

ГЛАВА

62

ГЛАВА

*"La veduta"***Джованни Антонио Каналетто****1697 - 1768**

В течение всего XVIII века Италия представляет собой Мекку европейских художников (точно так же, как и на протяжении пары предыдущих столетий), а итальянских художников – мастеров итальянского Рококо – ценят и приглашают в различные страны, где они продолжают и распространяют славу Италии. Никто пока не видит, что гремевшая в течение двух столетий слава итальянской живописи приблизилась к агонии, а несколько приличных кистей на Апеннинском полуострове – это уже её лебединая песня. Трудно даже сказать, звучала ли эта песня *par excellence* в стиле Рококо, потому что итальянское Рококо было дальним родственником исходного (французского) – уж слишком сильно чувствовались в нем традиции Маньеризма и Барокко. В старых центрах итальянской культуры – во Флоренции, Риме, Милане и т.д. – правит художественная дешевка: там производят целые орды «художников», но гениев не хватает. Сегодня мы можем перечислить Маньяско, Тьеполо, Каналетто и Гварди. Всего лишь четверых, а если отнять генуэзца Маньяско (которого один только Лысяк считает равным среди гигантов) – у нас останутся одни венецианцы.

То есть, если бы не Венецианская школа, итальянская живопись XVIII столетия существовала бы лишь на страницах герметических академических трактатов, которые эксперты пишут для таких же экспертов. Она (школа) одна выжила среди множества итальянских художественных школ, чтобы начавшись кистью Джотто в самом начале Тречento, замкнуть итальянскую эпопею в эпоху Сеттеченто парой кистей суперкласса. Смело можно выдвигать тезис, что на это явление повлиял туризм. Конкретно: массовый туризм, главным местом которого стала Венеция. Богатые европейцы тех времен открыли Венецию и сошли с ума от «Жемчужины Адриатики». Табуны британских «пилигримов» ежегодно тянутся к прелестям «Серениссими», но немцы или французы там тоже толпятся. Прославленный французский эстет и теоретик искусств Ипполит Тэн, через сотню лет напишет слова, которые для многих туристов являлись кредо уже в первой половине XVIII века: «*Если кто-то, помня грязные улицы Рима или Неаполя, либо же узкие и мрачные улочки Флоренции или Сиены, сравним их с мраморными дворцами и мостами, с чудесной вязью её колонн, балконов и окон, с готическими, мавританскими и византийскими карнизами, глядящими в блестящее повсюду зеркало воды, окружающей это место, то невольно задастся вопросом: какой смысл в посещении иных, кроме Венеции, мест?*» (1864).

Что же это имело общего с живописью? Так вот, практически каждый, посещавший Венецию (и автоматически влюблявшийся в нее) желал забрать домой фотографию сказочного города над лагуной, а в те времена единственными фотографами были художники, делавшие снимки кистью и набором пигментов. Спрос порождающий предложение вызвал лавину венецианских пейзажиков, поскольку, в соответствии с неумолимым правилом ANC (*"Art needs cash"* – искусство требует наличности), лавина богатых туристов должна была дать массу работы венецианским пейзажистам. А попутно – подпитывать Венецианскую школу, удлинив дни ее успеха. Основным же экспортным товаром венецианского искусства стали ведуты.

"La veduta" по-итальянски – вид, панорама. В историографии искусства этот термин означает городскую панораму. В свое время, хранитель венецианской Галереи Академии Джузеппе де Лоджи, давал совет: «*Для лучшего понимания термина, давайте определим такого типа живописные работы как пейзажи застроенных территорий*» (1958, 1975). Мы могли бы выразиться чуточку посовременнее: урбанистический пейзаж. Раньше говорили: *"urbs picta"* (нарисованный город), что, собственно говоря, означает то же самое. То есть, увековеченный кистью вид города. Но вот увековечивался ли он объективной кистью?

Достаточно воспользоваться, как я уже сделал выше, метафорой «фотография», чтобы воскресить проблему объективности изображений. По отношению к ведутам эту проблему анализировал Э. Риккомини, когда писал: «*Ведута, именно благодаря отказу от всяческих авторитарных идеологий, навязываемых мастеру кем угодно, благодаря отказу от возможности пользоваться художником как инструментом, служащим чему-то, сло-*

ВЕНЕЦИЯ



Эрхард Рееевич
«Вид Венеции со стороны лагуны», фрагмент
(1486, цветная гравюра
Библиотека Марциана, Венеция, Италия)



Витторе Карпаччо
«Лев Св. Марка», фрагмент
(1516, холст, масло
Дворец дожей, Венеция, Италия)



Д. М. У. Тёрнер «Вид Венеции со стороны лагуны, по Каналетто», фрагмент
(1833, холст, масло
Коллекция Тёрнера в Галерее Клор, Лондон, Великобритания)



Феличе Лудовици
«Средиземноморское видение – Венеция со стороны лагуны», фрагмент
(1970, холст, масло
Частное собрание, Италия)

ВЕНЕЦИЯ



Гаспаре Ванвителли
 «Вид Венеции со стороны лагуны»
 (1697, холст, масло; 98x174
 Прадо, Мадрид, Испания)



Джанантонио Каналетто
 «Вид Венеции со стороны лагуны»
 (перед 1755, холст, масло; 51x83
 Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Джанантонио Каналетто «Венеция – Большой канал»

(~1738, холст, масло; 125x205

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

вом благодаря заключенному уже в самом названии отказу от всего, что не является «видимой вещью», была излюбленным жанром художников, стремившихся к объективности, поскольку она давала им гарантии личной свободы» (1974). Здесь имеется некое противоречие (абсолютная объективность представляет собой некий рабский канон, противящийся художественной свободе). Авторы ведут, ведутисты – по образцу всех пейзажистов – фотографическому объективизму кадра предпочитали часто живописность, поэтичность и т.д., ergo: факторы *stricte* субъективные. Но ведь и современное фотографическое искусство способно на то же самое – вроде как объективным объективом (этот прибор во многих языках получил свое название именно от «объективности») фотохудожники делают снимки чудесным образом преображающие (украшающие, драматизирующие) действительность. *“La veduta”* не должно было означать – мертвая фотография. Доказательством может служить одна из красивейших ведут в живописи белого человека – «**Вид Делфта**» Вермеера¹.

Собственно говоря, уже голландцы XVII столетия создавали первые пейзажные панорамы городов, но очень скоро они делаются специальностью итальянцев. В Италию *“urbs picta”* привез голландец Гаспар(д) ван Виттель, который итальянизируется и умрет в Риме (1736) под именем Гаспаро (Гаспаре) Ванвителли. Его наследником на берегах Тибра будет способный ведутист Джанпаоло Паннини. В первой половине XVIII столетия ведутисты множатся по всей Италии словно грибы после дождя. Но особенно триумфально заявит о себе ведуга венецианская, пионерами которой были Марко Риччи (более известный как живописец развалин), а прежде всего – Лука Карлеварис², после которых появился целый отряд замечательных ведутистов, живших над лагуной (Микеле Мариески, Антонио Дициани, Бернардо Беллотто), а королем всей этой компании станет великий Джанантонио Каналь. Именно благодаря им слово «*veduta*» ассоциируется для нас прежде всего с Венецией.

Венеция уже пару столетий считалась не только городом художников, но и городом,

¹ См. том V, глава 54 – примечание автора.

² Карлеварис Лука или Карлеварес Лукас (1663-1730), итальянский живописец, архитектор и гравер Венецианской школы эпохи Барокко, мастер ведуты.

являющимся произведением живописцев – городом, в большей степени нарисованным, чем выстроенным. Микеланджело говорил: «Весь этот город – замечательное произведение живописи». Ему вторил Марко Боскини, когда писал о прелестном фрагменте Венеции – островке Сан-Джорджио (1660):

«Воистину, остров тот – камень дорогой,
Отовсюду окружает его хрусталь водяной,
Где прилив с отливом множится волнами;
Но поймет ли кто-то, что кисти его создали»

Иоганн Вольфганг Гёте называл Венецию «республикой бобров», но называл ее также и «чудным городом», и «совершенным творением» (1786). В XVIII столетии Венеция уже была одним из великих мифов Европы, а любая мифология требует портрета. Следовательно, ведуты выполняли роль не только мифотворческую, но и хроникерскую, но документировали они больше, чем старинные (ренессансные) эпизодические виды «Серениссими» (кисти Джентиле Беллини или Карпаччо), поскольку, помимо архитектуры, они фиксировали имаджинариум, сотворенный легендой Венеции. Именно благодаря им кружевные фасады Ка д'Оро и Дворца Дожей, луковицы базилики Сан Марко и обелиск Кампаниллы, протока Большого канала и клювы гондол, похожие на грифы скрипок, закрепились в подсознании европейцев в качестве лозунга культуры средиземноморского круга. Другой заслугой ведут было факт, что благодаря им колоризм, фундаментальная черта живописной Венецианской школы, получил известность во всей Европе. Но здесь лавры следует делить, поскольку столь же сильной рекламой венецианского колоризма была в то время международная деятельность Джамбатисты Тьеполо. Среди трех гениев (Тьеполо, Каналетто и Гварди), которых Венеция XVIII столетия подарила итальянскому искусству перед самым закрытием занавеса многовекового спектакля, первые два уже при жизни завоевали всеевропейскую славу: Тьеполо как представитель «большого стиля» (монументальные мифологические, исторические и религиозные сцены), а Каналетто – в качестве автора красивейших ведут.

Джанantonио (Джованни Антонио) Каналь, прозванный Каналетто, носит точно такое же прозвище, как и его племянник и ученик, тоже ведутист, Бернардо Беллотто, называемый Каналетто (1720–1780), что раньше заставляло ошибаться даже историков искусств, а сегодня путает неспециалистов (в особенности, в Польше, где Беллотто оставил серию образов, запечатлевших Варшаву времен короля Станислава Августа). Неспециалисты всегда будут путать этих двух Каналетто, а вот историки – уже нет, ведь сегодня они без труда различают лирико-романтическую легкость кисти Старшего vel Великого Каналетто и геометрически-хроникерскую сухость Каналетто Младшего vel Малого (см. справа) – вот как следовало бы их называть, или влепить Беллотто прозвище Каналеттино. Хотя, следует отдать справедливость Младшему – благодаря его инвентарно-скрупулезным карти-



Бернардо Беллотто
«Венеция – Пьяцетта»
(~1743, холст, масло; 151,5x121,5
Национальная галерея Канады, Оттава)



Джанантонио Каналетто «Кони св. Марка на Пьяцетте»
(1743, холст, масло; 108x129,5)

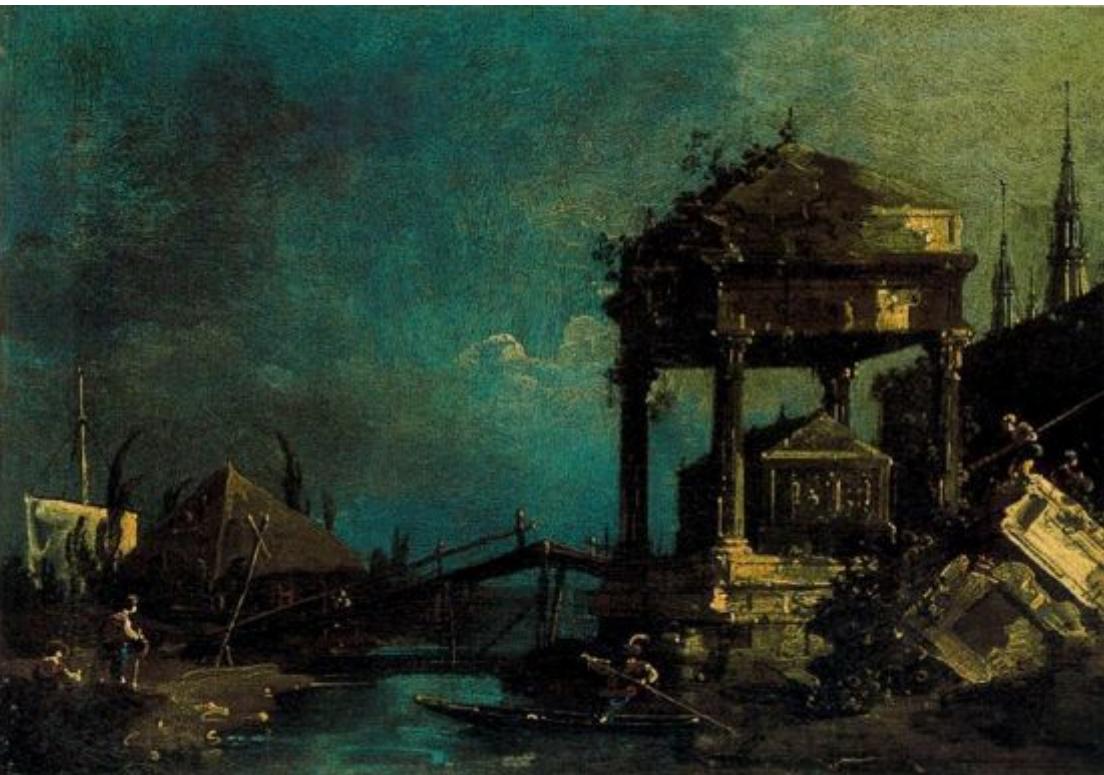
Королевская коллекция, замок Виндзор, Беркшир, Великобритания)

нам поляки смогли очень точно отстроить варшавскую Старувку³, разрушенную немцами во время Варшавского восстания. В свою очередь, немцы могли бы, тоже благодаря картинам мастера Беллотто, точнее отстроить разбомбленный союзниками (1945) старый Дрезден.

Дядя Беллотто, Великий Каналетто, был потомком патрицианского семейства да Каналь из Венеции, сыном театрального декоратора Бернардо Канала. Он помогал отцу писать декорации для спектаклей, благодаря чему изучил тайны перспективы и множество иных трюков, которые должны вызывать у зрителей иллюзии типа *"trompe l'oeil"*, столь необходимых для фонов и кулис театральной сцены. Все эти навыки окажутся полезными и для ведущей живописи, где граничащая с магией наглядность подчеркивает «правдивость» изображений. Эту же «правдивость» Каналетто станет усиливать впоследствии, используя для написания предварительных эскизов оптическую камеру новейшего поколения. То была традиционная *"camera obscura"*, но оснащенная системами зеркал, призм и сменных линз, преломлявших свет, в результате чего получалось резкое, практически неискаженное изображение, позволявшее писать обширные панорамы (благодаря «взгляду с различных точек зрения») и осуществлять очень строгий контроль кадра, то есть оптимизировать композицию еще на предварительном этапе.

Самостоятельную деятельность Джанантонио начал в А.Д. 1719, выехав в Рим, чтобы подготовить сценическое оформление двух карнавальных опер Скарлатти. На берегах Тибра он познакомился с ведуистами, лидерами которых были уже пожилой Ванвителли и молодой Паннини – их искусство повлияло на то, что Каналь и сам стал ведуистом. В 1720 году он вернулся в Венецию, стал членом цеха художников и начал производство ведут, ко-

³ Starówka. Так поляки называют старую, историческую часть своих городов.



Джанантонио Каналетто «Капричио»

(?; холст, масло; 28x41

Берлинская картинная галерея, Германия)

торые принесли ему огромную (в том числе и международную) известность, а британцы от Каналетто просто сходили с ума (британские коллекции в настоящее время насчитывают более 200 его работ). Понятное дело, здесь не могло обойтись без агентов, способных продвигать художников. Первым британским импресарио для Джанантонио был Оуэн МакСуини, а с 1729 года – Джозеф Смит, лондонский купец, впоследствии (с 1744 года) консул Англии в Венецианской республике. Между 1746 и 1756 годами Каналетто пару раз посещал Англию и писал там картины, но – что любопытно – английская публика больше любила его, как выяснилось, на расстоянии, а работы, сделанные художником в Англии, признания у англичан не получили. Критиковали абсолютно все, от стаффажа до освещения, утверждая, что все это гораздо хуже, чем на работах, что привозились ранее из Венеции. Дошло до того, что появились подозрения, будто бы он вообще не настоящий *"Canaletti of Venice"*!

Когда карьера Джанантонио пошла на спад (последние полтора десятка лет), мастерство Каналетто, похоже, приходило в упадок. Быть может из-за болезней, но художнику становится работать все тяжелее, все более тяжелый характер принимают его работы. Нам неизвестно, но может именно это стало причиной, что в члены венецианской Академии, основанной еще в 1750 году, великого Каналетто приняли чуть ли не через два десятка лет. Симптоматичны его *"capricci"* этого периода. *"Capricci"* (капризы) – как указывает само название – для художников были своеобразной живописной или графической забавой, где спадали оковы правил и обязательств, где никто не ломал себе голову над требованиями стиля и рынка, зато царили фантазия и «*расслабуха*». Тем временем, в «капризах» Джанантонио позднего периода совершенно нет легкости и изящества, они натужны (см. выше), что само по себе противоречит их названию. Зато более любопытны его исследования людских типов. Говорили, что стаффажи ему дописывали коллеги (например, Тьеполо), но упомянутые эскизы показывают, что он и сам весьма неплохо справлялся, и не важно, изображал он аристократов или плебс (уже в Риме в 1719/1720 художника очаровали плебейско-плутовские фигурки у «*бамбоччантов*», то есть – у жанровых живописцев из круга Питера ван Лара, прозванного Бамбоччо).

Эволюция колоризма Каналетто прошла три этапа. Ранний период – это время затмнения, время сильных (излишне сильных) контрастов, когда цвета по-барочному сочные и тяжелые. Возможно, в какой-то степени это можно объяснить влиянием ведущих, с которыми он познакомился в Риме, но основная причина – в увлечении *"chiaroscuro"* и палитрой Карлевариса. Впоследствии Джанантонио все больше освещает



Джанантонио Каналетто «Венеция – Догана (Таможенный мыс)»
(1730/40, холст, масло; 46x63,5)

Музей истории искусства, Вена, Австрия)

свои ведуты, палитра его становится легкой, яркой, более прохладной, пастельной, под Рококо, чуть ли не акварельной, что прекрасно иллюстрирует хотя бы «**Таможенный мыс Венеции**», созданный в четвертой декаде столетия (см. выше). Венецианская таможенная палата – знаменитая Пунта-делла-Догана⁴ или просто Догана – была постоянной моделью венецианских живописцев, было сделано множество ее изображений, но венский портрет кисти Каналетто наиболее красив, он очарователен, в нем есть некая щепотка романтизма, которого так не хватало кистям других ведущих. Один лишь Франческо Гварди превзойдет в этом плане Каналетто (и превзойдет весьма ощутимо). И, наконец, третий, декадентский период творчества Джанантонио – это снова затмение, мрачность сцен, словно бы художник желал вернуться в Барокко или же, будто светлая прозрачность палитры в стиле Рококо раздражала растратившего творческие силы художника.

Будучи гением ведущим, Каналетто часто становился объектом подражаний. Итальянских (Мальяра, Чимароли, Тирони, Моретти и другие), английских (Скотт – см. справа, Мерлоу, Д. Рихтер и

Самуэль Скотт
«Старый Вестминстерский мост»
(~1750, холст, масло; 27x39,7)
Галерея Тейт, Лондон,
Великобритания)



⁴ Кстати, сейчас это знаменитая арт-галерея.

Джанантонио Каналетто
«Интерьер Часовни Генриха VII в
Вестминстерском аббатстве»
(1750-е, холст, масло; 77,5x66,7
Частное собрание)

др.), etc. Побирались на его наследии и фальсификаторы – копиисты и наглые изготовители пастишей, не подписывавшие своими именами явный plagiat. И процедура это была настолько распространенной, что через двадцать лет после кончины Каналетто венецианская Академия поручила пожилому уже Гварди, отделить оригиналы Джанантонио из массы подражаний. Сколько же великих мастеров могли лишь мечтать, чтобы после смерти удостоится такой чести...





Джованни Антонио Каналетто
«Вид церкви Санта-Мария-делла-Салюте со стороны Большого канала»

1726/29, холст, масло; 44x89
Берлинская картинная галерея, Германия

Нельзя сказать, что эти две картины – наиболее любимые мною живописные работы Каналетто. Столь изящных панорам Венеции Джанантонио написал без счета. Если даже эту пару и можно причислить к лучшим, то в ряду с несколькими десятками других. Бросать жребий или выбирать, было бы *всё равно*⁵.

У обоих пейзажей одинаковое свидетельство о рождении (конец 1720-х). Каналетто только-только разменял четвертый десяток и пока что не смыл с кистей влияния Карлевариса – до сих пор любит все затемнять, а палитра до сих пор сочная, пока еще не в стиле Рококо. Каждую свою панораму он делает *"dal vero"*, то есть с натуры, но если поначалу он много работал кистью на пленэре, то потом методу изменил: на пленэре предпочитал делать графические эскизы, которые затем преобразовывал кистью в мастерской (и мне сложно сказать, какой метод он применил для этих двух картин). Да, здесь использовалась *"camera obscura"*, но результат получился не сухой, или фотографически мертвый; можно сказать, что получилось совсем наоборот.

Дважды представлена самая знаменитая «улица» «Жемчужины Адриатики» – Большой Канал. На первой картине: выход в лагуну, с импозантной глыбой базилики Санта-Мария-делла-Салюте справа, Таможенным мысом в центре и с берегом острова Сан-Джорджо-Маджоре на дальнем плане. На второй мы наблюдаем вид в противоположную сторону (примерно, от Палаццо Бальби), в направлении знаменитейшего моста Риальто. Лодки и торговые барки, которые в первом случае теснились у Пунтаделла-Догана, здесь – уже в сердце Канала. На передних планах одни и те же гондолы и гондольеры, без которых ведута Canal Grande была бы просто увечной. В первом случае у нас имеется несколько патрициев (на ступенях базилики и дворца), во втором – только чернь (если не считать пассажиров гондол, но это все персонажи невидимые). Второй вид вообще плебейский, по всему характеру изображаемого (на переднем плане какие-то грузовые



⁵ Эти слова автор написал по-русски.



Джованни Антонио Каналетто
«Большой канал с видом на мост Риальто»

1726/30, холст, масло; 146x234

Дрезденская галерея, Германия

суда, грязные фасады домов, сущающееся на балконах и в окнах тряпки, будничная суета, etc.). И в одном, и другом случае архитектура передана очень реалистично, а царит, как кажется, сходящаяся перспектива, но это всего лишь иллюзия. По сути своей, начертательная геометрия играет тут совершенно маргинальную роль.

Джузеppe де Логу утверждал, что «венецианские мастера ведут отказались от геометрической перспективы, что стало решающим для художественного воплощения данного жанра». Экзегеза вроде как абсурдная, но де Логу не имел в виду отказа буквального. Впрочем, и тот отказ, к которому его слова относятся, был уделом только лишь истинных гигантов, как Гварди или Каналетто. Они, в отличие от художников уровня Тирони, А. Дициани или же Беллотто, главное внимание уделяли живописности, романтическим и поэтическим эффектам, либо же эффектам цветовым и световым, которые у них явно главенствовали над задачами перспективы, именно в этом заключался их «отказ» от перспективы, вовсе не означавший полного пренебрежения ею. Джузеппе Карло Арган: «Перспективе ремесленной, которая все лишь запутывает, Каналетто противопоставил перспективу техническую, которая все поверяет и верифицирует» (1968). Эудженио Риккомини: «Перспектива у Каналетто безошибочна, она у него подчинена геометрической верификации, чего однако ему не хватало, поскольку перспектива – это только лишь метод, а не действительность, взгляд воспринимает не линии, а только лишь цвета. Так что Каналетто изгнал из своего творчества линейность, выстраивая свои пейзажи композициями цветов» (1974). Уточним: эти слова верны для уже очень зрелого и позднего Каналетто. А ранее он создал множество картин, кажущихся упражнениями в геометрической перспективе; одной из них даже было дано название «Перспектива» (см. стр. 201). Но потом перспектива перестала быть для Джанантонио божеством, объектом слепого культа. Победил культ красок.

Если мы сравним ведуты Каналетто с картинами супергения Гварди – они всегда будут отдавать нам кульманом, педантичностью и театральной сценографией. Но если мы сравним их с работами всех остальных тогдашних ведутистов – Каналетто выиграет.





Джанантонио Каналетто «Прием французского посла в Венеции»

(1726/1727, холст, масло; 181x259,5

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

Выигрывает потому, что в отличие от конкурентов, он мог воспроизводить не одну лишь архитектуру Венеции, но и ее настроение. Настроение, климат, которые можно понимать весьма разнообразно, тот всесторонний аспект, где помимо зданий важны (или даже важнее всего остального): лирика, воздушная среда, освещаемая рефлексами воды и рефлексами фасадов, температуры солнца и тени, пришедший с лагуны сырой воздух и т.д. Да, ведуты Каналетто являются верной хроникой венецианской урбанистики, но они – не только лишь хроника кирпича и мрамора, балюстрад и карнизов, церквей и дворцов. Они еще и хроника деликатной небесной лазури, легкой вони плывущих по каналам канализационных стоков и прозрачнейшего венецианского тумана, окутывающего здания, чтобы контуры теряли свою жесткость. Поглядите на изображаемые им дома, которые стоят по берегам Большого канала – как все это уже близко к Гварди, то есть, к технике наложения красок по методике, притворяющейся Импрессионизмом.

И более того – панорамы Джанантонио иногда получают практически нереальный климат, хотя (и это следует постоянно повторять) и не такой ирреальный, как у Гварди. Здесь речь идет о придании реалиям характера нереальности как раз путем смягчения контуров, воспроизведения сырого или солнечного воздуха, который окутывает все и вся, путем впрыскивания элементов лиризма за счет геометрических аспектов (эти аспекты отодвинуты в сторону, что противоречит приоритетам Карлевариса и остальных), и наконец – посредством слегка эскизной живописной техники, враждебной «вылизыванию» фактур. «*Его живопись была осознанным и прогрессирующим поиском световых, воздушных, цветовых эффектов, которые творят магическую реальность, более правдивую, чем настоящая*», – писал Франческо Валькановер, суперинтендант венецианских музеев.

В 1958 году Джузеппе де Логу произнес ключевые слова: «*Венецианская ведута – это выражение настроения художника-венецианца*». Это правда. Но, правда, опять же, в отношении великих мастеров ведуты, таких как Джанантонио Каналетто, который – у меня складывается такое впечатление – сегодня не оценен по достоинству. Среди периодических приступов моды (на Босха, Фридриха, Вермеера и т.д.), то есть среди безумий публики, уме-





Джанантонио
Каналетто
«Перспектива
(Перспективный вид с
портиком)»
(?, холст, масло; 131x93
Галерея Академии,
Венеция, Италия)

ло направляемых организаторами выставок и маршанами, Каналетто исчез, он был заслонен лесом крупных деревьев-фаворитов, так что их тень полностью его покрыла. Снисходительного: «*А, это тот самый художник милых венецианских пейзажиков...*» уже достаточно для приговора. Потому сейчас я приведу несколько мнений, отдающих ему должное (ради равновесия: два голоса иностранных и два польских, из которых один – голос Панкевича – это голос художника). Михаэль Левей: «*Никто ранее так не пропитывал пейзаж атмосферой, как Каналетто, уже в ранних своих ведутах*» (1962). Ксаверий Пивоцкий: «*Он оперирует прекрасно освоенной воздушной перспективой, что придает его картинам свободное дыхание. Цветовые тона, выстроенные из валёров светотени, создающей глыбы зданий, вступают друг с другом в союзы чисто художественные, и это означает, что их пятна поддерживают друг друга, как когда-то на холстах Тициана*» (1977). Юзеф Панкевич: «*Мастер несравненный, объединяющий точность архитектора с безмерной музыкальностью и благородством цвета. Как мало имеется сегодня людей, способных прочувствовать качество подобной живописи, умеющих отличить высочайший класс игры цветов на холстах, которая столь незаметна, но объективно – весьма строгая*» (1935). Михаил В. Алпатов: «*Он был достойным наследником венецианских мастеров Возрождения (...) Писал легко, свободно, как бы нехотя, создавая*



Джанантонио Каналетто
«Вид на острова Сан-
Кристофоро, Сан-Микеле и
Мурано с Фондамента
Нуве»
(1722-1723, холст, масло;
143,5x153
Музей изящных искусств,
Даллас, Техас, США)

виды, наполненные воздухом, залитые серебристым светом, и настолько чарующие, что их не постыдился бы и сам Коро (...) Скрупулезность не помешала ему стать поэтом венецианского пейзажа» (1959).

