УДК 7.74; 7.075; 7.075.3
EDN LRYHLE
https://elibrary.ru/lryhle
DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-442-456

Европейский рынок искусства в исторической перспективе: «Благородные страсти» на Венской выставке 2026 года в Летнем дворце Лихтенштейнов

Андрей А. Золотов
Российская академия художеств, Москва, Россия,
andrei.zolotov@gmail.com

Аннотация
В статье прослеживается история европейского художественного рынка на примере выставки 2026 года «Благородные страсти» в Летнем (Садовом) дворце Лихтенштейнов в Вене, основанной как на собственно формировании княжеского собрания, так и на произведениях из других значимых коллекций. Автор анализирует способы приобретения произведений искусства в разные эпохи и эволюцию европейского арт-рынка.

Ключевые слова: коллекционирование, история коллекционирования, арт-рынок, история арт-рынка, дилер, собрание князей Лихтенштейнских, Вена

Для цитирования: Золотов А.А. Европейский рынок искусства в исторической перспективе: *«Благородные страсти»* на Венской выставке 2026 года в Летнем дворце Лихтенштейнов // Academia. 2026. №3. С. 442–456. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-442-456

The European Art Market in historical perspective: *Noble Passions* at the 2026 Vienna Exhibition at the Liechtenstein Garden Palace

Andrei A. Zolotov Jr.
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
andrei.zolotov@gmail.com

Abstract
The article examines the history of the European art market as presented at the Spring 2026 exhibition “Dealing in Splendour” at the Gartenpalais Liechtenstein in Vienna, which was based on the famous Liechtenstein Princely Collections per se as well as on the loans from other major European collections. The author analyzes the channels of art acquisition in different periods and the evolution of European art market.

Keywords: Private collections, history of art collecting, art market, dealer, Liechtenstein Princely Collections, Vienna

For citation: Zolotov Jr., A.A. (2026), “The European Art Market in historical perspective: *Noble Passions* at the 2026 Vienna Exhibition at the Liechtenstein Garden Palace”, Academia, 2026, no 3, pp. 442–456. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-442-456



Ил. 1. Экспозиция выставки Noble Begierden («Благородные страсти») в Садовом (Летнем) дворце князей Лихтенштейнских, Вена. © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna.

При входе на выставку во дворце князей Лихтенштейнских зрителей встречает знакомый портрет роскошно одетого бородатого мужчины с небольшой мраморной скульптурой Афродиты в руках, четырехрядной золотой цепью на шее и монетами на столе[1]. Это Якопо Страда кисти Тициана — археолог,



Ил. 2. Тициан Вечеллио. Портрет Якопо Страды. Ок. 1567–1568. Холст, масло. 126×95,5. Музей истории искусств. Вена. Инв. №81. © Ассоциация музеев KHM–Museumsverband.

[1] https://www.liechtensteincollections.at/en/collections/publications/noble-begierden (дата обращения: 02.07.2026).



Ил. 3. Якопо Страда. Собрание эскизов (Codex Miniatus 21,3). До 1571. Рукопись. Третий из трех томов. Бумага, перо, чернила, размывка. 41×27. Листы (fol.) 135 и 136. Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. Min. 21 / 3 HAN MAG. © Вена, Австрийская национальная библиотека.



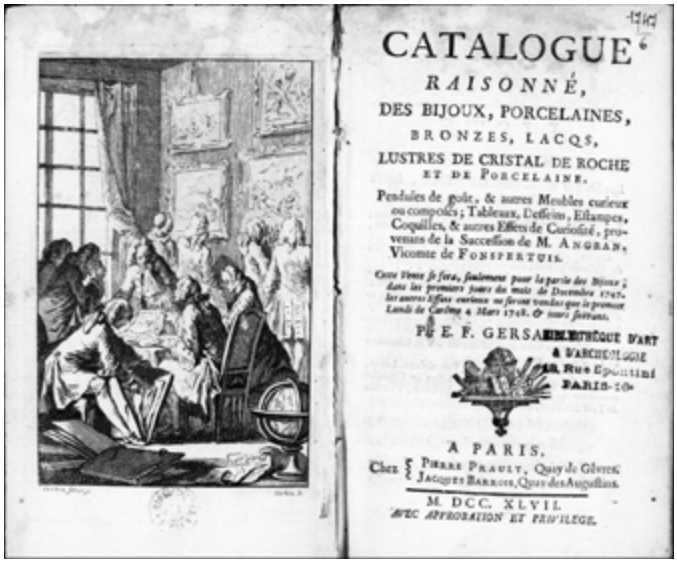
Ил. 4. Экспозиция выставки Noble Begierden («Благородные страсти») в Садовом (Летнем) дворце князей Лихтенштейнских, Вена. © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna.

нумизмат, дилер и писатель об искусстве эпохи Ренессанса. Он продавал античные скульптуры сначала «олигарху» Якобу Фуггеру, а затем последовательно трем императорам Священной Римской империи, служил консультантом в деле составления коллекций, прежде всего античных. Портрет этот, проделавший сюда недолгий путь — всего в 2,5 километра по центру Вены из Музея истории искусств, — призван сразу погрузить нас в атмосферу торговли художественными ценностями далекого (и недавнего) прошлого и заявить тему выставки, рассказывающей историю арт-рынка при помощи отменных произведений искусства.

Выставка, получившая немецкое название *Noble Begierden* («Благородные страсти»), и английское *Dealing in Splendour* («Торгуя роскошью») [Huemer, Koja

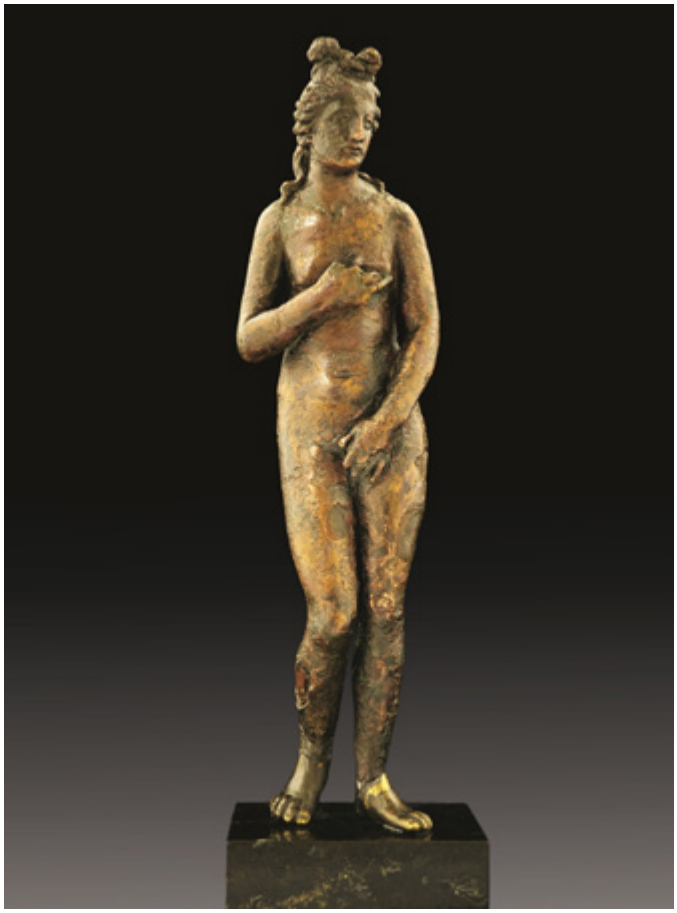


Ил. 5. Пьер Александр Авелин с оригинала Антуана Ватто. Вывеска лавки торговца искусством Жерсена. Ок. 1732. Бумага, гравюра резцом, офорт. 58,5×86,5. © ЛИХТЕНШТЕЙН. Княжеские коллекции, Вадуц, Вена.


CATALOGUE
RAISONNÉ,
DES BIJOUX, PORCELAINES,
BRONZES, LACQS,
LUSTRES DE CRISTAL DE ROCHE
ET DE PORCELAINE,
Pendules de goût, & autres Meubles curieux ou composés; Tableaux, Dessein, Estampes, Coquilles, & autres Effets de Curiosité, provenans de la Succession de M. ANGRAN, Vicomte de FONSPERTUIS.
PAR E. F. GERSAINT.
A PARIS,
M. DCC. XLVII.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE.

Ил. 6. Эдме-Франсуа Жерсен. Иллюстрированный каталог ювелирных изделий, фарфора, бронзы… господина Ангранна, виконта де Фонспертюи (Париж, 1747). С. 246–247. © Париж, Библиотека Национального института истории искусств.

2026], стала самым масштабным на сегодняшний день проектом в ряду традиционных весенних экспозиций, которые в последние годы проходят в Садовом (Летнем) дворце князей Лихтенштейнских в девятом районе Вены. Начиная с 2022 года, двери роскошного дворца, хранящего значительную часть крупнейшего в мире частного собрания произведений искусства, открываются весной на два месяца совершенно бесплатно для всех желающих. В остальное же время попасть сюда можно лишь по приглашению или в составе экскурсии за немалые деньги. Злые языки утверждают, что княжеский дом начал организовывать эти общедоступные выставки по настоятельному призыву правительства Вены. Городские власти были недовольны недостаточной отдачей от субсидий, выделенных на реставрацию здания в начале 2000-х годов. Тогда дворец сначала



Ил. 7. Статуэтка Афродиты Капитолийского типа. I–II века н. э. (стопы заменены в Новое время). Бронза. 19,3×5,1×3,9. Дрезден, Государственные художественные собрания, Скульптурное собрание до 1800 года, Дрезден. Инв. № H2 115 / 443.
© Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Photo: Hans-Jürgen Genzel/Reinhard Seurig.

открылся как частный музей, но через несколько лет княжеская семья, на протяжении столетий знавшая толк в денежных делах, закрыла его. Лихтенштейны предпочли сдавать свой великолепный дом под пышные коммерческие мероприятия и пускать внутрь лишь дорогие экскурсии.

Но если в прошлые годы эти весенние проекты концентрировались на отдельных аспектах княжеского собрания, лишь изредка привлекая экспонаты со стороны, то в 2026 году организаторам удалась по-настоящему новаторская и концептуальная выставка. Она объединила более 200 объектов из десятков различных коллекций. Во вступительной статье к каталогу двое из троих кураторов выставки — директор Собраний князей Лихтенштейнских Штефан Коя (*Stephan Koja*) и руководитель исследовательского подразделения государственного музея «Бельведер» Кристиан Хюмер (*Christian Huemer*) — подчеркивают свое стремление отойти от традиционного подхода. Они отмечают, что история искусств слишком долго развивалась как научная дисциплина, намеренно дистанцируясь от коммерческих обстоятельств создания, приобретения и перепродажи художественных ценностей. «Большинство объектов, которыми мы восхищаемся сегодня в музеях, появились на свет через сделки, которые определялись некими институциональными рамками, происходили внутри сложной рыночной среды. Игнорировать эти условия означает, таким образом, не охранять целостность искусства, а ограничивать пространство его понимания. Эта выставка и сопровождающее ее издание основываются на убеждении, что история искусства и история арт-рынка неразделимы», — пишут Коя и Хюмер. А собрание князей Лихтенштейнских, отличающееся уникальной преемственностью коллекционирования на протяжении более четырех веков, создает, по их мнению, идеальную основу для такого исследования. Третий автор



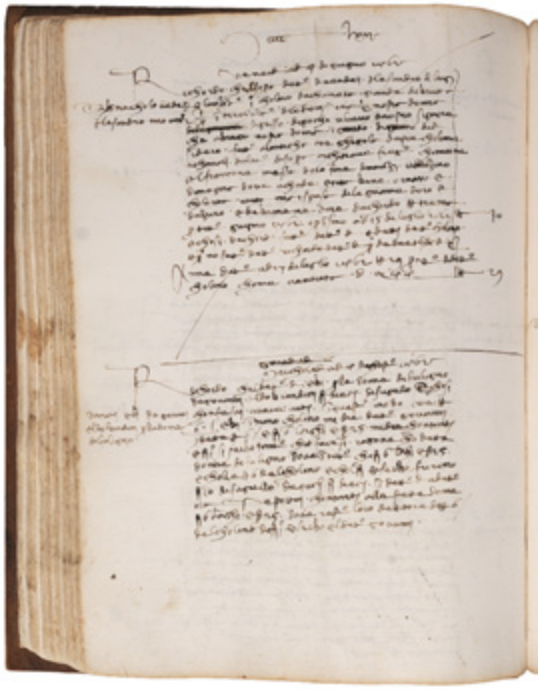
Ил. 8. Нери ди Биччи. Благовещение со святой Аполлонией и евангелистом Лукой. 1458. Дерево, темпера. 180×180. Палаццо Галеотти, Пеша. Передано на долгосрочное хранение из Галереи Уффици, Флоренция. Инв. 1890 №3448. © С разрешения Министерства культуры Италии, Фотографический кабинет Уффици.

выставки — Ивонна Вагнер (*Yvonne Wagner*) — главный куратор Собраний князей Лихтенштейнских.

В первом зале представлены привезенные из германских музеев три похожие римские копии знаменитой греческой скульптуры Афродиты Книдской. Они призваны свидетельствовать об «индустрии» копирования, возникшей в Риме после завоевания Греции, когда римляне «заразились» страстью к коллекционированию. Кураторы не случайно выбрали именно Афродиту Книдскую. Статуэтку этого божества (типа Venus Pudica — «Венера Стыдливая») держит в руках Якопо Страда на портрете кисти Тициана. Большинство римских мраморных статуй изготавливались как копии с бронзовых греческих оригиналов. Некоторые из копиистов ставили на произведения собственное клеймо. Так, по утверждению кураторов, возник первый европейский арт-рынок.

Рядом представлена бронзовая статуя Венеры той же иконографии, созданная Массимилиано Солдани-Бенци около 1699–1702 годов. Она происходит из собрания Лихтенштейнов, в котором пластика из бронзы традиционно является одним из ключевых направлений. Эта барочная бронзовая копия была отлита с мраморного римского образца. Примечательно, что из технологических соображений римский скульптор добавил к оригиналу фигурку дельфинчика у ног богини, чтобы тяжелая мраморная статуя не переломилась в области голеней (недаром все три представленные на выставке римские мраморные Венеры — без ног). Таким образом, первый зал выставки, смысловым центром которого стал портрет Якопо Страды кисти Тициана с античной статуэткой в руках, наглядно очерчивает магистральный путь европейского искусства: Греция — Рим — Ренессанс — Барокко.

Как правило, расцвет искусства становился следствием бурного экономического развития конкретного региона или города. Это приводило к появлению



Ил. 9. Нери ди Биччи. Книга записей художника (Le Ricordanze di Neri di Bicci dipintore). 1453–1475. Рукопись №2. © С разрешения Министерства культуры Италии, Фотографический кабинет Уффици.



Ил. 10. Бартоломеус ван Бассен (?). Художественная ярмарка в Владиславском зале Пражского града. Ок. 1607. Дерево, масло. 50×70. Музей Мартина фон Вагнера, Вюрцбург. Инв. №F 276. © Музей Мартина фон Вагнера Вюрцбургского университета. Фото: А. Мишке.

широкого круга платежеспособных заказчиков, нуждавшихся в саморепрезентации через искусство. Так было во Флоренции XV века, Антверпене XVI века, Амстердаме XVII века, Париже и Лондоне на протяжении XVIII и XIX столетий, а также в Вене и США на рубеже XIX и XX веков. Именно вокруг этих центров и эпох были сгруппированы экспонаты в залах дворца. Каждому периоду



Ил. 11. Питер Пауль Рубенс с оригинала Рафаэля. Портрет Бальдассаре Кастильоне. 1630. Дерево, масло. 90,2×67,5. © Галерея Курто (Фонд Самюэля Курто), Лондон. Инв. №P. 1978. PG. 373.



Ил. 12. Михай Мункачи. Портрет Шарля Седельмейера. 1879. Холст, масло. 81,5×65,5. © Музей изобразительных искусств, Будапешт. Инв. №80.58T.

соответствовали определенные новые технологии и реалии художественного рынка, на которых кураторы акцентировали внимание.

Раздел, посвященный искусству Ренессанса, назывался «Патронаж, производство и работа на заказ». С одной стороны зала располагался роскошный, изобилующий яркими деталями алтарь «Мученичество святых Димфны и Гереберна» работы неизвестного нидерландского мастера начала XVI века из княжеского собрания. На его правой створке изображена заказчица — судя по траурному одеянию, богатая вдова. С другой стороны зала рассказывается история экономного художественного производства во Флоренции на примере творчества Нери ди Биччи (1418–1492). Он ориентировался на менее состоятельную публику и делал произведения на продажу, без предварительного заказа. В экспозиции демонстрировался его алтарный образ «Благовещение со святой Аполлонией и евангелистом Лукой» (из Городского музея тосканского города Пеша), написанный в 1458 году по заказу мирянского братства, обладавшего весьма скромным бюджетом. Для этого алтаря де Биччи использовал совсем немного позолоты, а для богородичного синего взял не дорогостоящий лазурит, а вдесятеро более дешевый азурит. Этот минерал менее долговечен и со временем темнеет, из-за химических процессов превращаясь в малахит. В результате мантия Богородицы на этой доске сегодня почти черная. Для сравнения здесь же представлено «Благовещение» работы Фра Анджелико — мастера дорогого и востребованного в свое время. Этот образ, привезенный из музея базилики Санта-Мария-делле-Грацие (*Santa Maria delle Grazie*) в Сан-Джованни-Вальдарно, и сегодня приковывает взгляд великолепной ультрамариновой мантией Богородицы. Рядом, в витрине, представлено то, чем де Биччи особенно ценен для истории искусства — его подробный дневник записей *Le Ricordanze* (из библиотеки Уффици). В нем художник регулярно фиксировал, как принимал заказы, оптом закупал доски у одного и того же столяра ради экономии, нанимал учеников и с согласия клиентов заменял дорогое сусальное золото позолоченной оловянной фольгой. Из этих записей сегодня известно, что представленное на выставке «Благовещение» обошлось заказчикам всего в 28 флоринов. Это было значительно ниже средней для Флоренции того времени цены в 80–90



Ил. 13. Михай Мункачи. Христос перед Пилатом. 1881. Холст, масло. 218×324. © Музей изобразительных искусств, Будапешт. Инв. № FK 4812.

флоринов и тем более гонораров в 200 флоринов, которые требовали мастера первого ряда — такие как Сандро Боттичелли или Фра Анджелико. Трудно, практически невозможно переводить эти цены на современные деньги. Как пишет в каталоге выставки Сюзанна Куберски-Пиредда, если цена картины де Биччи соответствовала примерно 150 дням работы квалифицированного строителя, то высшая цена на рынке была бы эквивалентна более чем тысяче таких рабочих дней.

Но де Биччи явно не ограничивался созданием экономных алтарей. В этот период во Флоренции невероятно вырос средний класс. Горожане начали активно украшать произведениями искусства свои дома. В ответ на этот спрос де Биччи стал работать не только по предварительному заказу, но и писать на свободную продажу образы Божией Матери по моделям ведущих мастеров. Фактически он вел бизнес на свой страх и риск, без гарантированного покупателя, что для художественного рынка той эпохи было совершенно новой ситуацией. На выставке представлены его раскрашенный рельеф «Мадонна с младенцем», созданный по образцу работы Дезидерио да Сеттиньяно, а также живописная композиция, в точности повторяющая эту иконографию. Не будем забывать, что в эпоху Ренессанса еще не существовало галерей и дилеров, торгующих современным искусством, — они появятся много позже, и выставка нам об этом расскажет. Пока что мастера были вынуждены самостоятельно заниматься сбытом своих работ.

Согласно записям в дневнике, де Биччи также занимался производством богато декорированных сундуков-кассоне, которые флорентийцы заказывали для приданного своих дочерей. Один из таких сундуков работы неизвестного сиенского мастера и принадлежащий лихтенштейнской коллекции, представлен здесь же, в экспозиции. Рядом экспонируются майоликовые панно Андреа делла Роббиа. Подобно работам Нери де Биччи, они ориентировались на средний класс, заменяя собой куда более дорогие мраморные барельефы. Тогда же вошли в моду и круглые картины — тондо, яркие образцы которых создавал Сандро Боттичелли. Их стоимость напрямую определялась количеством изображенных персонажей: чем больше фигур, тем дороже вещь. На выставке представлены два



Ил. 14. Мастерские Великого герцога Тосканского. Баччо Каппелли, Джироламо Тиччати. Бадминтонский кабинет. 1720–1732. Флорентийская мозаика (лазурит, красная и зеленая сицилийская яшма, аметист, кварц и др.), черное дерево, позолоченная бронза. 386×233×94. © ЛИХТЕНШТЕЙН. Княжеские коллекции, Вадуц, Вена.

тондо Себастьяно Майнарди — одно с пятью, а другое лишь с тремя фигурами, — которые по всей видимости относились к разным ценовым категориям.

Вот так подробно кураторы выставки рассказывают свои истории, группируя объекты по залам дворца.

Пожалуй, самая захватывающая из этих историй связана с аукционом в 1639 году в Амстердаме, где распродавалась коллекция богатого фламандского купца Лукаса ван Уффелена. В этом контексте важно все. После поражения Антверпена в 1585 году и длительной испанской блокады, огромные капиталы, как и лучшие художественные силы, мигрировали на север — в протестантскую Республику Соединенных провинций. В результате на следующее столетие с лишним Амстердам стал крупнейшим центром мировой торговли и художественного творчества. Кроме того, именно к этому времени аукционы превратились в распространенную форму смены владельцев различной собственности, включая и произведения искусства. Экспозиция, посвященная Золотому веку Амстердама, разместилась в роскошных, богато позолоченных залах дворцовой библиотеки, что превратило ее в кульминацию выставки.

В одном из двух библиотечных залов представлен превосходный потрет ван Уффелена кисти Антониса ван Дейка из Музея герцога Антона-Ульриха в Брауншвейге. Именно этому господину принадлежала уникальная коллекция, выставленная на торги в Амстердаме в 1639 году. Ее главным шедевром стал портрет Бальдассаре Кастильоне — дипломата, близкого друга Рафаэля и автора



Ил. 15. Франсуа Бюнель Младший, приписывается. Конфискация имущества из галереи торговца искусством. Ок. 1590. Дерево, масло. 28,1×47. © Маурицхёйс, Гаага. Инв. №875.

книги «Придворный» (*Il Cortegiano*), ставшей ключевым этическим и культурным трактатом итальянского Ренессанса. Оригинала Рафаэля на венской выставке не было — он оставался на своем законном месте в парижском Лувре. Однако великолепная копия кисти Питера Пауля Рубенса из лондонской Галереи Курто лишь подчеркивала то колоссальное значение, которое художники европейского Севера придавали наследию итальянского Возрождения.

На аукцион в Амстердаме пришел 33-летний Рембрандт. Пришел не просто так, а с альбомом для зарисовок, сделал набросок с портрета Кастильоне и записал на полях невиданную цену, за которую было продано полотно Рафаэля, — 3500 гульденов. Работы самого Рембрандта продавались тогда за солидные 600 гульденов за полотно, в то время как годовой доход квалифицированного рабочего составлял около 250 гульденов. А за 13000 гульденов — четырежды цена шедевра Рафаэля, — Рембрандт в том же 1639 году купил в рассрочку роскошный дом в центре Амстердама, там сегодня располагается его дом-музей. Для сравнения на окраинах города за те же 3500 гульденов можно было приобрести два или три скромных дома.

Факсимиле страницы из альбома Рембрандта с наброском портрета Кастильоне — здесь же, на выставке. А рядом экспонируется оригинал его автопортрета 1642–1643 годов из Музея Тиссен-Борнемиса в Мадриде. На нем мы видим довольного собой, успешного художника в расцвете сил, облаченного в меха, с двумя наградными золотыми цепями на шее. Среди специалистов бытует устойчивое мнение, что Рембрандт написал этот автопортрет под сильным влиянием увиденного на аукционе шедевра Рафаэля.

В соседнем зале, среди изобилия пейзажей, натюрмортов и бытовых сцен, активно продававшихся как напрямую в мастерских, так и на ярмарках Амстердама XVII века, также представлена картина Рембрандта. Это игриво-декоративный «Купидон, пускающий мыльные пузыри», собственность хозяев выставки. Полотно принадлежит кисти 28-летнего художника, и поверхностный взгляд далеко не сразу распознает в нем руку великого мастера. Лишь позже осознаешь, что она написана всего за три года до знаменитого автопортрета с Саскией на коленях, когда Рембрандт еще был далек от наступившей впоследствии печальной мудрости.



Ил. 16. Виллем ван Хахт. Галерея Корнелиса ван дер Геста. 1628. Дерево, масло. Дом Рубенса, Антверпен. © Коллекция города Антверпена, Дом Рубенса. Фото: CC BY-SA KIK-IRPA, Брюссель.

Забегая вперед, отмечу, что к теме Рембрандта кураторы возвращаются и в заключительном зале выставки, посвященном Шарлю Седельмейеру (1837–1925) — крупнейшему парижскому и международному арт-дилеру венского происхождения. Он не просто торговал произведениями старых мастеров из своей роскошной, напоминающей дворец галереи на *rue de la Rochefoucauld* в Париже. В 1897–1905 годах Седельмейер издал фундаментальный восьмитомный каталог-резоне Рембрандта, над созданием которого трудились титаны искусствоведения той эпохи — Вильгельм фон Боде и Корнелис Хофстеде де Гроот. Почему? Потому что каталог — это инструмент продаж и формирования цен, напоминают нам кураторы выставки. В зале, посвященном Седельмейеру, мы видим работу ученика Рембрандта, Карела Фабрициуса «Венера и Адонис», приобретенную в собрание Лихтенштейнов в 1825 году как картину Рембрандта. Таковой же она числилась и в изданном Седельмейером каталоге. И лишь в XX веке подпись Рембрандта с этой картины пришлось удалить.

Главным рыночным новшеством, которое изобрел Седельмейер, стали масштабные международные туры с театрализованным показом одного знакового полотна. На этих выставках одной картины, оформленных с использованием занавеса и театрализованной подсветки, арт-продюсер зарабатывал огромные средства, продавая тысячи билетов на популярные шоу и одновременно распространял массовые тиражи высококачественных репродукций. Для реализации этой стратегии он заключил эксклюзивный контракт с работавшим в Париже выдающимся венгерским живописцем Михаем Мункачи. Дилер платил ему фиксированное высокое жалование, авансом скупая все его картины. В экспозиции представлена гигантская, во всю стену репродукция в натуральную величину со ставшего в свое время мировой сенсацией полотна Мункачи «Христос перед Пилатом». Оригинал этой картины когда-то был продан американскому миллиардеру Джону Уономэйкеру, а сегодня выкуплен Венгрией и находится в Музее Дери в Дебрецене. Уменьшенное же авторское повторение картины — все равно



Ил. 17. Экспозиция выставки Noble Begierden («Благородные страсти») в Садовом (Летнем) дворце князей Лихтенштейнских, Вена. © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna.

внушительных размеров (218×324) — было предоставлено для венского проекта Музеем изобразительных искусств в Будапеште.

Не только произведения живописи становились опорными пунктами экспозиции. Впечатляющим монументом эпохи гранд-туров английских аристократов в Рим — и центральным экспонатом соответствующего раздела выставки — выступил не покидавший своего постоянного места в Садовом дворце знаменитый Бадминтонский кабинет — самый дорогой предмет мебели, когда бы то ни было проданный на открытом рынке. Этот внушительных размеров (его высота 386 см) шкаф из черного дерева, украшенный флорентийской мозаикой (*pietre dura*) из полудрагоценных камней, слоновой костью и позолоченной бронзой, был заказан во Флоренции Генри Скудамором, третьим герцогом Бофортским и изготавливался десятками мебельщиков из трех мастерских на протяжении 12 лет — с 1720 по 1732 год. Затем он до 1990 года находился в герцогском поместье Бадминтон в Глостершире, недалеко от Бристоля (откуда и получил свое название). В 1990 году он впервые побил мировой рекорд цен на мебель, будучи проданным на аукционе Christie's за 8,58 миллионов фунтов стерлингов. В 2004 году князь Ханс-Адам II фон унд цу Лихтенштейн приобрел его, снова на Christie's, уже за 19 с лишним миллионов фунтов стерлингов. С тех пор он и занял свое место в венском княжеском Садовом дворце.

Кстати, портрет Джеймса Кристи (1730? — 1803), основателя одноименного аукционного дома (из анонимной частной коллекции) также можно было увидеть на выставке — в зале, посвященном Лондону как центру художественного рынка в XVIII веке.

Были и сквозные темы, проходившие через все «истории», рассказанные на выставке. Одна из них — это изображение разного рода торговых площадок произведений искусства. Здесь и художественная ярмарка во Владиславском зале Пражского замка кисти Бартоломеуса ван Бассена (1607 год), приехавшая из Вюрцбурга. И жанровая картина Франсуа Бюнеля младшего «Конфискация содержимого художественной галереи» (1590 год, музей Mauritzhuis, Гаага). Великолепные изображения картинных галерей как предметов гордости коллекционеров — кисти Виллема ван Хахта и Давида Тенирса младшего (который сам был арт-консультантом у наместника бывших тогда габсбургским владением Нидерландов, эрцгерцога Леопольда Вильгельма, для которого Тенирс закупил

во время английской революции XVII века значительную часть той потрясающей габсбургской коллекции старых мастеров, которую мы видим сегодня в венском Музее истории искусств). И в этом же ряду — колкие карикатуры Оноре Домье на буржуазную публику, глазеющую на картины на Парижском салоне.

Другая большая тема: различные способы тиражирования — от авторского копирования до печати — применявшиеся художниками на протяжении веков для увеличения продаж при меньших затратах труда. И в этом ряду отменные работы и настоящие шедевры соседствуют с просто качественной художественной продукцией — от копий младших Брейгелей с картин Питера Брейгеля старшего до гравюр Дюрера и от поставленных на промышленную основу фотогравюр фирмы Goupil & Cie с картин короля Парижского салона Жана-Луи Жерома до серий полотен Клода Моне, изображающих стог сена или Вестминстерский дворец в Лондоне в разное время суток — на самом деле сделанных не только ради поиска нюансов различного освещения, но и для того, чтобы продать больше аналогичных картин.

Параллельно этому и отчасти в противовес стремлению к тиражированию — появление авторского права и личности художника как творческого, но и коммерческого бренда. Поэтому Альбрехт Дюрер вводит свой «авторский знак» AD, еще и горделиво читающийся как Anno Domini, Лето Господне (мы видим на выставке как его великолепные авторские гравюры из собрания Альбертины, так и гравюры других художников, сделанные с оригиналов Дюрера, — из собрания князей Лихтенштейнских). По этой же причине, в совершенно другие эпохи, Густав Курбе в XIX веке и Рихард Герстль в начале XX века, пытаются слепить из себя образ мучеников, — утверждают кураторы, подбирая для подтверждения своего тезиса картину Курбе «Раненый» (Бельведер) и автопортрет Герстля в полуобнаженном виде (Музей Леопольда).

В финальном аккорде выставки эти две линии призваны соединиться, будучи представленными двумя знаменитыми, иконическими работами. На выходе из последнего зала друг на друга смотрят две совершенно разные обнаженные женщины, каждая размером примерно в две натуральные величины. С одной стороны, стоит изгнанная из рая, погруженная в стыд «Ева» работы Родена, чья поза имитирует позу микеланджеловского Раба. А с противоположной стены на нее прямым пронизывающим взором смотрит гордая фронтальная *Nuda Veritas* — «Голая правда» кисти Густава Климта, которую мы обычно видим в находящемся сейчас на реконструкции Театральном музее Вены. И если купленная на выставке в венском Сецессионе «Ева» — часть авторского «тиража» в несколько десятков экземпляров, то на климтовской обнаженной с зеркалом в руках, обращенным к зрителю, начертана цитата из Шиллера, подчеркивающая уникальность художественного творчества: «Не можешь делами твоими и искусством твоим понравиться всем — угоди немногим. Дурно нравиться многим».

В отличие от предыдущих лет, выставка «Благородные страсти» заняла и тот большой зал Летнего дворца князей Лихтенштейнских, где обычно висят огромные картоны Рубенса, посвященные жизни и смерти Деция Муса. Оказывается, они на реставрации в ожидании следующей выставки, которая пройдет с 29 января по 29 марта 2027 года и будет посвящена 450-летию со дня рождения Рубенса. Она заново покажет знаменитый цикл с добавлением работ из других музеев, при этом кураторы княжеских собраний обещают показать нам «связь искусства, политики и дипломатии в Европе эпохи барокко».

Литература

1. Huemer, Koja 2026 — Dealing in Splendour. A History of the European Art Market: catalogue / ed. by C. Huemer, S. Koja. – Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2026.

References

1. Huemer, C. and Koja S. (eds.) (2026), *Dealing in Splendour. A History of the European Art Market: Catalogue*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin; Boston.

Информация об авторе
Андрей А Золотов, журналист, художественный критик, член-корреспондент Российской академии художеств, Вена, Австрия, andrei.zolotov@gmail.com

Author Info
Andrei A. Zolotov Jr., Journalist, Art critic, Corresponding Member, Russian Academy of Arts, Vienna, Austria, andrei.zolotov@gmail.com