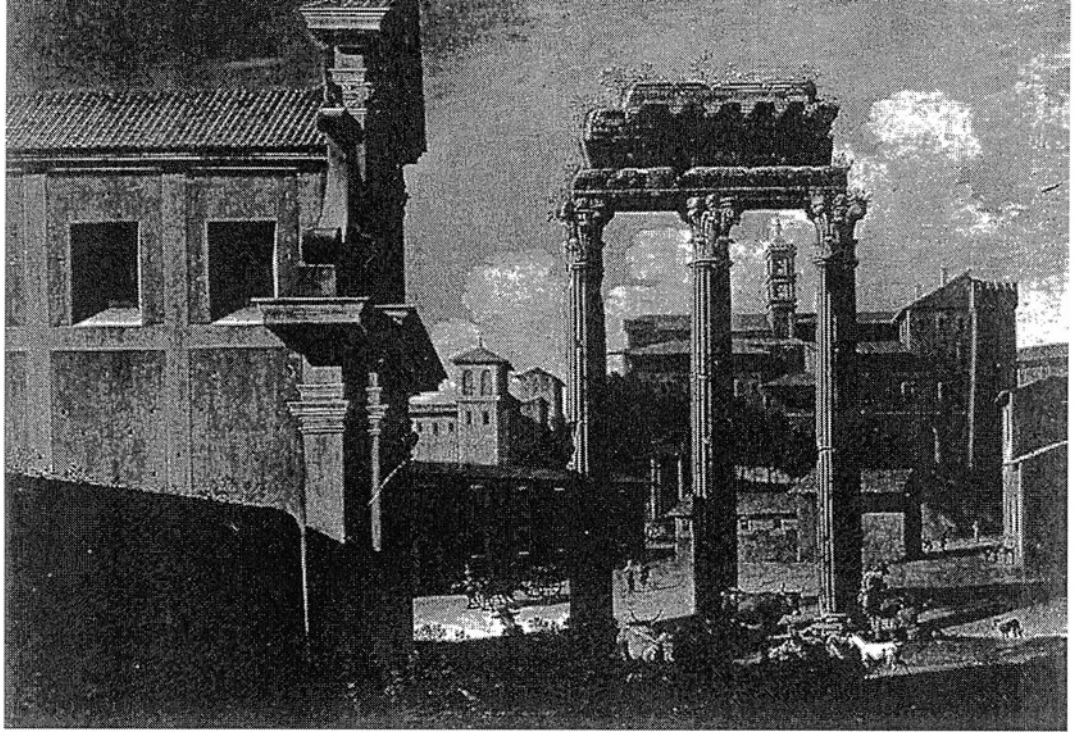
94. Марко Ричи , ***Двор на вила***, Цртеж -сценографија, ок. 1726, пенкало и кафено мастило, 36,4 x 30,3цм, Сопственост на Англиската кралица.



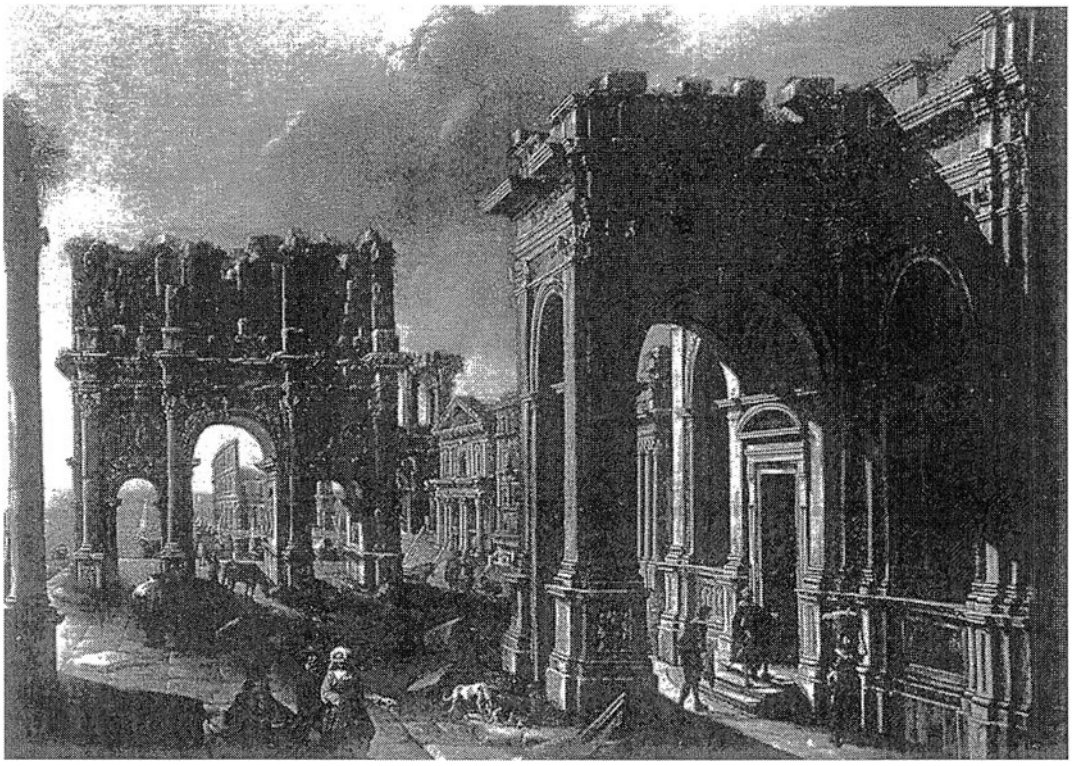
95. Вивијано Кодаци,
Прошетка, Палата Rospigliosi- Pallavicini, колекција Rospigliosi, Рим.



96. Јоханес Лингелблах,
Карневал во Рим, 17. век, масло на пл., Kunsthistorische Museum, Виена.



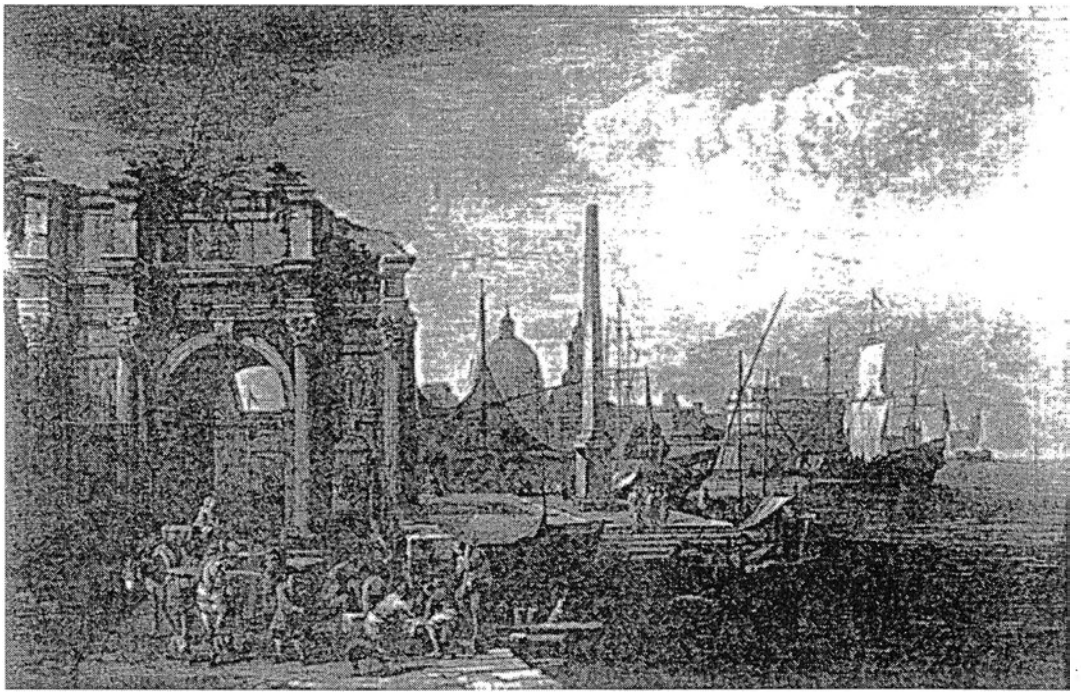
97. Вивијано Кодаци,
Campovaccino, 17. век, масло на пл., Galleria dell`Academia di San Luca, Рим.



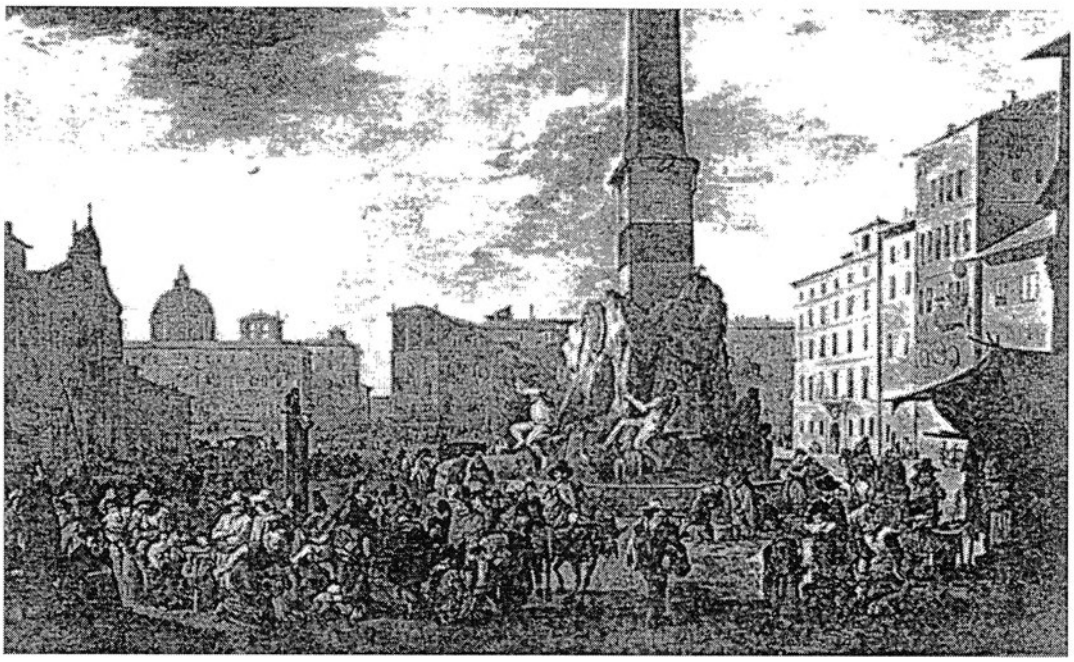
98. Алесандро Салучи -Јан Миел,
Фантастична архитектура, 17. век, масло на пл., Приватна колекција.



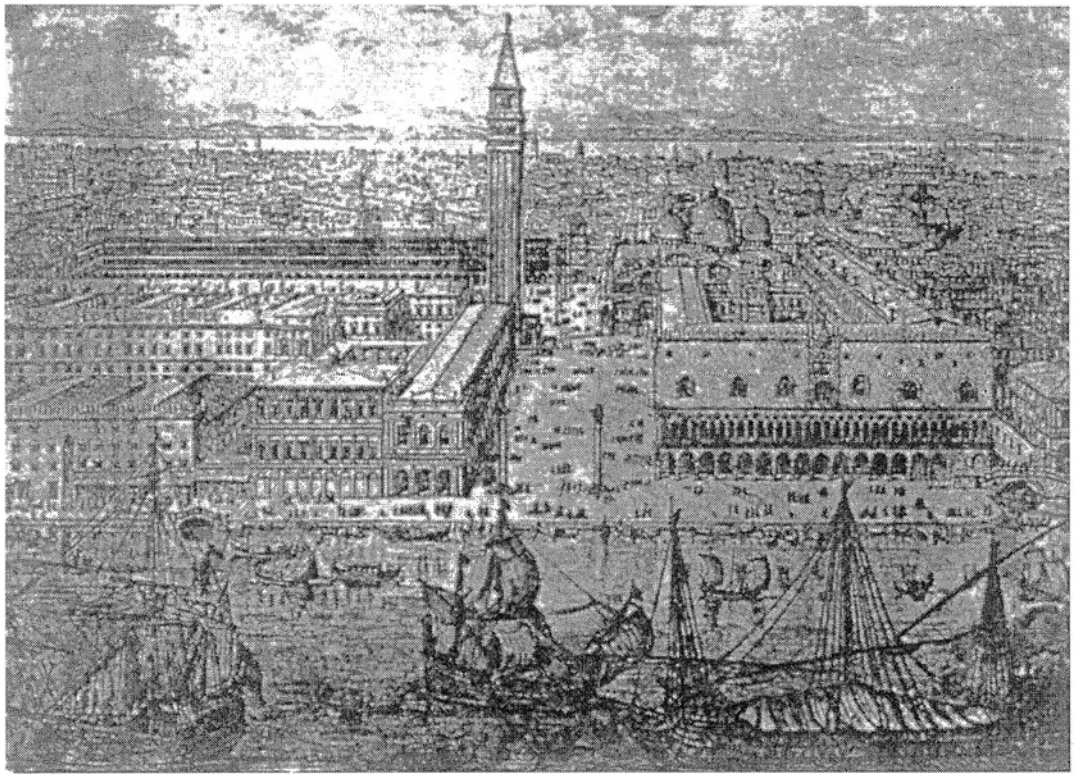
99. Јан Бот, ***Поглед на Тибар кај Ripa Grande***,
17. век, масло на пл., Национална Галерија, Лондон.



100. Лука Карлеварис,
Поглед на пристаниште, премин на 17. во 18. век, Royal Collection, Виндзор.



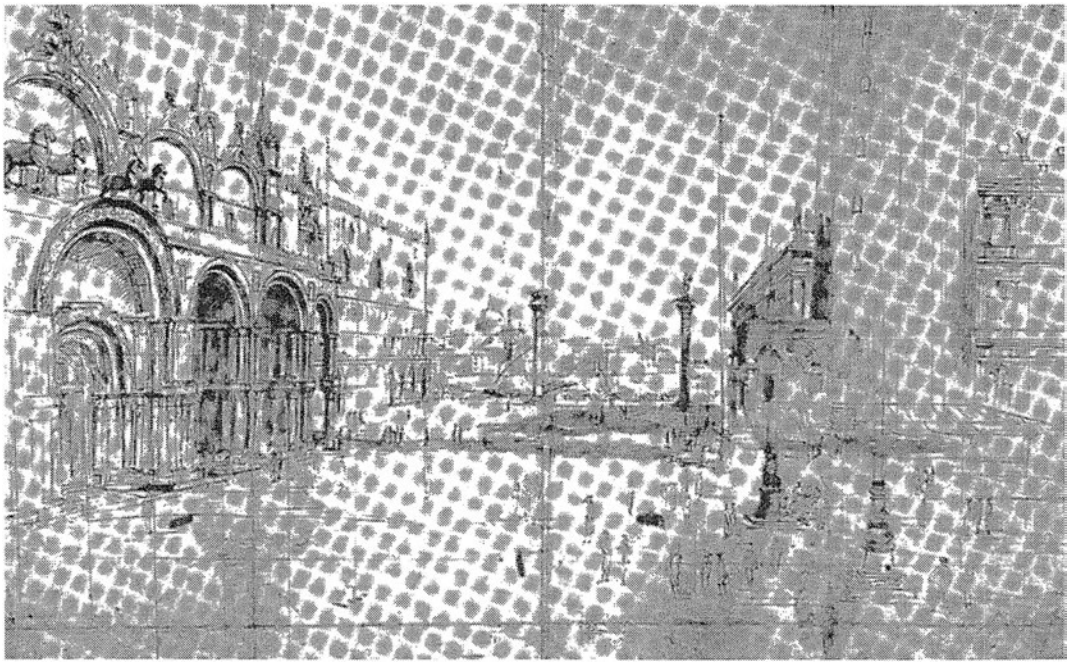
101. Јоханес Лингелблах,
Piazza Navona, 17. век, масло на пл. Städelsches Kunstinstitut, Франкфурт.



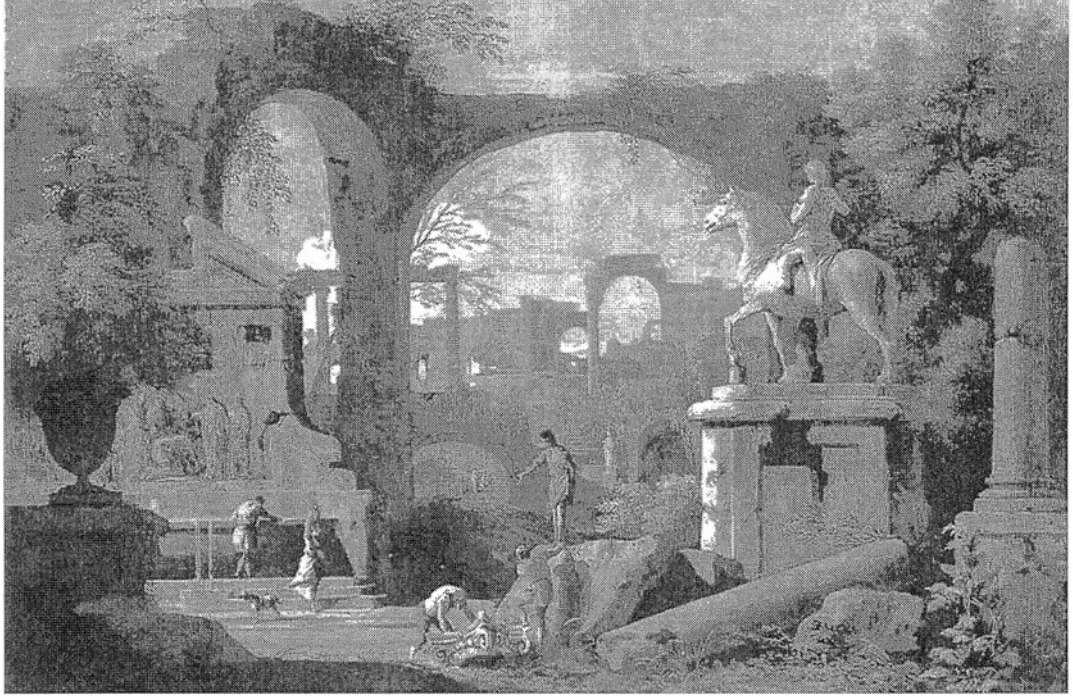
102. Левин Крил, ***Ведута на Венеција***, 17. век, графички лист.



103. Гаспар ван Вител,
Поглед на Моло со Piazzetta, ок. 1697, масло на пл., 0,97 x 1,74м, Прадо, Мадрид.



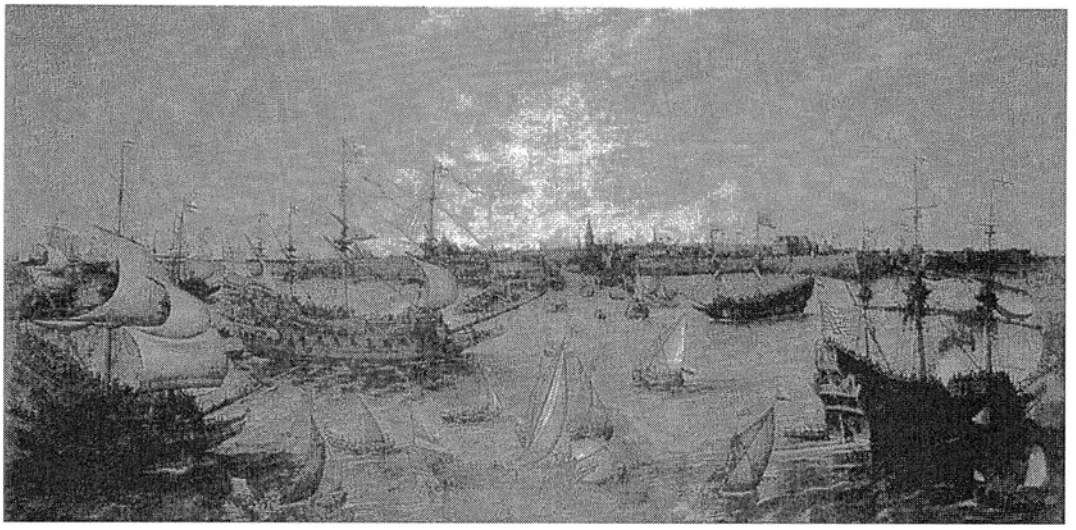
104. Гаспар ван Вител, ***Плоштадот св. Марко гледан од југ***,
ок. 1690, перо и мастило на хартија, 47 x 77 цм, Biblioteca Nazionale, Рим.



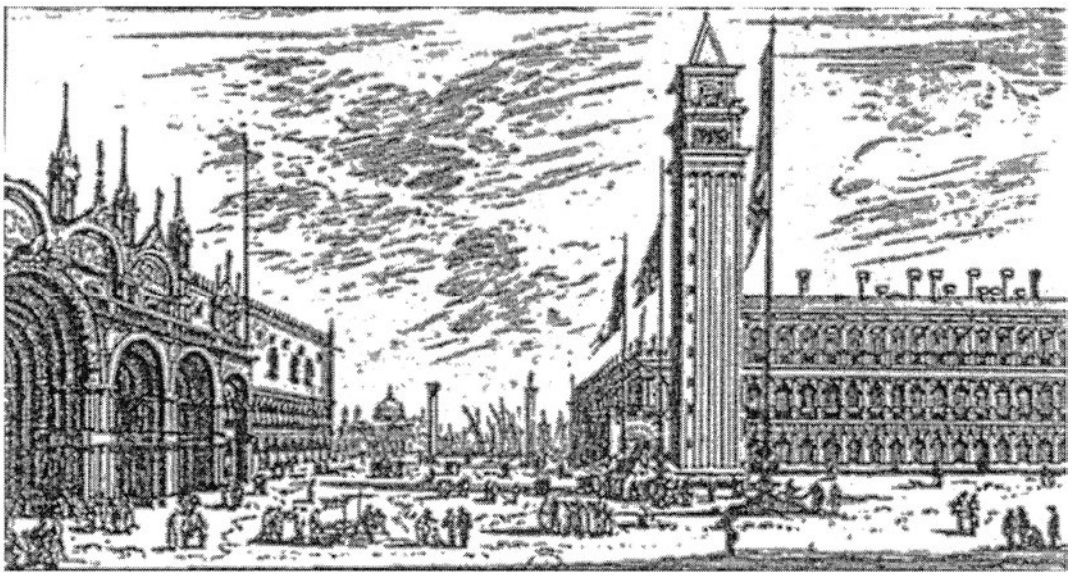
105. Марко Ричи, ***Капричо со Римски рушевини***, темпера на гускина кожа, 31 x 45,5цм, National Gallery of Art, Вашингтон (Ailsa Mellon Bruce Фонд).



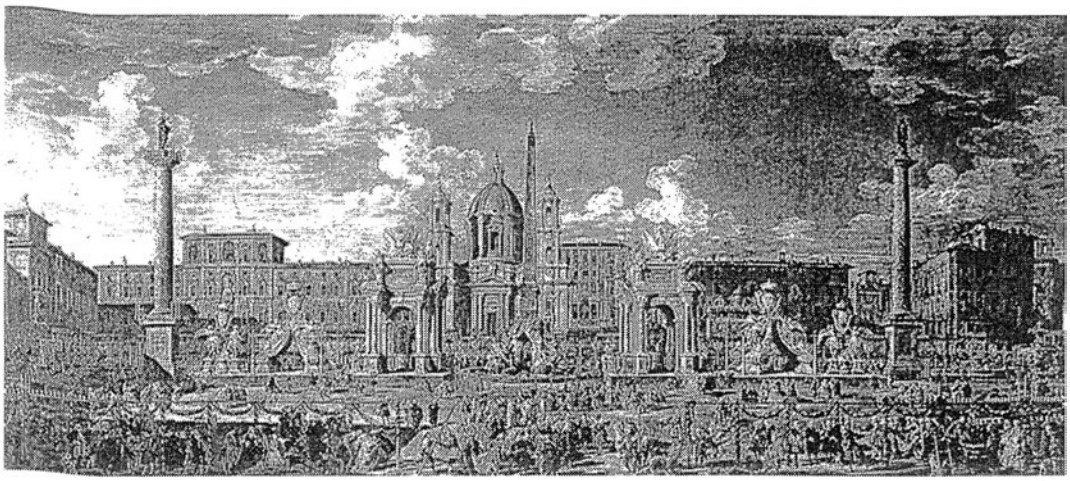
106. Јан ван дер Хејден, ***Стара̄та̄ црква во Делфт̄***, масло на пл., 17. век, 0,55 x 0,71м, The Detroit Institute of Arts, Детроит.



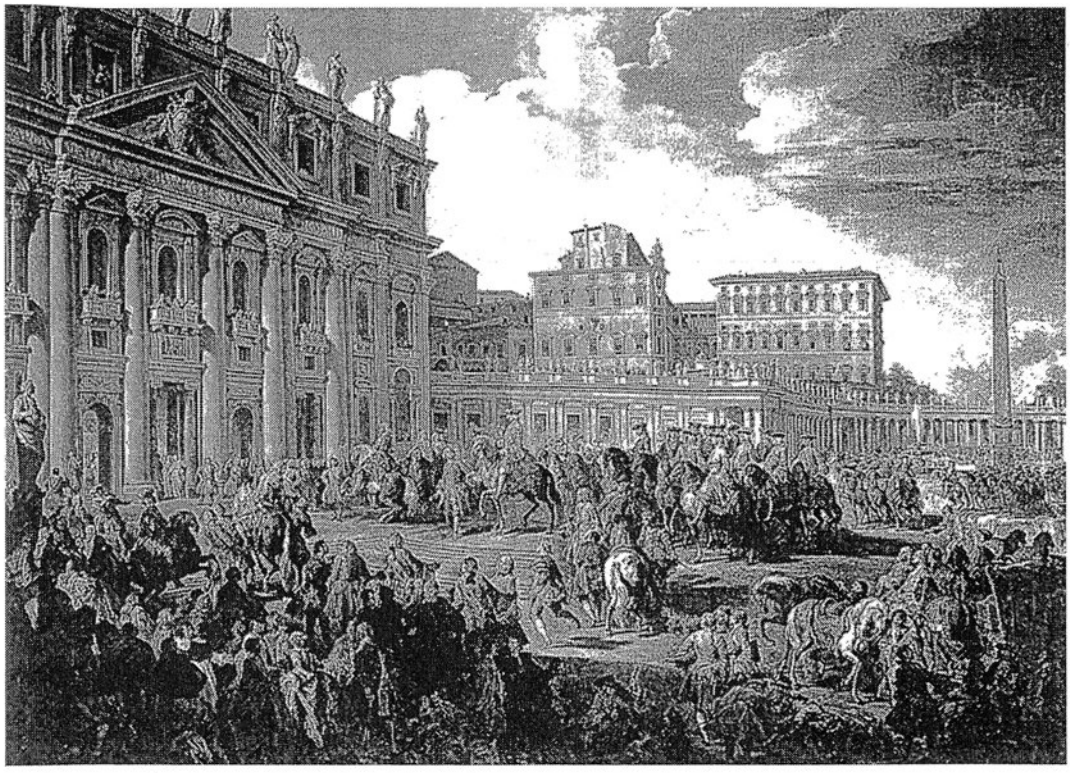
107. Cornelis Vroom,
Пристигнувањето на Палатинскиот Изборен Фредерик V во Флашинг,
ок. 1632, масло на пл., 2,03 x 4, 09м, Frans Hals Museum, Харлем.



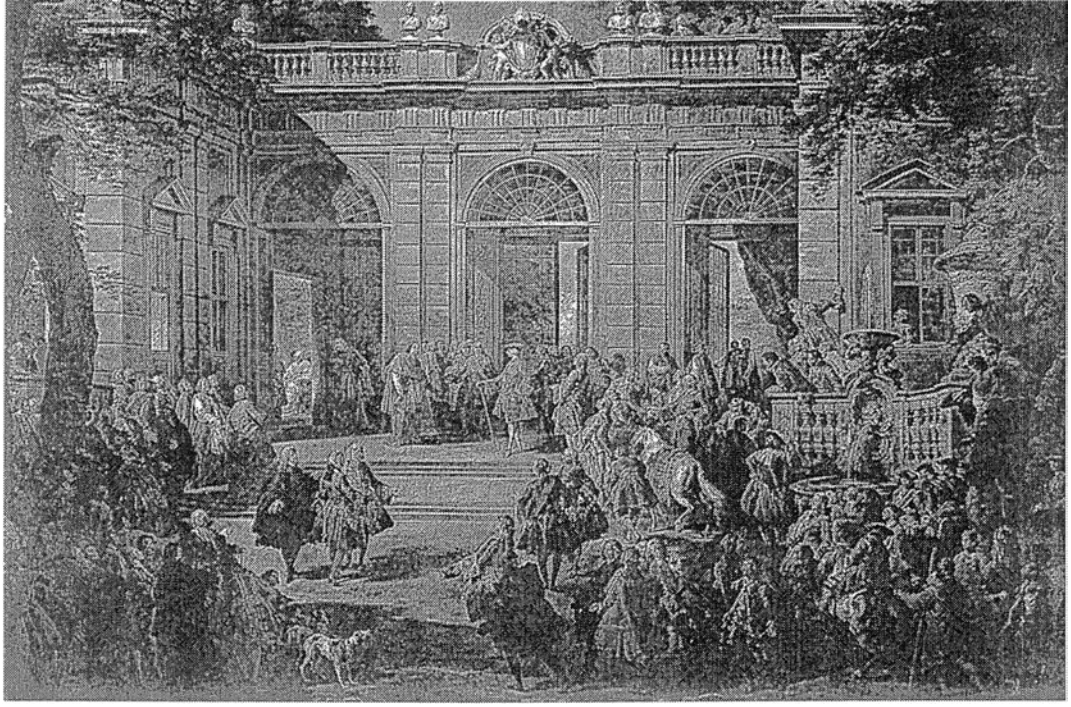
108. Израел Силвестре, ***Piazzetta видена од Piazza San Marco***, 17. век, графика.



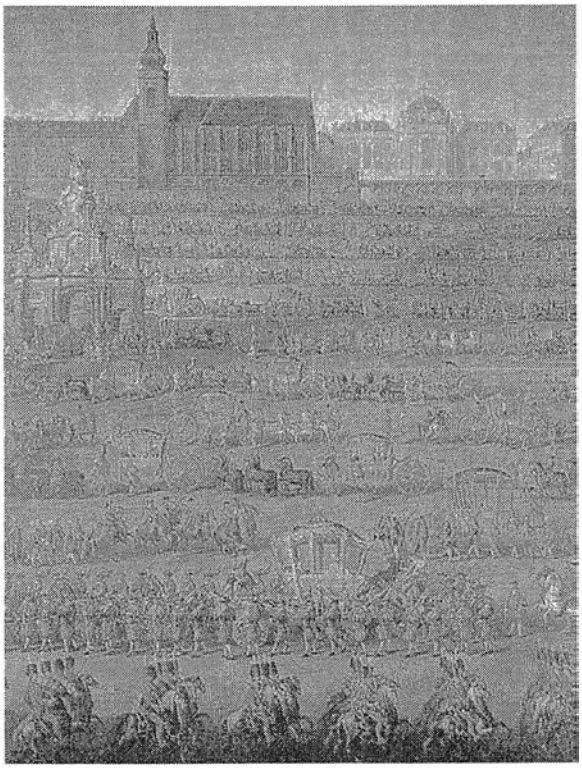
109. Џовани Паоло Панини,
Подготовки на плоштадот Навона за прославата на раѓањето на Делфинот,
1729, масло на пл., 1,10 x 2, 50м, Лувр, Париз.



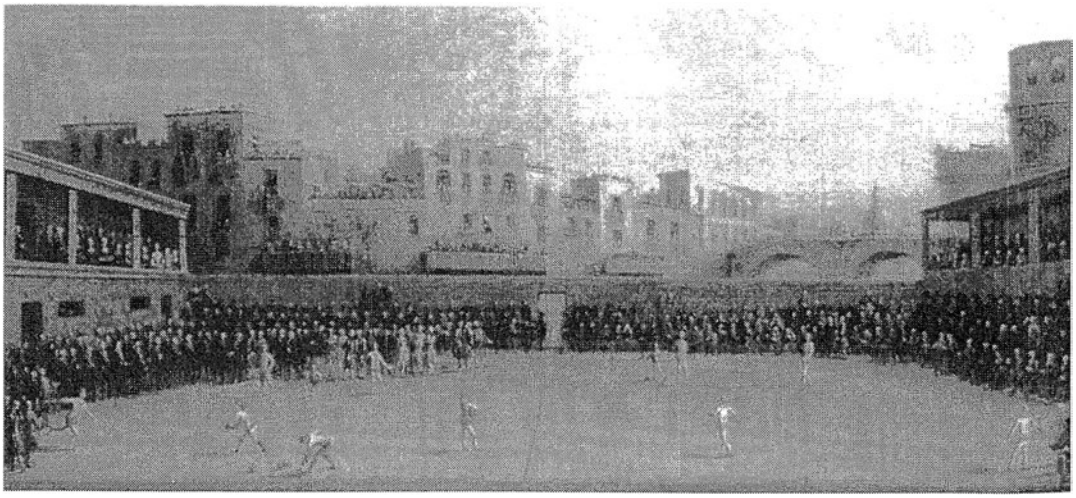
110. Џовани Паоло Панини,
Карло III Бурбонски ја посетува базиликата Св. Петар,
1745, масло на пл., 1,23 x 1, 75м, Galleria Nazionale di Capodimonte, Неапол.



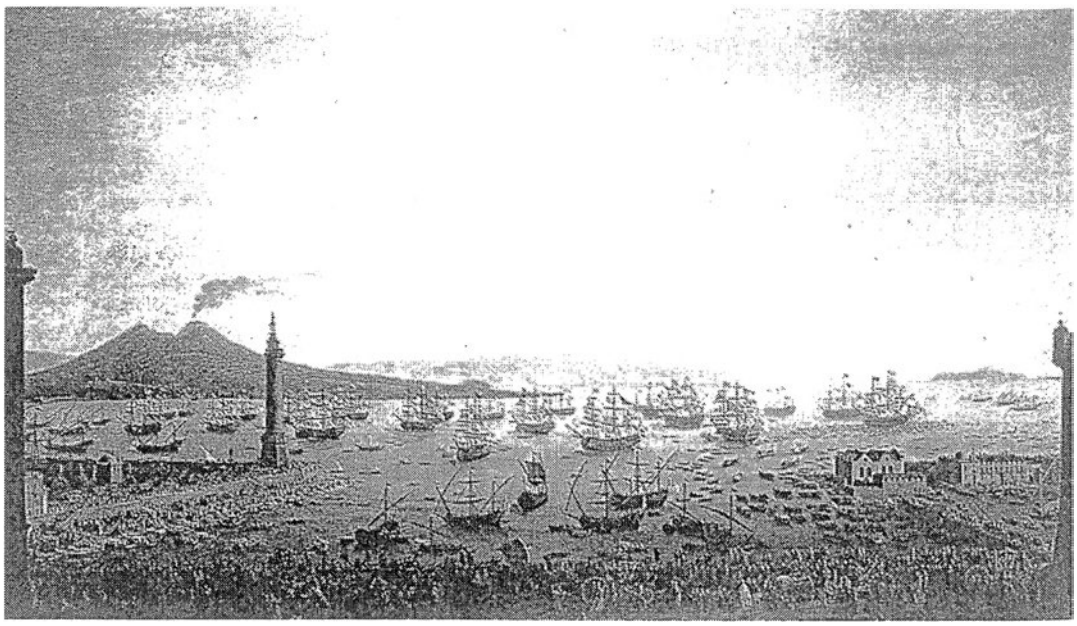
111. Џовани Паоло Панини,
Карло III во посета на папата Бенедето XIV во Coffee-house на Квиринал,
1746, масло на пл., 1,24 x 1,74м, Galleria Nazionale di Capodimonte, Неапол.



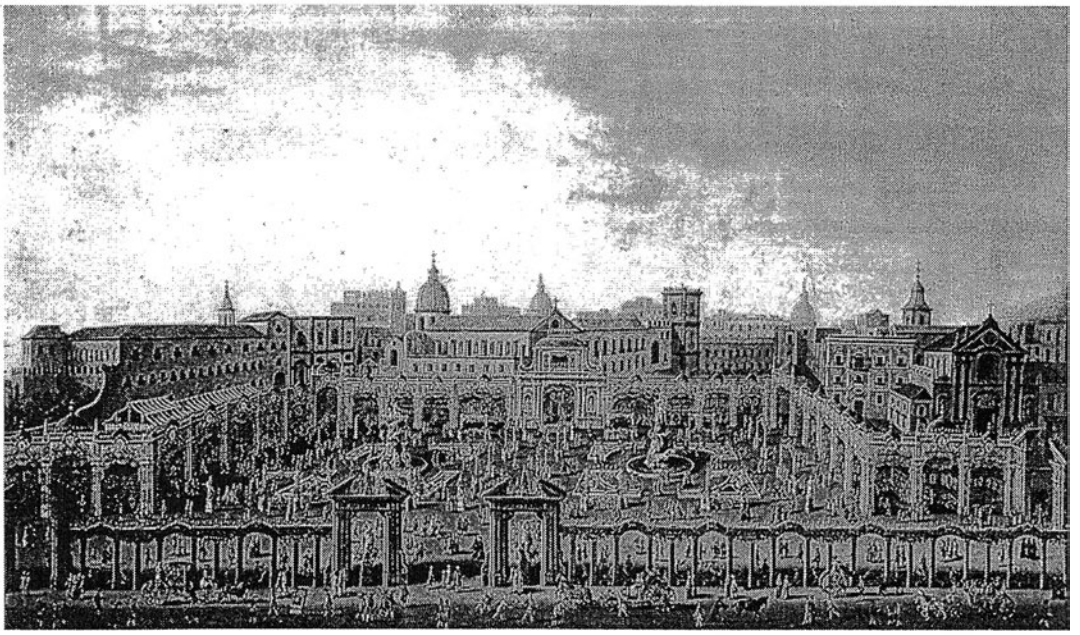
112. Мартин ван Меитенс Помладиот,
Доаѓањето на Изабела од Парма во Беч на 5. октомври 1760,
во Дворецот Schönbrunn, Виена.



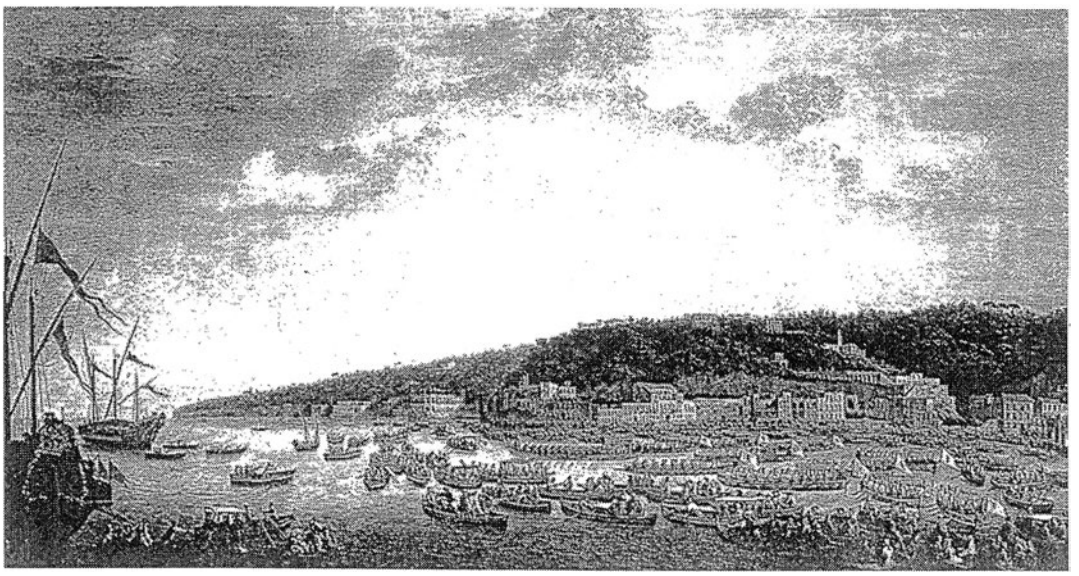
113. Антонио Јоли, ***Кралска џоворка на Piedgrotta за време на џразникоџ на Св. Марија***, 18. век, масло на пл., Museo di San Martino, Неапол.



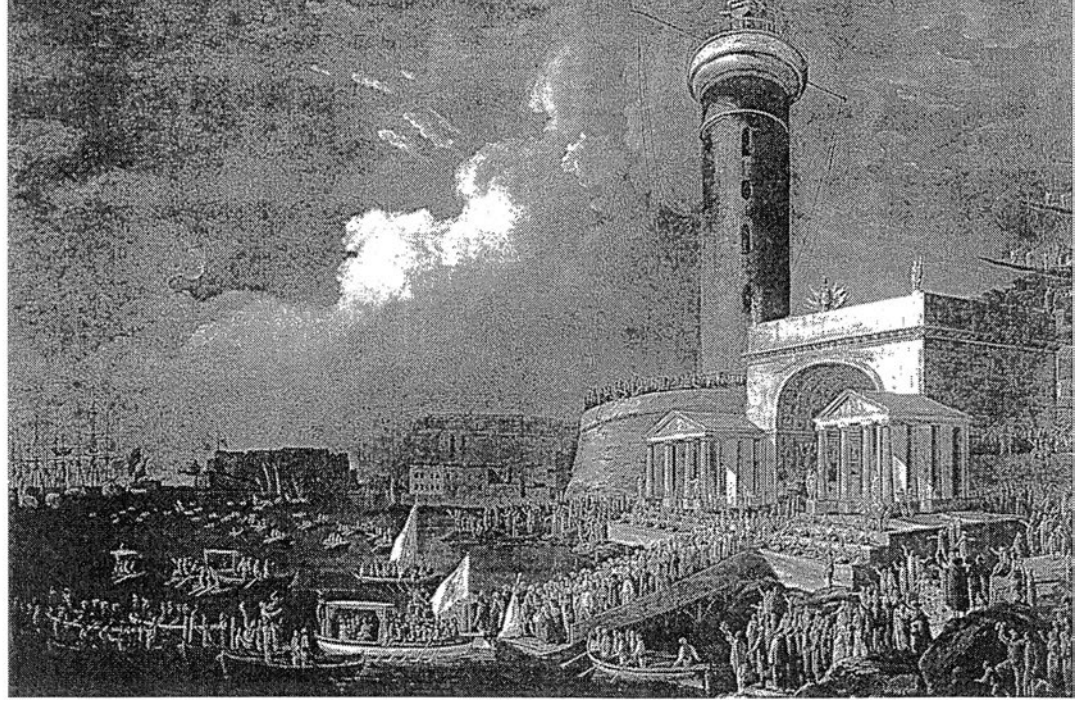
114. Антонио Јоли, ***Исџловувањеџо на Карло Бурбонски за Шџанија***, видено од Дарсена, 18. век, масло на пл., Museo di San Martino, Неапол.



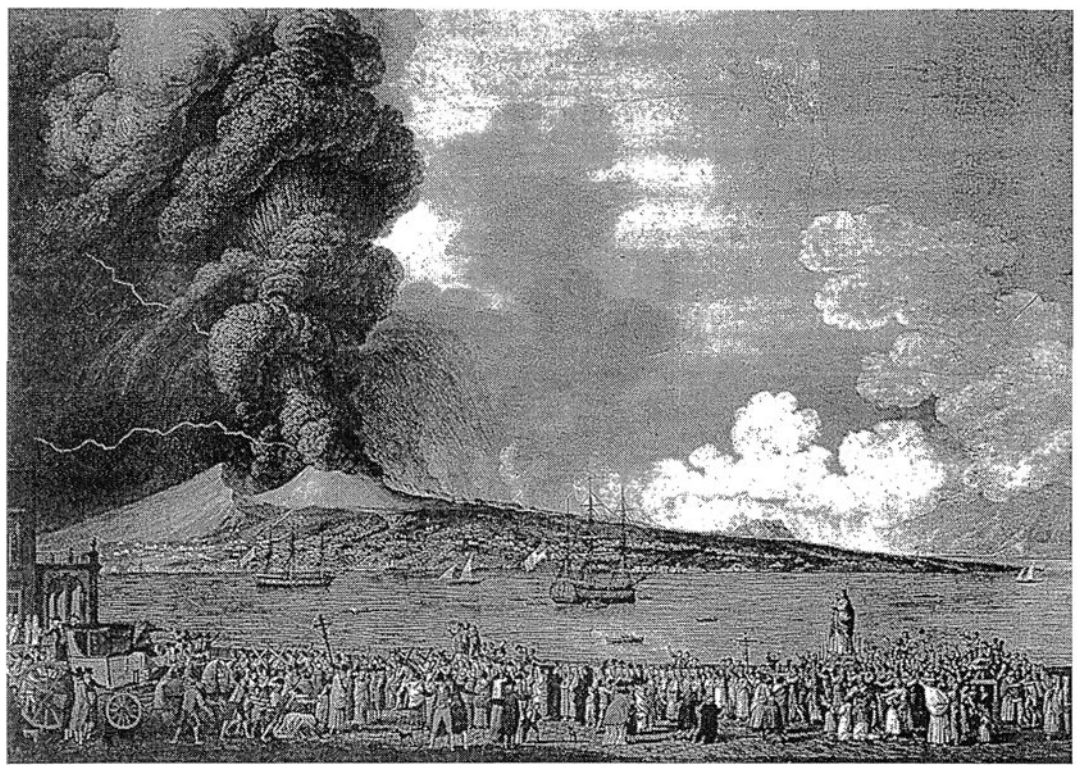
115. Антонио Јоли, ***Панаѓур во Дворот на Палатата***, 18. век, масло на пл., приватна колекција, Вашингтон.



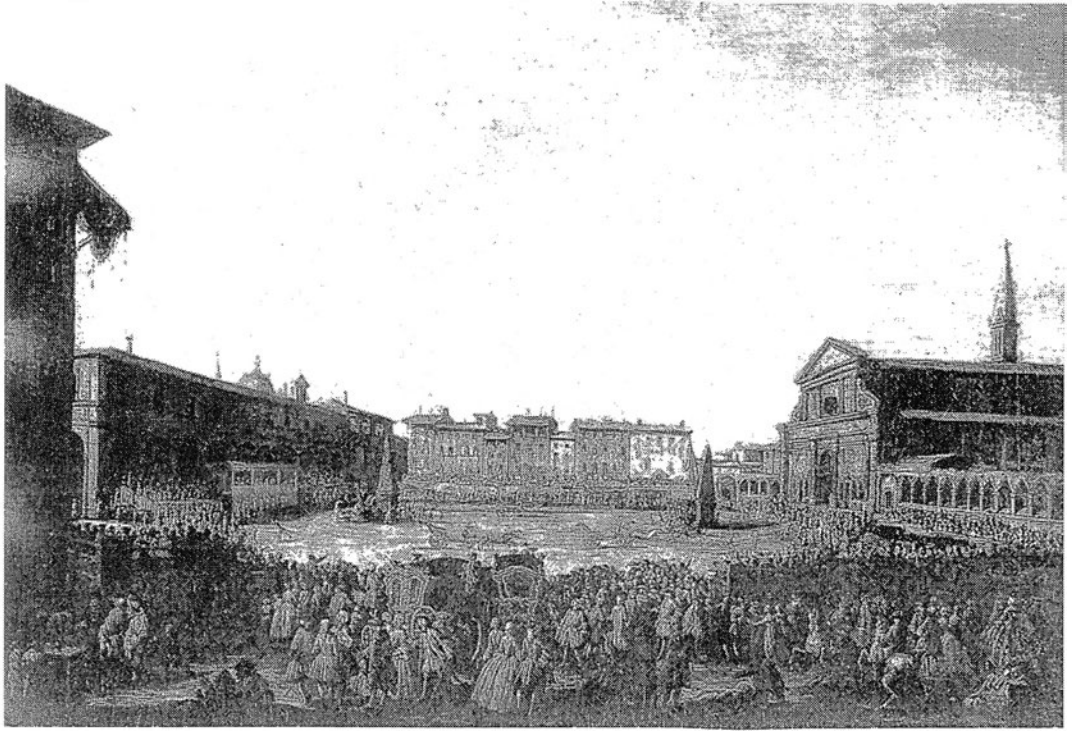
116. Пјетро Фабрис, ***Поворка од кралски чамци на Посиллипо***, 18. век, масло на пл., 0,71 x 1,30м, Museo di San Martino, Неапол.



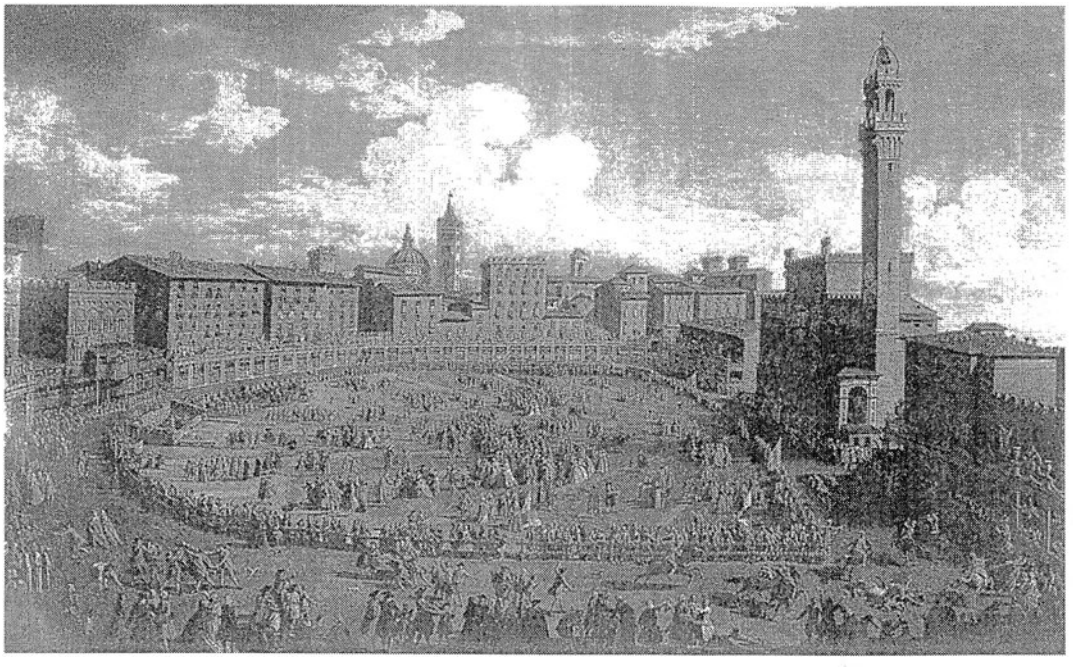
117. Саверио Дела Гата, ***Враќањето на Марија Каролина од Сицилија на Моло Гранде***, 18. век, масло на пл., колекција Alisio, Неапол.



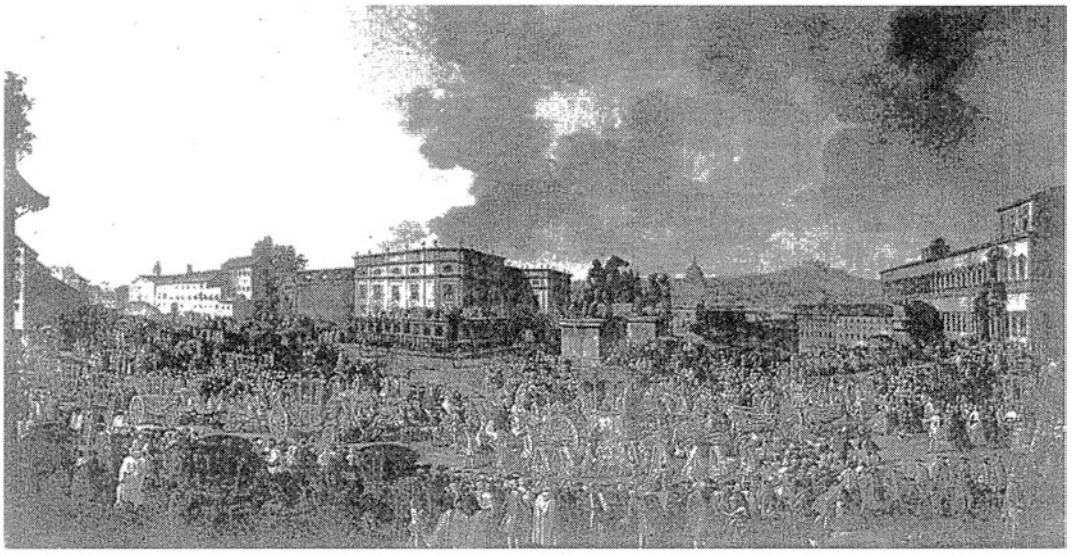
118. Алесандро Ди Ана, ***Ерупцијата на Везув во 1794 со процесија на Богородица***, графика?, колекција Гаетани, Неапол.



119. Џузепе Соки, ***Трка со кочии на плоштадот Santa Maria Novella***, 18. век, масло на пл., Musee des Beaux-Arts, Нанси.



120. Џузепе Соки, ***Ведута на Pjaca del Катро во Сиена со Коњска трка***, 18. век, масло на пл., Monte dei Paschi, Сиена.



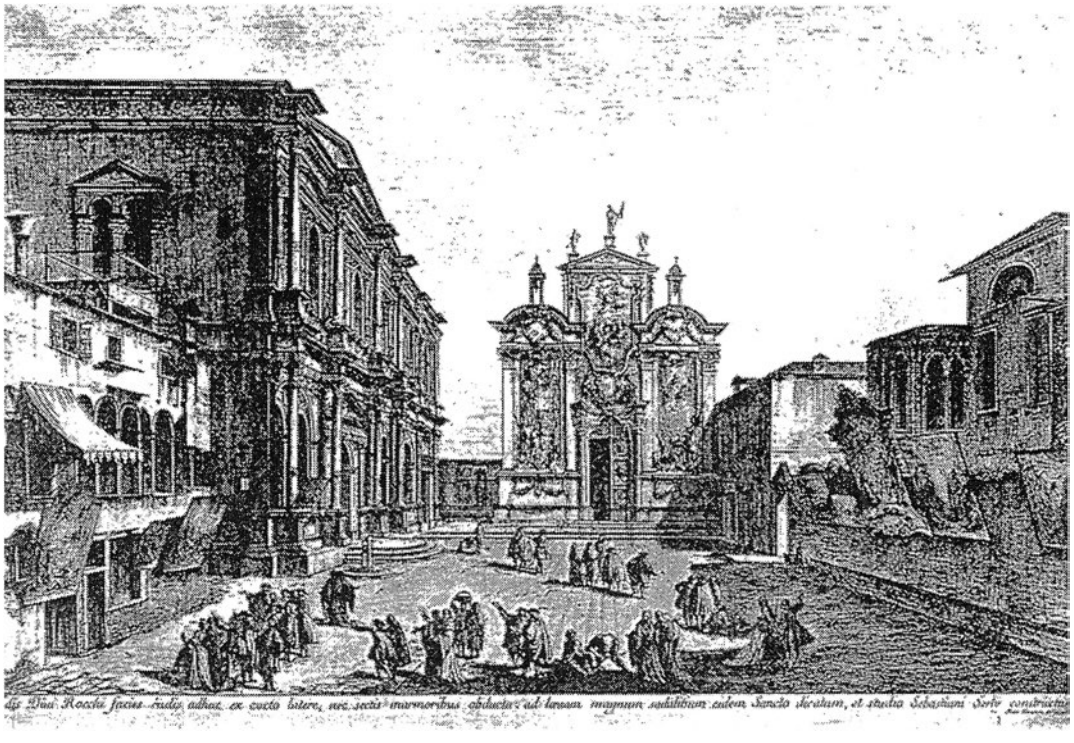
121. Антонио Чочи,
Пристигнувањето на амбасадорот Маршал Антонио Цорцо Клеричи на Квиринал како амбасадор на Марија Тереза од Австрија во 1758 година,
масло на пл., Museo del Castello Sforzesco, Милано.



122. ***Собата на Каналето***, Woburn Abbey, резиденција на Војводата од Бедфорд, кој поседувал 24 платна на венецискиот ведутист.



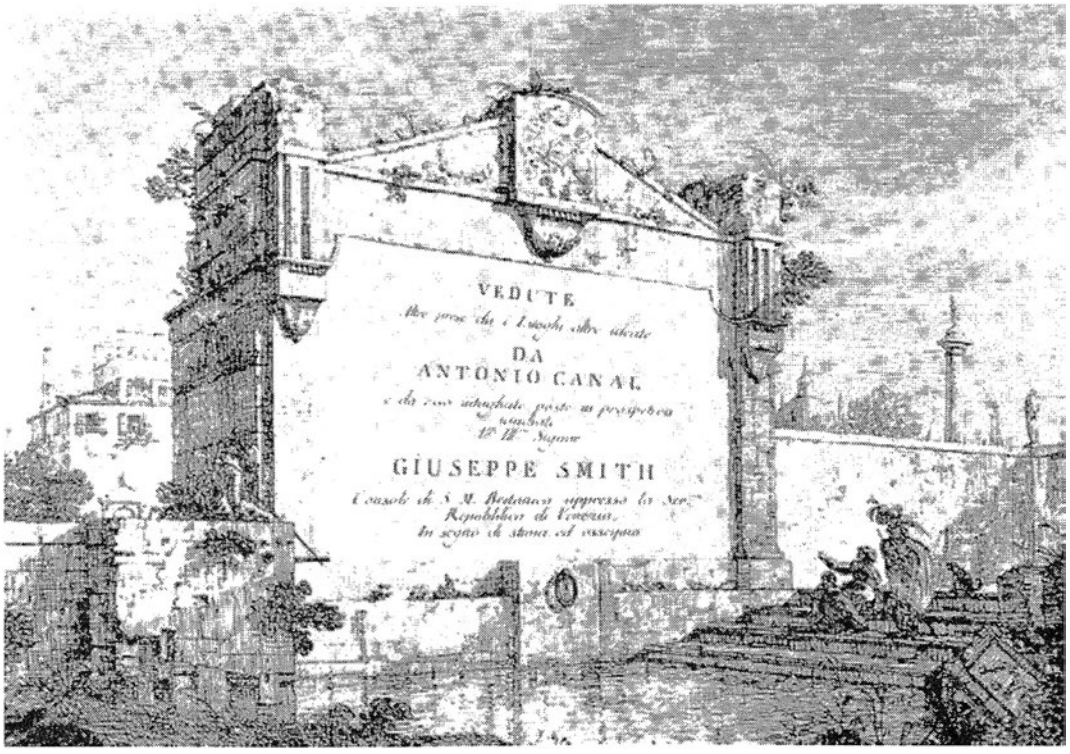
123. Лука Карлеварис, ***Изложба на слики*** ..., графика



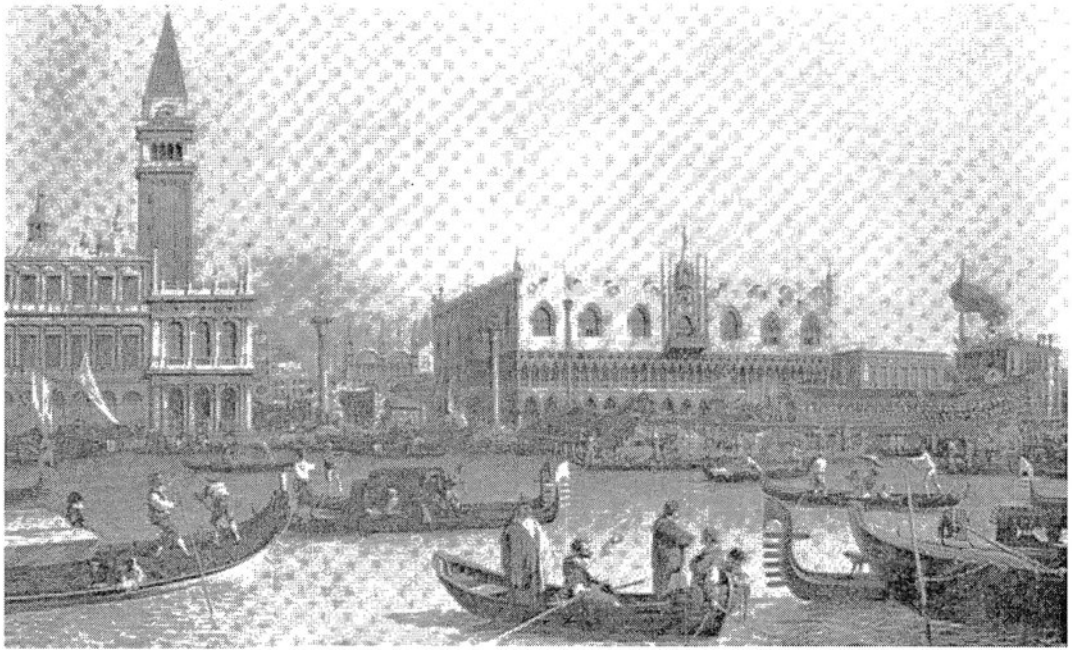
124. Микеле Мариески, ***Изложба на слики***, ...,графика



125. Антонио Висентини, ***Портрети на Каналето и Висентини***, графика на страната по насловната на циклусот графики *Prospectus Magni Canalis*, 1735.



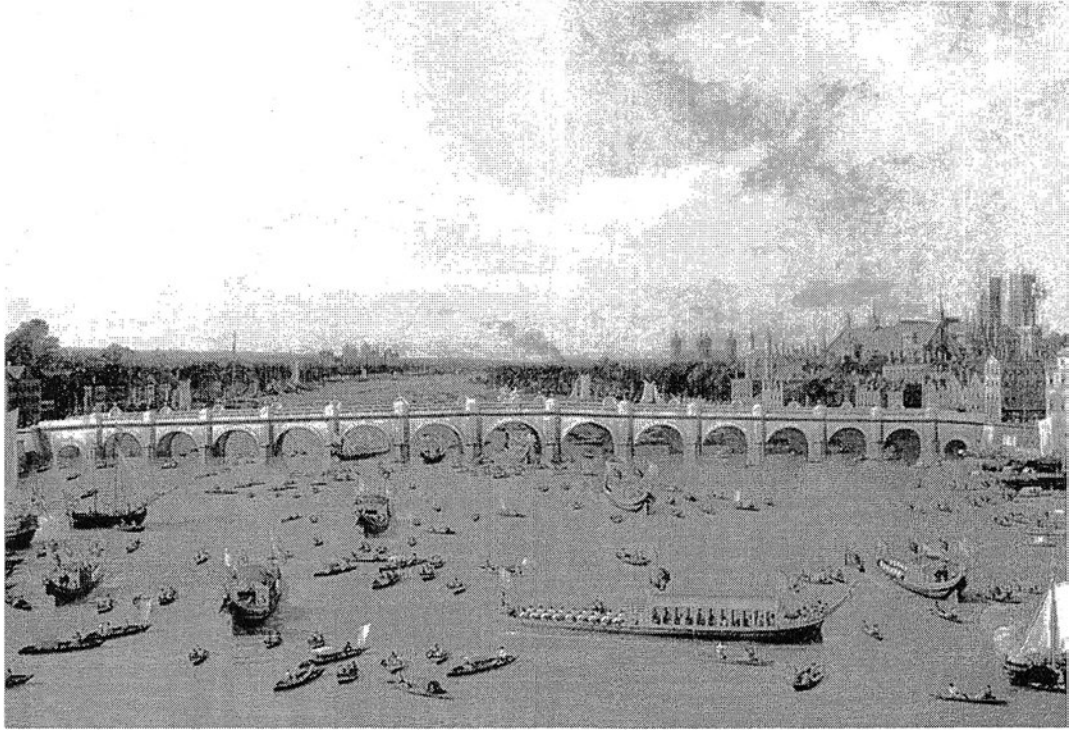
126. Насловната страна на ***Vedute da Antonio Canal***, графики од Висентини по цртежи на Каналето, објавени со подршка на Џозеф Смит во првата половина на 18. век.



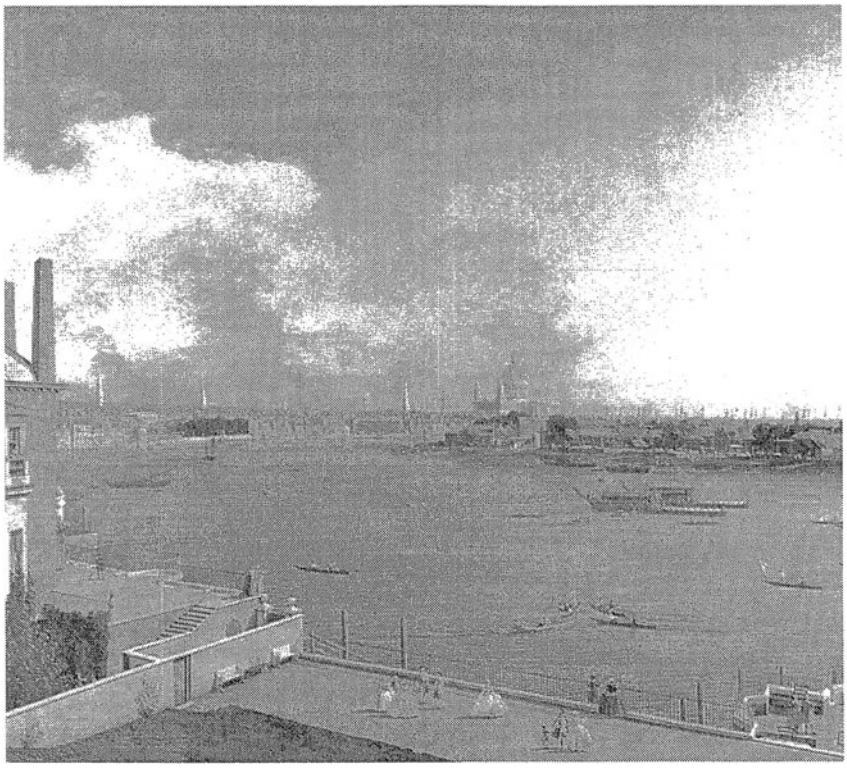
127. Антонио Канал- Каналето,
Бучинторо се враќа на Моло на денот на Вознесението,
ок. 1732, масло на пл., 0,77 x 1, 26м, Royal Collection, Виндсор.



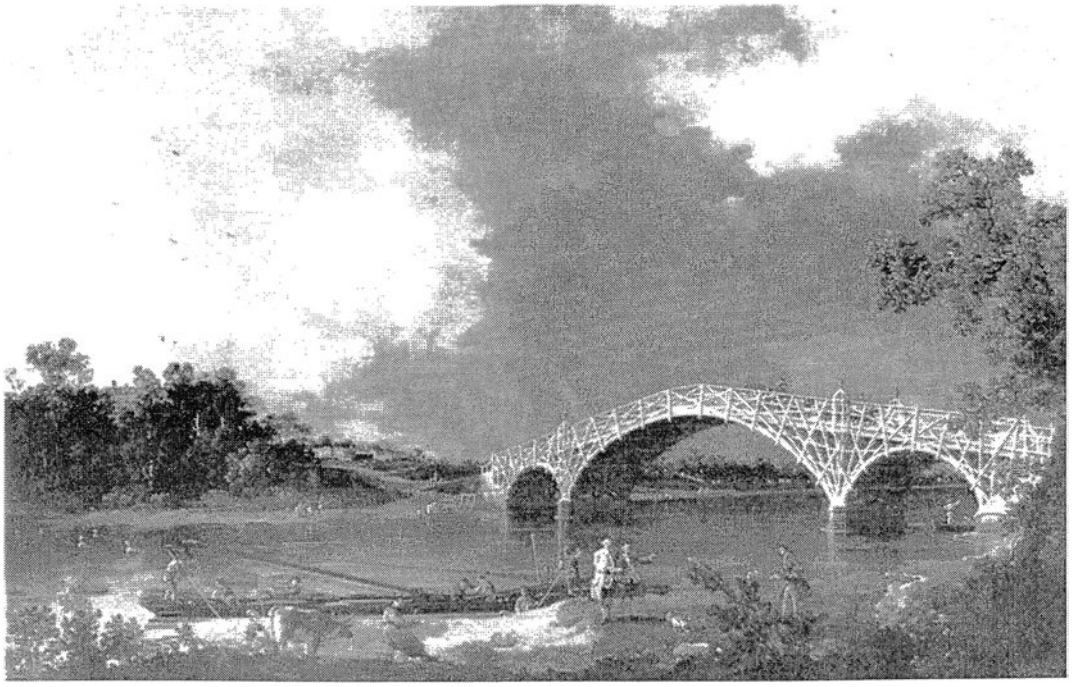
128. Антонио Канал- Каналето, ***Регата на Grand Canal***, ок. 1732,
масло на пл., 0,77 x 1, 26м, Royal Collection, Виндзор.



129. Антонио Канал- Каналето,
Панорама на Вестминстерскиот Мост (Westminster Bridge) на Денот на Лорд Мејор (Mayor- Градоначалник) - Процесија на Темза, 1746,
масло на пл., 0,96 x 1,38м, Yale Center for British Art, Њу Хевен.



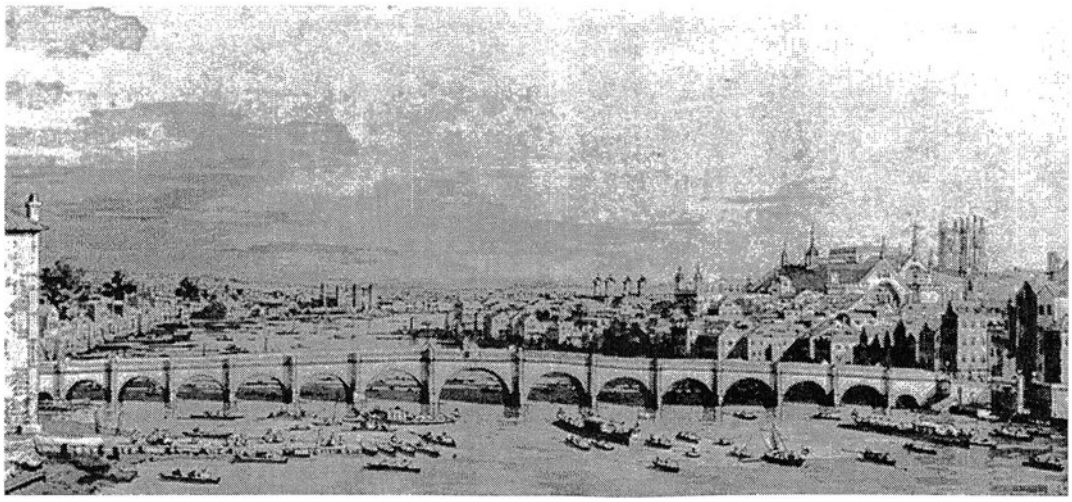
130. Антонио Канал- Каналето, ***Поглед на Темза и Лондон од Richmond House***,
1747, масло на пл., 1,05 x 1,17м, Војводата од Richmond и Gordon,
Goodwood House, West Sussex.



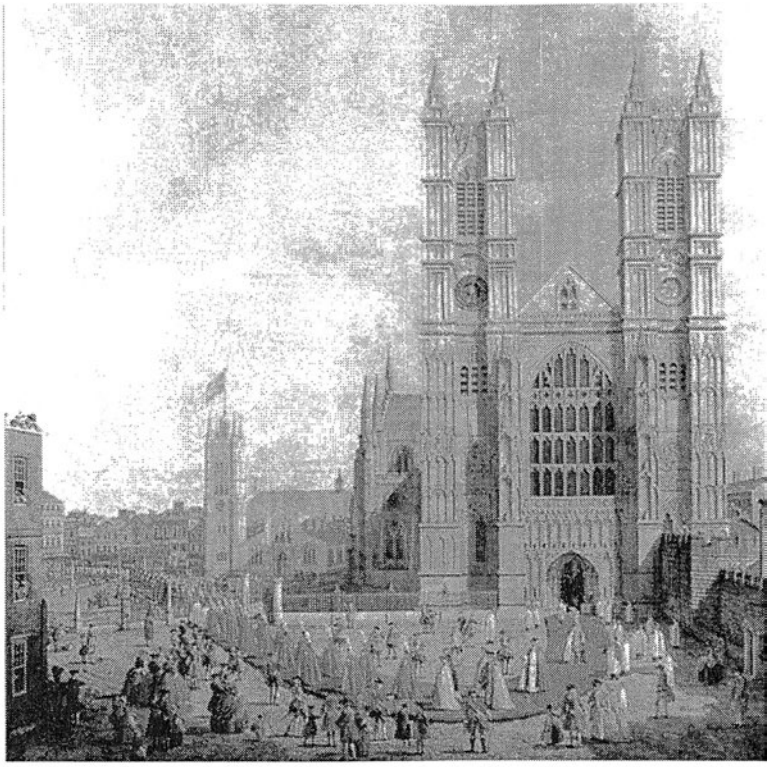
131. Антонио Канал- Каналето, ***Стариот Waltron Bridge***,
1754, масло на пл., 0,49 х 0, 77м, Dulwich Picture Gallery, Лондон.



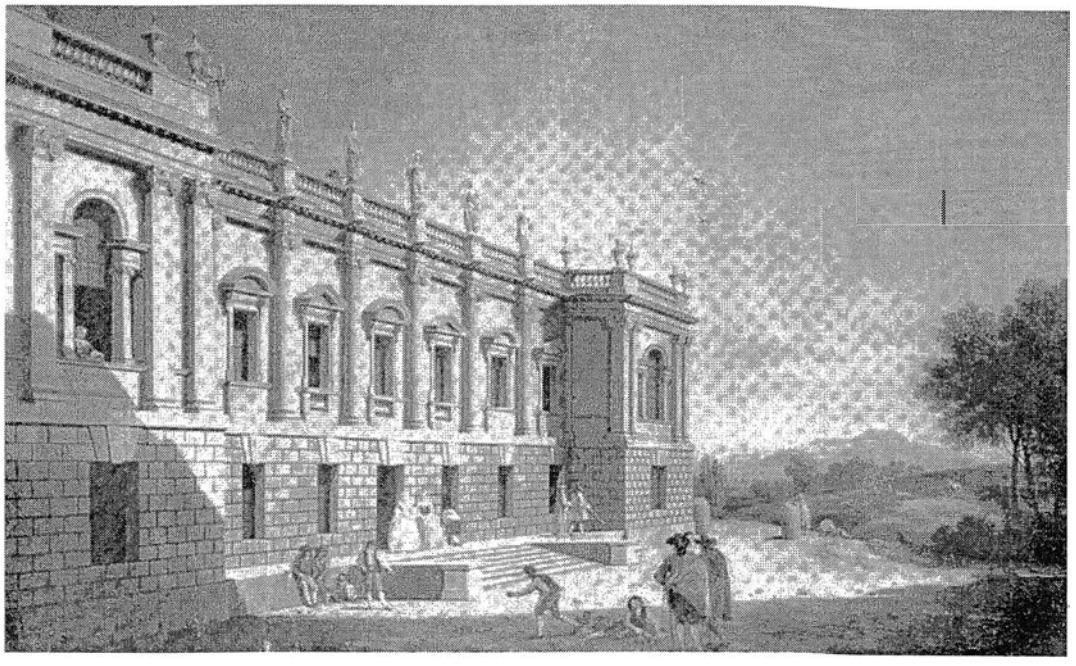
132. Антонио Канал- Каналето, Празникот наречен *Денот на Lord Mayor*,
1746, масло на пл., Roudnice Lobkowitz Колекција -Национална Галерија во Прага.



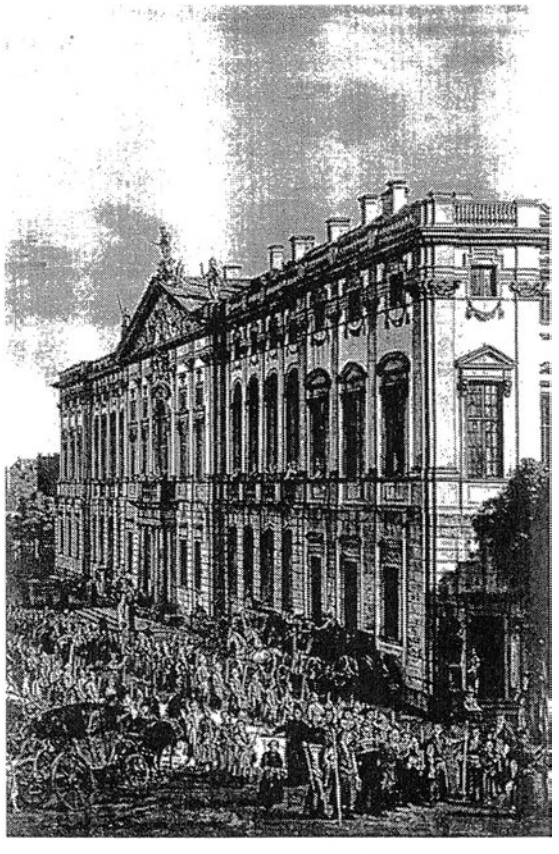
133. Антонио Канал- Каналето,
Вестминстерскиот мост со поглед на Palatata Lambeth,
цртеж со молив, перо, мастило и лавирање,
22,9 x 48, 3цм, Royal Collection, Виндзор.



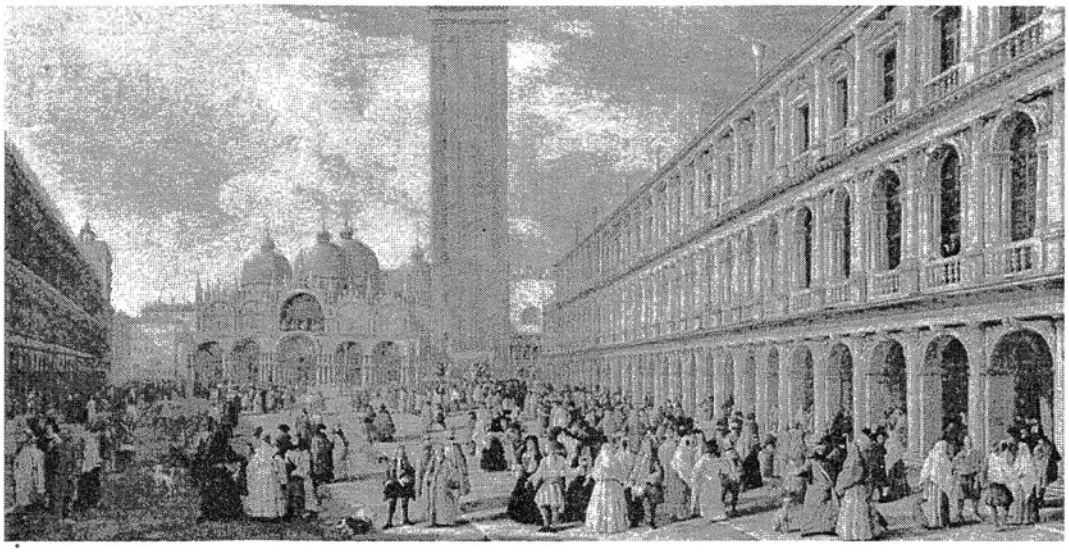
134. Висентини и Sукарели, ***Burlington House***,
масло на пл., 0,80 x 1, 31, Royal Collection, Виндсор.



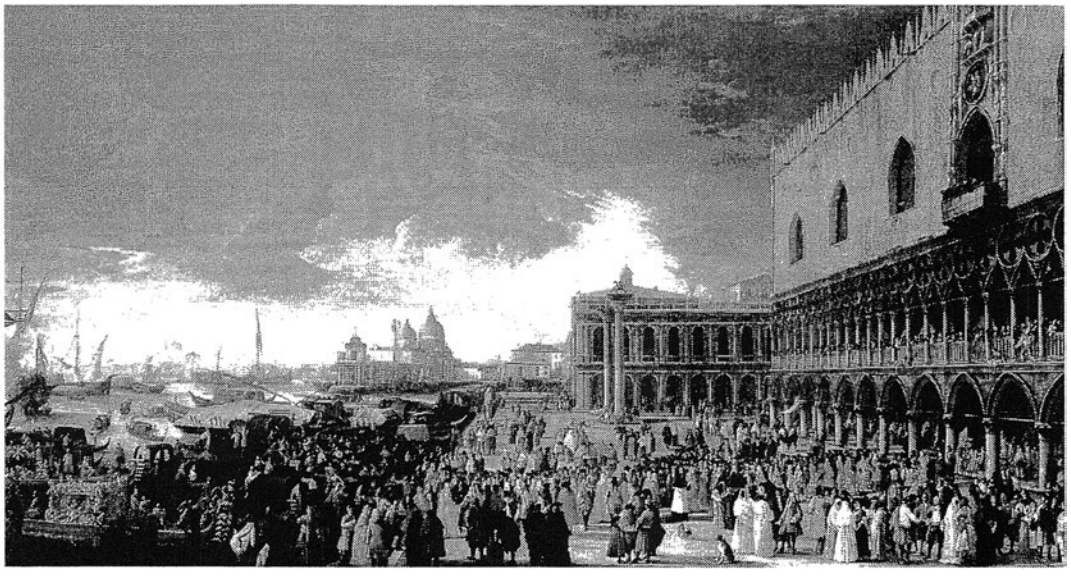
135. А. Висентини и Ф. Sукарели,
Burlington House, масло на пл., 0,80 x 1, 31, Royal Collection, Виндзор.



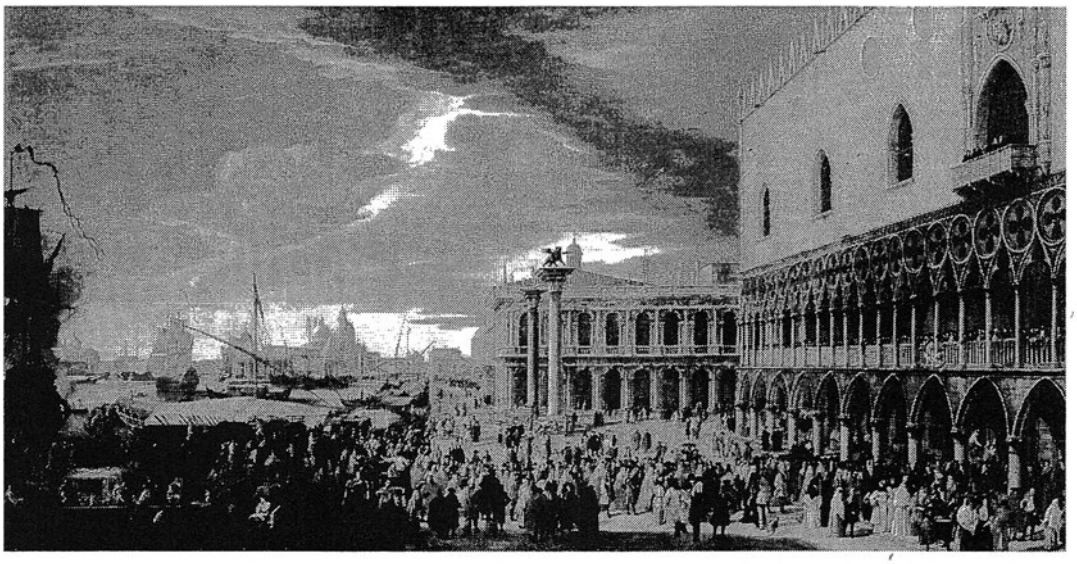
136. Бернардо Белото, ***Площад Красински*** (детал), 18. век,
масло на пл., Национален Музеј, Варшава.



137. Лука Карлеврис, ***Плоштадот Св. Марко со поглед на Исток***, почеток на 18. век, масло на пл., 0,86 x 1,64м, Приватна колекција.



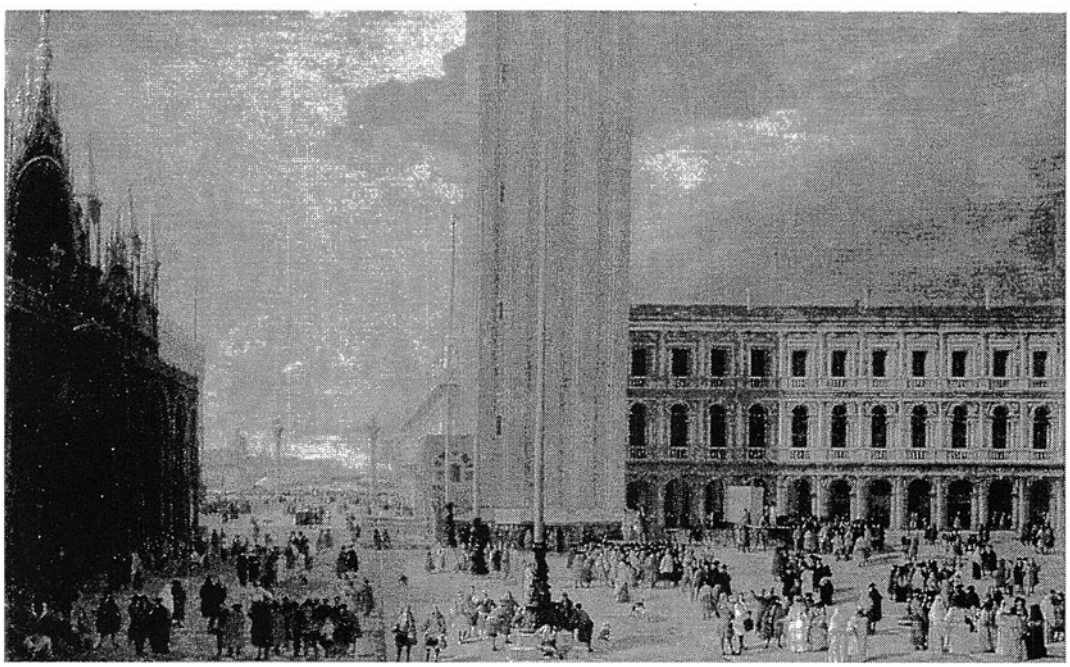
138. Лука Карлеврис, ***Влегувањето на Францускиот Амбасадор Henry Charles Arnauld, познат како Abbot de Pomponne во Венеција***, 1706, масло на пл., 1,30 x 2,60м, Rijksmuseum, Амстердам.



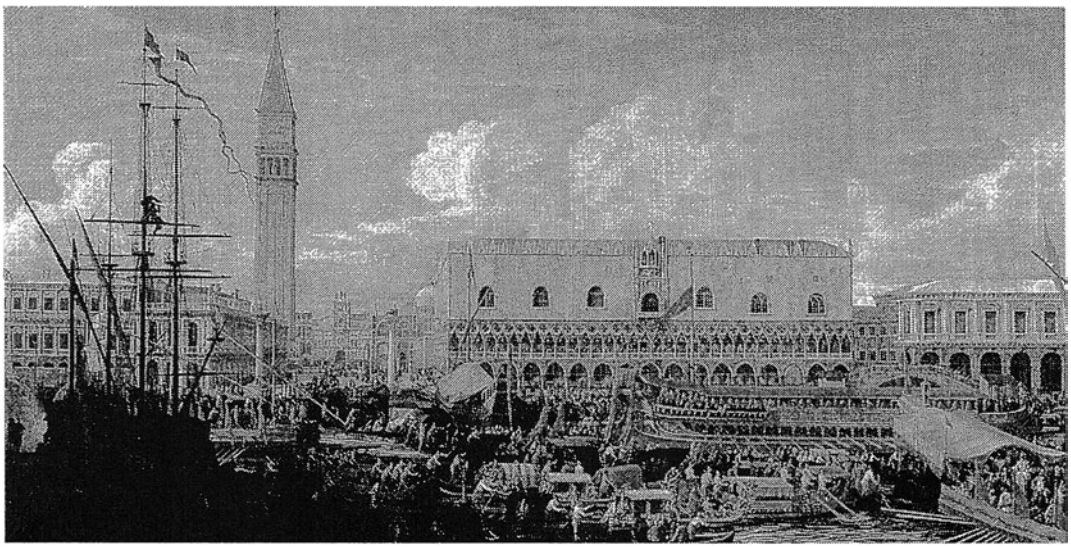
139. Лука Карлеврис, ***Влегување на Британскиот Амбасадор, Лордот Манчестер во Дуждевата Палата***, 1707, масло на пл., 1,32 x 2, 64м, City Art Gallery and Museum, Бирмингем.



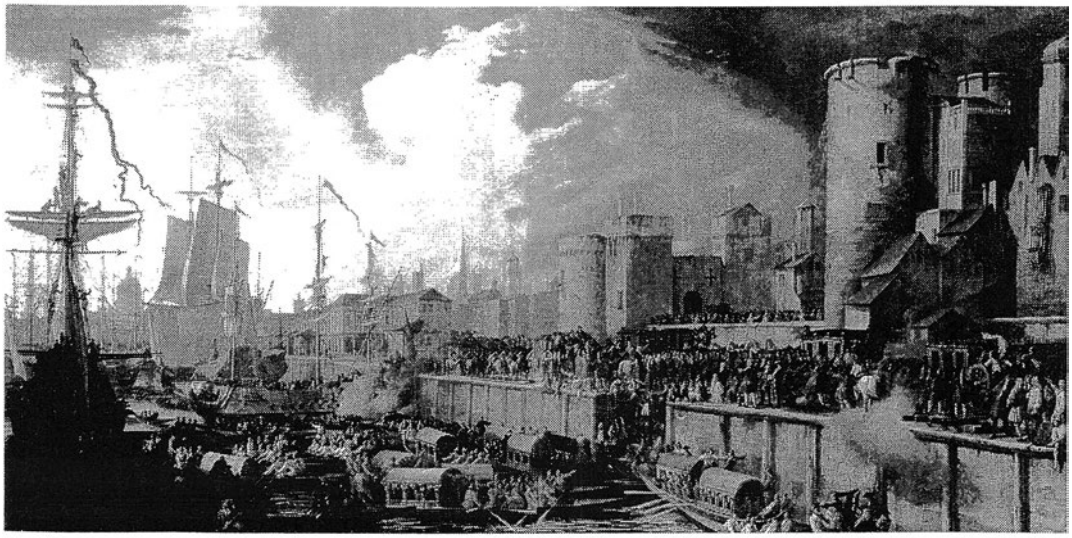
140. Лука Карлеврис, ***Регатата одржана на Големиот Канал за посетата на Фредерик IV од Данска во Март 1709***, масло на платно, 1, 35 x 2, 60м, Nationalhistoriske Museum, Хилерод.



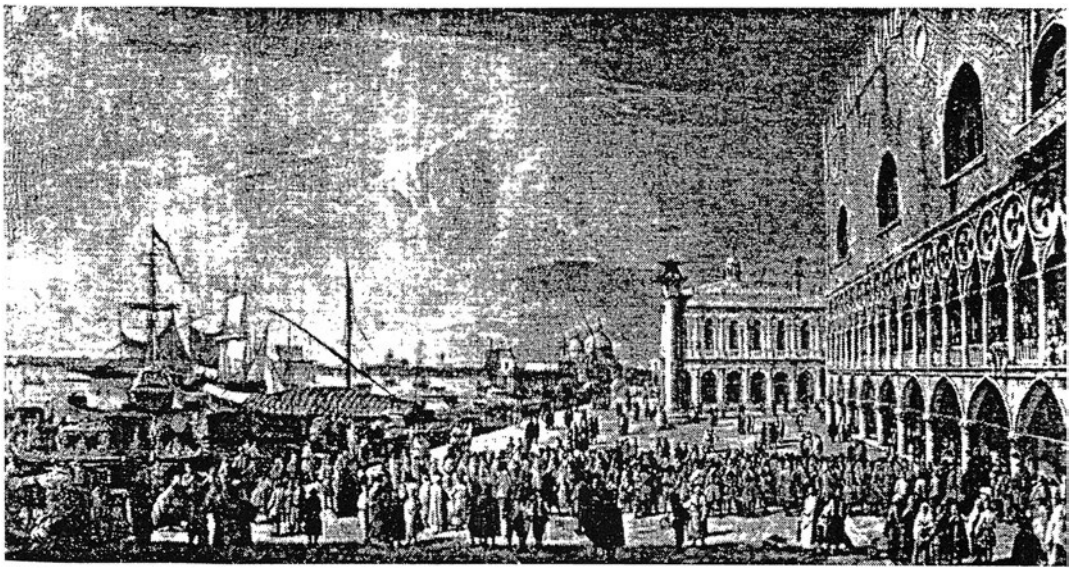
141. Лука Карлеврис, ***Плоштадот Св. Марко со Шарлатани***,
прва деценија на 18. век, масло на пл., 0, 73 x 1,17м, Замок Sans-Souci, Потсдам.



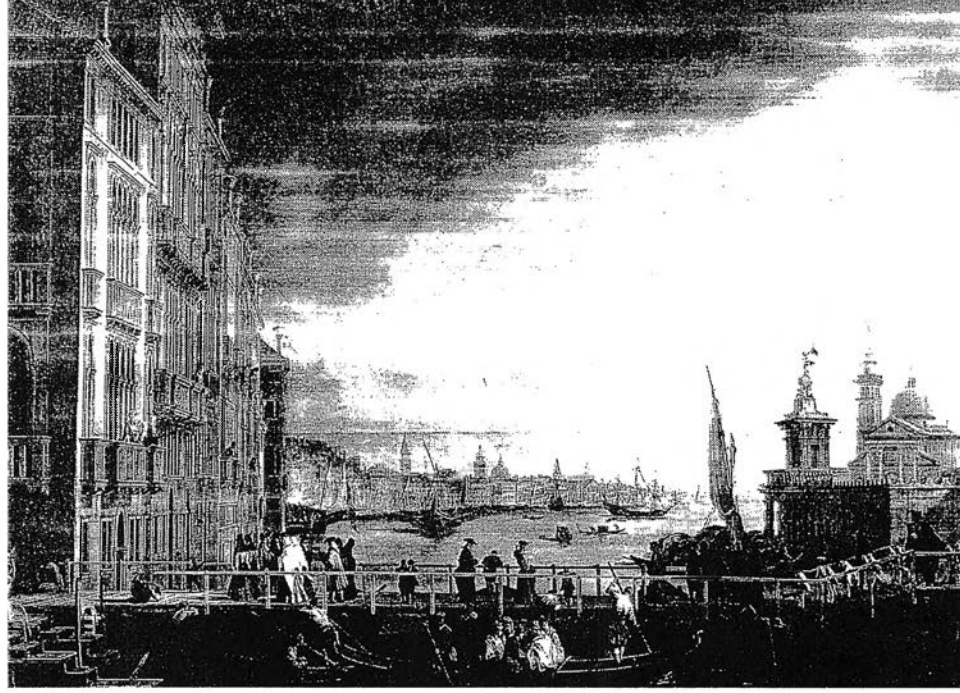
142. Лука Карлеврис, ***Бучинторо кој исцловува од Св. Марко***,
1710, масло на пл., 1, 35 x 2,59м, Колекција на J. Paul Getty Музејот, Малибу.



143. Лука Карлеврис, ***Влегување на венецискиот Амбасадори Nicolo Erizzo и Alvise Pisani во Лондон***, прва деценија на 18. век, масло на пл., 1.36 x 2. 52 м, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Минхен.



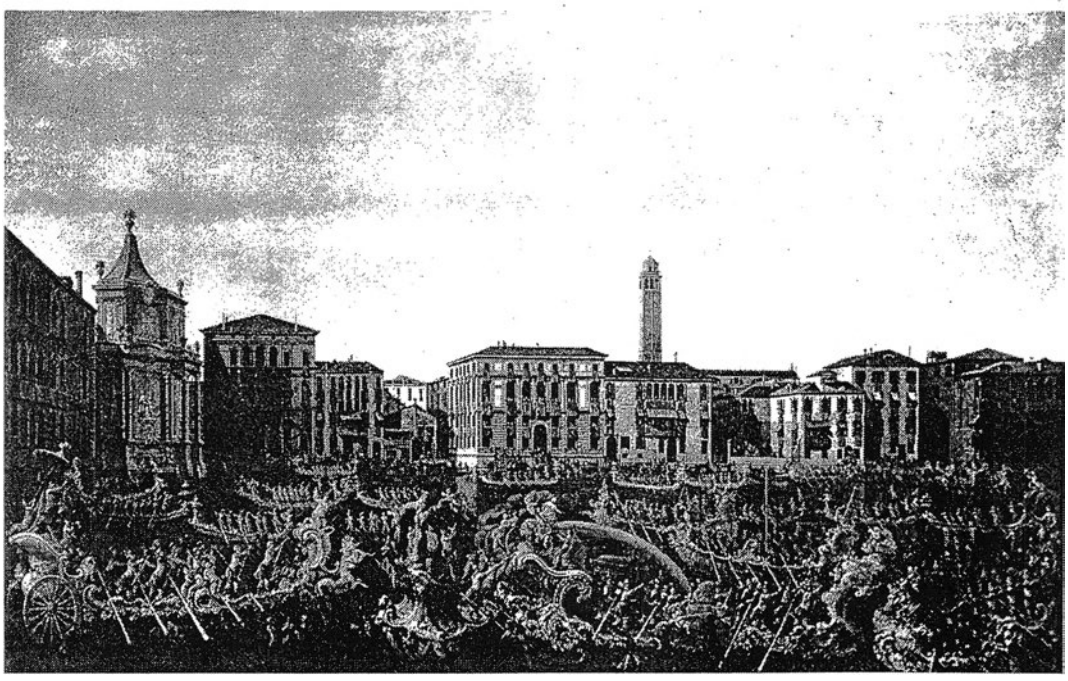
144. Лука Карлеврис, ***Влегување на царскиот Амбасадор Conte di Colloredo во Дуждевата Палата на 3 април 1726***, масло на пл., 1.32 x 2.59м , Staatliche Gemäldegalerie), Дрезден.



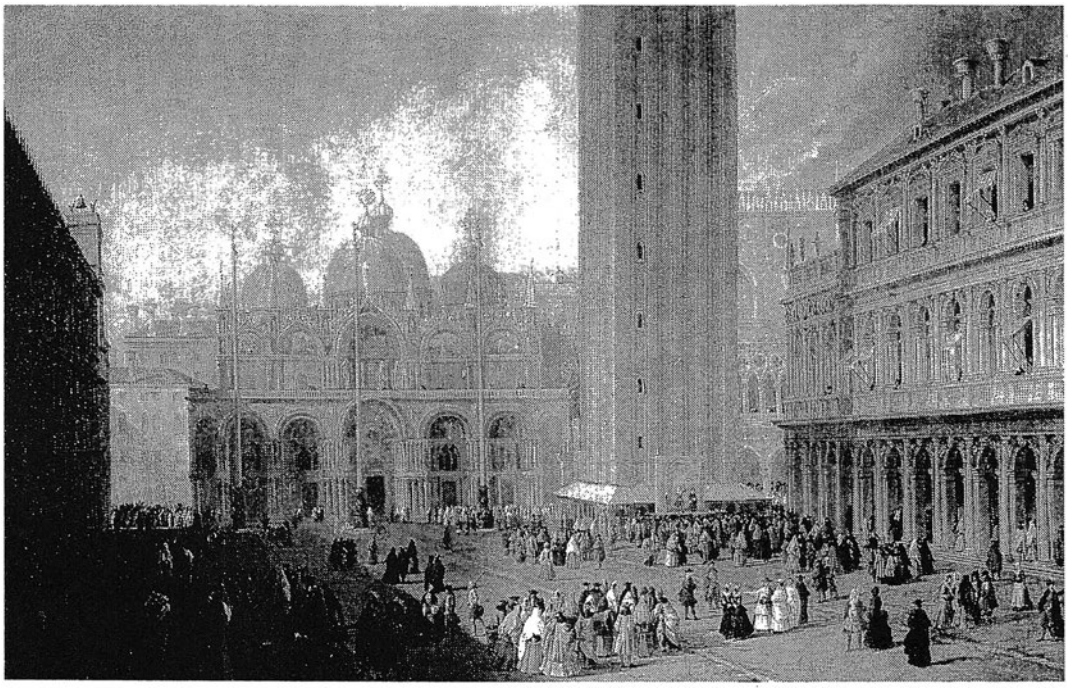
145. Лука Карлеврис,
Вотивниот мост за прославувањето на Madonna della Salute, од околу 1720,
масло на пл., 1.17 x 1.49м, The Wadsworth Atheneum, Хартфорт.



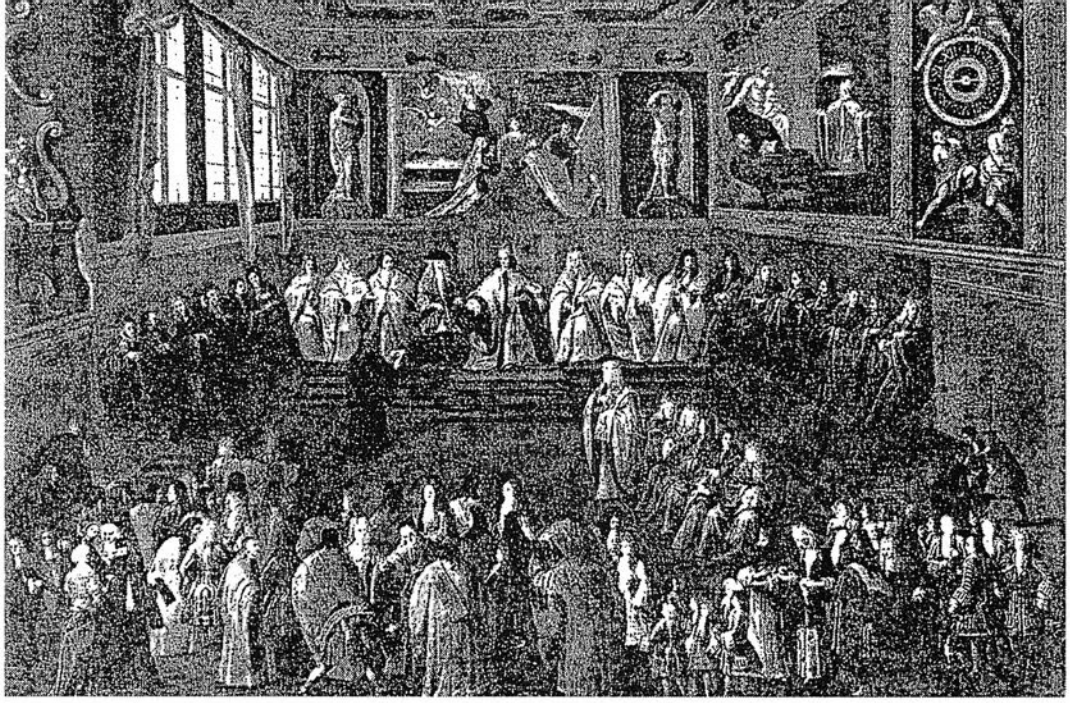
146. Лука Карлеврис, ***Дуждева поворка во близина на Мостот Ријалто***,
пред 1729, масло на пл., 1, 23 x 2, 28м, Галерија Estense, Модена.



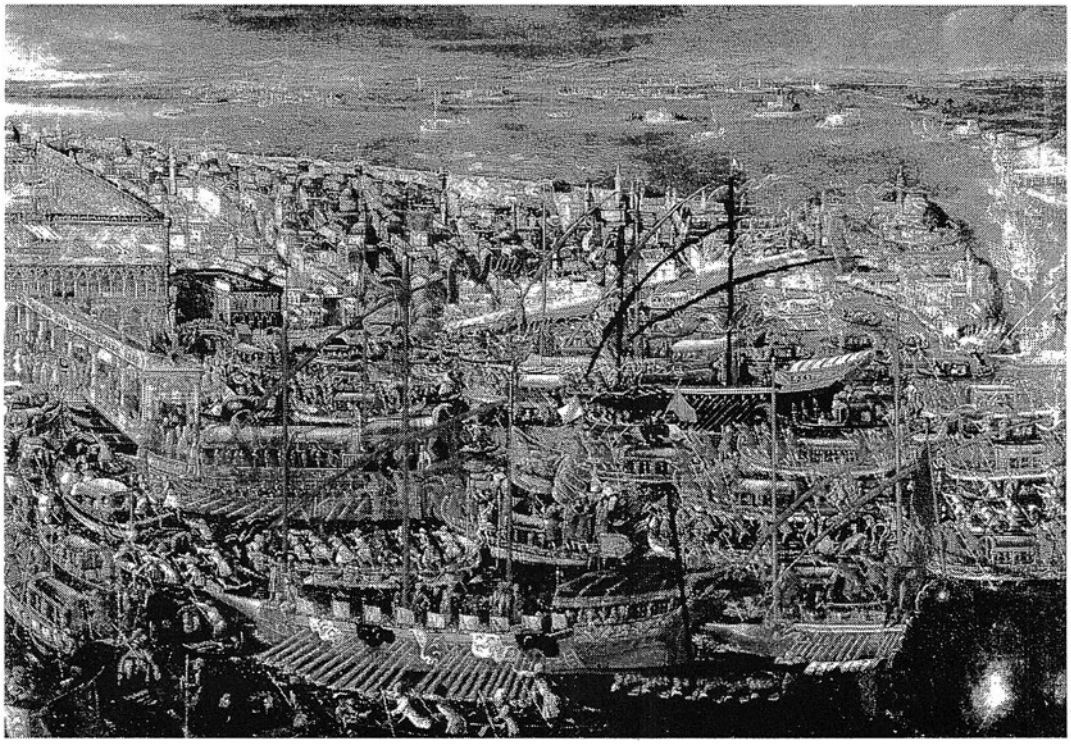
147. Лука Карлеврис, ***Регата со поворка на чамци и "Машина" за доделување на наградите на Канал Гранде***, масло на пл., 1.67 x 1.05м, приватна сопственост.



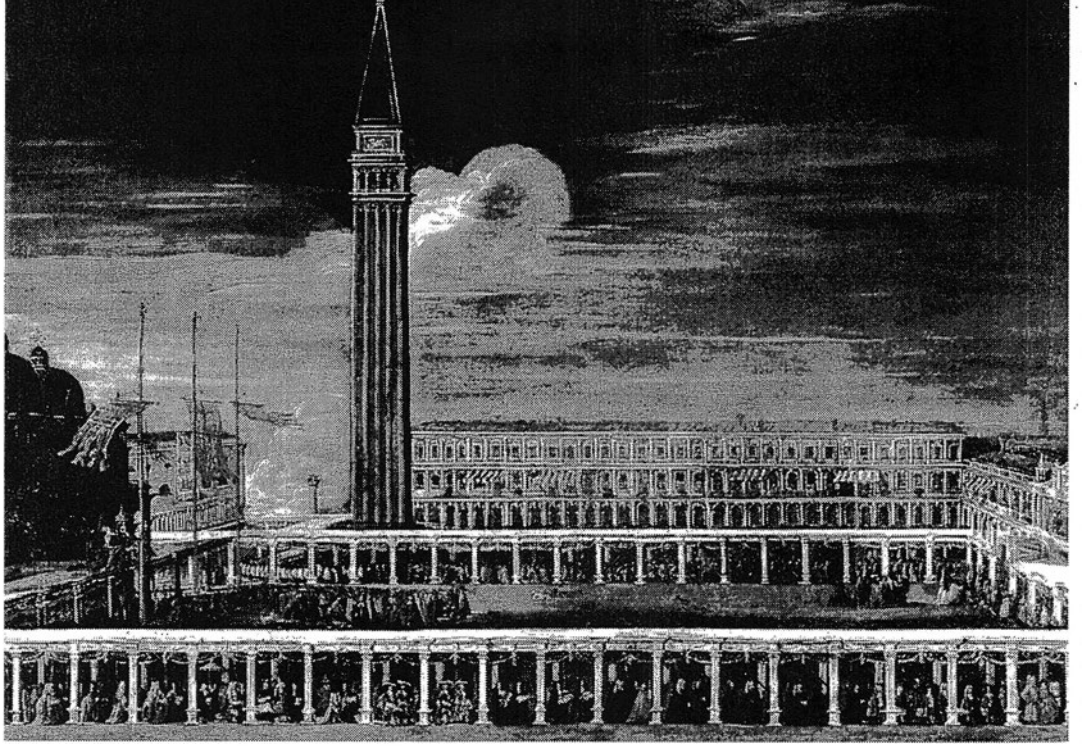
148. Лука Карлеврис, ***Плоштадот Св. Марко, гледан кон исток***, ок. 1722, масло на пл., 1,36 x 2,52м, приватна колекција.



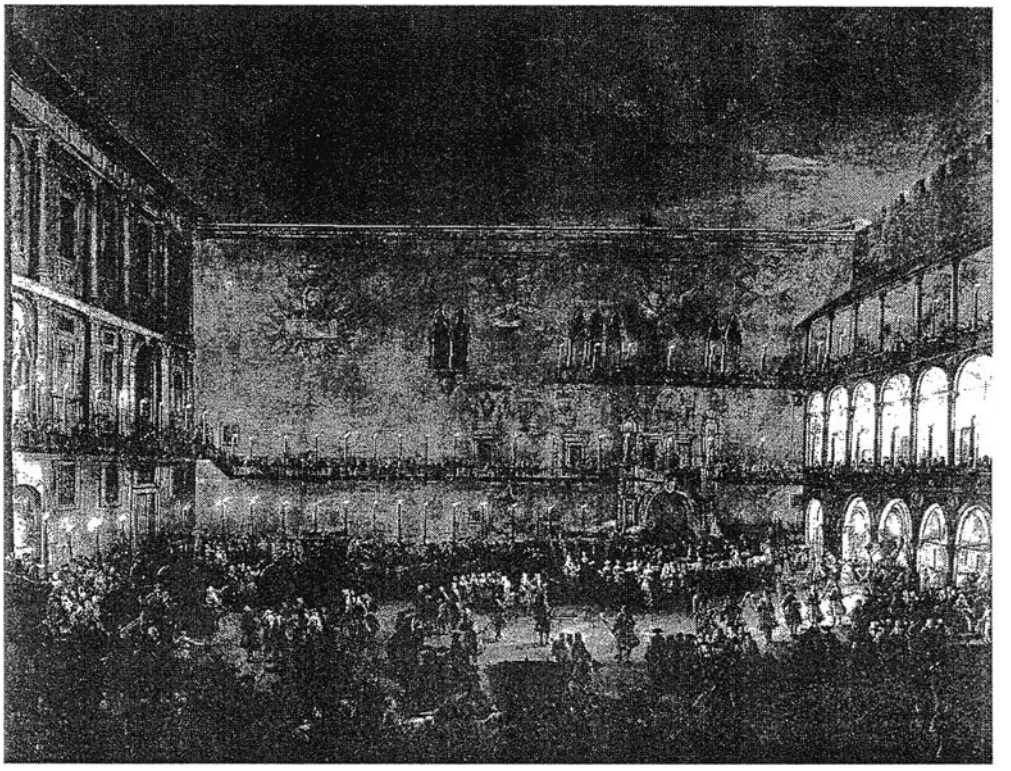
149. Лука Карлеврис, ***Приемот на Лорд Манчестер во Дуждевата Палата***, масло на пл., St. Neots, Кимболтон.



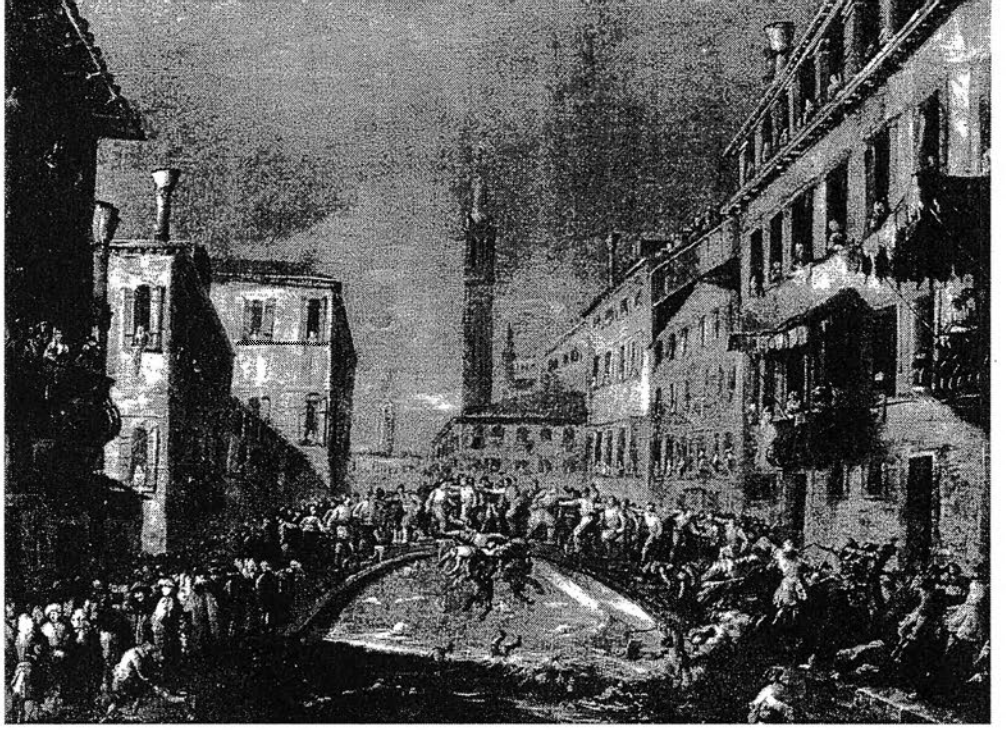
150. Алесандро Пјаца,
Триумфалното враќање на Флотата на Франческо Моросини,
масло на пл., Museo Correr, Венеција.



151. Алесандро Пјаца,
Славење на победата на Моросини на Плоштадот Св. Марко,
масло на пл., Museo Correr, Венеција.



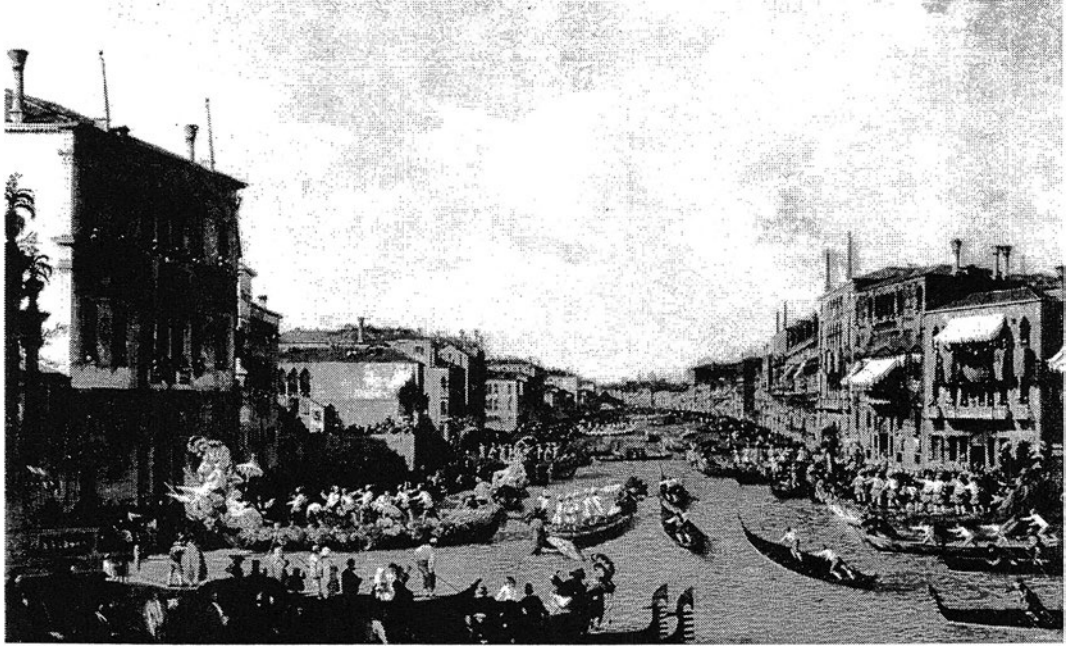
152. Антонио Стом, ***Пристигнувањето на Принцезата Violante dei Medici на еден плоштад во Верона***, по 1717, масло на пл., Palazzo Mocenigo, Венеција.



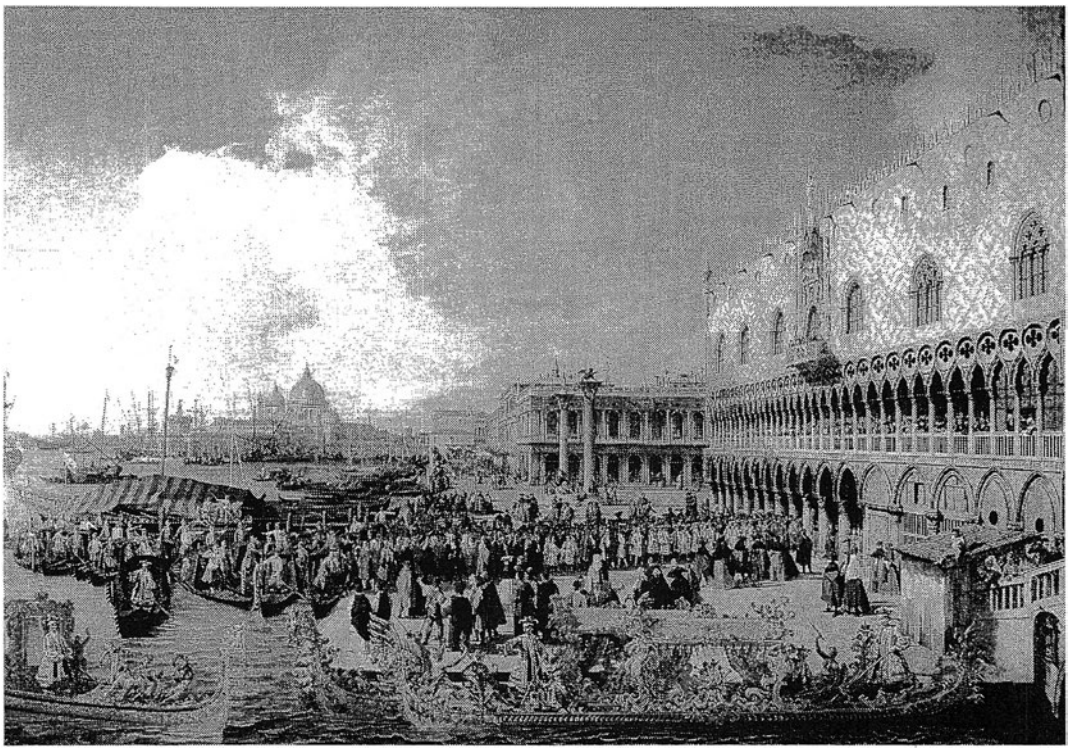
153. Антонио Стом, ***Борба со стапови***,
прва половина на 18. век, масло на пл., Chaucer Fine Arts, Лондон.



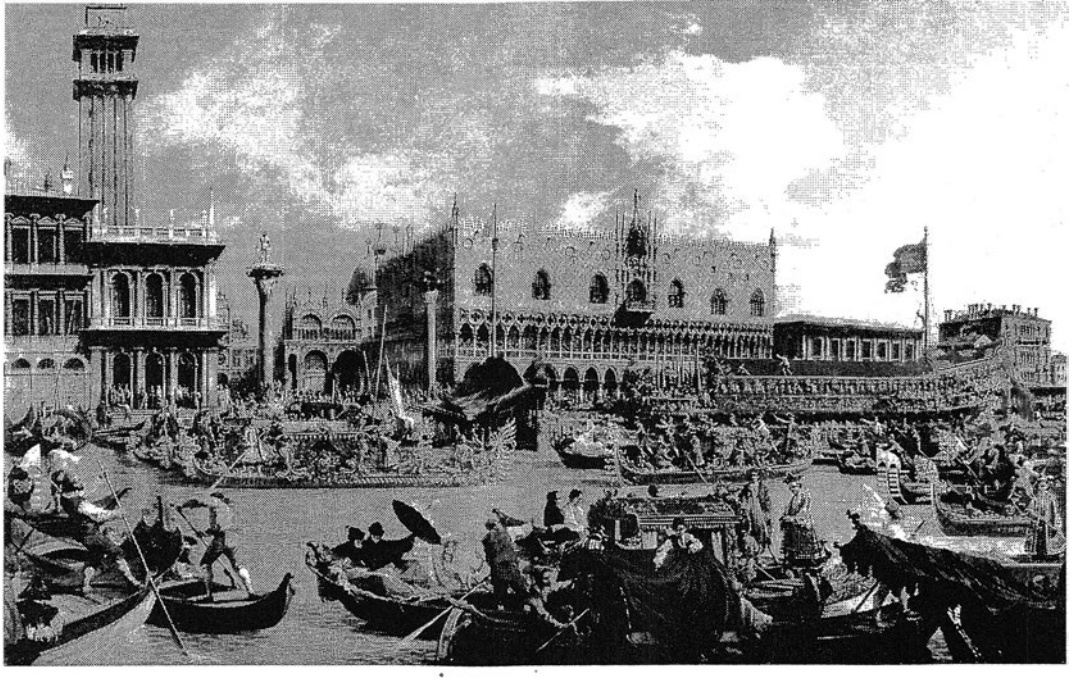
154. Антонио Стом, ***Исплловувањето на Бучинторо за Празникот Сенса***,
прва половина на 18. век, масло на пл., 1,32 x 2, 65м,
Фондација Querini Stampalia, Венеција.



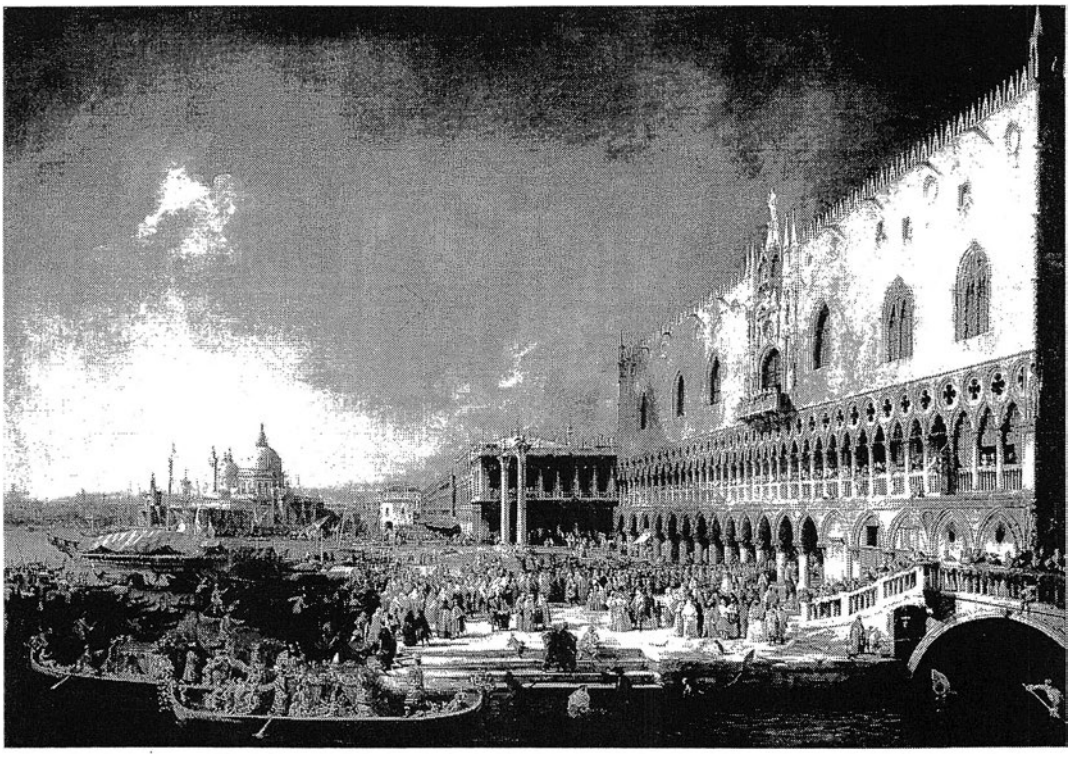
155. Антонио Канал-Каналето?, ***Регата на Grand Canal***,
масло на пл., 1,50 x 2,18м, Bows Museum, Bernard Castle,
позајмена од приватна колекција.



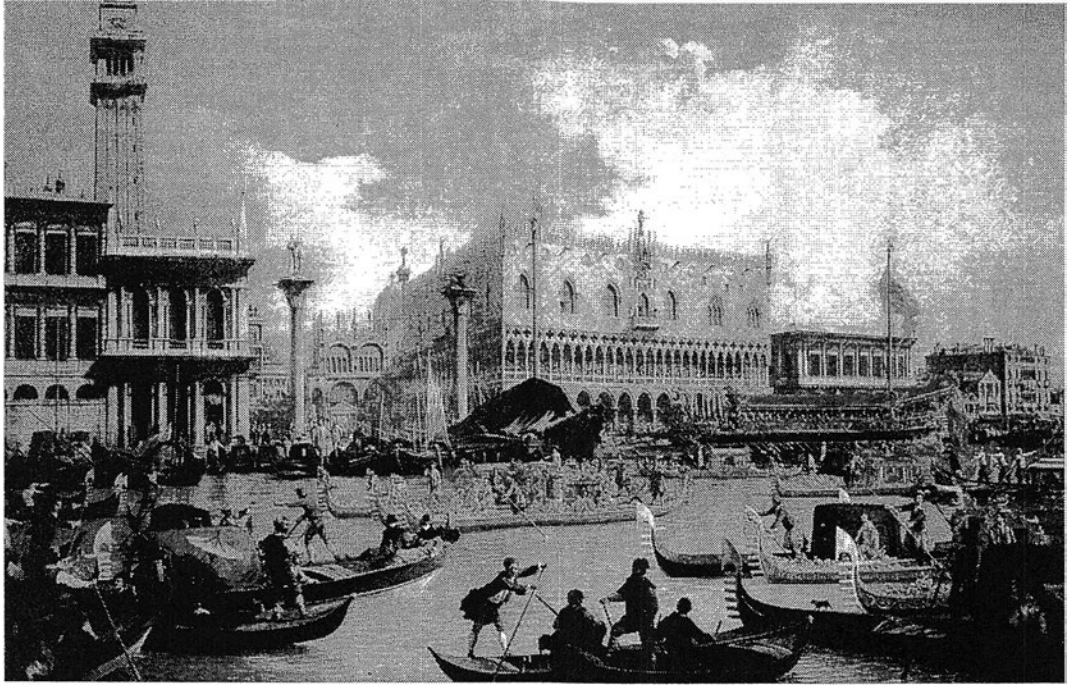
156. Антонио Канал-Каналето,
Примањето на амбасадорот во Дуждевата Палата,
по 1729, масло на пл., 1,84 x 2,65м, Колекција Aldo Cespi, Милано.



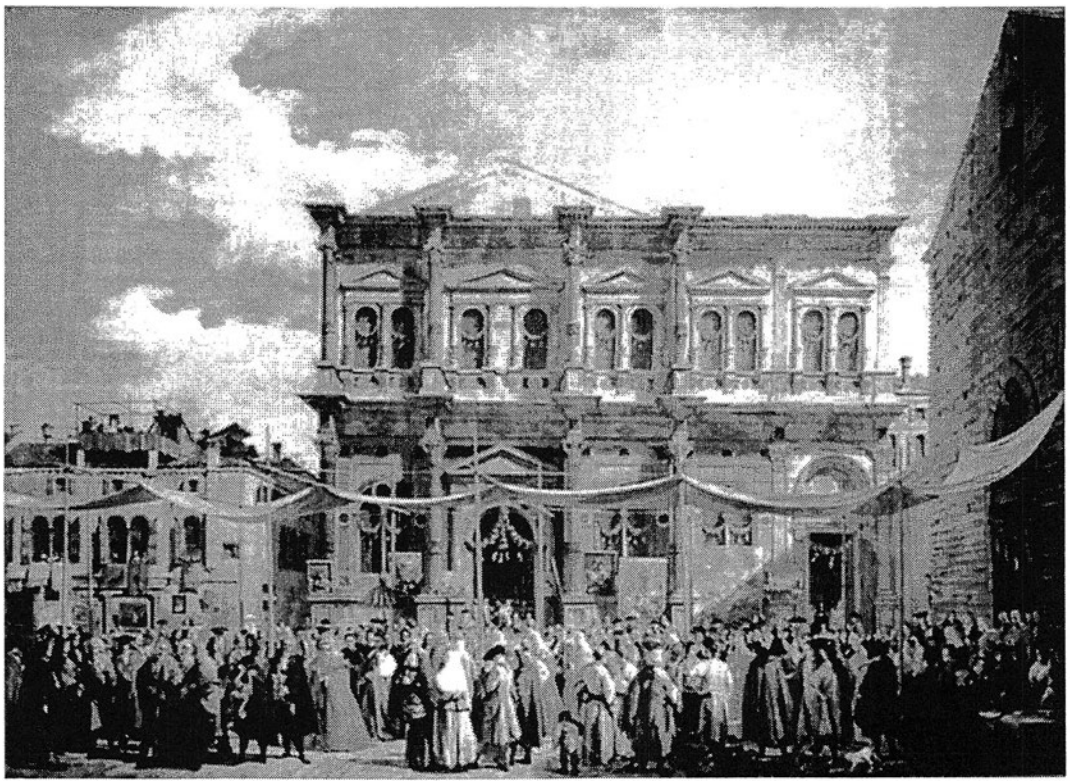
157. Антонио Канал-Каналето,
Басеноӣ на Св. Марко со Бучинӣоро за време на ӣразникоӣ Вознесение,
по 1729, масло на пл., 1,82 х 2,59м, Колекција Aldo Cespi, Милано.



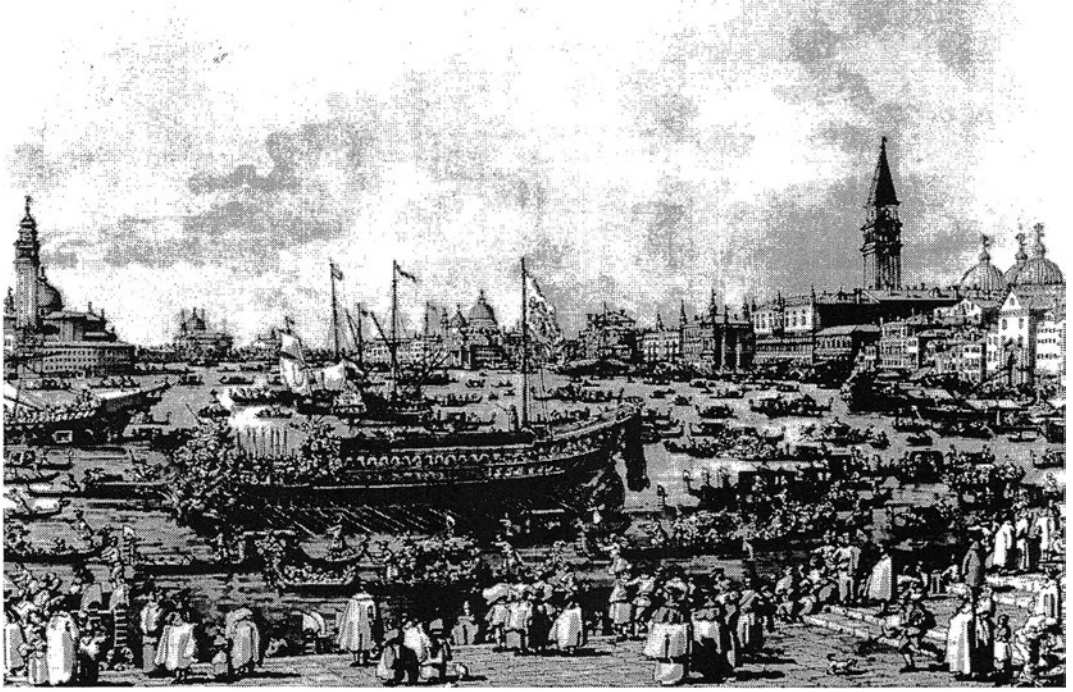
158. Антонио Канал-Каналето,
Приспиӣнување на Францускиоӣ Амбасадор во Дуждеваӣа Палаӣа ,
на 4 ноември 1726, по овој датум, масло на пл., 1, 81 х 2, 59м ,
Ермитаж, Сан Петерсбург.



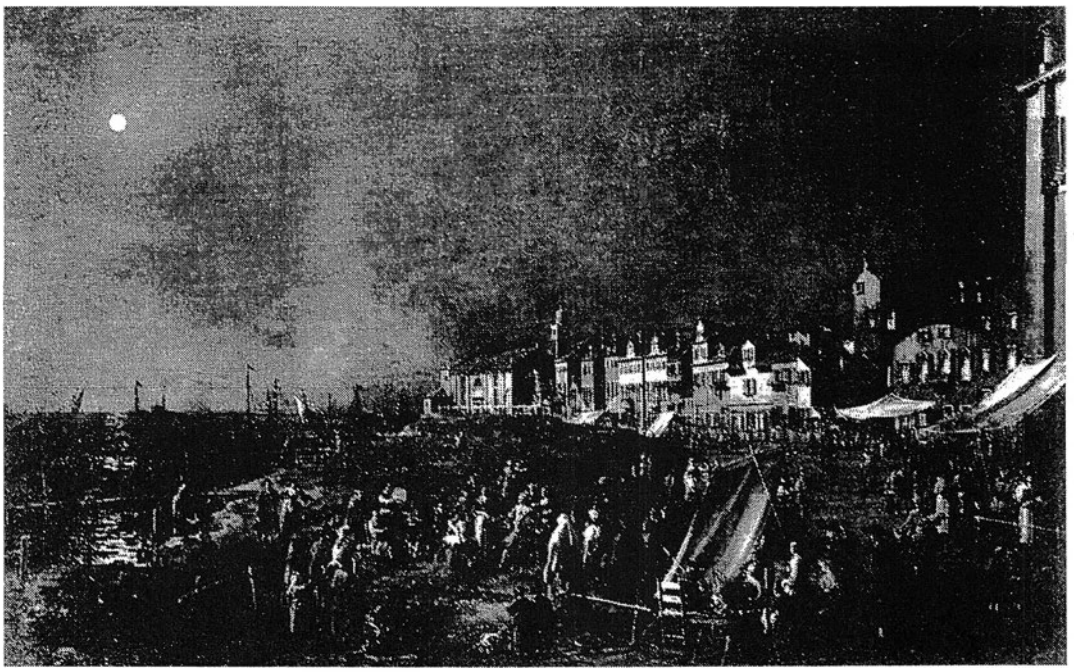
159. Антонио Канал-Каналето,
Басеноѿ Св. Марко со Бучинѿоро на Деноѿ на Вознесениеѿо,
ок. 1730, масло на пл., 1,87 х 2,59м, Музеј Пушкин, Москва.



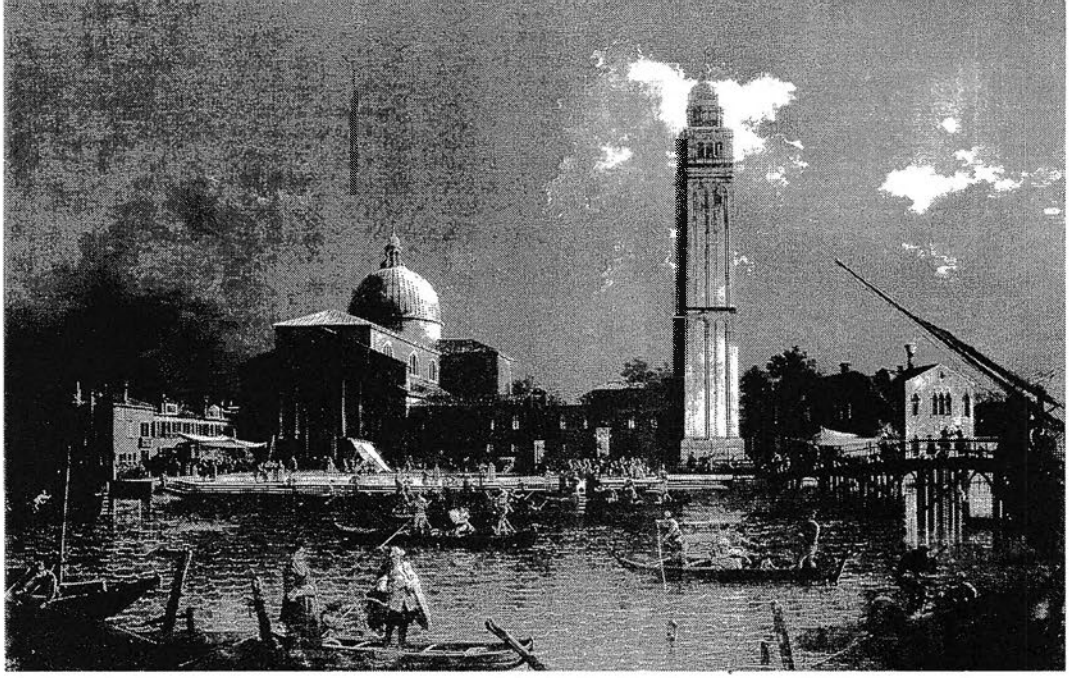
160. Антонио Канал-Каналето, ***Дуждоѿ ја йосеѿува Црквашa и Scuola San Rocco***,
ок. 1735, масло на пл., 1, 47 х 1, 99м, National Gallery, Лондон.



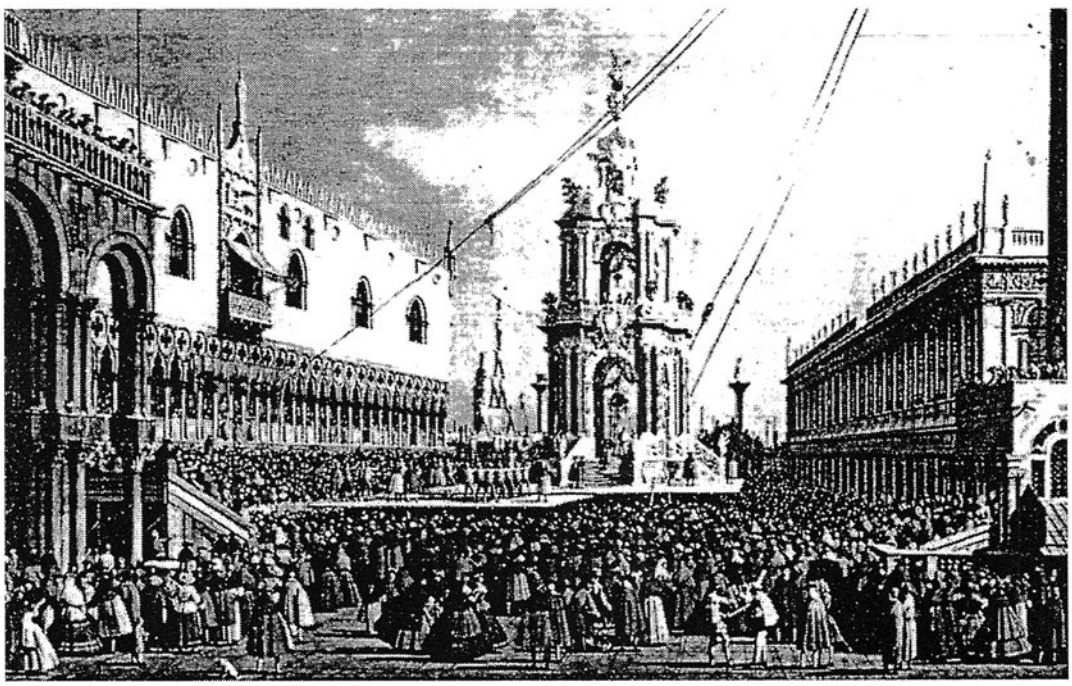
161. Антонио Канал-Каналето,
Дуждот на Бучинторо отиловува за Лидо на Денот на Вознесението,
ок. 1760, лавиран цртеж со перо и мастило, 39 x 55 цм, British Museum, Лондон.



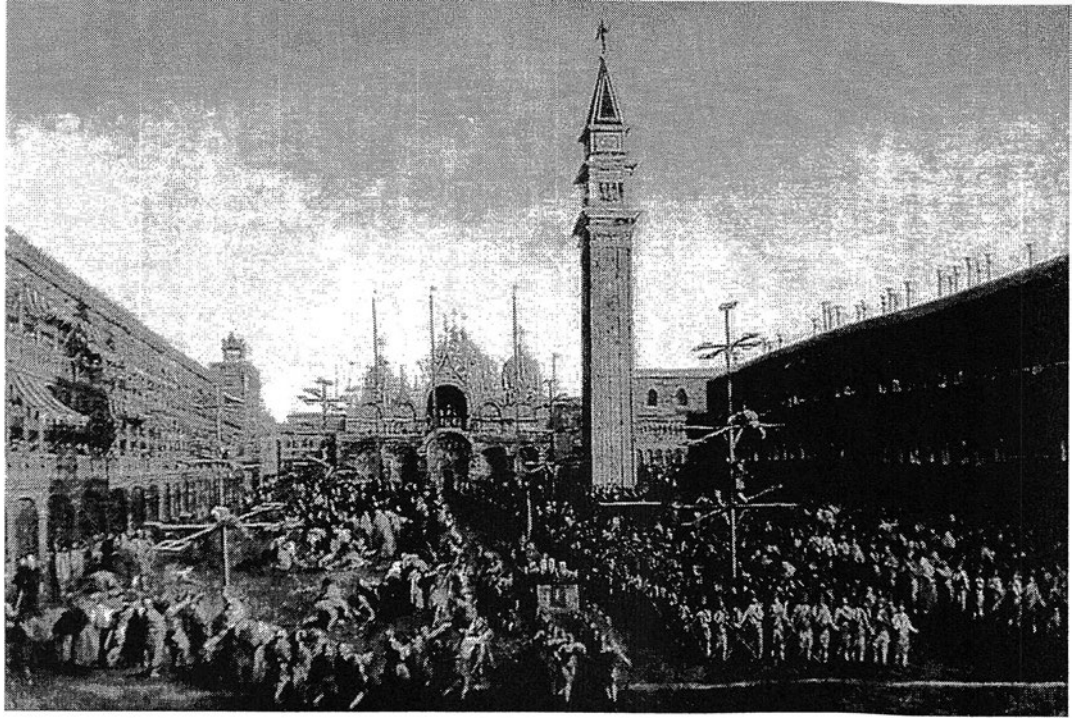
162. Антонио Канал-Каналето, ***Бдеењето на Санта Марта***, ок. 1760,
масло на платно, 1,19 x 1,87м, Staaliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Берлин.



163. Антонио Канал-Каналето, ***Ноќното празнување кај San Pietro in Castello***, ок. 1758, масло на пл., Staaliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Берлин.



164. Припишана на Каналето, ***Дуждот на Пјацета на Велики Четврток***, масло на пл., 0, 58 x 0, 92 цм, Wallas колекција, Лондон.



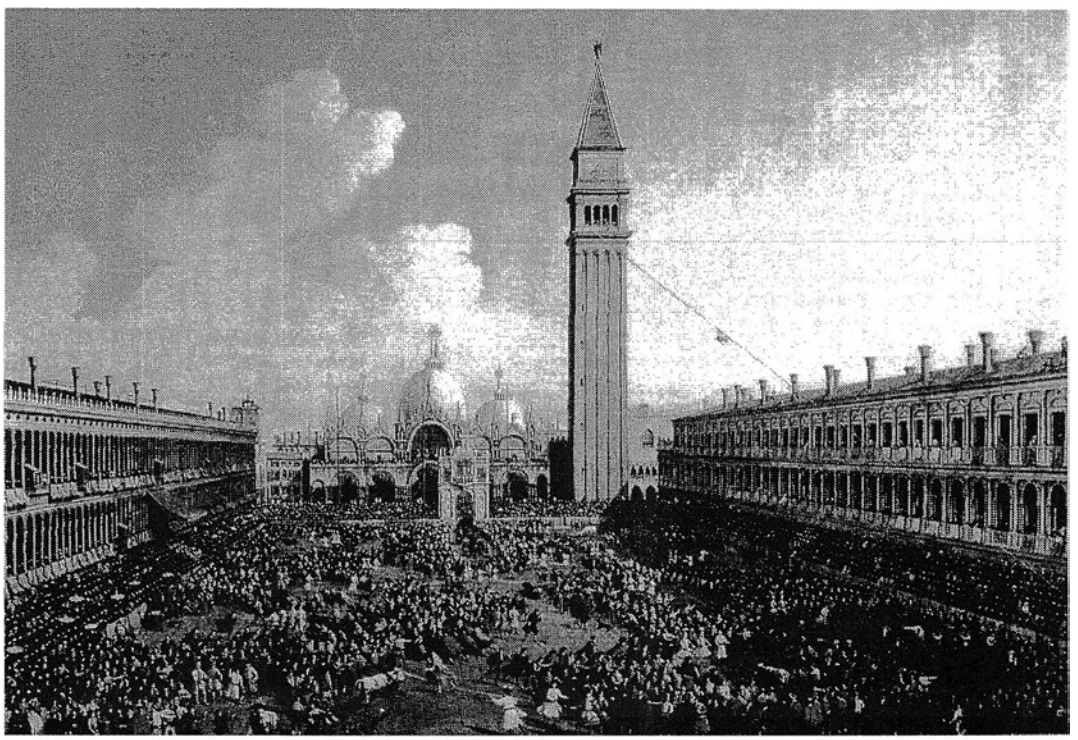
165. Микеле Мариески, ***Церемонијата "Pozzetto" на Плоштадот Св. Марко***, прва половина на 18. век, масло на пл., 0,96 x 1,30м, приватна колекција, Лондон.



166. Микеле Мариески, ***Мостот Ријалто од север со влегување на патријархот***, прва половина на 18. век, масло на платно, 1,23 x 2,08м, Claydon House, Buckinghamshire, сопственост на National Trust.



167. Микеле Мариески, ***Регата кај Ca`Foscari по Големиот Канал***, по 1735, масло на пл., од Колекцијата Cini, Венеција.



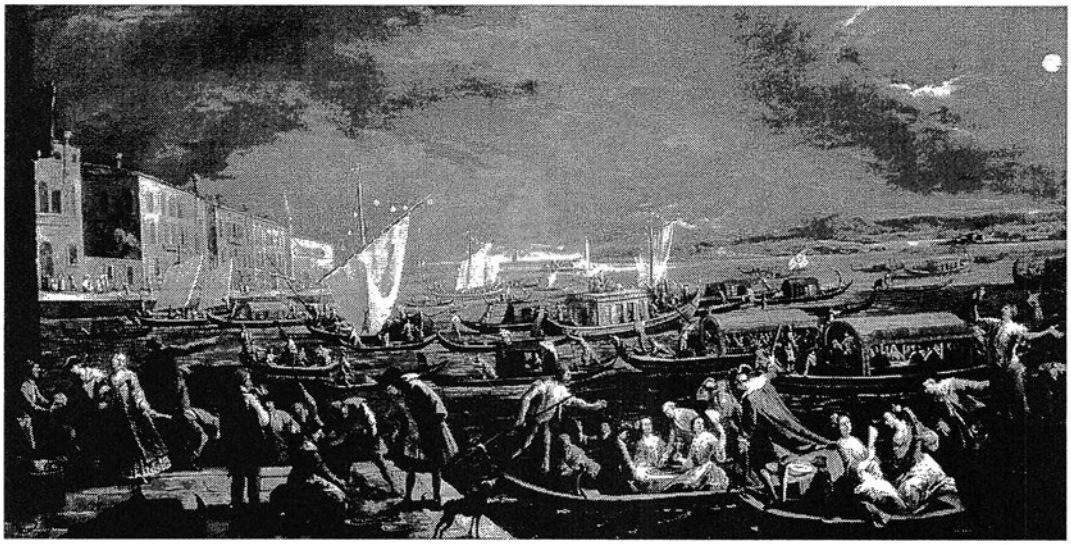
168. Џамбатиста Чимароли, ***Борба на бикови на Плоштадот Св. Марко***, пред 1761, масло на платно, 0,99 x 1,45м, денес сопственост на Peter Jones, Chester.



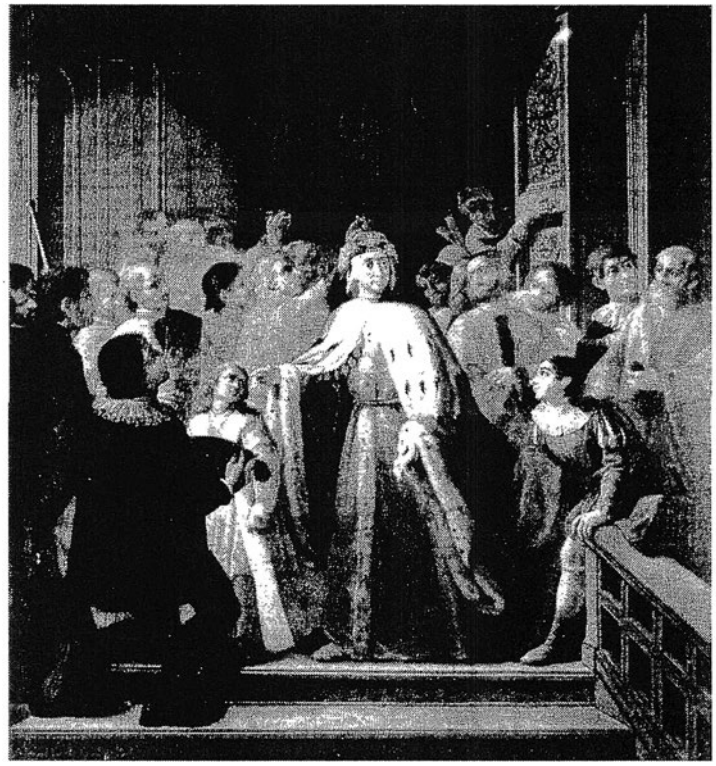
169. Антонио Јоли, ***Влегување на Папскиот Легат надбискупот Antonio Branciforti Kolona во Венеција*** , 1758, масло на пл., 1, 61 x 2, 22м, National Gallery of Art, Вашингтон.



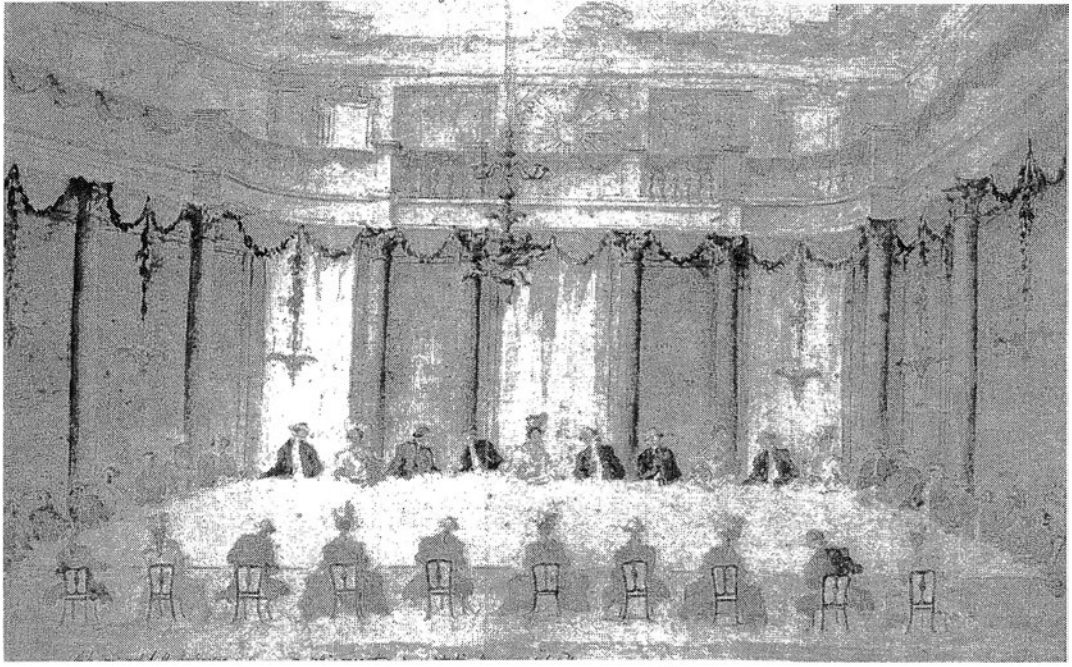
170. Антонио Јоли, ***Дворот на Дуждевата Палата со влегувањето на Папскиот Пратеник Antonio Branciforti Kolona***, 1758, масло на пл., 1, 61 x 2, 22м,National Gallery of Art, Вашингтон.



171. Гаспаре Дицијани, ***Празникот на Св. Марта***, масло на пл., 1, 67 x 3, 29м, Museo del Settecento Veneziano - Ca`Rezzonico, Венеција.



172. Винченцо Гварана,
Изборот (L`elezione) на Дуждот Agostino Barbarigo della Terrazza,
од Palazzo Barbarigo della Terrazza во Венеција.



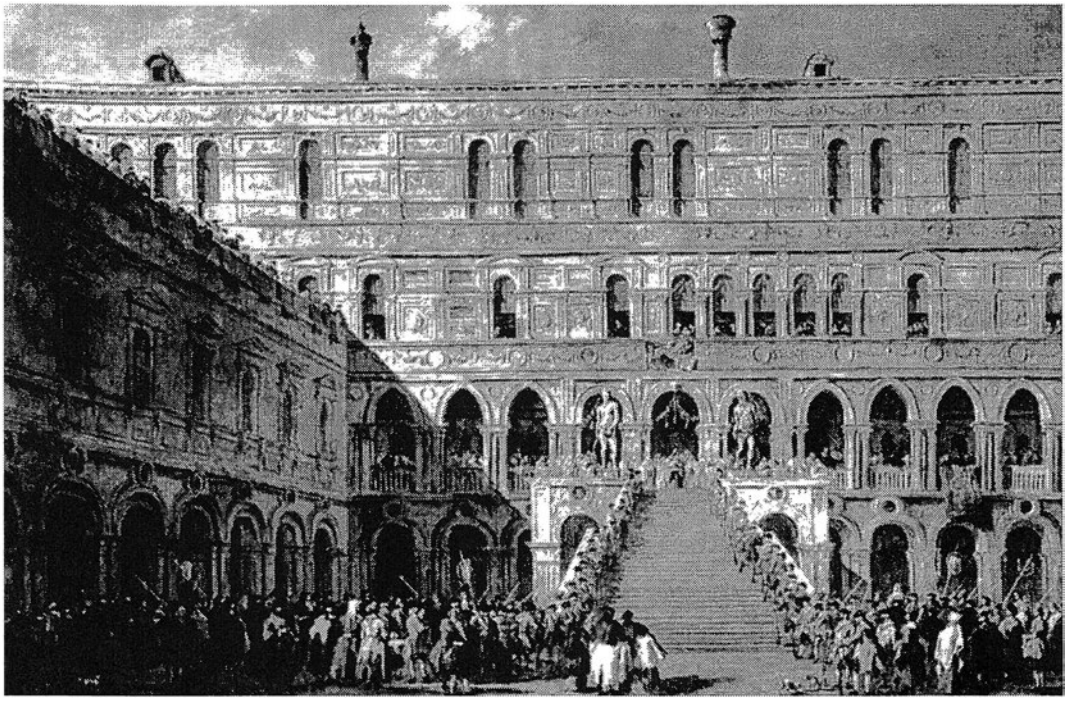
173. Франческо Гварди, ***Свечена вечера за Свадбата на Војводата де Полињак***, цртеж, 1790, водени бои врз графит и допири од перо и мастило, 27, 5 x 41, 9 цм, Museo Civico, Венеција.



174. Франческо Гварди, ***Ноќна Процесија на Плоштадот Св. Марко***, масло на пл., 0,48 x 0,85м, Ashmolean Музејот во Оксфорд.



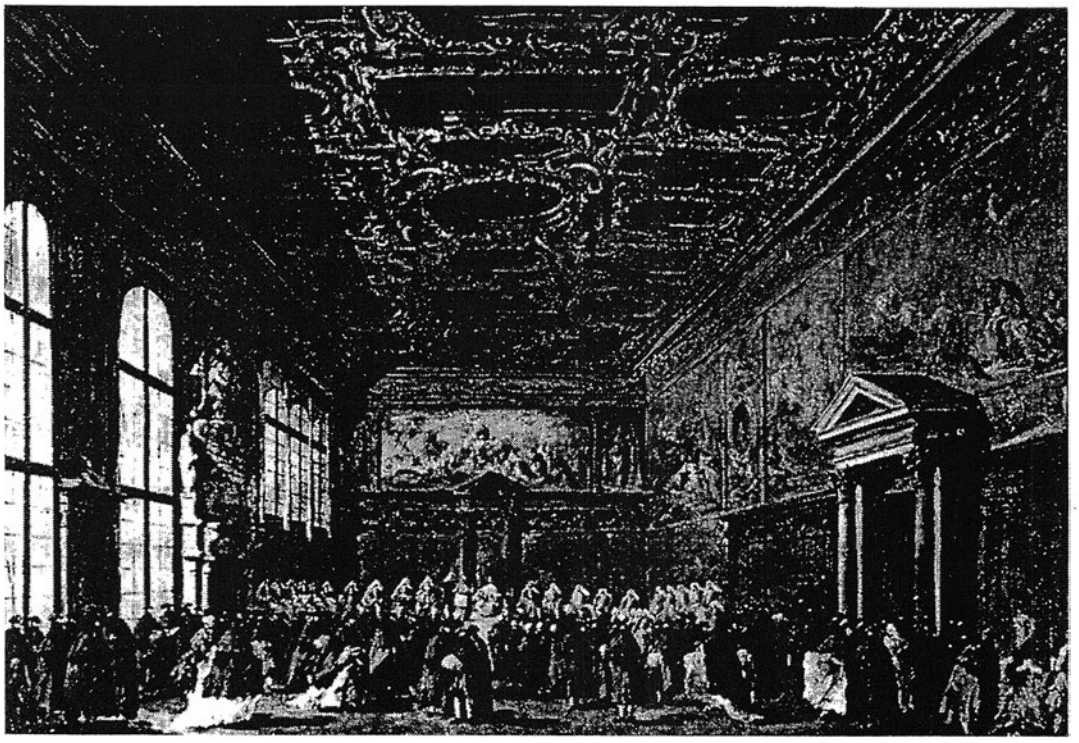
175. Франческо Гварди, ***Избраниот Дужд во базиликата Св. Марко***,
крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,66 x 1м,
Musees Royaux des Beaux-Arts, Брисел.



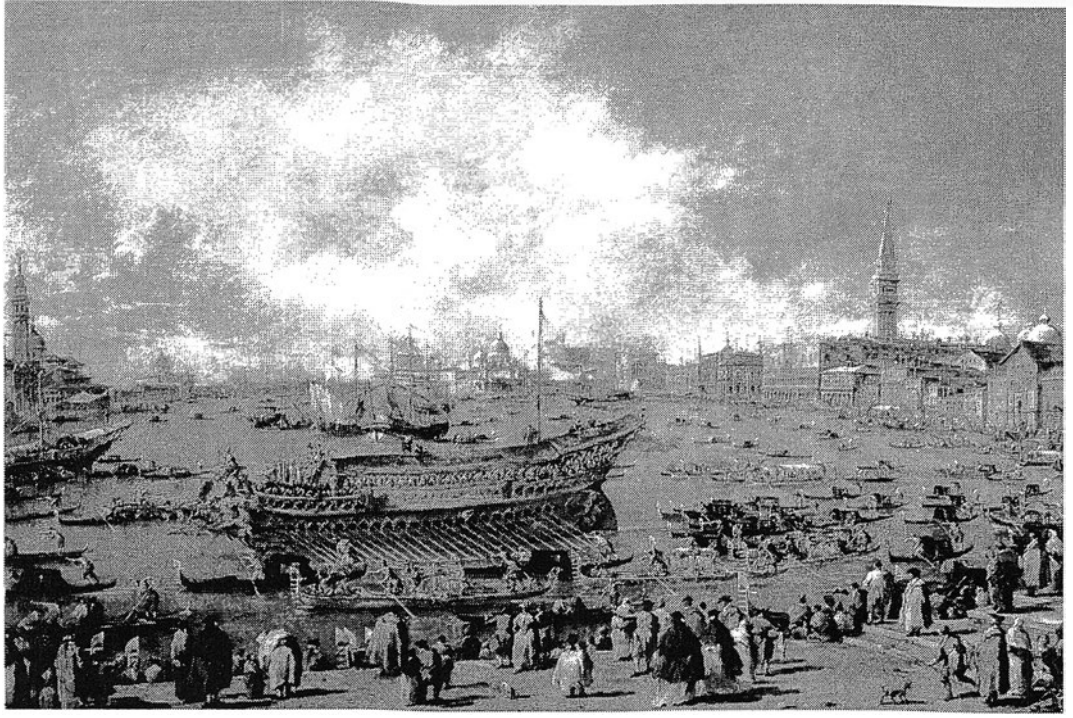
176. Франческо Гварди,
Крунисување на Дуждот на Скалата на Гигантите во Дуждевата Палата,
крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,66 x 1,01м, Louvre, Париз.



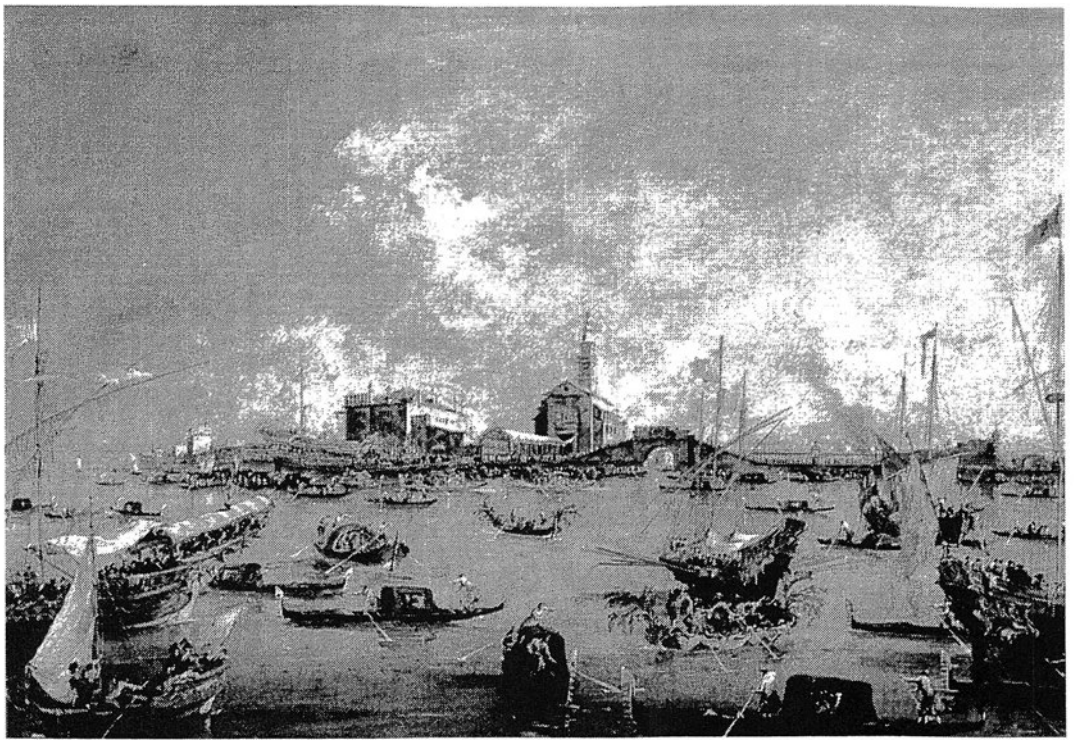
177. Франческо Гварди, ***Заблагодарување на дуждот до владата во Салата на Големиот Совет во Дуждевата Палата***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,67 x 0, 98м, Musee des Beaux-Arts, Нант.



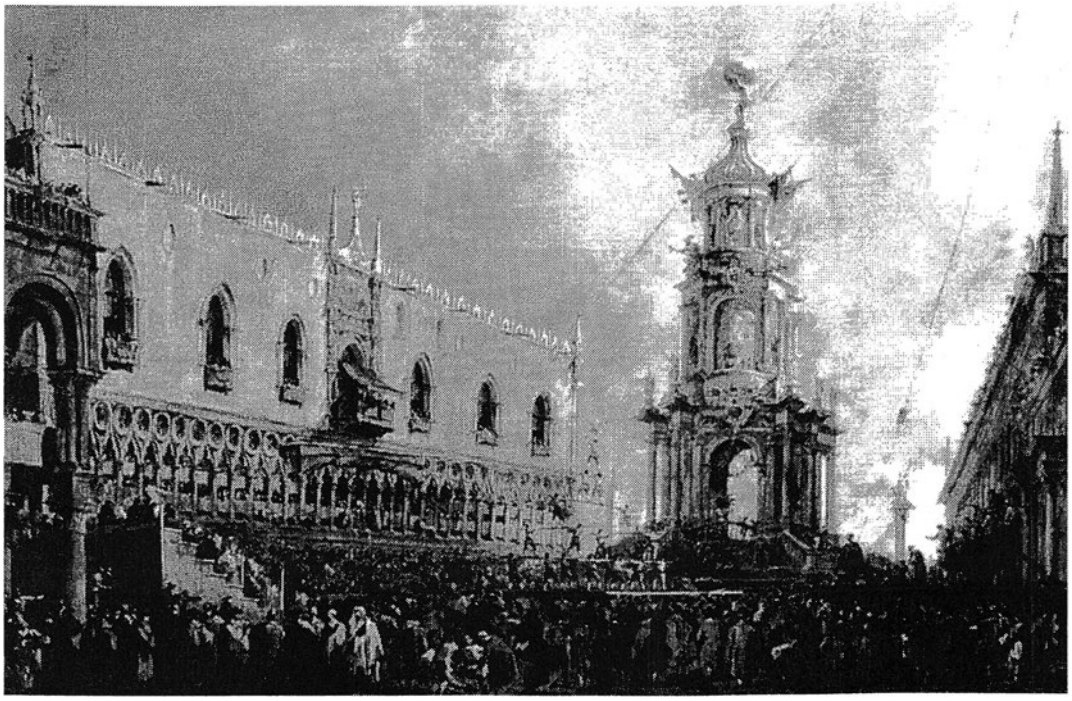
178. Франческо Гварди, ***Прием на амбасадорите во Салата на Советот во Дуждевата Палата,*** крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,66 x 1м, Louvre, Париз.



179. Франческо Гварди, ***Дуждот на Бученторо кај Кејот на Далматинците***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,66 х 1м, Louvre, Париз.



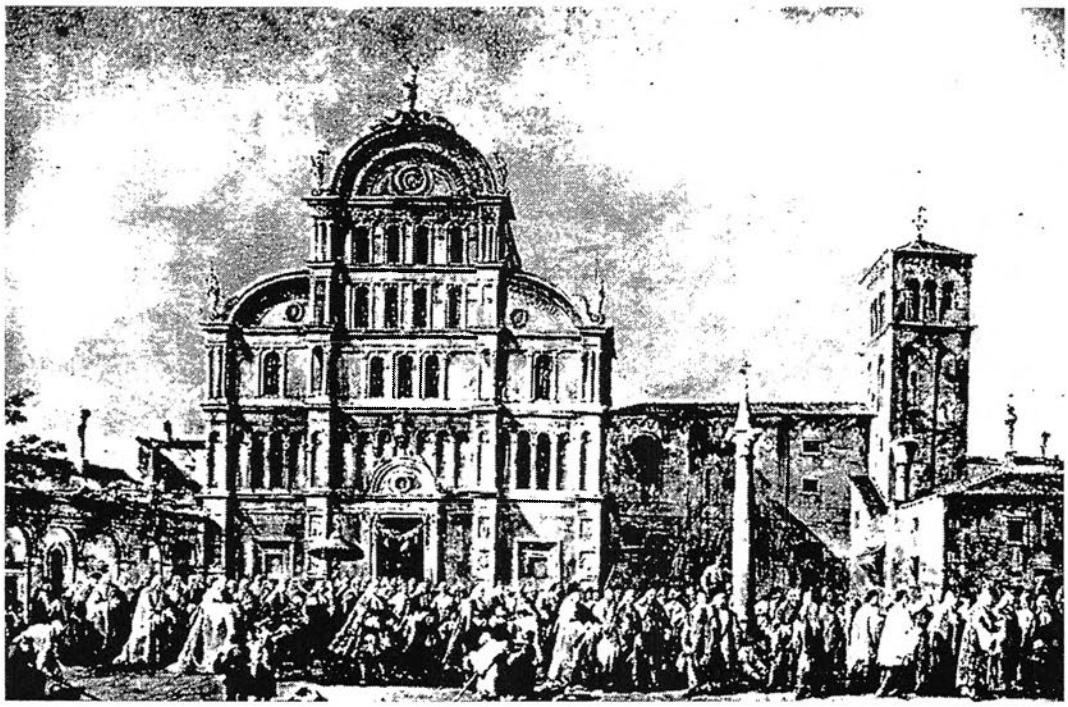
180. Франческо Гварди, ***Бучинторо на Св. Никола на Лидо***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,66 х 1м, Louvre, Париз.



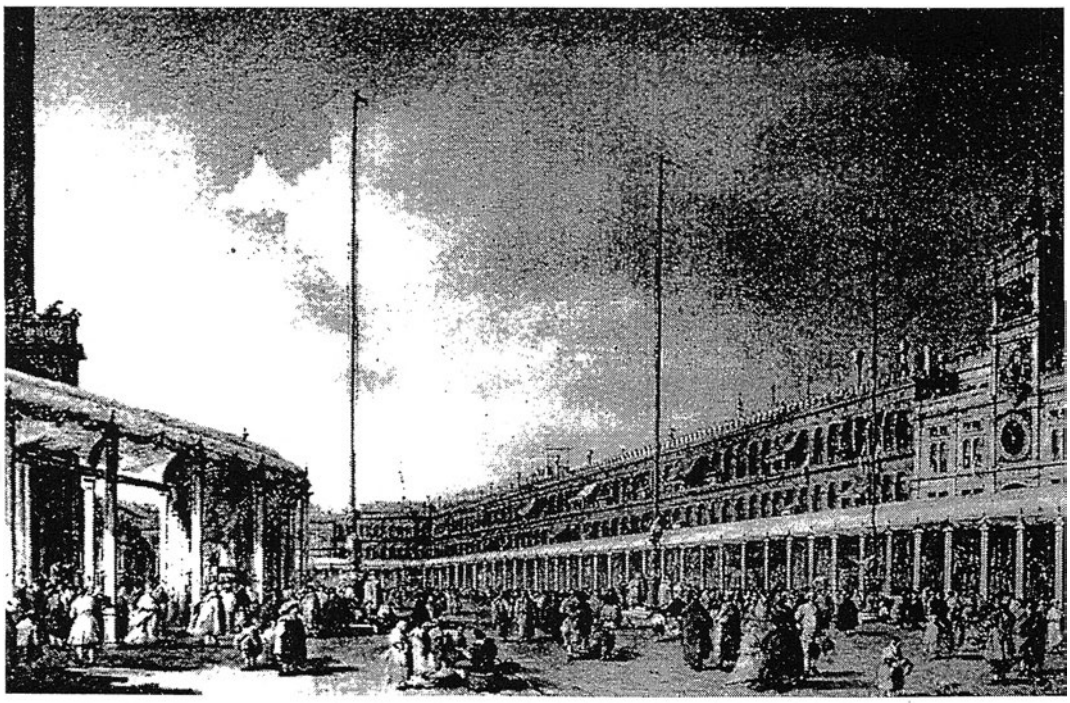
181. Франческо Гварди, ***Велики Четврток на Пјацета***,
крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,67 х 1м, Louvre, Париз.



182. Франческо Гварди,
Дуждот во посета на црквата Santa Maria della Salute (Богородица на здравјето), крај на осма деценија на 18. век,
масло на пл., 0,67 х 1м, Louvre, Париз.



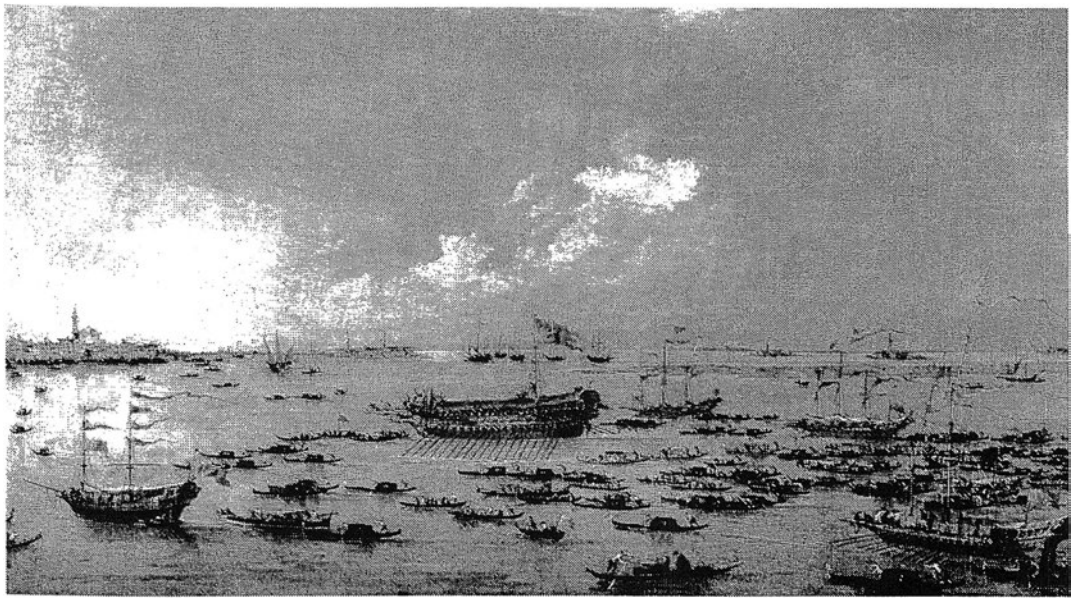
183. Франческо Гварди, ***Дуждот на плоштадот Св. Захарија за Велигден***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,67 x 0, 98м, Louvre, Париз.



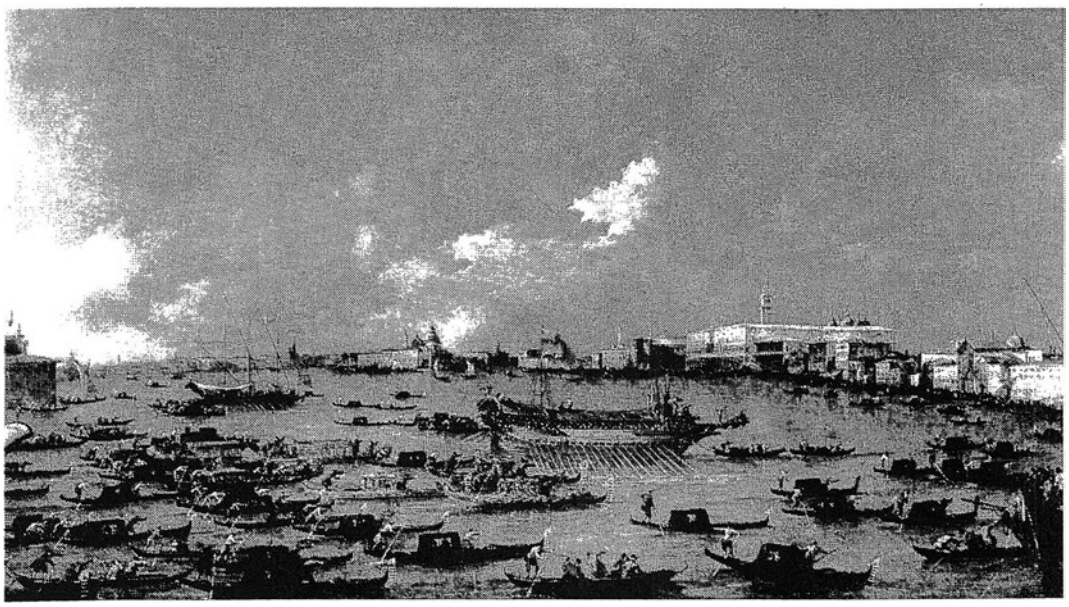
184. Франческо Гварди, ***Процесија Corpus Domini на плоштадот Св. Марко***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,67 x 0, 98м, Louvre, Париз.



185. Франческо Гварди, ***Дуждевиот ручек во Салата за Банкети во Дуждевата Палата***, крај на осма деценија на 18. век, масло на пл., 0,67 x 1м, Musee des Beaux-Arts, Нант.



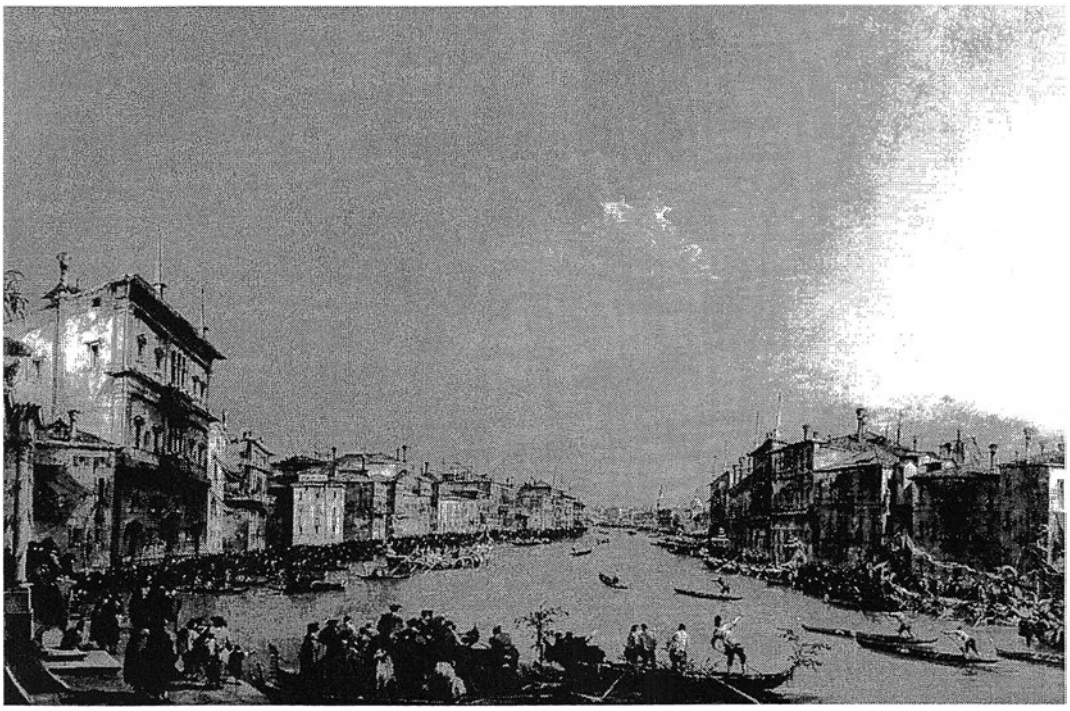
186. Франческо Гварди, ***Пловидбата на Бучинторо (придружен од галии и мноштво на гондоли) кон Сан Николо на Лидо***, крајот на 80-тите години, масло на пл., 0,50 x 0, 80м, приватна колекција, Милано.



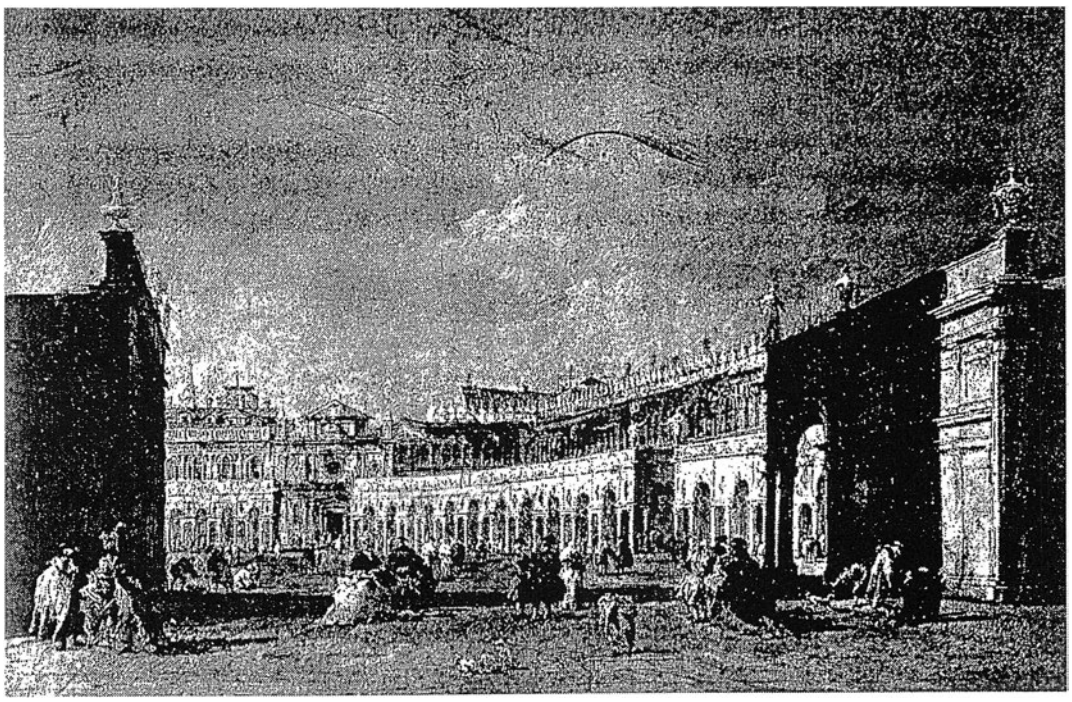
187. Франческо Гварди, ***Враќањето на Бучинторо***,
крајот на 80-тите години, масло на пл., 0,50 x 0, 80м, приватна колекција, Милано.



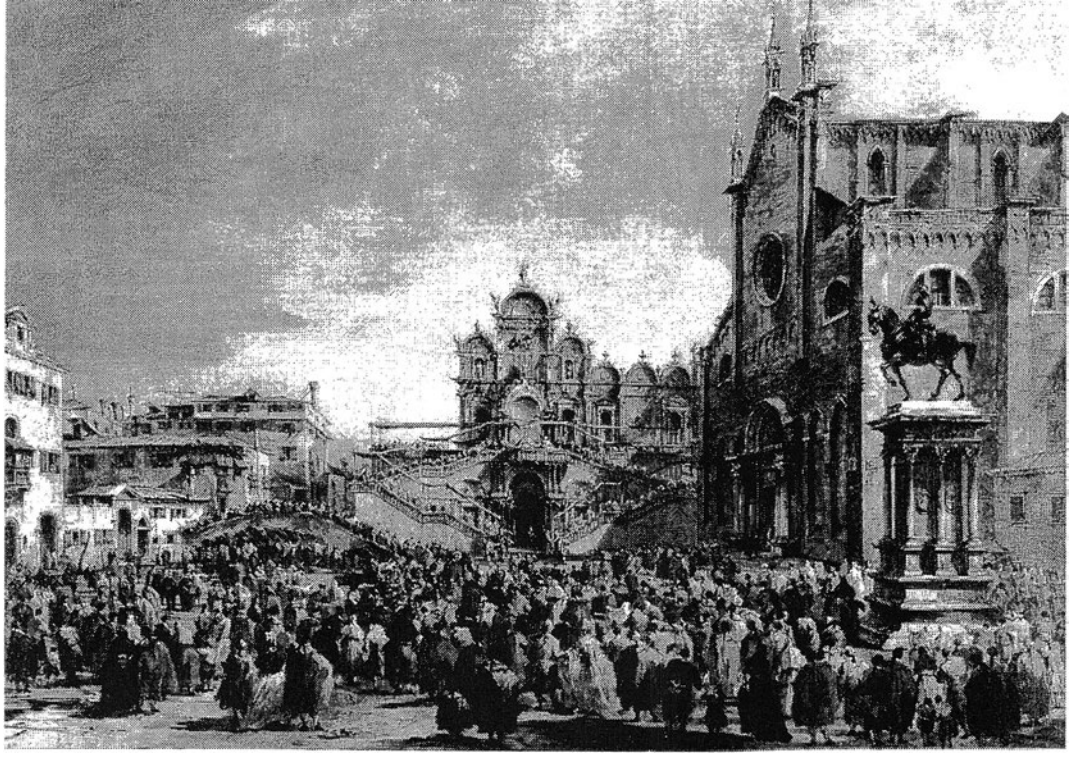
188. Франческо Гварди, ***Празникот на Вознесението***,
масло на пл., 0,61 x 0,91м, Фондацијата Gulbenkian, Лисабон.



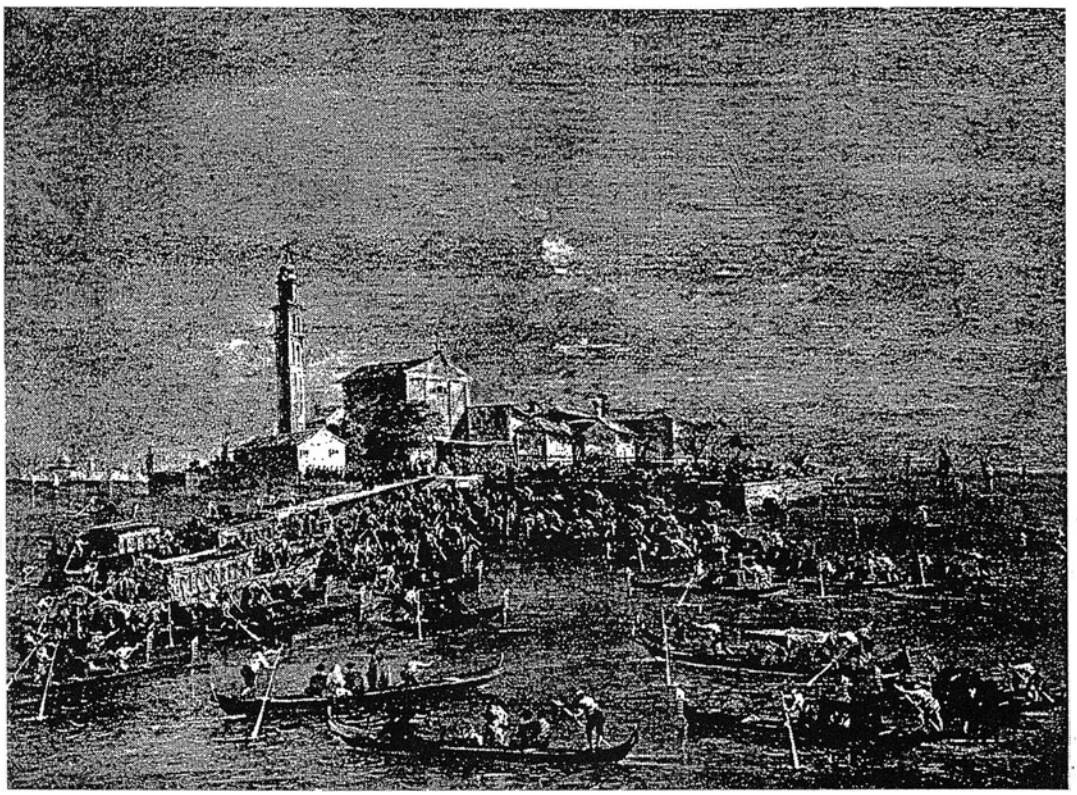
189. Франческо Гварди, ***Регата по Големиот Канал***,
масло на пл., 0,61 x 0,91м, Фондацијата Gulbenkian, Лисабон.



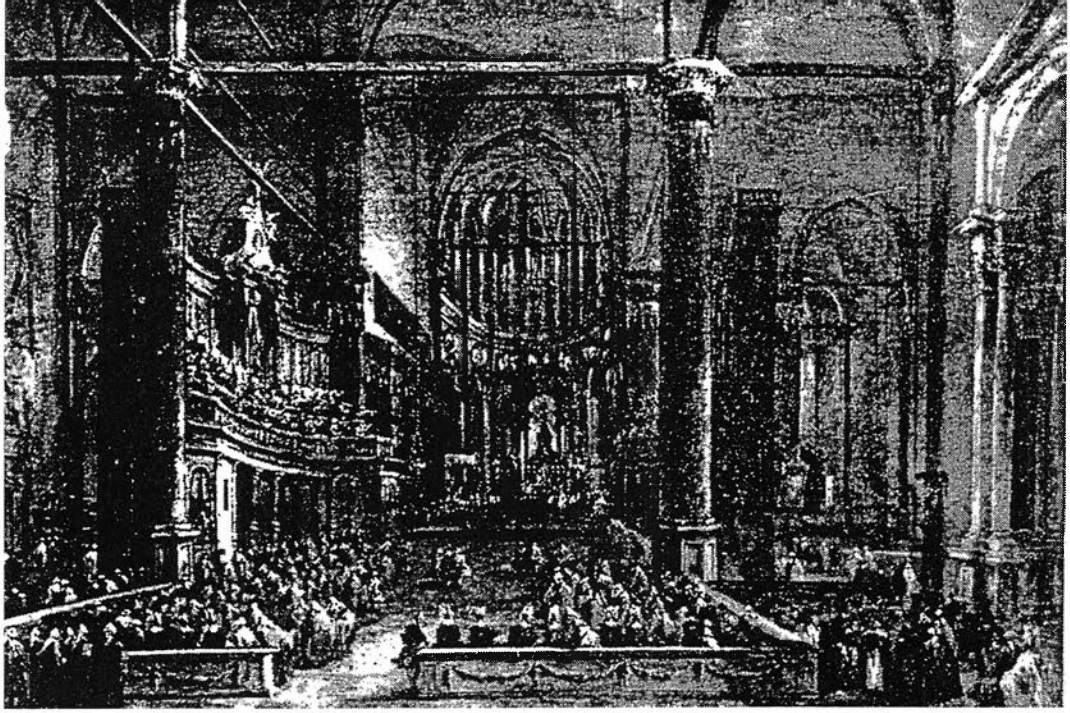
190. Франческо Гварди, ***Регата по Големиот Канал***, масло на пл.,
0,295 x 0,45м, Kunsthistorisches Museum, Gemeldgalerie, Виена.



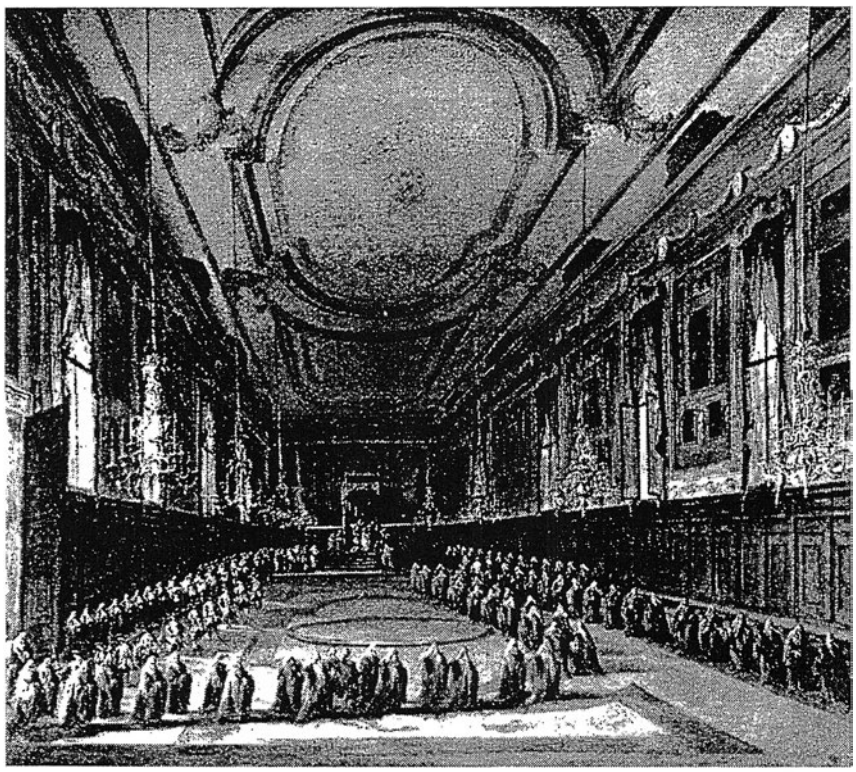
191. Франческо Гварди,
Папата Пие VI го благословува народот на плоштадот Св. Јован и Павле,
1782, масло на пл., 0,64 x 0,79м, Ashmolean Museum, Оксфорд.



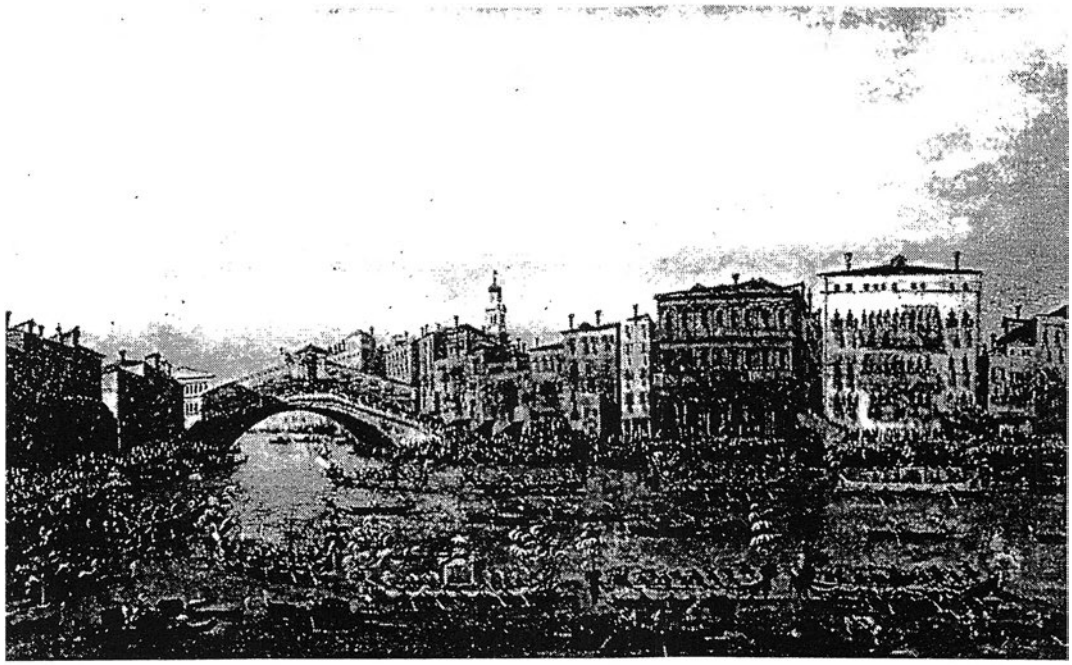
192. Франческо Гварди,
Средбата на Папата Пие VI со Дуждот на San Giorgio in Alga,
1782, масло на пл., 0,68 x 0,52м, сопственост на Comm. Mario Rossello, Милано.



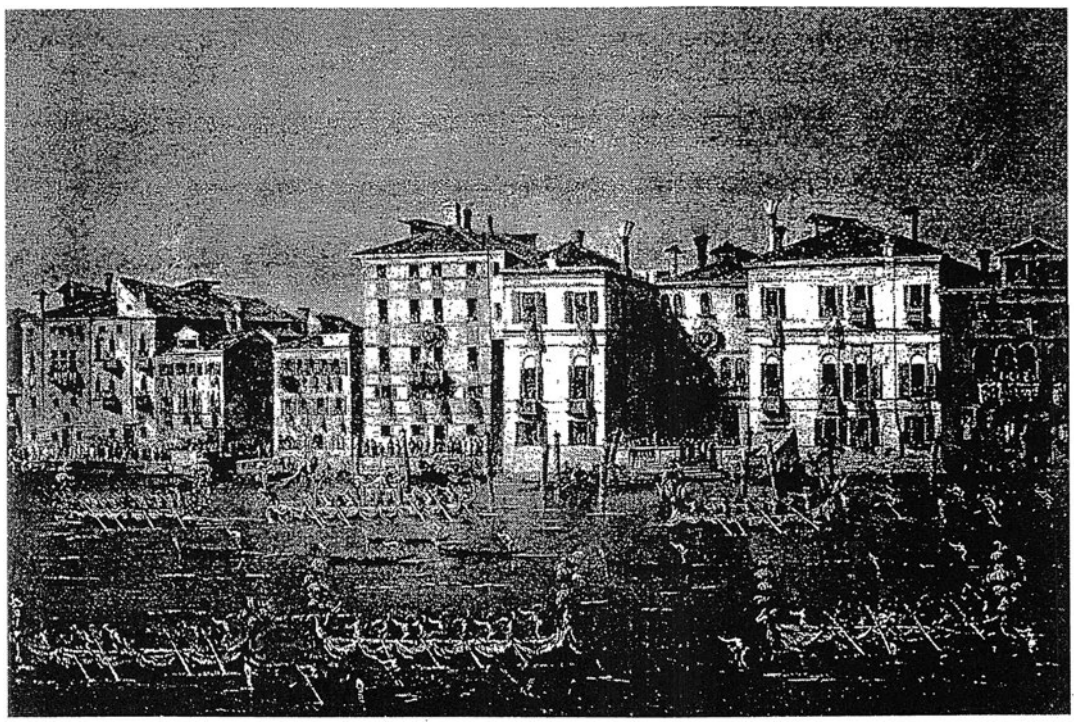
193. Франческо Гварди, ***Папата во црквата Св. Јован и Павле***, 1782, масло на пл., 0,71 x 0,82м, Museum of Art, Кливленд.



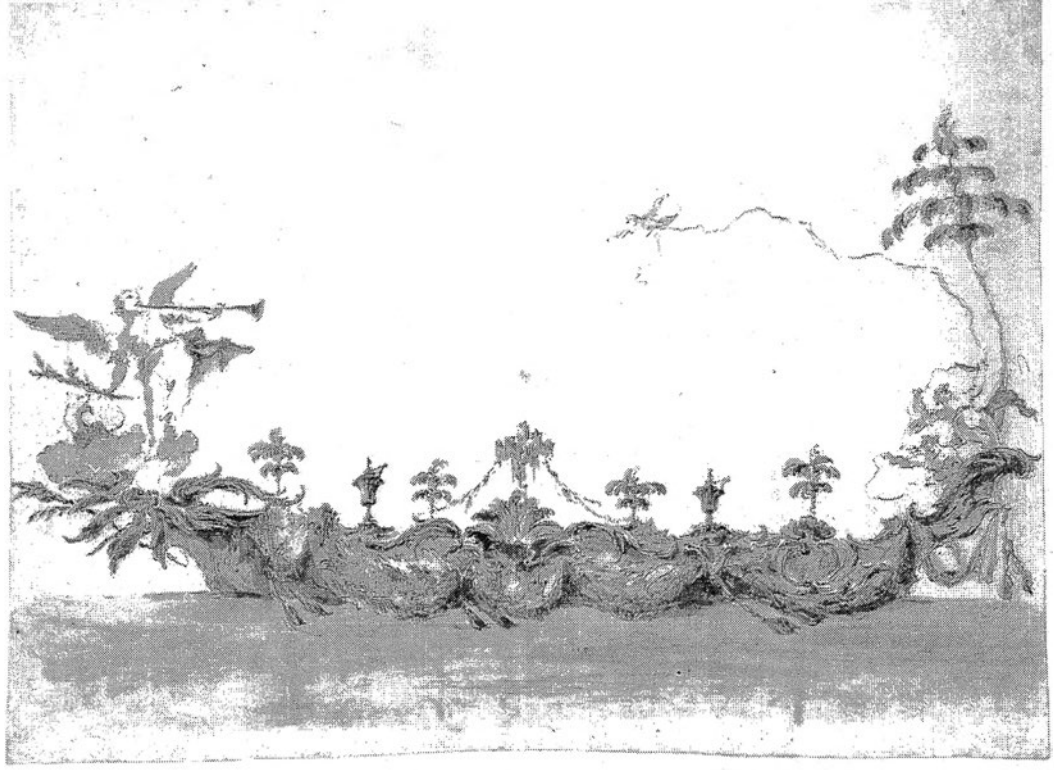
194. Франческо Гварди,
Отпростувањето на Папата Пие VI од Дуждот во Салата за приеми во манастирот Св. Јован и Павле,
1782, масло на пл., 0,82 x 0,71м, приватна колекција, Милано.



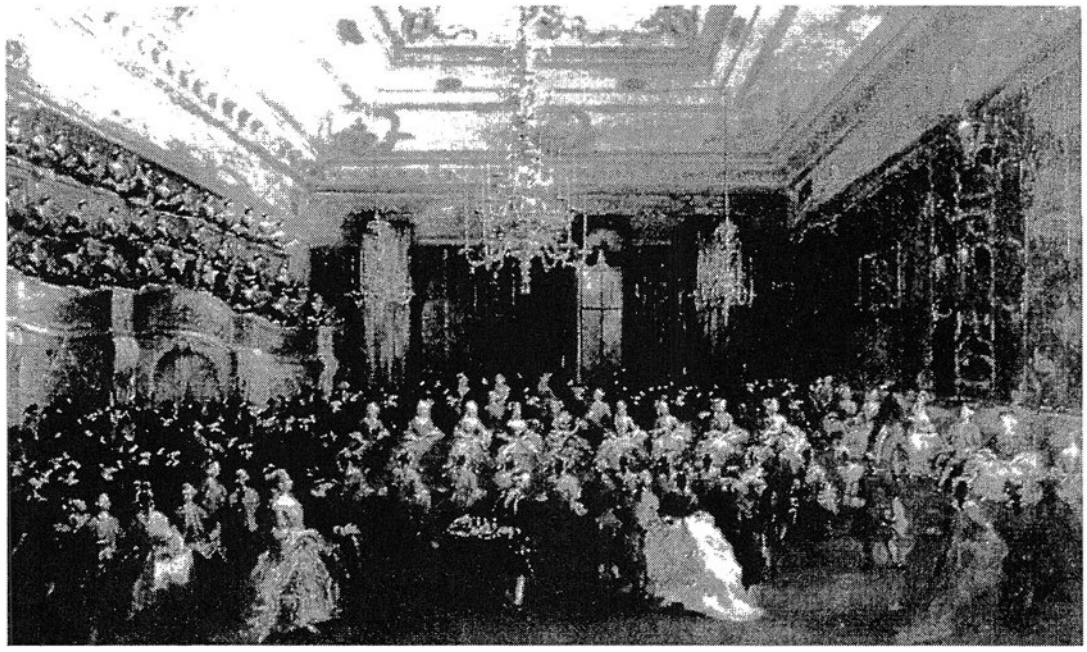
195. Франческо Гварди, ***Регата на Ријалто***,
1791, масло на пл., 0, 50 x 0, 83 м, Фондација Gulbenkian, Лисабон.



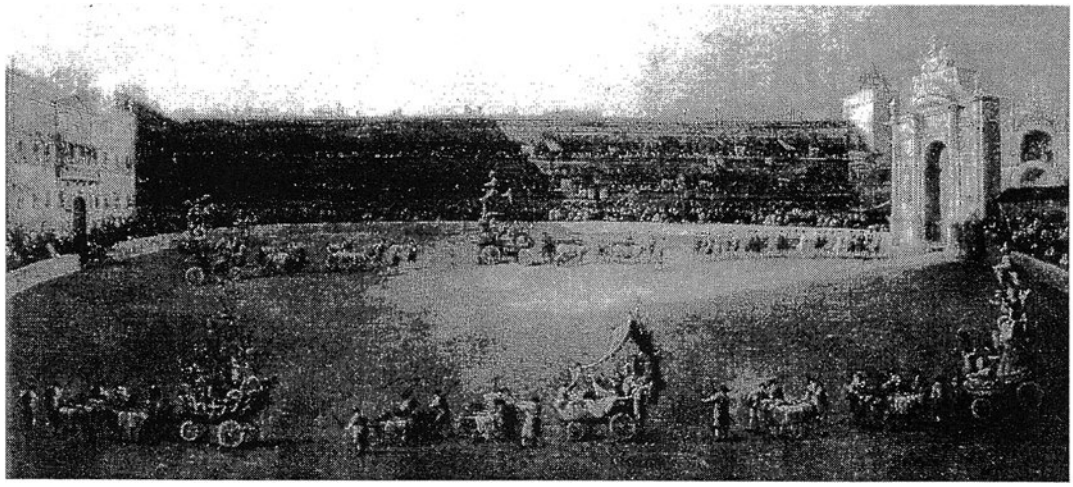
196. Франческо Гварди, ***Регата на Канал Гранде од 1791***,
масло на пл., сопственост на Comm. Ettore Modiano, Болоња.



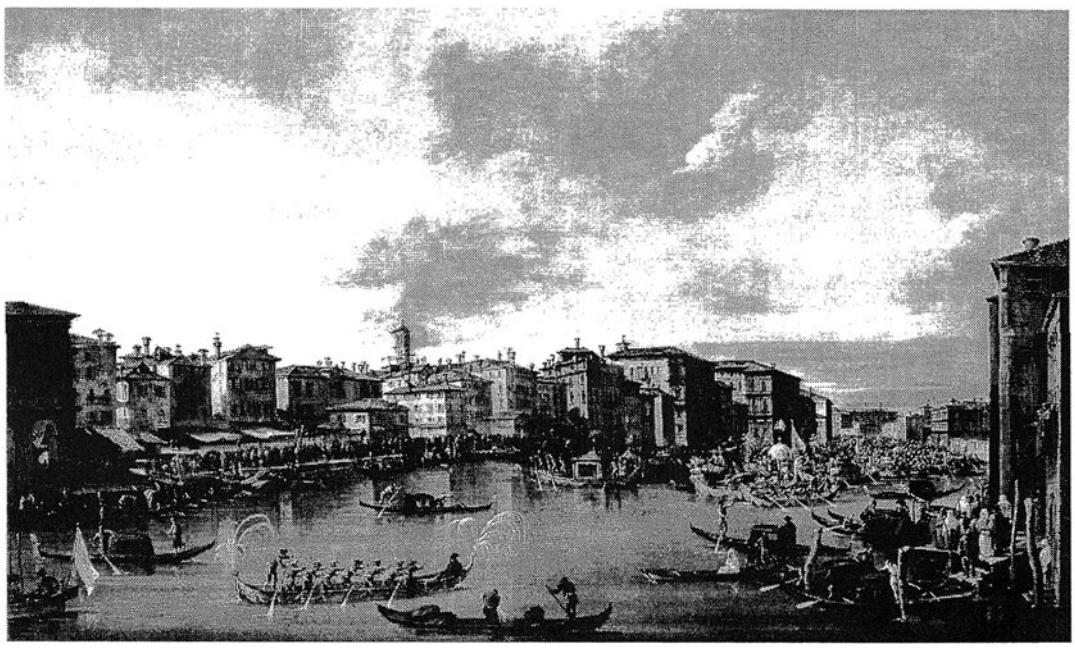
197. Франческо Гварди, ***Празнична гондола со Алегорија на Славата***, ок. 1770-тите, цртеж, перо и мастило со водени бои врз црна креда, 40,3 x 53,7цм, The Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum, Лондон.



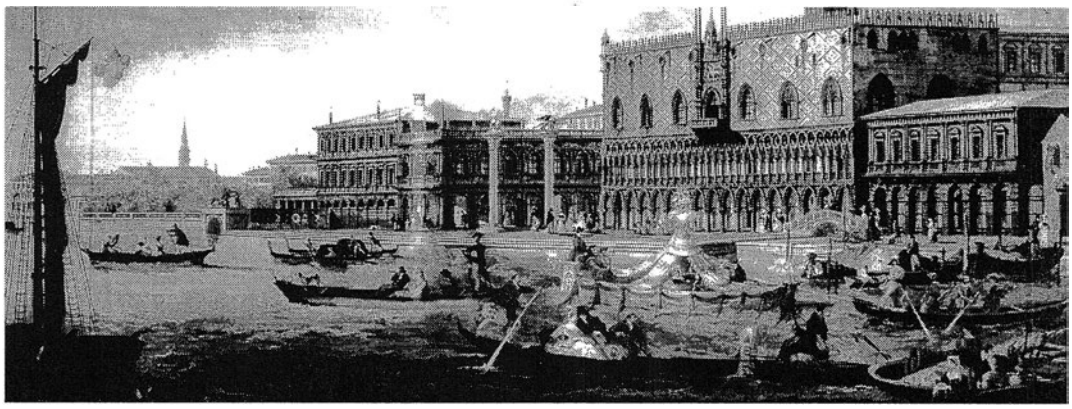
198. Франческо Гварди, ***Концерт за дами во Касиното на Филхармоничарите во Procuratie Nuove***, 1782, масло на пл., 0,67 x 0,90м, Altepinakothek-Минхен.



199. Франческо Гварди, ***Ревија на алегориски коли на Плоштадот Св. Марко***, 1782, масло на пл., 0,67 x 0,91м, колекција на грофот Vittorio Cini-Венеција.



200. Џакомо Гварди, ***Триумфалното влегување на Наполеон Бонапарта*** на 29 ноември, 1807 година, масло на пл., 0,50 x 0,84м, приватна колекција.



201. Бернардино Бисон, ***Свадбена процесија по Басеноt Св. Марко***, почеток на 19. век, масло на платно.



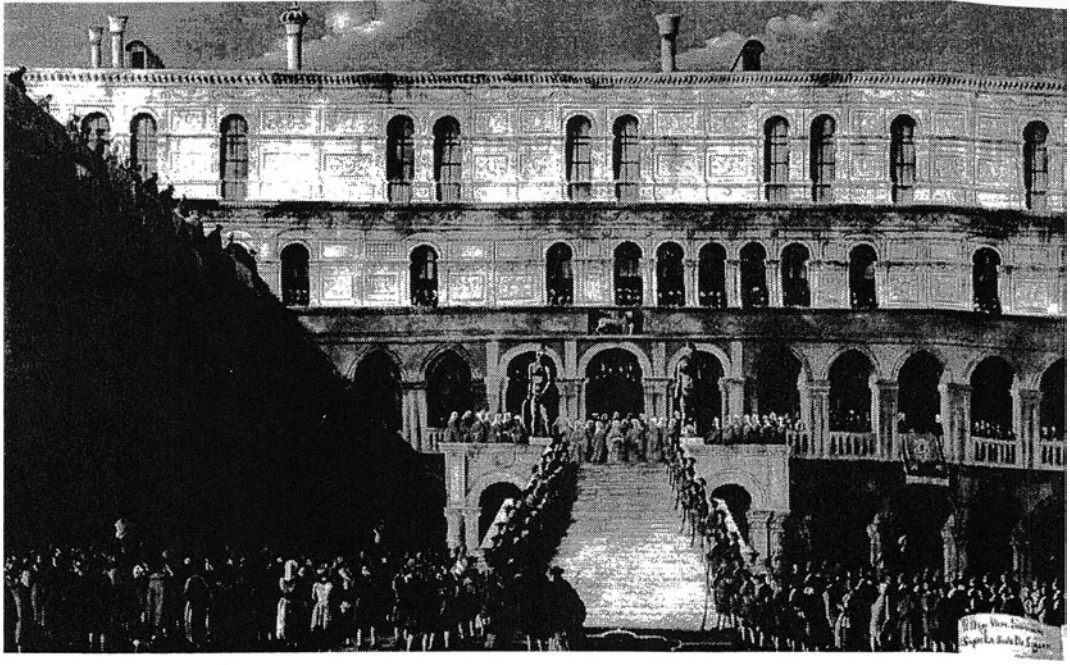
202. Бернардино Бисон, ***Маски и Баути на плоштадоt Св. Марко***, масло на пл., 0,92 x 0,65м, колекција Italico Brass, Венеција.



203. Бернардино Бисон, ***Регата кај `Рѓот на Царинарницата Dogana***, масло на пл., 0,92 х 0,65м, колекција Italico Brass, Венеција.



204. Габриел Бела, ***Празнувањата на Велики Четврток на Пјацета***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,97 х 1,47м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.



205. Габриел Бела, ***Крунисување на Дуждот на врвот на Гигантските Скали***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,97 x 1,47м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.



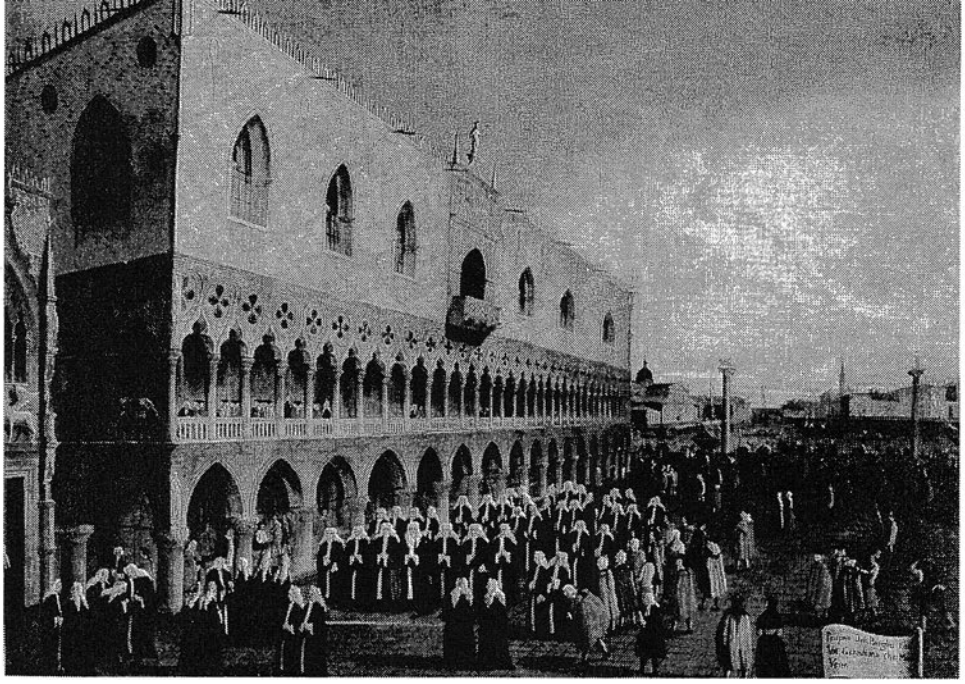
206. Габриел Бела, ***Танцот на Campiello***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1,21м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.



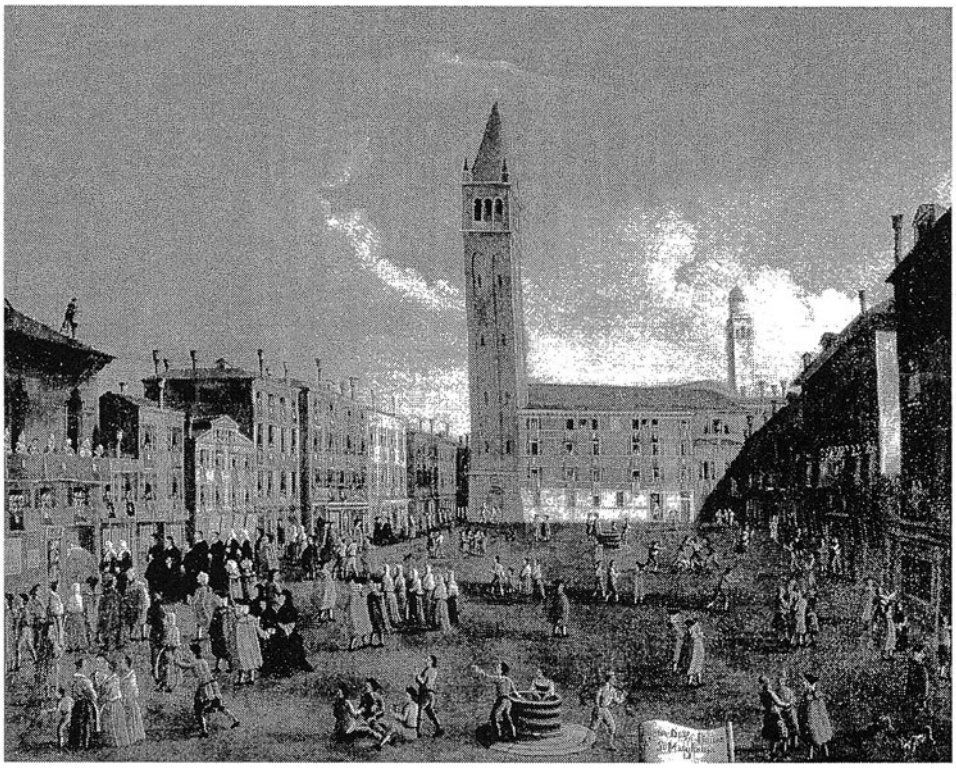
207. Габриел Бела, ***Венчавање во Салуте***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1,45м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.



208. Габриел Бела, ***Свршувачка посета на манастирите***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1,46м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.



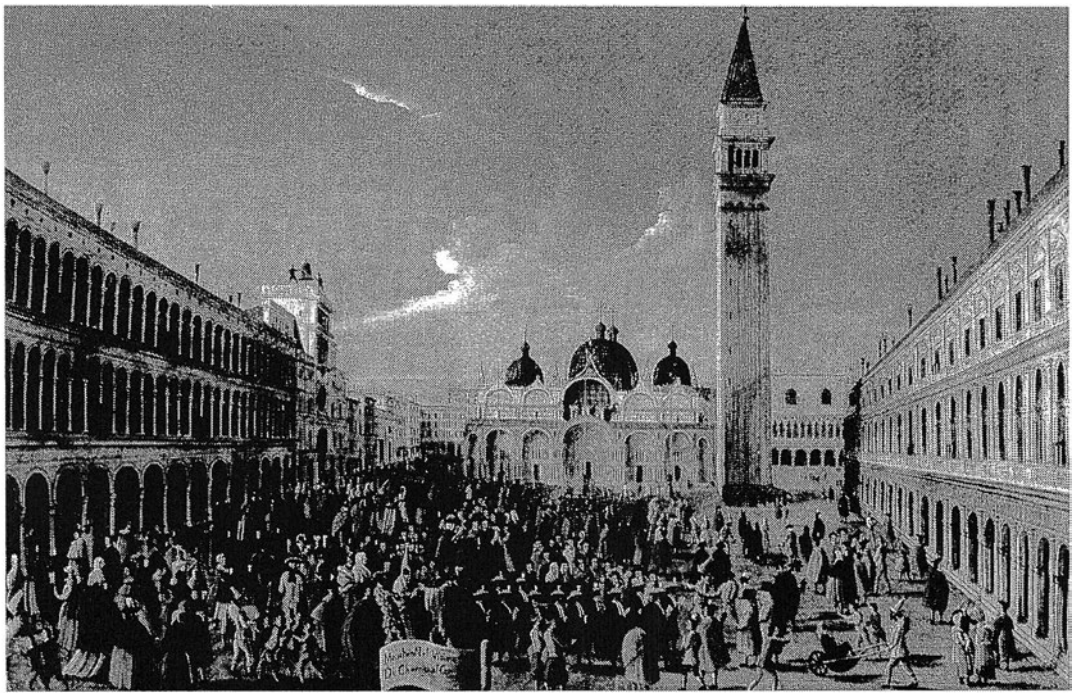
209. Габриел Бела, ***Broglio e Investiture delle Robe***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,22м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.



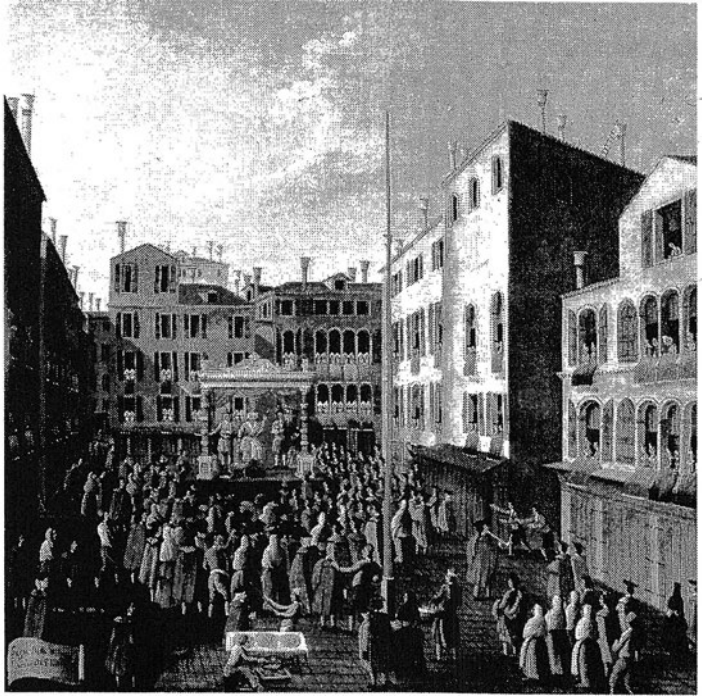
210. Габриел Бела,
Пристигнување на новиот парохијален Свештеник во Санта Маргерита,
по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,21м,
Фондација Querini Stampalia, Венеција.



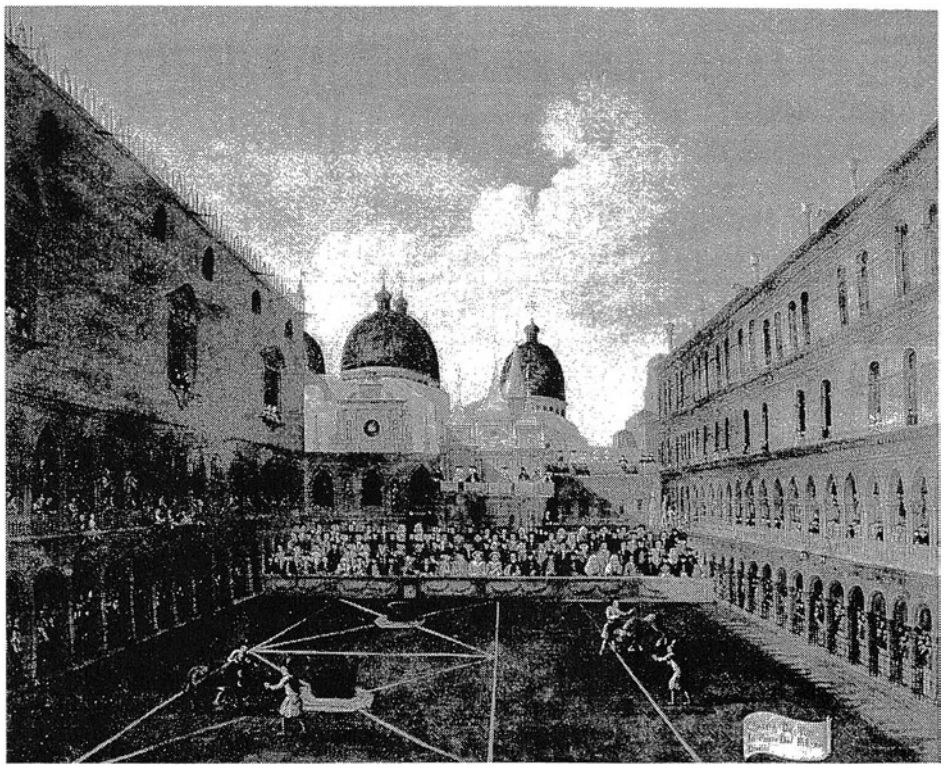
211. Габриел Бела, ***Прошетка на Маски на Пјаца ноќта на Св. Стефан***,
по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,23м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.



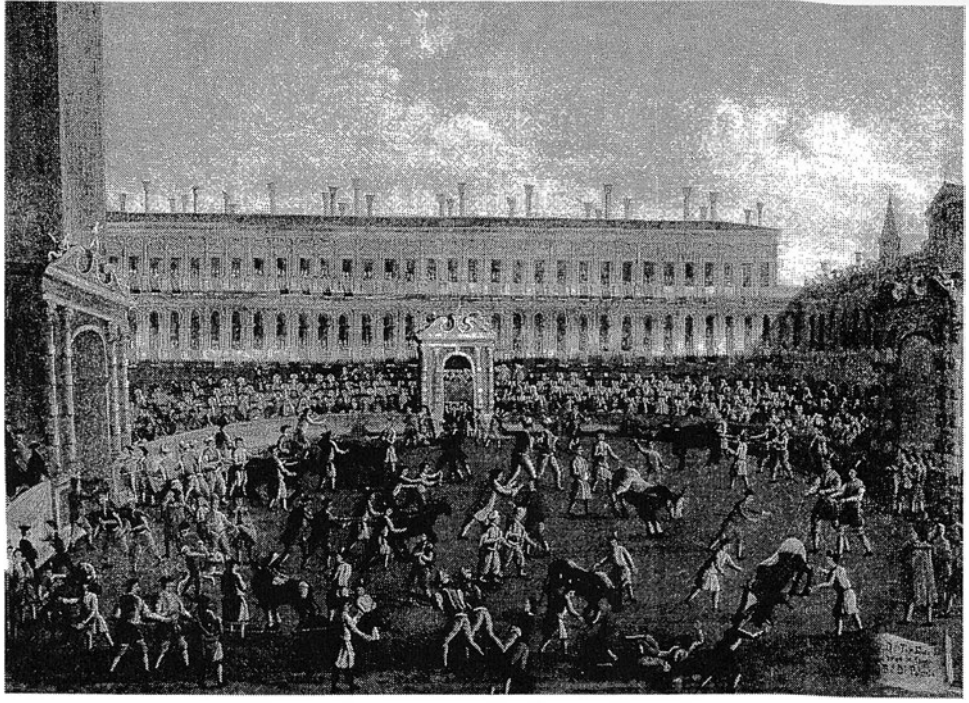
212. Габриел Бела, ***Последниот ден на Карневалот***,
по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 1,47м,
Фондација Querini Stampalia, Венеција.



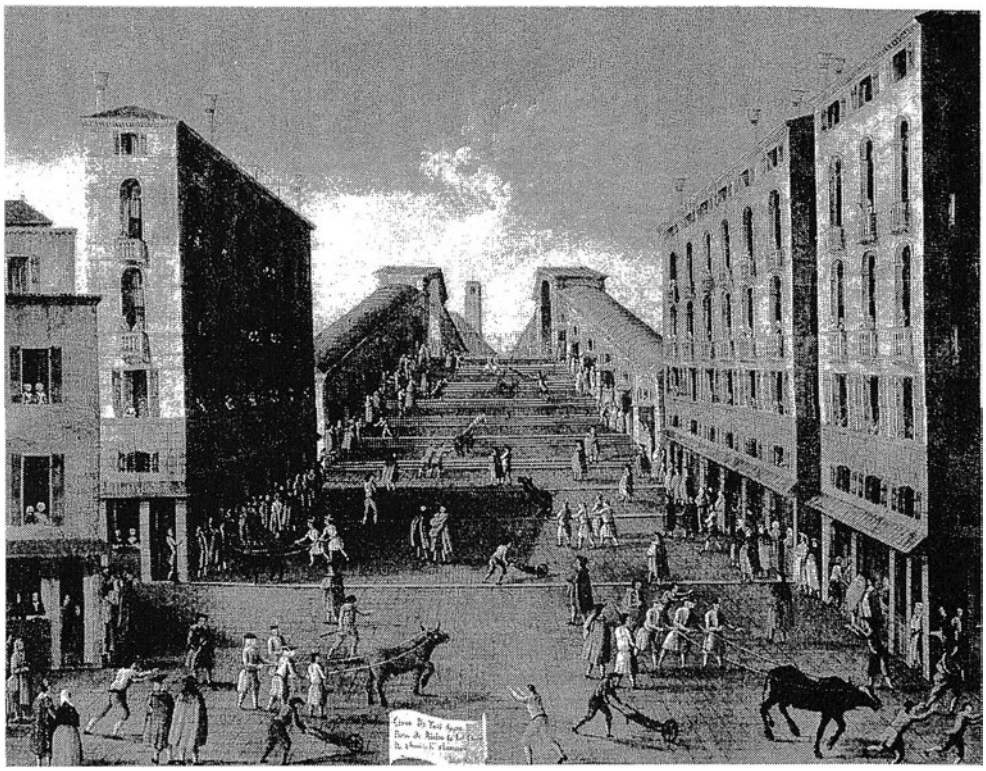
213. Габриел Бела, ***Народниот празник Sagra della Vecchia на плоштадот Сан Лука***, 1788?- пред 1792, масло на пл., 0,95 x 0,89м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.



214. Габриел Бела, ***Лов на бикови во дворот на Дуждевата Палата***, по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,94 x 1,17м, Фондација Querini Stampalia, Венеција.



215. Габриел Бела, ***Лов на бикови во чест на Кралот на Полска во 1740***,
по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,97 x 1,24м,
Фондација Querini Stampalia, Венеција.



216. Габриел Бела, ***Трка на бикови и трка на колички на Риалто***,
по 1779?- пред 1792, масло на пл., 0,93 x 1,23м,
Фондација Querini Stampalia, Венеција.