М.В. КУЗНЕЦОВА
Аспирант кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: mkuzn1998@mail.ru

M.V. KUZNETSOVA
PhD student of the Lomonosov Moscow State University
e-mail: mkuzn1998@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_3_1_231_242

СОБИРАТЕЛЬ РУССКОГО ИСКУССТВА КОЗЬМА СОЛДАТЁНКОВ (1818–1901) И ПРАКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

THE COLLECTOR OF RUSSIAN ART KOZMA SOLDATYONKOV (1818–1901) AND THE PRACTICE OF ART COLLECTING IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY

Статья посвящена особенностям собирательской практики одного из главных отечественных коллекционеров в 1850–1890-е годы — Козьмы Терентьевича Солдатёнкова (1818–1901). На протяжении почти пятидесяти лет он был известен как создатель частной художественной галереи на Мясницкой улице, владелец собрания из произведений преимущественно русских мастеров — главным образом, своих современников. Не вызывает сомнений, что долгая и последовательная деятельность Солдатёнкова требовала соприкосновения с другими меценатами, самими мастерами и художественными организациями. Выявление принципов этого взаимодействия с помощью культурно-исторического и сравнительного методов служит ключом к пониманию особенностей как самопозиционирования собирателя, так и его коллекции. На основе проведенного исследования можно с уверенностью утверждать, что сближение коллекционеров с художественным миром оправданно считалось гарантом успешного формирования коллекций. По этой причине большинство московских кол-

лекционеров старались установить и сохранить доверительные отношения с мастерами, однако осуществляли это различными способами, исходя из собственных личностных особенностей и масштаба поставленных задач. К.Т. Солдатёнков остается коллекционером, который не стремится монополизировать общение с художниками, однако одним из первых осознав проблему разрыва между коммерческим и творческим, создает развитую систему собирательства. Неслучайно современники уже в 1890-е годы характеризуют его как одного главных московских коллекционеров, проявлявшего заботу о русских мастерах.

The article is devoted to the peculiarities of the collecting practice of one of the main Russian collectors in the 1850–1890s — Kozma Terentievich Soldatyonkov (1818–1901). For almost fifty years, he was known as the creator of a private art gallery on Myasnitskaya Street, the owner of a collection of works by predominantly Russian masters — mainly his contemporaries. There is no doubt that Soldatyonkov's long and consistent activity required contact with other patrons, the masters themselves and art organizations. Identifying the principles of this interaction with the help of cultural-historical and comparative methods is the key to understanding the peculiarities of both the collector's self-positioning and his collection. Based on the conducted research, it can be confidently stated that the rapprochement of collectors with the art world was rightly considered a guarantor of the successful formation of collections. For this reason, most Moscow collectors tried to establish and maintain trusting relationships with the masters, but they did so in different ways, based on their own personal characteristics and the scale of the tasks at hand. K.T. Soldatenkov remains a collector who does not seek to monopolize communication with artists, but, being one of the first to recognize the problem of the gap between the commercial and the creative, he creates a developed system of collecting. It is no coincidence that his contemporaries already in the 1890s characterized him as one of the pillars of collecting in Moscow, caring for Russian artists.

Ключевые слова: коллекционирование, меценатство, Козьма Солдатёнков, художественная жизнь, купечество, художествен-

ная галерея, художественный рынок, сословие, Москва, интеллигенция.
Keywords: collecting, patronage, Kozma Soldatyonkov, artistic life, merchantry, art gallery, art market, class, Moscow, intellectuals.

Имя московского купца, предпринимателя и мецената, владельца собственного издательства, выпускавшего ключевые для русской и зарубежной культуры труды, Козьмы Терентьевича Солдатёнкова (1818–1901) сегодня все чаще упоминается в контексте развития частного художественного коллекционирования в XIX столетии. Собирательство же различных произведений искусства в этот период, его особенности, как и множество других аспектов самой деятельности, в последние десятилетия стали объектом пристального изучения со стороны не только искусствоведов, но и философов, культурологов и других исследователей.

В обширном кругу московских коллекционеров, который планомерно расширялся с 1840-х годов ввиду тяготения представителей торгово-промышленного сословия к саморепрезентации в культурной сфере, Солдатёнков на протяжении почти пятидесяти лет был известен как создатель частной художественной галереи на Мясницкой улице, владелец собрания из произведений преимущественно русских мастеров — главным образом, своих современников. В коллекцию входили работы как К.П. Брюллова, А.А. Иванова, С.М. Воробьева, так и И.Н. Крамского, В.М. Васнецова, И.И. Шишкина, В.Е. Маковского, Г.И. Семирадского, Ф.И. Бронникова, М.М. Антокольского и др. Не вызывает сомнений, что подобная долгая и последовательная собирательская деятельность Солдатёнкова требовала постоянного соприкосновения с различными творческими кругами — другими меценатами, самими мастерами и художественными организациями. Выявление принципов этого взаимодействия, определение своего рода стратегий его коллекционирования служат ключом к пониманию особенностей как самопозиционирования собирателя, так и его коллекции.

Однако прежде, чем обратиться непосредственно к практике собирательства Солдатёнкова как одного из главных отечественных коллекционеров второй половины XIX века, рассмотрим то общее поле, в котором формируется его собирательская деятельность. Исследователями неоднократно отмечалось, что в середине столетия купеческое сословие, которое традиционно связывалось с устойчивым консервативным, па-

триархальным укладом, далеким от какой-либо культурной активности, постепенно все больше включается в новые для себя процессы [1, с. 35]. Сформированный в предшествующие десятилетия капитал ввиду возникновения новых способов промышленной активности нуждается в своего рода сакрализации, о чем впоследствии неоднократно будут вспоминать современники в мемуарах и биографических очерках. Так, например, П.А. Бурышкин (1887–1955), осмысляя жизнь и идеалы купеческого сословия середины — второй половины XIX века, отмечает, что нажитый капитал воспринимался его владельцем как личная ответственность. По этой причине благотворительность, меценатство и, что наиболее важно, коллекционирование, которые спустя некоторое время станут устойчивыми маркерами купечества, виделись как «выполнение какого-то свыше назначенного долга» [2, с. 100].

В кругу этих направлений собирательство искусства, по-видимому, воспринимается как способ максимального приобщения к художественному миру, средство саморепрезентации в культурной сфере. Мотивацию представителей торгово-промышленного круга можно объяснить и словами П.В. Анненкова (1813–1887), который следующим образом высказывается непосредственно по отношению к 1840-м годам: «Искусством дорожили: это была единственная ценность, которая находилась в обращении и которой люди могли располагать» [3, с. 332]. Безусловно, критик говорит о более широком контексте, подразумевая в том числе и интеллигенцию, говоря также и о обсуждении литературы, философии и т. д., которое развивается в условиях общественного движения в этот период. Однако нельзя отрицать, что общие настроения затрагивали не только образованную элиту: их постепенно подхватывает представитель «темного царства … который неустанно шел вперед и не хотел только торговать миткалем, а интересовался категорическим императивом, гегельянством, Штейнеровской антропософией…» [2, с. 105].

Между тем, развитая этико-философская составляющая интереса купцов к коллекционированию не исключала практических сложностей. Существовавший разрыв между деловой и творческой сферой было необходимо преодолеть через сближение с художественным миром. С конца 1840-х годов это становится возможным, благодаря купеческому меценатству по отношению к культурной сфере. В 1847 году Солдатёнков, наряду с некоторыми другими купцами, становится действительным членом Московского художественного общества (МХО), основными зада-

чами которого являлись поддержание Московского училища живописи и ваяния. Оно же, в свою очередь, оказывается одним из немногих учреждений в Москве, осуществляющих культурное сближение сословий, инициирующих недостаточно развитую в Москве художественную жизнь [4, с. 47], формирующих у москвичей интерес к современному искусству. Хорошо известно, что одной из главных задач Общества являлось устройство постоянной выставки произведений, «дабы знакомить с ними публику, и для продажи в пользу художников и Училища». Нельзя исключать, что первые покупки начинающих коллекционеров совершались именно таким способом. В то же время, наличие только лишь одного выставочного пространства, а также сложившаяся система государственной опеки над художниками, внутри которой до сих пор не было места масштабной частной инициативе, заставляет третье сословие сближаться с художниками.

Безусловно, не все его представители в одинаковой степени воспринимают собирательство художественных произведений как способ приобщения к культурной сфере и собственного просвещения. Часть купцов рассматривает его как форму надежного вложения капитала, сами же произведения для них представляют собой предмет выгодного сбыта или же украшения для интерьеров собственных домов. Неслучайно критик В.В. Стасов, характеризуя уже в 1890-е годы рассматриваемый период, говорит о «художественном поветрии», которое носилось над Москвой и вовлекало в собирательство «множество индивидуумов из публики» [5, с. 598]. Однако некоторые купцы — будущие владельцы серьезных, с точки зрения подхода и художественной стороны, собраний, знаменитых частных художественных галерей, включая К.Т. Солдатёнкова, а также П.М. Третьякова, В.А. Кокорева, Г.И. Хлудова и др., становятся главными фигурантами той части художественного рынка, в котором непосредственным участником рыночных отношений является сам художник как производитель товара, и продолжают оставаться ими на протяжении довольно долгого времени.

Закономерным образом московские торговцы и фабриканты встречаются с художниками лично, становятся частыми гостями в их мастерских или же приглашают их в собственные дома. Среди наиболее популярных в кругу новых московских собирателей оказываются такие мастера, как В.Г. Перов, И.М. Прянишников, Л.Л. Каменев, А.К. Саврасов [1, с. 23], с которыми они устанавливают личные контакты. В середине 1850-х годов пейзажист-академик А.Г. Горавский неоднократно пересекается с

Солдатёнковым в Москве, работая над портретом коллекционера (1857, ГТГ), и договаривается с ним о дальнейших заказах [6, с. 51], показывает ему готовые работы в своей мастерской. При этом нередко коллекционеры, желающие познакомиться и с другими художниками — выпускниками ИАХ, отправляются в Санкт-Петербург. Так, например, для совершения первой покупки будущий основатель Третьяковской галереи П.М. Третьяков в 1856 году специально приезжает в мастерскую В.Г. Худякова, на тот момент хорошо известного живописца. Вероятно, и одно из ранних приобретений Солдатёнкова, картина Н.П. Ломтева «Ангелы возвещают небесную кару Содому и Гоморре» (1845, ГТГ), было куплено в одну из похожих поездок.

При этом показательно, что Солдатёнков в кругу своих современников становится одним из первых коллекционеров, которые начинают посещать русских мастеров за границей. Речь идет о проживавших в Италии художниках русской колонии, которая в 1830–1840-е годы представляла собой цельное и самостоятельное явление, существенное как для европейской, так и русской художественной культуры. Особый творческий и общественный статус этих мастеров не мог не привлечь внимание новых покровителей отечественного искусства. В 1851 году Солдатёнков вместе с Н.П. Боткиным, представителем другого известного купеческого рода, отправляется в Рим, где через последнего знакомится с А.А. Ивановым и договаривается с ним о приобретении малого варианта картины «Явление Христа народу» (ГРМ). Спустя некоторое время Солдатёнкову удается приобрести «Вирсавию» (1832, ГТГ) у К.П. Брюллова: сделка состоялась незадолго до смерти живописца. Коллекционер посещает и мастерские молодых художников: А.Д. Жамета, Ф.А. Бронникова, Е.С. Сорокина, покупая работы, которые в конце 1850-х годов являлись одними из ключевых в его собрании, размещавшемся в особняке купца на Мясницкой улице.

Первые шаги Солдатёнкова в этом направлении не остаются без продолжения: по-видимому, жизнь и творчество колонистов оставляют особый след в сознании коллекционера, поскольку в 1860–1870-е годы он становится одним из главных меценатов этой части русского художественного мира. Интересны слова Ф.А. Бронникова, который сравнивает Солдатёнкова с другими коллекционерами: «Вот Кузьме Терентьевичу большое спасибо, он нас не забывает и почаще других навещает» [7, с. 186]. Посещая мастерские, купец покупает как уже готовые работы, так и делает

заказы по уже готовым эскизам или этюдам. В это время в собрании появляются такие образцы академического искусства, как «Девочка и мальчик с птичкой» Н.А. Лаверецкого, «Старик-нищий» П.П. Чистякова, «Свидание заключенного со своим семейством» В.П. Верещагина и другие работы.

Показательно, что коллекционерам-современникам Солдатёнкова почти сразу становится известно как о его приобретениях, так и характере посещений собирателя. Так, художник А.А. Риццони перечисляет сделанные им заказы в письме к П.М. Третьякову, в это время активно формирующему будущую общедоступную коллекцию русского искусства: «Козьма Терентьевич сделал здесь следующие приобретения и заказы: №1. Чижову он заказал по эскизу группу у колодца — русский мужичок, молодой, обнял девицу — прелестная вещь. У Верещагина купил большую картину: заключенного в тюрьму. У Чистякова купил "Нищего". Бронникову заказал картину "Монах раздает бедным пищу". Боткину заказал также картину. Постникову заказал по этюду: "Хор в церкви Assisi" [...] Козьма Терентьевич вам низко кланяется» [6, с. 231].

Как представляется, обмен художников и коллекционеров подобной информацией — доказательство наличия определенной конкуренции между собирателями, в особенности, между Третьяковым и Солдатёнковым, интересы которых лежали в области современного отечественного искусства. В отличие от последнего, Третьяков не имел такого преимущества в римской колонии, о чем ярко свидетельствует пример с распродажей наследия А.А. Иванова в 1873 году. Солдатёнков оказывается в числе первых собирателей, которым удается закрепить за собой лучшие произведения художника, в частности, этюды к полотну «Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения» (1835, ГТГ) [8, с. 195], с чем Третьякову приходится смириться. Между тем, и посещение Солдатёнковым мастерских в Москве и Петербурге так же не всегда оканчивалось успешно. Так, например, коллекционер первым приходит к И.Н. Крамскому с целью приобрести «Христа в пустыне» (1872, ГТГ), однако художник обманывает Солдатёнкова, ссылаясь на то, что якобы обещал полотно Третьякову. Об этом последнему сообщает сам Крамской: «Солдатёнков был у меня и тоже хотел купить, но я ему ответил, что П.М. Третьяков заявил раньше желание, и он откланялся» [9, с. 168].

Однако выражение купцами деликатности в подобных ситуациях по отношению как к друг другу, так и к художникам, не исключает проявление деловой хватки в случае удачной сделки, естественной и ха-

рактерной для торгово-промышленного сословия. Тот же Третьяков закрепляет приобретение первой картины в 1856 году распиской, взятой у художника Худякова и впоследствии придерживается той же политики. Сам Солдатёнков договаривается с художниками о передаче денег за картины через банковские счета [7, с. 202], уведомляет их о получении работ, в том числе из-за границы или через магазин Аванцо, обменивается квитанциями об оплате. Интересно, что в большинстве случаев Солдатёнков проводит эти операции не самостоятельно, а через помощников, о чем нередко упоминают сами мастера.

Более того, купцы проявляют положенную им строгость и дисциплинированность в финансовых вопросах, зная цену деньгам. Они сбивают назначенную за произведение сумму, выступая против наценки на художественные произведения и тем самым подчиняя себе рынок. Показательно, что сами художники как заинтересованные лица скептически воспринимают этот дисбаланс сил. Так, по словам Крамского, Солдатёнков вместе с Третьяковым представляет «лагерь хищных коллекционеров», которые «норовят держать нас в черном теле» [9, с. 79]. Художник А.А. Риццони, близкий к обоим коллекционерам, после их смерти высказывается с долей обиды следующим образом: «Да и наши крупные покупатели — П.М. Третьяков и Солдатенков — не любили платить больших денег и никогда, за редчайшими исключениями, их и не давали» [10, с. 2].

Тем не менее разночтения в финансовых вопросах не умаляют значения деятельности собирателей для отечественного художественного мира в целом. Тот же Риццони отмечает роль выдающихся московских купцов, которые «верили в русские художественные силы и не бросали денег на поддержку иностранного искусства» [10, с. 2]. Интересно, что и сами меценаты ценят сложившуюся систему личных контактов. Сближение с художественным миром, по-видимому, оправданно считалось гарантом успешного формирования коллекций, а потому они стараются установить и сохранить доверительные отношения с мастерами, однако осуществляют это различными способами, исходя из собственных личностных особенностей и масштаба поставленных задач.

Так, например, если Третьяков, намереваясь создать общедоступный музей, постепенно обрастает связями и ведет переговоры с художниками напрямую, делая их непосредственными участниками сделок по приобретению произведений искусства, то Солдатёнков, желая собрать «галерею только русских художников» [1, с. 50], преодолевает имеющийся

разрыв между мастерами и новым кругом заказчиков за счет более деликатного проникания в художественную сферу. Последнее, в его представлении, можно осуществлять не только самостоятельно, но и с помощью ее непосредственных элементов, в связи с чем собиратель, сближаясь с некоторыми мастерами, просит их содействия в формировании его коллекции. Оставляя за собой поиск подходящих работ в Москве, Солдатёнков старается одновременно следить за художественной ситуацией в Петербурге и в Риме. В 1852 году он пишет А.А. Иванову следующее: «Прошу Вас покупать для меня что вы заметите хорошего русских художников, как мы с вами лично об этом говорили…» [1, с. 35], а спустя некоторое время при встрече с Л.М. Жемчужниковым, учеником А.Е. Егорова и К.П. Брюллова, просит того покупать для Солдатёнкова в столице «достойные» работы петербургских мастеров [1, с. 36].

Однако хотя при содействии обоих живописцев в коллекцию Солдатёнкова на начальном этапе его собирательства попадает сравнительно небольшое количество работ (Жемчужников приобрел для него «Вдовушку» (1850, ГТГ) П.А. Федотова, «Молящуюся девушку» (1849, ГТГ) Я.Ф. Капкова; Иванов же советовал обратить внимание на пейзажи А.Д. Жамета и А.П. Боголюбова); обращение коллекционера с такой просьбой к ним свидетельствовало, с одной стороны, о высокой степени доверия. Как представляется, выбирая такую стратегию, коллекционер как бы подсознательно предлагал мастеру взять инициативу в свои руки и выбрать того, кто нуждался в средствах или же артистическом признании.

Вне всякого сомнения, Солдатёнков заботился о качестве собрания, активно проявляя и собственный выбор, что не могло укрыться от глаз и самих мастеров, и других заказчиков. Так, в 1872 году Г.И. Семирадский цитирует великого князя Николая Константиновича в одном из писем: «Сейчас эти московские господа — Третьяков и Солдатёнков — так стерегут картины, что заказывают, как только их еще начали; нужно их опережать, хочешь не хочешь, чтобы иметь какую-нибудь вещь от художника» [14, с. 256] Между тем, подобная осведомленность купца о происходящем в мастерских была результатом его доверительных отношений с рядом художников, которые выступают своего рода его посредниками. А.А. Риццони, часто бывавший в Риме, в письме к Третьякову приводит следующие ценные сведения о политике Солдатёнкова: «Интересуется постоянно, потому, что он меня постоянно спрашивает, что у кого делается новое» [7, с. 152]. В свою очередь, к П.П. Чистякову, профессору ИАХ,

проживавшему в Санкт-Петербурге, коллекционер часто обращается с похожими поручениями. Показательно одно из писем Солдатёнкова к художнику: «Примите, мой милейший Павел Петрович, сердечное спасибо за Вашу любезную память и вместе с нею покорную просьбу. Если Вы находите, что пейзаж Судковского "Море при луне" и не очень большого размера, повидайте художника и спросите цену, равно и Васнецова "Игру в карты". Так же и уведомите меня. Картину Куинджи тоже мне хотелось бы очень иметь от него. Хотя одну картину, и картину Верещагина… буду ждать Вашего ответа, любезнейший мой» [11, с. 10].

Более того, нередко Солдатёнков напрямую предоставляет некоторым мастерам творческую свободу, проявляя себя в первую очередь как меценат. Так, например, общение коллекционера и П.П. Чистякова обнаруживает и факт особого доверия собирателя к художникам римской колонии и другим мастерам академического направления. Коллекционер не ограничивает их рамками: заказ чаще всего представляет собой просьбу сделать то, что соответствует личному желанию творца. Занимателен пример, когда Солдатёнков пишет Чистякову о заказе для скульптора М.А. Чижова: «Спросите Чижова, что он, решился ли, или нет еще, что-нибудь для меня начать. Считайте, я ему предоставил выбор, какой он хочет» [12, с. 3]. Речь идет о скульптурной группе под названием «Крестьянин в беде» (1872, ГТГ), которая впоследствии была высоко оценена русской и европейской художественной публикой. В 1890-е годы, когда активность Солдатёнкова на рынке несколько спадает, он все равно продолжает участвовать в художественной жизни, просит Чистякова заказать для него картину у А.Д. Кившенко, выпускника и пенсионера ИАХ, предоставив Чистякову полную свободу в выборе сюжета.

О пиетете перед художественной сферой говорят и другие примеры в собирательской политике Солдатёнкова. Уже упомянутый ранее А.А. Иванов в одном из писем сердечно благодарит Солдатёнкова за оплату картины А.Д. Жамета: «Примите мою благодарность за великодушный ваш поступок — наградить художника за труд сверх условленной платы. Это тем более для меня трогательно, что вы, не видя еще самой вещи вашими глазами, основывались на одном только моем слове» [13, с. 80]. Нельзя исключать, что некоторые работы коллекционер покупает из солидарности, то есть, по-видимому, с меценатскими намерениями. Тот же Риццони отмечает, что «по своей сердечной доброте […] и отзывчивости он (Солдатёнков — М.К.) в конце концов уступал, соглашался, приобре-

тал» [10, с. 35]. Собиратель осознает ценность работы художника вне зависимости от результата — показательно в этом отношении следующее его высказывание: «Я думаю, лучше купить, что есть у художника готовое, нежели заказывать, ибо копия, если и неудачная выйдет, вы все-таки обязаны ее взять» [11, с. 201]. Интересна и фраза из письма А.Г. Горавского к П.М. Третьякову в конце 1850-х годов, в котором он благодарит коллекционера за посредничество в деликатной ситуации, сложившейся между Горавским и Солдатёнковым: «Весьма был обрадован, что Вы внушили Солдатенкову поступать со мною откровенно» [6, с. 20].

Другими словами, на протяжении всей жизни Солдатёнков, формируя коллекцию, выстраивает взаимоотношения с художниками на основе подлинного уважения к мастерам. Несмотря на долгий период создания коллекции, постоянное присутствие в отечественной художественной жизни в рассматриваемый период, он продолжает оставаться коллекционером, который не стремится монополизировать общение с художниками. Однако он же, одним из первых осознав проблему разрыва между коммерческим и творческим, создает развитую систему собирательства. Неслучайно современники уже в 1890-е годы характеризуют его как одного из главных коллекционеров и меценатов, деятельность которого и сегодня интересна в контексте особенностей художественного заказа и отношений «заказчик-мастер» во второй половине XIX века.

Список литературы:

1. *Брук Я.В.* Из истории художественного собирательства в Петербурге и Москве в XIX веке // Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. — Ленинград: Художник РСФСР, 1981. — С. 10–55.

2. *Бурышкин П.А.* Москва купеческая: Воспоминания / П.А. Бурышкин. — Москва: Захаров, 2002. — 300 с.

3. *Анненков П.В.* Литературные воспоминания / П.В. Анненков. — Москва: Художественная литература, 1983. — 694 с.

4. *Степанова С.С.* Московское училище живописи и ваяния: годы становления / С.С. Степанова. — Санкт-Петербург: Искусство, 2005. — 286 с.

5. *Стасов В.В.* Павел Михайлович Третьяков и его художественная галерея // Русская старина. — 1893. — № 12. — С. 595–607.

6. Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову: 1856–1869 / под редакцией Н.Г. Галкиной. — Москва: Государственная Третьяковская галерея, 1960. — 371 с.

7. Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову: 1870–1879 / под редакцией Н.Г. Галкиной. — Москва: Государственная Третьяковская галерея, 1968. — 558 с.

8. *Юденкова Т.В.* Братья Павел и Сергей Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века / Т.В. Юденкова. — Москва: Буксмарт, 2020. — 558 с.

9. Переписка И.Н. Крамского: в 2 томах. Том 2: Переписка с художниками: Ф.А. Васильевым, И.Е. Репиным, В.Д. Поленовым и К.А. Савицким / подготовка к печати и примечания Е.Г. Левенфиш и др., 1954. — 668 с.

10. *Ненарокомова И.С.* Художественная коллекция Козьмы Солдатёнкова//Наше наследие. — 1997. — № 39-40.

11. *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 / П.П. Чистяков / примечания Э. Белютина и Н. Молевой. — М.: Искусство, 1953. — 590 с.

12. К.Т. Солдатёнков — П.П. Чистякову. Москва. 28 января / 9 февраля 1870 // ОР ГТГ. Ф. 2. Ед. хр. 364.

13. Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка 1806–1858 гг. — Санкт-Петербург: изд. М. Боткина, 1880. — 108 с.

14. Генрих Семирадский и художники его круга: материалы международной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2023.